

El libro por venir. Acerca del texto virtual y su lectura matérica

Sandra SANTANA PÉREZ

Universidad Complutense de Madrid (Dpto. Filosofía IV)
sandrasantana78@hotmail.com

Resumen

La utilización cada vez más frecuente del soporte electrónico para la elaboración y transmisión de textos, y el subsiguiente cambio en nuestro modo de entender la lectura y la escritura, nos obliga a pensar en los límites y posibilidades del concepto de “libro” desvinculado de papel y de su condición de obra acabada y unitaria.

Mediante el presente ensayo se pretende, a partir de las reflexiones acerca de *El libro por venir* desarrolladas por Derrida, Blanchot y Mallarmé, realizar una breve aproximación a tres obras (“La Pluie” de Marcel Broodthaers, “Open Book” de Vito Acconci y “Sighs trapped by liars” del grupo Art & Language) que, desde el ámbito del arte conceptual, nos permiten abordar este problema bajo una nueva perspectiva

Palabras clave: Stéphane Mallarmé, Marcel Broodthaers, Vito Acconci, Art & Language

Abstract

The increasing use of electronic media for the transmission and creation of texts, along with the resulting transformations in the way we understand the acts of reading and writing, demand our reflection about the limits and possibilities of the concept of “book”, as something detached from the paper and from its condition as a finished and cohesive work.

This article proposes a brief approach, based on ideas from Derrida, Blanchot

and Mallarmé, to three artworks (“La Pluie” by Marcel Broodthaers, “Open Book” by Vito Acconci and “Sighs trapped by liars” by the Art & Language group) that present new perspectives on these problems from the field of conceptual art.

Keywords: Stéphane Mallarmé, Marcel Broodthaers, Vito Acconci, Art & Language

1. Cae la pluma...

En una conferencia pronunciada en marzo de 1997 en la Biblioteca Nacional de Francia, Jacques Derrida planteaba la cuestión de *El libro por venir* como un ejercicio laberíntico: desde el texto homónimo de Maurice Blanchot¹ hacia la obra inconclusa de Stéphane Mallarmé y de ésta a la problemática del llamado “fin del libro”, proclamado por algunos como consecuencia de la llegada y aplicación de las nuevas tecnologías a los nuevos y viejos textos. El tema de la esencia y porvenir del libro se retoma, por tanto, en un punto desde el que no es seguro encontrar la salida. Partimos, pues, con la convicción de que avanzar en él, como en todo laberinto, puede ser retroceder y resignados ante la posibilidad de topar una y otra vez con caminos que no nos lleven a ninguna parte.

Podemos fácilmente imaginar que con anterioridad al desarrollo de la imprenta la representación gráfica del lenguaje debía pensarse como indisolublemente unida a la caligrafía. Hasta el siglo XV, el trabajo del copista era el único modo de entender la transmisión de conocimiento por vía de la escritura. Hoy en día, pese a que la letra manuscrita no haya desaparecido completamente de nuestro entorno, es probable que al pensar en signos lingüísticos imaginemos un texto escrito en la llamada letra impresa o letra de molde (aunque ya no provenga de molde alguno ni esté impresa, sino que aparezca como un fantasma sobre la superficie de nuestra pantalla electrónica). El hecho de que cada vez se haga más frecuente la utilización de la tecnología electrónica en la creación, almacenamiento y difusión de los textos, nos lleva a reflexionar sobre las posibles repercusiones que todos estos cambios pueden ejercer en nuestro modo de entender el término libro y, consecuentemente, nuestro modo de concebir la lectura y la escritura. Según Derrida, preguntarse por el libro del futuro requiere necesariamente cuestionarse qué tipo de entidad tendrán las bibliotecas del mañana. Éstas, si bien no es predecible que dejen de albergar cantidades crecientes de textos, sufrirán en su esencia, sin duda, algunos cambios:

¹ Blanchot, M., *El libro por venir*, Madrid, Trotta, 2005.

(...) semejante lugar (...) estaría llamado a convertirse, cada vez más, tendiendo pues a ello, en un espacio de trabajo, de lectura y de escritura regulado o dominado por unos textos que ya no responden a la forma "libro": sin soporte papel, textos que ni siquiera serían *corpus* u *opus*, obras acabadas y delimitables, conjuntos que no formarían ya textos siquiera, sino procesos textuales abiertos y brindados, en unas redes nacionales e internacionales sin límite, a la intervención activa o interactiva del lector convertido en coautor...²

Los libros del futuro o, por decirlo de otro modo, los textos que albergará la biblioteca por venir (desde 1997 para acá ya incipientemente presentes) deberán contar, siguiendo a Derrida, con la posible desaparición de su soporte material, de su carácter acabado y unitario e, incluso, con la aparición de un nuevo concepto de autoría. Pero además, debemos añadir, estos procesos textuales, posibles no únicamente gracias a los programas informáticos de procesamiento de texto, sino también a la creciente utilización de Internet, no abarcarían únicamente lo denominado comúnmente como escritura, sino todo tipo de "inscripción" realizada mediante cualesquiera lenguajes (vídeo, fotografía...). La mera posibilidad de que puedan producirse estos cambios nos induce a considerar algunos de los criterios que hasta ahora nos servían para delimitar lo que es o no un libro y lo que es o no "legible" en el sentido en que es legible un texto. Todos aceptamos que un libro no puede ser ya definido únicamente como un "conjunto de hojas o material semejante encuadernadas para dar lugar a un volumen". Junto a esta definición, la Real Academia de la Lengua nos proporciona una segunda, adaptada a los nuevos tiempos, que reza así: "Obra científica, literaria o de cualquier otra índole con extensión suficiente para formar volumen, que puede aparecer impresa o en otro soporte". A pesar de que en esta definición se puedan enmarcar algunos de los nuevos productos de literatura electrónica disponibles en el mercado (así, en el ejemplo escogido por la R.A.E: "*La editorial presentará el altas en formato de libro electrónico*"), es fácilmente perceptible cómo el carácter definitorio del término "libro" es otorgado aquí por su posible condición de objeto material. Es decir, según esta definición, aunque aquello que llamamos libro aparezca en formato electrónico tiene que tener extensión suficiente para que, llegado el caso, pudiésemos determinar su condición al imprimir sus páginas y comprobar que éstas adquieren una cierta dimensión espacial³. Del mismo modo, hasta el día de hoy, gran parte de la escritura en soporte electrónico está pensada con vistas a la impresión final sobre papel. Como señala Derrida, los programas de procesamiento electrónico de textos, se configuran teniendo en mente

² Derrida, J., "El libro por venir", en *Papel máquina*, Madrid, Trotta, 2003, p. 18.

³ Se hace notar aquí la definición de "volumen" otorgada por el D.R.A.E en lo que se refiere al orden de lo libresco: "Cuerpo *material* de un libro encuadernado, ya contenga la obra completa, o uno o más tomos de ella, o ya lo constituyan dos o más escritos diferentes." (La cursiva es nuestra).

el “orden de la página” (la línea, la “hoja”, el párrafo, los márgenes, etc.), por mucho que la mayoría de los textos generados por estos sistemas finalmente nunca se vean impresos en formato papel.

La página sigue siendo una pantalla. (...) Si la página es ante todo una figura de papel (del libro o del códice), ésta sigue hoy, de muchas formas y no sólo por metonimia, ordenando un gran número de superficies de inscripción, allí precisamente donde el cuerpo de papel ya no está ahí en persona, por así decirlo, continuando de este modo su asedio de la pantalla, de la pantalla del ordenador y de todas las navegaciones a vela o a tela en Internet⁴.

Sin embargo, la definición de libro arriba mencionada y el subsiguiente modo de entender el texto como inevitablemente vinculado al papel, siquiera de modo hipotético, resulta cada vez más insuficiente a la hora de analizar determinadas producciones. Una obra creada en su origen para formato electrónico puede contener imágenes fotográficas, al igual que un libro en formato papel, pero también puede estar compuesta únicamente por vídeos a los que el lector tenga acceso desde un único documento. ¿Bajo qué condiciones podemos seguir denominando “libro” a una obra de semejantes características? Pensemos también en un libro formado por hipervínculos ¿puede siquiera pensarse en formato papel? O consideremos un documento presentado en Internet y orientado a permitir y fomentar su modificación, ampliación y corrección por parte de sus lectores o usuarios ¿cuándo estaría listo para su encuadernación, cuándo podría decirse que está ya “acabado”, que ha llegado a su fin?

Esto nos induce a conjeturar que, probablemente en poco tiempo, la asociación hasta ahora más o menos evidente entre el libro y el papel se difuminará (sin que queramos decir con ello que desaparezca, al igual que no ha desaparecido la letra manuscrita) dando lugar a obras que no sean clasificables bajo este término, a no ser que lo redefinamos. Se requiere, por tanto, una reflexión acerca de lo que entendemos bajo el concepto “libro”: si éste se refiere a una obra aparecida en un determinado formato, o si más bien se define con él una cierta relación entre los elementos (sean estos textos, fotos, vídeo, etc.) que componen una obra y, en caso de ser así, de qué naturaleza es esta relación.

Comenzábamos diciendo que Derrida se sirve para hablar del *Libro por venir* de las reflexiones de Blanchot acerca de la obra de Mallarmé, concretamente acerca del poema *Una tirada de dados jamás abolirá el azar* (1897), así como de aquel proyecto conocido como el *Libro* que tanto tiempo ocupó al poeta francés y que, finalmente, dejó a su muerte sin concluir legándonos tan sólo algunos fragmentos testigos de una tarea imposible. Libro, por tanto, permanente y necesariamente futu-

⁴ Derrida, J., *Papel máquina*, Madrid, Trotta, 2003, pp. 214-215.

ro, puesto que le es imposible presentarse como obra acabada, y se desarrolla en una tensión irresoluble entre la reunión y la dispersión. Pero no es únicamente aquí donde Mallarmé anuncia un nuevo modo de entender el libro. Como afirma Blanchot en su ensayo de 1959:

“Una tirada de dados” anuncia un libro totalmente distinto del libro que aún es el nuestro: deja presentir que lo que llamamos libro según el uso de la tradición occidental, en el que la mirada identifica el movimiento de la comprensión con la repetición de un vaivén lineal, no tiene justificación más que en la facilidad de la comprensión analítica. En el fondo no tenemos más remedio que darnos cuenta: tenemos los libros más pobres que se puedan concebir (...) ⁵.

Mallarmé, Blanchot y Derrida anuncian el futuro de unos textos necesariamente siempre por completar, un libro cuya lectura no se limita a seguir el curso impuesto por la líneas de tinta. La reflexión acerca del “libro por venir” que aquí se plantea no es únicamente la que atañe al “por venir del libro” (como si éste fuese un lugar de llegada, una salida del laberinto), sino más bien la de búsqueda del origen de un problema que, viniendo de tiempo atrás, hoy puede contemplarse a la luz de las nueva tecnologías. Proponemos revisar la obra de algunos autores que, en la estela de Mallarmé, han reflexionado sobre la posibilidad de llevar a cabo un tipo de libro que cuestione sus límites y posibilidades, poniendo a prueba la elasticidad del concepto.

2. Marcel Broodthaers: *La Pluie (projet pour un texte)*, 1969



⁵ Blanchot, M., *Op. Cit.*, p. 275.

La amplia y heterogénea obra del artista belga Marcel Broodthaers (1924-1976) constituye, en su conjunto, una interesante aproximación a los límites entre la escritura y las artes plásticas. Broodthaers, cuyos primeros trabajos, hemos de recordar, proceden del ámbito de la creación poética, realiza en 1964 su primera obra plástica. Ésta consiste en una escultura en la que 50 ejemplares no vendidos de su libro de poemas *Pense-Bête* aparecen unidos entre sí por una base de cemento y en cuya parte superior pueden aún distinguirse restos de papel de envolver. Esta obra constituye la primera aproximación del autor a la condición material de la escritura. El acceso al texto aparece vedado, siendo únicamente posible su lectura mediante la destrucción de la obra como escultura. Esta prohibición, recurrente en la obra de Broodthaers, representa la disyuntiva entre la contemplación del lenguaje como materia plástica y su lectura, así como la necesaria abolición del azar (para expresarlo en términos mallarmianos) que conllevan los actos de leer y escribir.

(En “Una tirada de dados”) la obra literaria está en suspenso entre su presencia visible y su presencia legible: partitura o cuadro que hay que leer y poema que hay que ver y, gracias a esa alternancia oscilante (...) el poema ocupa únicamente el vacío central que representa el porvenir excepcional⁶.

La expresión del momento de suspensión entre lo “visible” y lo “legible”, en el que convergen muchas de las obras de Broodthaers, nos enfrenta como en un cruce de caminos al momento de la posibilidad pura, de la hipótesis, y nos aproxima a las intenciones de Mallarmé⁷: crear un libro futuro capaz de abolir el azar, de no ser nunca ya texto escrito pasado.

El trabajo de Broodthaers que nos ocupa aquí es dos años posterior, y pertenece al conjunto de su obra fílmica. “La Pluie. Projet pour un texte” (*La lluvia. Proyecto para un texto*), película de apenas dos minutos de duración, muestra a Broodthaers en el jardín de su casa de la Rue de la Pépinière. El autor intenta escribir con tinta sobre una hoja de papel en blanco mientras una lluvia abundante se lo impide. El texto que Broodthaers proyecta escribir permanece siempre pendiente de elaboración, siempre, por tanto, como un acontecimiento por venir cuya clausura es imposible: la lluvia cae continuamente sobre el escritor y emborrona el texto que éste se empeña en continuar, pese a la inminencia de su fracaso.

Broodthaers escribe a propósito de esta obra: “Odio el movimiento que desplaza las líneas. Cuado hago una película para cine, que sigue siendo considerado

⁶ *Ibidem*, p. 282.

⁷ Es interesante recordar que fue René Magritte, otra de las principales influencias de Broodthaers, quien, en su primer encuentro hacia 1944, regala al entonces joven poeta un ejemplar del poema de Mallarmé “Una tirada de dados jamás abolirá el azar”. Según Dorotea Zwirner, Marcel Broodthaers, *die Bilder die Worte die Dinge* (Köln: Walter König, 1997).

como un arte del movimiento, tengo que citar ese verso de Baudelaire (...)”⁸. El movimiento que desplaza las líneas nos exige eliminar el azar, nos arrastra de la potencia al acto en un gesto irrevocable. Al igual que la escritura, también el cine nos recuerda el desplazamiento oscilante del lenguaje: desde el momento en que todo permanece por decir y, por tanto, nada puede ser dicho, hasta aquel en que la escritura abre el sentido, convirtiendo lo “por decir” en algo “ya dicho”, en un acto pasado. Para Marcel Broodthaers, tal como se expresa en el texto que acompaña a la obra, el problema de la ineluctable caída de los dados que diagnosticara Mallarmé, el necesario desplazamiento de la pluma y su caída sobre el papel, podrá ser resuelto en parte por la aparición de nuevas tecnologías:

...los nuevos procedimientos de la imagen (¿el láser?) posibilitarán, más de lo que es capaz el cine, el hallazgo de una solución, transitoria me temo, pero seguro interesante. Y, sin embargo, se debe haber nacido en el interior de un mundo tecnológico si se quiere aplicar ese medio con éxito. Y aquí me hallo, hendido cruelmente entre el medio inamovible, que ya está escrito, y el extraño movimiento, que mantiene las 24 imágenes por segundo⁹.

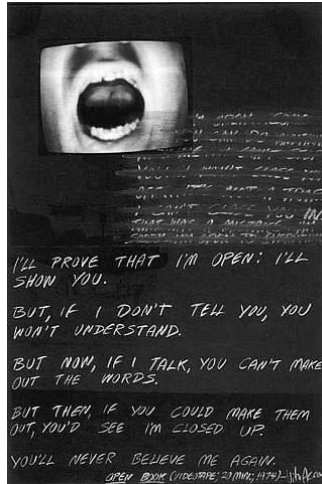
¿Pueden las posibilidades brindadas por el desarrollo de los nuevos medios tecnológicos constituir una solución? La creación de un texto que se mantuviese siempre en suspenso, en el “límite de lo disperso”, como aquel que proyectara Mallarmé formado por hojas móviles, podría tal vez paliar el problema. Broodthaers, sin embargo, descubre que esta solución puede ser únicamente un remedio transitorio, porque la fisura entre lo escrito y el “extraño” movimiento de la escritura reside en un punto anterior. Es el problema del libro por venir, que se halla presente en su origen.

3. Vito Acconci: *Open Book*, 1975

La obra de Vito Acconci (1940-) comienza, al igual que la de Marcel Broodthaers, vinculada al dominio de la poesía experimental. Los trabajos propiamente textuales del artista neoyorquino se basan en la concepción de la página como espacio cerrado en el que lector y escritor pueden desplazarse por medio del lenguaje. A finales de los años 60, sin embargo, Acconci abandona la escritura, sin cesar en su preocupación por el espacio y la interrelación entre artista y espectador, para comenzar a desarrollar su obra en el ámbito de el *body art*, la *performance*, las instalaciones y el videoarte.

⁸ Recogido en *Marcel Broodthaers. Po(e)litique*. Wien, Kunsthalle Wien, 2003, p. 69.

⁹ *Ibidem*.



Anteriormente me había dedicado a la poesía: el objetivo era confinar las palabras en una página, usar esa página como un recipiente para palabras; dentro de ese recipiente, esa trampa, las palabras podían moverse hasta una barrera (el margen), que las repelía y las impulsaba hacia su celda (la página). [...] Mis primeras obras dentro de un contexto artístico fueron una forma de salir de la página hacia el espacio real. Estas primeras obras también eran formas, literalmente, de lanzarme hacia mi entorno¹⁰.

El proceso por el que Acconci sustituye la escritura por el arte de acción, coincide con la apertura del texto hasta integrar el espacio exterior, mientras este espacio se convierte a su vez en página, en superficie y marco de la representación. Fruto de esta segunda etapa de trabajo, encontramos en “Open Book” una referencia significativa al mundo del “libro por venir”, tal como lo veníamos definiendo en el primer apartado de este trabajo. En esta obra de vídeo, producida en 1975, la boca del propio artista aparece en primer plano y se mantiene abierta durante sus, aproximadamente, diez minutos de duración, mientras manifiesta su propia apertura: “I’ll accept you, I won’t shut down, I won’t shut you out... I’m open to you, I’m open to everything... This is not a trap, we can go inside, yes, come inside...”. El espectador se ve convidado a entrar en un espacio que se muestra y se dice abierto. Sin embargo, hemos de preguntarnos ¿hacia dónde tenemos supuestamente abierto el acceso? ¿al interior físico del artista? ¿a su interior psicológico? El título de la obra también resulta ambiguo. Decimos que alguien es un “libro abierto” cuando no guarda secretos para sí, cuando podemos acceder sin obstáculos a sus pensamientos; sin embargo, la imagen de la boca y las palabras pronunciadas por Acconci se nos presentan cerradas al manifestar su apertura. La auto-referencia de las mismas

¹⁰ “Notas sobre mis fotografías, 1969-1970, Enero 1988” recogido en: Moure, G., *Vito Acconci. Escritos, obras, proyectos*, Barcelona, Poligrafía, 2001, p. 348.

impide el acceso acostumbrado de las palabras a las cosas. Nos encierran en su propia materialidad. Se cierra así el paso, generalmente inadvertido, del sonido al sentido o, en el caso de un libro abierto, de los signos lingüísticos al significado del texto. “I’m not closed, I’m open. Come in... You can do anything with me. Come in. I won’t stop you. I can’t close you off. I won’t close you in, I won’t trap you. It’s not a trap”. El autor prende una trampa inesperada al espectador que queda preso en el lenguaje mismo. Al igual que en su obra poética primera, de nuevo se vuelve a poner aquí de manifiesto el movimiento que abre y cierra el sentido:

Notas sobre poesía: las palabras como accesorios del movimiento (cómo viajar desde el margen izquierdo al margen derecho/cómo hacer que sea necesario o innecesario pasar de una página a la siguiente (*sic*). La página como cosa (el uso de modismos, por ejemplo “de buena tinta”, que se centran en sí mismos como lenguaje: el material sólo existe al expresarlo oralmente, las palabras giran en torno a sí mismas y permanecen confinadas en la página). La página como contenedor (en lugar de hacer que la página remita al espacio exterior, se puede instalar dentro de la página algo de ese espacio exterior). La página como mapa (igualar el tiempo de lectura al tiempo necesario para realizar una actividad en el espacio exterior)¹¹.

Pero la materialidad de las palabras, además de encerrar al lector en la página no dejándole acceder al mundo exterior (donde reside el sentido de las mismas), tampoco le permite el paso al interior del artista. “La obra”, para decirlo con Mallarmé “implica la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras”¹². Así, el “libro abierto” de Acconci, se nos muestra, al igual que el *Pense-Bête* de Marcel Broodthaers, como el más inaccesible que pueda concebirse.

3. Art & Language: *Sighs Trapped by Liars*, 1997

En 1997, dos miembros del grupo Art & Language, Michael Baldwin y Mel Ramsden, presentan en la “documenta X” de Kassel el conjunto *Sighs Trapped by Liars*. Esta obra está compuesta por 436 lienzos de pequeño tamaño en diversos colores sobre los que puede distinguirse la imagen de un libro abierto. La mayoría de los textos que aparecen en las imágenes, más o menos legibles dependiendo de la intensidad del color y el grado de contraste, están basados en narraciones de literatura pornográfica transformadas mediante lo que denominan la técnica del “mala-

¹¹ Del catálogo *Vito Acconci, A Retrospective: 1969 to 1980, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1980*, recogido en: Moure, G., *Op. Cit.*, p 349

¹² Mallarmé, S., *Fragmentos sobre el libro*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2002, p. 96.

propism”¹³. Estos lienzos estaban distribuidos en dos espacios consecutivos. En el primero de ellos 224 paneles se dispusieron formando una mesa con varias sillas, un sofá y dos sillones. Mientras que los 192 paneles restantes podían contemplarse en otra habitación formando una enorme superficie horizontal. Considerando esta obra encontramos tres de los principales problemas que planteábamos en el primer apartado de este trabajo como fundamentales para reflexionar sobre el futuro del libro posibilitado por las nuevas tecnologías: el problema del soporte, el de la unidad de la obra y el de la autoría.



Bajo el nombre de Art & Language se agrupan un colectivo de artistas constituido a mediados de los años 60 y cuyos miembros pretendían, mediante el desarrollo de una práctica artística conjunta, “convertir en marginal o irrelevante las convenciones mistificadoras de la individualidad del pensamiento”¹⁴. Uno de los presupuestos principales adoptados en su trabajo consiste en considerar la obra de arte no únicamente bajo la perspectiva del manejo más o menos diestro de ciertos materiales, sino en el trabajo conceptual y teórico que ésta implica. Su idea del arte, siguiendo las reflexiones de Walter Benjamin respecto al concepto de aura, se opone a la existencia de un objeto original en el que resida el valor de la obra artística. Para Art & Language, el trabajo con lenguaje presenta la ventaja, frente a la herencia de

¹³ Este término, inventado por los autores, consistía en la traducción de palabras y frases originales a otras homófonas. Así, por ejemplo, el propio título de la obra *Sighs Trapped by Liars* proviene de la imagen original “thighs wrapped by wires”. Mrs. Malaprop, de quien se toma el nombre para este procedimiento de traducción, es un personaje de la obra de Sheridan *The Rivals* (1775) que se distingue por confundir unos términos lingüísticos por otros fonéticamente similares. Ver Harrison, Ch., *Conceptual art and painting. Further Essays on Art & Language*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2001, p. 30.

¹⁴ Harrison, Ch., *Ibidem*, p. 6.

la pintura tradicional, de que el texto existe con absoluta independencia de una versión autógrafa del mismo.

La forma de vanguardismo que Art & Language imaginaba no consistía en (...) presentar libros o ensayos o diagramas para ser contemplados como si fueran pinturas. Más bien, lo que Art & Language pretendía era que el tipo de disposición supuestamente definitiva de la experiencia estética (...) fuera sustituida en la cultura por otra, que (...) presumía la voluntad de concebir “visión” y “lectura” como solicitando el mismo tipo de capacidad cognitiva¹⁵.

El soporte escogido para el desarrollo de su obra, por tanto, parece desaparecer en favor del concepto, al igual que las letras desaparecen al iniciar la lectura. Así como en literatura no suele pensarse en la existencia de un primer escrito que, tocado por la mano del artista, posea la verdad de la obra en relación al resto de sus posibles copias, también Art & Language rechaza la idea de la obra única original. Como veremos más adelante, en esta concepción de los ejercicios de “ver” y “leer”, como derivados una misma actitud en el espectador, reside la creación de un tipo de obra que se resiste a una mirada exclusivamente pasiva. Más allá de la contemplación de las virtudes plásticas de una obra, lo que este grupo de artistas propone mediante la utilización de textos es la participación activa del espectador en la obra. La obra permanece abierta, pendiente de su interpretación posterior. Así, en la obra presentada para la “documenta X” el visitante se ve obligado a introducirse mediante la lectura en el interior de superficies (una mesa, una silla) sobre las que generalmente deja descansar cómodamente su mirada. Pero estos objetos, además, configuran un espacio que se requiere una segunda lectura: ¿para quién están dispuestas esa mesa y esas sillas? “A menudo –escribe Art & Language a propósito de esta obra– hemos pensado que es una función de nuestra práctica el generar fantasmas”¹⁶.

El segundo problema que *Sighs Trapped by Liars* presenta, y que guarda estrecha relación con el tema del libro por venir, reside en la cuestión de la unidad y completud del mismo. Un conjunto de hojas encuadernadas parece ser la condición para constituir un libro y, sin embargo, debemos suponer que estos textos guarda una relación entre sí más allá de la meramente espacial. En palabras de Derridá:

La idea del libro es la idea de una totalidad, finita o infinita, del significante; esta totalidad del significante no puede ser lo que es, una totalidad, salvo si una totalidad del significado constituida le preexiste, vigila su inscripción y sus signos, y es independiente de ella en su idealidad¹⁷.

¹⁵ Harrison, Ch., *Essays on Art & Language*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2001, p. 69.

¹⁶ Recogido en *Art & Language*, Lovaina, 2001.

¹⁷ Derrida, J., *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1998, p. 25.

La necesidad de suponer una totalidad de significado preexistente para considerar como libro a un conjunto de textos, requiere la existencia de un autor que determine la completud de la obra y la declare acabada. Esto implica también un determinado concepto de recepción de la misma. El espectador debe, a través del medio literario o pictórico, acceder al contenido previamente dispuesto por el autor. En *Sighs Trapped by Liars*, sin embargo, no parece necesario leer todos los textos para llegar a su significado originario. La obra puede contemplarse a diversos niveles según la relación del espectador con el texto sin que esto suponga una mejor o peor recepción de la misma. Charles Harrison, teórico y editor de *Art & Language*, afirmaba acerca de *Index*, obra realizada para “documenta 5” en 1972:

Era una invitación a contemplar los sentidos en su proceso de generación, no a estetizar sus significados. Un “sentido” en el contexto del *Index* no era un punto fijo y arquimedeo desde el cual el mundo debiera ser considerado; más bien era un punto en un entramado, o un momento en una red de relaciones¹⁸.

La obra, por tanto, se contempla como un proceso abierto en el que el “sentido” está siempre por determinar. De modo semejante a las intenciones de Mallarmé, que buscaba la elaboración de un texto por venir, capaz de evadir su suerte de texto escrito, determinado y por tanto, perteneciente al pasado, para el grupo *Art & Language*, ya desde sus primeras creaciones, resulta fundamental la no clausura del sentido y la obra. El arte se contempla como conversación tanto en la producción, como en la posterior participación del espectador:

Antes que un caballo de batallas, una mujer desnuda, o la forma de una anécdota, la superficie de la pintura es el momento de una relación de colaboración y apreciación mutua. Sus posiciones respectivamente coordinadas son la del artista que produce el material a partir del ejercicio de su imaginación y la del espectador que está dispuesto (...) a realizar un trabajo imaginativo pertinente¹⁹.

5. Siendo el libro algo siempre del pasado...

Hemos pretendido mostrar en las páginas precedentes lo que podría ser un camino a seguir en el laberinto de cuestiones que rodea al libro futuro. Éste, ha de ser pensado, más allá del papel que ha constituido tradicionalmente su soporte, como una suerte de tensión interna al propio texto que impide su dispersión y su total

¹⁸ Harrison, Ch., *Essays on Art & Language*. *Op. Cit.*, p. 74.

¹⁹ Harrison, Ch., “Painting and the Death of the Spectator”, in *Art & Language & Luhmann*, p. 86.

disolución. El hecho de que hayamos preferido el análisis, aunque sucinto, de obras alejadas del formato electrónico para poner de manifiesto su condición problemática se debe principalmente a que, a nuestro parecer, la cuestión del “libro como problema” no surge con la aparición de las nuevas tecnologías. La capacidad de pensar en un libro abierto, un espacio de posibilidades infinitas para el pensamiento y la creación artística, hunde sus raíces en la obra de Mallarmé y puede rastrearse en la obra de otros artistas que han seguido, consciente o inconscientemente, su rastro.

Las nuevas tecnologías y concretamente, en lo que se refiere a la cuestión del libro, el procesamiento informático de textos y el vertiginoso avance en la implantación de Internet como medio de difusión y creación artística, requiere sin duda un esfuerzo de reflexión acerca de los nuevos límites y posibilidades que se plantean. Sin embargo, y esto es lo que nos esforzamos en presentar aquí, algunos de estos límites han sido ya explorados anteriormente en la obra de artistas como Marcel Broodthaers, Vito Acconci o el grupo Art & Language. El punto del intrincado proceso laberíntico en que ahora nos encontramos, la solución, la salida, permanece probablemente a una distancia muy semejante de la que nos separaba al iniciarlo. Tal vez el “libro por venir” permanezca, por su naturaleza intrínseca, siempre pendiente de elaboración: entre la posibilidad pura del espacio en blanco (sea este de papel o digital) y la tirada de dados de los caracteres (impresos o en formato electrónico):

Siendo el libro algo del pasado. La modernidad vendría aquí de los blancos en gran número y bien dispuestos y del empleo exclusivo del carácter negro²⁰.

Referencias bibliográficas

- BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*. Madrid: Trotta, 2005.
- BORGEMEISTER, Rainer, *Marcel Broodthaers. Lesen und Sehen*. Bonn: Weidle Verlag, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *Papel Máquina*. Madrid: Trotta, 2003.
- HARRISON, Charles. *Conceptual art and painting. Further Essays on Art & Language*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2001.
- HARRISON, Charles. *Essays on Art & Language*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2001.
- HARRISON, Charles. “Art and Language Paints a Landscape.” *Critical Inquiry* 3, 21 (1995: Spring): 611-639.

²⁰ Mallarmé, S., *Fragmentos sobre el libro*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2002, p. 96.

- HARRISON, Charles. "Painting and the Death of the Spectator." Chap. in *Art & Language & Luhmann*. 85-108. Viena: Passagen, 1997. Blanchot, Maurice. *El libro por venir*. Madrid: Trotta, 2005. Mallarmé, Stéphane. *Antología*. Madrid: Visor, 2002.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Antología*. Madrid: Visor, 2002.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Fragmentos sobre el libro*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2002.
- MOURE, Gloria. *Vito Acconci. Escritos, obras, proyectos*. Barcelona: Poligrafía, 2001.
- V.V.A.A. *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Charles Harrison, Paul Wood. Oxford: Blackwell, 1998.
- V.V.A.A. *Marcel Broodthaers. Cinéma*, (Versión alemana del catálogo publicado con ocasión de la exposición del mismo nombre organizada por la Fundació Antoni Tàpies, Barcelona) Düsseldorf: Kunsthalle Düsseldorf, 1997.
- V.V.A.A. *Marcel Broodthaers. Po(e)litique*. Wien: Kunsthalle Wien, 2003.
- V.V.A.A. *Vorträge zum filmischen Werk von Marcel Broodthaers*. Köln: König, 2001.
- ZWIRNER, Dorotea, *Marcel Broodthaers. Die Bilder die Worte die Dinge*. Köln: König, 1997.