

Por Sandra Santana

PALABRA POR PALABRA

Prácticas de escritura conceptual en el siglo XXI

Difícilmente se puede entender el movimiento conocido en Estados Unidos como *conceptual writing* sin atender a un nombre propio: Kenneth Goldsmith. La escritura de este autor, que cuenta entre sus reconocimientos el ser el primer poeta laureado por The Museum of Modern Art (MoMA), parte de una premisa fundamental: «Si no estás haciendo arte con la intención de copiarlo, no estás haciendo arte del siglo XXI» (2005, s. p.). Goldsmith es un escritor que hace precisamente eso que tantas veces nos advirtieron en el colegio que no debíamos hacer: copiar. Así, para llevar a cabo uno de sus libros, recogió mediante una grabadora cada palabra pronunciada durante una semana, desde la mañana del lunes hasta la noche del domingo (*Soliloquy*, 2001); para otro, utilizó una edición del *New York Times* del día 1 de septiembre de 2000 y la transcribió de forma íntegra (*Day*, 2003); otra de sus obras la confeccionó a base de reunir predicciones meteorológicas durante un año (*The Weather*, 2005). «Fui un artista; después me convertí en poeta; después en escritor. Ahora, cuando me preguntan, sencillamente me refiero a mí mismo como un procesador de textos» (2005). Un autor-procesador de textos que considera el fin de la literatura, que tantos pronosticaran de forma apocalíptica con la llegada de internet, como un motivo de celebración, pero que, paradójicamente, ha propiciado también el nacimiento de un movimiento literario fruto de un número significativo de antologías y exposiciones durante las últimas décadas.

Además de por su catálogo de obras «in creativas» (2011), Goldsmith es incluso más conocido por ser el editor de una página web que ningún interesado en el arte contemporáneo ignora: UbuWeb. Este espacio, que comenzó siendo un repositorio

de poesía concreta, visual y sonora, fue abriendo poco a poco el espectro de sus contenidos e incluyendo obras de vídeo, danza y creaciones de música experimental que no guardan ya, necesariamente, vinculación alguna con la escritura. Es en este nutrido caldo de cultivo donde se fragua la genealogía de lo que, desde el comienzo del presente siglo y hasta la fecha, ha despuntado como una corriente literaria rodeada de polémica. Acuñaado por Craig Dworkin en 2003 a través de una antología publicada en la página de UbuWeb,¹ el término de «escritura conceptual» describía en origen un *corpus* en el que se recogían, junto con muestras del grupo OuLiPo o de escritores vinculados a las vanguardias históricas, como Gertrude Stein o Samuel Beckett, abundantes escritos de autores relacionados con la escena artística americana de los años sesenta. Son numerosos los artistas que en esta década se sirvieron del texto como materia prima para sus obras, junto a la acción, la fotografía o las instalaciones. Al revisar la obra de Robert Smithson, Lawrence Wiener, Adrian Piper, Hanne Darboven, Robert Morris, Joseph Kosuth o Dan Graham, por poner sólo algunos ejemplos de una larga lista, es fácil percibir cómo se apunta en ellas una reflexión que afecta al propio lenguaje, sus posibilidades y paradojas. Dworkin, poeta él mismo y creador de un importante archivo digital de poesía experimental y de vanguardia,² se ha convertido en uno de los referentes teóricos que ha puesto de manifiesto estas cuestiones.

El estudio de la utilización de recursos lingüísticos en el arte de los sesenta es enormemente complejo, pero tiene la ventaja y el interés de permitir trazar puentes entre movimientos –como Fluxus, el minimalismo o el arte conceptual– y realizar interconexiones entre la música experimental, la poesía y las artes plásticas que resultan cruciales a la hora entender el espacio creativo del periodo (Kotz, p. 7). Un caso paradigmático de la permeabilidad entre géneros presente en estas prácticas artísticas lo constituye la obra de Vito Acconci, artista del que Dworkin ha editado sus escritos tempranos (2006) y editor, junto con la poeta Bernadette Mayer, de la revista *0 to 9*. Esta publicación, nacida en 1967 durante la fiebre «fanzinera» del ciclostil como una respuesta inconformista a la estética de la escuela poética de Nueva York, acabó reuniendo en sus páginas a lo más granado de la escena artística del periodo (Yvonne Rainer, Sol LeWitt, Robert Smithson, etcétera), al tiempo que retrataba el desvanecimiento de los márgenes entre disciplinas

que se estaba produciendo y que acabará consolidándose en la década siguiente. Asimismo, los seis números que la componen son también testigos de una tensión que se percibe en el trabajo con el texto, puesto que, mientras que algunos artistas, como Joseph Kosuth, Lawrence Weiner o el grupo Art & Language, insistían en la desmaterialización de la obra con piezas eminentemente textuales, otros destacaban la condición material del lenguaje, evidenciando una preocupación que casaba con el giro en las humanidades, impulsado por la teoría posestructuralista durante la misma época. Artistas como Robert Smithson (*A Heap of Language*, 1966)³ o Mel Bochner (*Language is not Transparent*, 1969) han dejado importantes ejemplos de ello. Al mismo tiempo, no hay que olvidar que en esta década la poesía concreta, con su énfasis en la dimensión plástica del texto, aunque experimentaba ya cierta decadencia como movimiento globalizado, ve aparecer en Estados Unidos algunas de las principales antologías que han servido como referentes de esta práctica.⁴ Los escritores que en el siglo XXI se reconocen como conceptuales en literatura, sin eludirla, parecen querer recoger esta tensión entre la supuesta inmaterialidad de la idea y lo que es una preocupación principal para toda escritura que se quiera heredera, en algún sentido, de las vanguardias históricas de principios del XX. En palabras de Dworkin: «La opacidad del lenguaje es una conclusión del arte conceptual, pero constituye una premisa para la escritura conceptual» (2018, p. 44).

Entonces, ¿en qué se diferencia la actual escritura de sus antecedentes en el ámbito del arte? Al preguntarle si se consideraba a sí mismo un artista conceptual, Carl Andre, una de las referencias clave de la nueva escritura conceptualista por su temprana obra poética,⁵ contestaba en 1970 de manera rotundamente negativa: «Mi arte emerge del deseo de tener cosas en el mundo que de otro modo nunca hubieran estado en él. Soy un materialista, un admirador de Lucrecio» (Tucman, p. 60). Y venía a subrayar con estas palabras el hecho de que, conceptual o no, una obra de arte siempre tiene un resultado material. Haciendo nuestra esta posición materialista de Andre, podemos decir que, más allá de los conceptos, los objetos resultantes de estas prácticas son libros y, como tales, se mueven dentro del circuito de editoriales y librerías, aunque muchos de ellos estén disponibles en versión digital o se distribuyan en impresión bajo demanda. Asimismo, es mediante antologías (órgano clásico de la canonización literaria) como se delimita el espacio

en el que se desplaza esta escritura. Diez años después de la recopilación de textos realizada por Dworkin para UbuWeb, otro volumen recogía los frutos ya necesariamente maduros de este movimiento. En *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, se dibujaba el contorno de una herencia que, sin abandonar referentes del mundo del arte, aparecía ya más volcada hacia lo literario y, en concreto, hacia el terreno de la poesía. Desde Denis Diderot o W. B. Yeats a Hart Crane, J. G. Ballard o William Burroughs, el linaje de esta escritura desembocaría en ejemplos de la poesía L=A=N=G=U=A=G=E de Ron Silliman y Charles Bernstein, quienes aparecen como sus antecedentes lógicos más inmediatos en Estados Unidos. Sin embargo, todas las obras recogidas en la muestra coinciden, salvo mínimas excepciones, en un rasgo común: proceden de materiales encontrados que, más o menos elaborados, dan lugar a una nueva composición literaria. Así, Sally Alatalo (*Unforeseen Alliances*, 2001) compone poemas cuyos versos provienen de los títulos de ediciones baratas de novela rosa; Paal Bjelke Andersen (*The Grefsen Address*) utiliza una selección de material obtenido de discursos emitidos por televisión de diversos presidentes y primeros ministros nórdicos; Thomas Claburn (*i feel better after i type to you*, 2006) trabaja haciendo listas con los datos liberados por una empresa proveedora de acceso a internet; Elisabeth S. Clark (*Between Words*, 2007) reproduce la puntuación de una novela de Raymond Roussel; Nada Gordon (*Abnormal Discharge*) se sirve de los titulares de un foro *online* de mujeres sobre temas de salud; y Dan Farrell (*The Inkblot Record*, 2000) compone párrafos con las respuestas al test de Rorschach obtenidas de distintos libros de psicología, ordenándolas alfabéticamente.

«¿Por qué tantos escritores están ahora explorando estrategias de plagio y apropiacionismo? –se pregunta Goldsmith–: Es sencillo: el ordenador nos anima a imitar su modo de trabajar» (Dworkin y Goldsmith 2011, xviii). En efecto, la escritura conceptual americana puede considerarse el reflejo de una experiencia contemporánea de inmersión en las inagotables fuentes de datos con las que convivimos y que debemos aprender a procesar. Sin embargo, bajo esta obvia reflexión, se esconde una utopía que no lo es tanto: «El énfasis de la escritura conceptual recae en un trabajo que no intenta expresar psicologías individuales únicas, coherentes o consistentes y que, además, rechaza las estrategias familiares de control au-

toral en favor del automatismo, la oblicuidad y modos de no interferencia» (XIII). Es decir que, frente a la espontaneidad de la expresión artística subjetiva, rémora impuesta por una estética romántica que se considera impositiva, el automatismo de las máquinas nos permitirá liberar a las obras del control de su creador. Una idea que Roland Barthes resumiera en la repetida consigna de la muerte del autor y que ya estaba presente en el también antiexpresivo *minimal look* de los sesenta; y que llevó a considerar la figura literaria de Mallarmé en el mundo del arte, junto con otras, como las de Cage o Duchamp, como un icono cultural, sobre todo por aquel mítico proyecto de libro en el que las páginas podrían barajarse a voluntad del lector.⁶

Por otra parte, el que la estrategia «in creativa» de estos autores sea, fundamentalmente, el manejo y modificación de la información recibida parece ajustarse a los cambios detectados por Benjamin Buchloh en la evolución del arte conceptual:

Si el ready-made negaba la representación figurativa, la autenticidad y la autoría al tiempo que remplazaba la estética de estudio del original manufacturado por la repetición y la serie (es decir, por la ley de la producción industrial), el arte conceptual desplazó incluso la imagen del objeto producido en masa y sus formas estetizadas características del arte pop, sustituyendo la estética de la producción industrial y el consumo por una estética de la organización legal-administrativa y de la validación institucional (p. 178).

Efectivamente, la estética de la oficina estaría presente tanto en el fichero utilizado por Robert Morris para *Card File* (1962) como en los sobrios cajones de archivadores presentados por Art & Language en *Index 01* (1972) para la Documenta V. Ahora el paradigma es internet: en un mundo en el que hasta la identidad ha pasado a formularse en términos de gestión y se expresa en selecciones de músicas y colecciones de imágenes, la escritura conceptual celebra conscientemente este cambio. Pero hay que recordar que el «sampleado» infinito y el reciclaje de materiales existentes no sólo afecta a los contenidos, sino también a las estrategias. Porque el plagio o apropiacionismo tampoco es nuevo. De modo muy semejante a cómo la artista Sherrie Levine, a comienzos de los ochenta, presentaba a los espectadores imágenes idénticas a las tomadas por Walker Evans en 1936; en 2011 Vanessa Place tuitea *Lo que el viento se llevó* tratando de evidenciar el carácter racista de la novela de

Margarett Mitchell y da lugar, así, a una de las obras de escritura conceptual más discutidas. El proyecto *Gone with the Wind* fue considerado insultante por algunos colectivos y causó la retirada del nombre de la autora en diversos actos y programas oficiales. Un espíritu polémico que acompañó, asimismo, a otro de sus proyectos, *Tragodia*. En él, Place se autoplaga, en tanto que abogada especializada en delitos de agresión sexual, reproduciendo los documentos legales utilizados durante las causas. Los tres extensos volúmenes resultantes, *Argument* (2011), *Statement of The Case* (2011), *Statement of Facts* (2010), resultan, en este caso, provocadores por la crudeza de enfrentar al lector a episodios de violación mediante testimonios reales: «La culpa, como la poesía, es un acto de retórica, un acto de habla [...]. Dicho de otra manera, por primera vez en poesía una violación es una violación es una violación» (2018, p. 67). Una obra que, sin duda, pone en cuestión los límites éticos de la repetición incesante de contenidos y la responsabilidad que entraña el acto de compartir información: «La autoría no importa. El contenido no importa. Lo único que importa es la poesía. El efecto-eco» (2018, p. 69).

Pero ¿cuál es la ventaja última de esta desaparición del autor, de esta mínima intervención creativa? Uno de los rasgos más llamativos de la *conceptual writing* americana es la tendencia de sus autores a arropar las prácticas con textos teóricos que demarcan, justifican y legitiman la existencia del movimiento. Un ejemplo de ello es el breve volumen titulado *Notes on Conceptualisms* (2009), que, firmado conjuntamente por Vanessa Place y Robert Fitterman, se ha convertido en uno de los principales referentes a la hora de señalar este marco crítico. Fruto de una conversación inicial acerca de técnicas de borradura en la literatura, la tesis que vertebra el ensayo supone que la escritura conceptual se caracterizaría por servirse de la alegoría, rechazando la utilización del símbolo. Dispuesto en párrafos que recuerdan al *Tractatus* de Wittgenstein, el ensayo de apenas cuarenta páginas recupera las ideas expuestas por Benjamin en *El origen del drama barroco alemán* e incluye referencias a críticos de arte americanos (Benjamin Buchloh, Hal Foster) y a una extensa nómina de filósofos continentales (Žižek, Paul de Man, Badiou, Adorno, Horkheimer) para justificar la práctica de una docena de libros cuyos títulos se van desgranando a lo largo del texto. Un exceso de teoría sólo explicable por esa tradición tan americana, importada ya en

todas partes, de artistas-pensadores que se sirven de la teoría para crear la «ilusión de un poder de transgresión» (Cusset, p. 241) frente al mercado, sin que en ocasiones se perciba e forma clara su efectividad: «La escritura alegórica (particularmente en la forma de escritura conceptual apropiada) no pretende criticar la industria cultural desde lejos, sino reflejarla directamente. Para ello, utiliza los materiales de la industria cultural directamente. [...] La crítica está en el replanteamiento. La crítica de la crítica está en el eco» (p. 20).

Esta insistencia en la profusión teórica contrasta con unas obras que, según sus propios autores, no están hechas para ser leídas: «Si captas la idea de lo que intentan hacer, puedes entender el libro» (2005, s. p.). Esta afirmación la encontramos en *Theory*, de Goldsmith, otra de las referencias para entender los planteamientos que subyacen a este tipo de prácticas. El soporte de esta obra consiste en un paquete de quinientos folios, sin más adorno ni encuadernación que esa cubierta, también de papel, que suele envolverlos. La tensión entre unos textos breves que dialogan con la página en blanco y un libro que se pretende, por su título, un conjunto organizado de ideas, entre la fragilidad de la disposición de las hojas y la dureza del montón compacto de páginas, resulta más interesante que su contenido. En él nos encontramos con un ensamblaje de reflexiones con cierta voluntad programática: «Hacia una literatura sin autor», afirma una de las páginas sueltas que conforman el libro; o «La muerte del autor. Finalmente asesinado por la internet». Pero, si ha muerto el autor, ¿por qué aparece de nuevo para hablarnos de sus preferencias literarias, por qué enuncia anécdotas y ocurrencias de sus amigos, o nos hace testigos de las palabras con las que Obama se dirigió a él cuando visitó la Casa Blanca con ocasión de «A Celebration of American Poetry»?

Parece que la autoría, con la que se pretende acabar en la práctica literaria por ser un «constructo capitalista», emerge con fuerza en los textos teóricos para marcar el curso de una literatura que se quiere de vanguardia (rodeada de proclamas y manifiestos) en la era de internet: «Nuestra conciencia está saturada por la fuente textual de las redes sociales» (Goldsmith, 2005). Es en este marco de preocupaciones como pude entenderse también el proyecto de Fitterman «*The Sun Also Rises*». *A Hemingway Reader* (2008), en el que reproduce la novela conocida en España como *Fiesta*, pero conservando únicamente en cada capítulo las oraciones que comienzan con el

pronombre personal «yo». Sobra decir que, aunque la novela no esté completa, la cantidad remanente de texto es considerable, dado el gusto del novelista americano por ofrecer visiones subjetivas de sus *alter ego* literarios, ocupados en mujeres, alcohol y aventuras taurinas. Hemingway representa el paradigma de autor ególatra, patriarcal y autoritario con el lector contra el que la escritura conceptual podría, como es lógico, posicionarse. Sin embargo, llama la atención que una obra como *Soliloquy*, deliberadamente «in creativa», por recoger el lenguaje pronunciado de manera arbitraria por Goldsmith durante una semana cualquiera, tampoco difiera tanto de lo que pretende evitar:

I'll tell you more, I'm a little buzzed. I had two glasses of wine and a cognac. And she took me out to lunch at MoMA so. The absinthe I didn't have too much of but at any rate what but I do, you know, what I can, you know, she really adores you and adores your work and thinks that you're you're you're due more due more praise so that's cool. Um, and she, let's see your book is coming out from Northwestern? And she said that she voted for that book to happen. You knew that already. Yeah. Yeah. Yeah. Yeah. The Wittgenstein book? Right. Right (2001, p. 46).

Junto al interesante ejercicio de registro de las repeticiones, giros e imprecisiones del lenguaje cotidiano, que se muestra rítmico y evocativo en las continuas elipsis, en el fondo volvemos a encontrarnos en esta obra con la voz de un escritor que nos convierte en testigos de sus experiencias. Podría pensarse que dialoga irónicamente con ese estilo «I did that, I did that» de Frank O'Hara, que marcó, en gran medida, el paradigma de la poesía de la escuela de Nueva York, pero cuesta entender en qué sentido esta nueva poesía es necesariamente liberadora. Lo mismo ocurre con la nómina de libros que Dworkin enumera en *The Perverse Library* y que el autor considera un poemario: si no hace falta crear, sólo reunir y reordenar lo ya escrito por otros, la consecuencia parece obvia, ¿por qué no contemplar la colección de libros que descansa en las estanterías de casa como una gran obra literaria? Ahora bien, muerto el autor, ¿no se condena al lector a convertirse en un perverso *voyeur* que curiosear en las estanterías del creador y teórico de obras de vanguardia? Según Dworkin, el arte y la escritura conceptuales propician el distanciamiento «de una posición de autoría original en sentido creativo» (2011, xxxiii). Y, sin embargo, parece

también que, cuanto más se incide en la desmaterialización de la obra, más se transita de aquella posición relativamente modesta del artista entendido como artesano hacia la figura del artista genial, asumido como quien tiene las mejores ideas. Es el caso de *Parse* (2008), donde Dworkin nos muestra una obra realizada a partir de un libro de gramática del siglo XIX, en el que cada frase ha sido analizada en sus constituyentes gramaticales y transcrita en forma de texto corrido. Una muestra:

Parenthesis cardinal arabic numeral parenthesis marks of quotation Interrogative Personal Pronoun Objective Case past tense auxiliary verb second person singular pronoun present tense transitive verb infinitive mood question mark marks of quotation parenthesis cardinal arabic numeral parenthesis marks of quotation Definite Article noun relative pronoun First Person Singular Personal Pronoun Subjective Case present tense intransitive verb locative preposition period marks of quotation Cardinal Roman Numeral period Conjunction definite article Noun appositional present tense intransitive verb appositional adjective colon dash (Dworkin y Goldsmith, p. 194).

No obstante, ni una buena idea ni fardos de teoría convierten en buena a una obra. En el volumen publicado en 2012 a propósito de una exposición homónima llevada a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo de Denver, «Postscript: Writing After Conceptual Art», tanto los textos de artistas y teóricos como el de la comisaria aluden repetidamente a la misma referencia: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, obra presentada por el artista Marcel Broodthaers en su *Exposition Littéraire autour de Mallarmé*, en la que reproducía la obra del poeta simbolista, sustituyendo sus palabras por franjas negras en un papel transparente. Este libro guarda semejanza con las escrituras conceptuales de hoy, en tanto que puede explicarse fácilmente con la descripción de un procedimiento de intervención sobre una obra literaria anterior, pero basta echar un vistazo a los escritos preparatorios de la pieza para comprobar que Broodthaers, si bien abandonó el entorno de las editoriales para presentar su obra en galerías y museos, nunca dejó de ser un lector de poesía que conocía bien las complejidades que nos asaltan cuando, además de quedar deslumbrados por la brillante idea de la disposición espacial de las letras sobre la página, nos enfrentamos a lectura del texto de Mallarmé.

La riqueza de autores que han experimentado y llevado al límite la escritura tanto desde la literatura como desde el arte es, sin duda, fascinante, y es imprescindible atender a esta tradición, que muchas veces, por inercias de la propia academia o del mercado, sigue quedando marginada y que ha de constituir, sobre todo para la poesía (el género que más arriesga con el lenguaje), una fuente de inspiración constante. Sin embargo, por mucho que se reflexione por escrito sobre ellas y por mucho que se justifiquen teóricamente sus presupuestos, un escritor «increativo», como cualquier otro, siempre se arriesga en cada obra que emprende. Al hojear las páginas del libro de Simon Morris *Getting Inside Jack Kerouac's Head* (para el que reproduce de forma íntegra la novela *En la carretera*, incluyendo la portada), o su secuela, *Getting Inside Simon Morris' Head*, de Joe Hall (en la que se nos presenta a su vez la hazaña de Simon Morris, volviendo a copiar la copia), sólo se me ocurre pensar que este chiste, a fuerza de contarse y de explicarse, ni siquiera resulta tan gracioso. Además de Borges en el «Pierre Menard», ya lo contó José Luis Cuerda en *Amanece, que no es poco*, cuando Saza, en el papel del cabo Gutiérrez, detiene al argentino del pueblo (Arturo Bonín) y le recrimina haber presentado como obra suya una copia de *Luz de agosto*, de William Faulkner, en traducción de Pedro Lecuona: «Pero, hombre, ¿y no podía usted haber plagiado a otro?», «¿No sabe usted que en este pueblo es verdadera devoción lo que hay por F“u”lkner?». Pues eso, puede que en este nuevo arte del plagio ocurra a veces que la devoción por la teoría pretenda encubrir una evidencia: que las obras, más allá de apelar a la autoría o a su negación, sólo tienen valor en lo que puedan decirnos por sí mismas.

NOTAS

- ¹ *The UbuWeb Anthology of Conceptual Writing*, introducción y edición de Craig Dworkin, UbuWeb, desde 2003. Véase <<http://ubu.com/concept/index.html>>.
- ² Se trata de Eclipse (<<http://eclipsearchive.org/>>), que ofrece en edición facsímil y de modo totalmente gratuito, publicaciones de poesía editada en medios independientes y pequeñas tiradas durante el último cuarto de siglo.
- ³ Recuérdese también la afirmación que cierra el texto «LANGUAGE to be LOOKED at and/or THINGS to be READ» (1967): «Mi modo de entender el lenguaje es que es materia y no idea, es decir, el “impreso importa” [*printed matters*]», (1996, p. 61).
- ⁴ Las dos principales serían la editada por Emmett Williams, del entorno Fluxus: *An Anthology of Concrete Poetry*, Nueva York: Something Else Press, 1967; y Mary Ellen Sol (ed.), *Concrete poetry: a World View*, Bloomington: Indiana University Press, 1968. Un interesante estudio de cómo desde el arte conceptual se han despreciado y, en muchos casos, malinterpretado las prácticas de la poesía concreta puede encontrarse en Hilder (2012, pp. 578-614).
- ⁵ Los nueve libros de poemas publicados por la Dwan Gallery dan cuenta del temprano interés por la poesía de este autor durante un periodo que abarca casi diez años: Carl Andre, *Seven Books of Poetry* (Nueva York: Dwan Gallery y Seth Siegelau, 1969); *Passport* (1960), *Shape and Structure* (1960-1965), *A Theory of Poetry* (1960-1965), *One Hundred Sonnets* (1963), *American Drill* (1963-1968), *Three Operas* (1964) y *Lyrics and Odes* (1969). En la galería de Virginia Dwan, vinculada a la carrera de importantes artistas, se realizarán, además, entre 1967 y 1970 hasta tres exposiciones relacionadas con prácticas en las que prima el trabajo con el lenguaje: «Language to be looked at and/or things to be read», «Language I» y «Language II».
- ⁶ Como ejemplos pueden citarse el número de la revista *Aspen* editada por Brian O'Doherty, conocido como *minimal issue*, en el que, precisamente, aparece por primera vez el texto de Barthes, «The Death of the Author», *Aspen*, núm. 5-6, 1967, s. p. El número entero de la revista aparece publicado en UbuWeb (27 de

septiembre de 2017): <<http://www.ubu.com/aspens/aspens5and6>>. Sobre la influencia del poeta en Sol LeWitt y Dan Graham, véase Lovatt, 2012.

BIBLIOGRAFÍA

- Buchloh, Benjamin (2004). *Formalismo e historicidad*. Madrid: Akal.
- Cusset, François (2005). *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*. Barcelona: Melusina.
- Dworkin, Craig, ed. (2006). *Language to Cover a Page: The Early Writings of Vito Acconci*. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press.
 - «From “The Fate of Echo”» (2018), *Postscript: Writing After Conceptual Art*. Toronto: University of Toronto Press.
- Goldsmith, Kenneth (2001). *Soliloquy*. Nueva York: Granary Books.
 - (2005). *Theory*. París: Jean Boîte Éditions.
 - (2011). *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. Nueva York: Columbia University Press.
 - y Goldsmith, Kenneth, eds. (2011). *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston (Illinois): Northwestern University Press.
- Hilder, Jamie (2012). «Concrete Poetry and Conceptual Art: A Misunderstanding», *Contemporary Literature*, vol. 54, núm. 3, otoño.
- Kotz, Liz (2007). *Words to be Looked at. Language in 1960s Art*. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press.
- Lovatt, Anna (2012), «The Mechanics of Writing: Sol LeWitt, Stéphane Mallarmé and Roland Barthes», *Word & Image*, vol. 28, núm. 4.
- Place, Vanessa (2018). «Echo ἠχώ», *Postscript: Writing After Conceptual Art*. Toronto: University of Toronto Press.
 - y Fitterman, Robert (2009). *Notes on Conceptualisms*. Nueva York: Ugly Duckling Presse.
- Smithson, Robert (1996). *The Collected Writings*, Nueva York: New York University Press.
- Tucman, Phyllis (1970). «An Interview with Carl Andre», *Artforum*, vol. 8.