



Contra la profundidad: la recepción de Roland Barthes y Alain Robbe-Grillet en la sensibilidad minimalista¹

Sandra Santana Pérez

Recibido: 03 de septiembre de 2018 / Aceptado: 15 de febrero de 2019

Resumen. El presente artículo ofrece un estudio contextualizado de la temprana recepción de Roland Barthes en el arte estadounidense, desde la publicación de sus primeros escritos sobre Alain Robbe-Grillet a finales de la década de los 50 hasta la popularización de sus teorías con la aparición de «La muerte del autor» en 1967. Mediante el análisis de algunos conceptos claves (como «superficie», «literalismo» y «objetualidad») se muestran los vínculos entre los planteamientos teóricos de Barthes y Robbe-Grillet y los discursos propios del arte minimalista.

Palabras clave: minimalismo; literalismo; *nouveau roman*; muerte del autor.

[en] Against depth: the reception of Roland Barthes and Alain Robbe-Grillet in minimal sensitivity

Abstract. The present article offers a contextualized study of Roland Barthes's reception in the American artistic field: from the publication of his first writings about Alain Robbe-Grillet at the end of the 50s until the popularization of his theories with the essay «The Death of the Author» in 1967. Some key terms (like «shallowness», «literalism» or «objecthood») are proved to be common to the Barthes and Robbe-Grillet's discourses and those of the minimal art.

Keywords: minimalism; literalism; *nouveau roman*; death of the author.

Sumario: 1. Los objetos en la literatura y el arte literal; 2. Pintar lo más profundo: el arte de la superficie; 3. La muerte del autor y el nacimiento de una nueva sensibilidad; 4. Conclusiones; 5. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Santana Pérez, S. (2019) “Contra la profundidad: la recepción de Roland Barthes y Alain Robbe-Grillet en la sensibilidad minimalista”, en *Escritura e Imagen* 15, 25-39.

¹ El presente artículo forma parte de una investigación en curso que se inició entre octubre de 2016 y enero de 2017 gracias a una estancia de movilidad en el extranjero «José Castillejo» para jóvenes doctores en la Universidad de Princeton financiada por el Ministerio de Educación Cultura y Deporte de España.

Old master painting has a great reputation for being profound, universal, and all that, and it isn't necessarily.

Donald Judd, «Questions to Stella and Judd»

There is today, in fact, a new element that separates us –this time radically– from Balzac, as from Gide or Madame de la Fayette: it is the dismissal of the old myth of “depth.”

Alain Robbe-Grillet, «A Fresh Start for Fiction»

1. Los objetos en la literatura y el arte literal

El primer viaje de Roland Barthes a Estados Unidos tuvo lugar en el verano de 1958 gracias a una invitación del Middlebury College de Vermont. Barthes, por entonces prácticamente desconocido en el contexto estadounidense, había alcanzado ya notoriedad en Francia debido a la publicación de su ensayo *El grado cero de la escritura* que se había constituido en modelo teórico de la narrativa emergente conocida como el *nouveau roman*². Fue esta vinculación con la corriente literaria de moda, y concretamente con su representante más destacado, Alain Robbe-Grillet, la que le llevó a entrar en contacto con los círculos literarios y a encontrar un espacio para sus ideas en el ambiente intelectual estadounidense. El poeta Richard Howard, quien por entonces comenzaba a traducir al novelista francés para la editorial Grove Press, recibe a Barthes ese mismo año en su casa de Nueva York y, además de entablar con él una prolongada amistad, se encargará en adelante de traducir gran parte su obra al inglés³. En este contexto no es de extrañar que la primera aparición del pensador en una revista americana estuviera vinculada a su faceta de crítico literario: publicado en Francia con el título de «Littérature objective», un ensayo sobre las primeras novelas de Robbe-Grillet se ofrecía a los lectores de la *Evergreen Review* a modo de carta de presentación del escritor junto con la novela *The voyeur*⁴. Esta fue una de la serie de obras del autor con la que el editor del sello Grove Press, Barney Rosset, alimentaba el interés de un público que recibía con expectación los experimentos de vanguardia europeos (Jean Genet, Eugène Ionesco o Samuel Beckett) junto con las novedades literarias de los autores de la generación Beat americana y los poetas de la Escuela de Nueva York. En un contexto ávido de cambio y de polémicas, la nueva

² A pesar de que en esta obra se defiende una concepción amplia de la literatura, que abarca desde el Flaubert y Mallarmé a las prácticas existencialistas de Sartre y Camus (exponente máximo, según el crítico, de este «grado cero» de escritura), el éxito del libro se debe sin duda en gran medida a su afinidad estética con la nueva narrativa. Publicada en 1953 esta obra llegaría alcanzar casi los 30.000 ejemplares vendidos en su primera edición. Samoyault, T., *Roland Barthes. A Biography*, Cambridge; Malden M. A., Polity Press, 2016, p. 226.

³ «Mutual friends brought us together in 1957. He came to my door in the summer of that year, disconcerted by his classes at Middlebury (teaching students unaccustomed to a visitor with no English to speak of) and bearing, by way of introduction, a freshly printed copy of *Mythologies*». Richard Howard, «Remembering Roland Barthes», en: Steven Ungar, Betty R. McGraw (eds.), *Signs in Culture: Roland Barthes Today*, Iowa, Idaho: University of Idaho Press, 1989, p. 31. Según señala la biografía de Barthes Tiphaine Samoyault, Howard habría cometido una imprecisión al recordar la fecha de la visita a Nueva York del crítico: «Howard is mistaken about the date of Barthes's first American trip. Postcards sent to Georges Poulot (Georges Perros) in July 1958 confirm the date of this stay in Middlebury in 1958». Samoyault, T., *Roland Barthes. A Biography*, op. cit., p. 531.

⁴ Este ensayo, aparecido en la revista americana con el título de «Alain Robbe-Grillet», se sumaba a los del propio Robbe-Grillet también recogidos en la *Evergreen Review* («A Fresh Start for Fiction» en 1957 y «Old 'Values' and the New Novel» en 1959) otorgando todos ellos un marco teórico considerablemente extenso de la práctica narrativa del escritor.

moda literaria francesa que anunciaba estos textos aportaba el necesario carácter de innovación y rebeldía para ser celebrada como la confirmación de una renovación generacional.

En su ensayo, Barthes destacaba el modo en que la descripción aséptica y detallada de los objetos, en novelas como *Las gomas* o *El mirón*, los hacía predominar sobre la descripción psicológica de los personajes depurando el texto de cualquier interioridad o carga metafísica. Una actitud que contrastaba frente a la profundidad (social, psicológica o memorial) de las grandes novelas de Balzac, Zola, Flaubert o Proust donde estas mismas cosas se ofrecían impregnadas de la visión de los protagonistas fluctuando como si toda la realidad dependiera de la mirada humana:

Robbe-Grillet's purpose, like that of some of his contemporaries (...) is to establish the novel on the surface: once you can set its inner nature, its "interiority", between parentheses, the objects in space, and the circulation of men among them, are promoted to the rank of subjects. The novel becomes man's direct experience of what surrounds him without his being able to shield himself with a psychology, a metaphysic, or a psychoanalytic method in his combat with the objective world he discovers⁵.

La interpretación de Barthes parece coincidir con la del propio Robbe-Grillet⁶ cuando afirma respecto al cambio que debe operarse en la nueva narrativa que este ha de consistir en una liberación de cualesquiera significaciones psicológicas o sociales. La finalidad última es que los objetos y los gestos humanos descritos en el mundo de la ficción aparezcan ante el lector sin la deformación trágica que los escritores del pasado –y aquí incluye también a Sartre y Camus, a pesar de su aparente distancia respecto de las «cosas» en textos como *La náusea* o *El extranjero*– les imponían mediante interpretaciones ideológicas, subjetivas o existenciales⁷. El alegato a favor de la superficie (frente a las caducas pretensiones de profundidad) se convierte en una señal de modernidad y en la promesa de un futuro cargado de nuevas posibilidades. Para acceder a este espacio indeterminado pero, por ello mismo, prometedor, escritores y lectores tan sólo necesitan renunciar al «romántico "corazón" de las cosas»⁸. La aspiración de las generaciones anteriores a conocer la esencia de lo humano es considerada vana, y su creencia en la búsqueda de la autenticidad tras las apariencias del discurso o de la ideología, el fruto de una metafísica vacua que precisamente impide tener una experiencia inmediata del mundo.

Sin que muchas veces el vínculo con la estética de la novela francesa se haga explícito por parte de los artistas emergentes en el arte estadounidense del periodo, sorprende hasta qué punto esta llamada a detenerse en las superficies está presente en ellos y tiende a expresarse en términos muy parecidos. Así, Mel Bocher, en una crítica de la exposición *Primary Structures* celebrada en 1966, atribuía a un relevante grupo de artistas esa misma «ausencia de corazón» que caracterizaba a la nueva novela

⁵ Barthes, R., «Alain Robbe-Grillet», *Evergreen Review*, vol 2, nº 5, 1958, p. 126.

⁶ Sobre la recepción de las teorías de Barthes en el pensamiento de Robbe-Grillet, Bogue, R. L., «Roland Barthes, Alain Robbe-Grillet, and the Paradise of the Writerly Text», *Criticism*, Vol. 22, No. 2, Primavera: 1980.

⁷ «Instead of this universe of "signification" (psychological, social, functional) we must try to construct a world both more solid and more immediate. Let it be first of all by their *presence* that objects and gestures», Robbe-Grillet, A., «A Fresh Start for Fiction», (trad. Richard Howard), *Evergreen Review*, vol. 1, nº 3, 1957 1957, p. 102.

⁸ Robbe-Grillet citando a Barthes en: *Ibidem*.

francesa: «The new art of Carl Andre, Dan Flavin, Sol Lewitt, Don Judd, Rober Morris, Robert Smitshon deals with the surface of matter and avoids its “heart”»⁹. El texto de Bochner, encabezado por una cita de Robbe-Grillet («There is nothing behind these surfaces, no inside, no secret, no hidden motive...»), destacaba un conjunto de nombres ya conocidos en la escena neoyorkina y que se caracterizaban por haber llevado hasta las galerías obras inexpresivas con acabados industriales o, en todo caso, ausentes de cualquier rastro del artista en su producción.

Los verdaderos protagonistas de las primeras novelas de Robbe-Grillet, así lo señala Barthes en su ensayos, eran elementos extraídos del decorado urbano (planos municipales, rótulos profesionales, avisos postales, señales de circulación, verjas de jardines, suelos de puentes), o del ámbito cotidiano (gafas, interruptores, gomas, maniqués de modista, bocadillos prefabricados) que, al margen de la subjetividad del escritor, formaban una red de soportes estables¹⁰. Esta obsesión por los objetos (frente a la abstracción o la representación de elementos naturales) traspasa los márgenes de la literatura francesa para hacerse perceptible en las galerías de arte de Nueva York que, desde la segunda mitad de los años 50 y de modo más acuciante en la década de los 60, albergan piezas como los «combines» de Robert Rauschenberg, las banderas y dianas de Jasper Johns, las sillas y percheros de los «eventos» de George Brecht, o las «cajas brillo» de Andy Warhol. En esta misma línea de pasión por los objetos destaca la obra de Claes Oldenburg, caracterizada por reproducir formas de alimentos, muebles y pequeños electrodomésticos a gran escala mediante superficies blandas y plásticas. La forma de un cucurucho de helado como en (*Giant Ice Cream Cone* (1962) permite al artista revivir las sensaciones que la presencia del objeto producía en su espacio originario ofreciéndole incluso una relación más directa con él: «Using plaster, for example, makes it possible for me to re-live both the sensation of seeing ice cream through the interposing window, and the preparation of the effect. The presence of the window was an obstacle, but in my store I am inside the window.»¹¹

El tipo de objetos del decorado urbano descritos con detalle en las novelas de Robbe-Grillet, inseparables de la producción industrial y comercial, no se diferencian mucho de los creados por el artista americano en la medida en que ambos los priorizan y destacan frente a la presencia humana. Asimismo, siendo coetáneos, los artistas de la que luego será conocida como corriente «minimalista» participan de este mismo espíritu objetual. A pesar de no reproducir objetos cotidianos sino formas geométricas puras, la lectura que hace Donald Judd de los objetos de Oldenburg resulta reveladora. Éste no solo elogia la producción del artista, sino que lo sitúa como uno los representantes más destacados de la nueva producción de «objetos específicos» a la que el mismo se adhiere¹². Los gigantescos objetos de Oldenburg adquieren según Judd cierta emotividad, al tiempo que permanecen al margen de cualquier

⁹ Bochner, M., «Primary structures: exhibition at the Jewish museum». *Arts magazine*, nº 40, New York, 1966, p. 32-34, p. 34.

¹⁰ Barthes, R., «Alain Robbe-Grillet», *op. cit.*, p. 113.

¹¹ Claes Oldenburg en: *Claes Oldenburg: an exhibition organized by the Museum of Modern Art, New York, under the auspices of the International Council of the Museum, the Tate Gallery, London 24 June - 16th August 1970*, Arts Council of Great Britain, 1979, p. 7

¹² Para una perspectiva más amplia de la interpretación crítica de Oldenburg por parte de Donald Judd Shiff, R., «Judd through Oldenburg», *Tate Papers*, no.2, Otoño 2004, Web. 30 de Agosto de 2017.

intencionalidad expresiva¹³. Lo importante para Judd es que las obras de Oldenburg no están impregnadas, como sí lo estaban las formas orgánicas de pintores como De Kooning, de una emoción que provenga de la subjetividad del artista. Si en los espacios de Robbe-Grillet, según Barthes, apenas se presta atención a los elementos de la naturaleza, Oldenburg, afirma Judd, «evita los árboles y los seres humanos» para ofrecer al espectador un mundo de objetos autónomos e independientes¹⁴.

Por otra parte, entre los artistas minimalistas, la denominación de «objetos», junto con la de «estructuras», sirve para señalar con una expresión neutra la inadecuación de los términos tradicionales de pintura o escultura para aludir a los trabajos que están realizando. Esta independencia de los objetos artísticos humanizados a pesar de su aparente frialdad, parece guiar también la búsqueda de Robert Morris. En «Notas sobre escultura», uno de los textos teóricos fundamentales del periodo, Morris destaca la importancia que para el arte de la época tiene la construcción objetos a escala humana que no alcancen las dimensiones del monumento, pero que no se reduzcan a la dimensión intimista y subjetiva del ornamento¹⁵. Los objetos «promovidos a la categoría de sujetos», como afirmaba Barthes, salen así del espacio de representación circunscrito por la antigua pintura y escultura mediante el marco o el pedestal, enfrentándose a los espectadores en un espacio compartido. Una coincidencia de planos entre la obra y el espectador que el célebre crítico Michael Fried calificaba despectivamente de «literalista» porque evitaba que el acontecimiento estético tuviera lugar «dentro» de la obra y contravenía la esencia del género pictórico. Así, «la experiencia que se tiene del arte literalista lo es de un objeto en una *situación* –una situación que, prácticamente por definición, *incluye al espectador*»¹⁶.

En efecto, se le denomine o no con este término, esta inclusión del espectador en el tiempo de la obra, que para Fried tiene unas consecuencias marcadamente negativas, será sin embargo contemplada por los artistas aludidos como una liberación. Después de todo, «literalidad» era precisamente el término que Barthes había utilizado en 1955 a propósito de la escritura de Robbe-Grillet para resaltar su capacidad de revelar en la lectura una red de asociaciones imprevistas:

La representación de un tema postula una profundidad, el tema es un signo, el síntoma de una coherencia interna. En Robbe-Grillet por el contrario, las constelaciones de objetos no son expresivas, sino creadoras; están destinadas no a revelar, sino a realizar (...) en otras palabras son literales¹⁷.

Los objetos del arte y de la literatura literal son, por tanto, la promesa de un ámbito de creación descargado de los lastres y las significaciones del pasado al tiempo que

¹³ Judd, D., «Specific Objects» en: *Complete Writings 1959–1975: Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints*, Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2016, pp. 188-189.

¹⁴ *Ibidem*, p. 189.

¹⁵ Morris, R., *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994, p. 11.

¹⁶ Michael Fried, *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*, Madrid: Antonio Machado, 2004, p. 179.

¹⁷ Barthes, R., *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral, 2006, pp. 86-89. El texto, publicado en francés como «Littérature littéraire», en la revista *Critique* en el año 1955, no fue publicado sin embargo hasta 1972 en Estados Unidos en el volumen *Critical Essays*, traducido por Howard para la Northwestern University Press.

se declaran más reales al presentarse fuera de las ficciones del arte convencional. El efecto que producen novelas como *Las gomas* o *El mirón* al no permitir que el lector vincule los espacios a un momento concreto fuera de su dimensión temporal es, precisamente, el de unificar la temporalidad real de la lectura con la de la historia narrada, el de hacer converger el tiempo del lector con el tiempo de la historia. Para ello, es necesario que los objetos aparezcan limpios de aditivos expresivos. «At any cost this skin, this carapace must be destroyed, the object must be kept “open” to the circulation of its new dimensión: Time»¹⁸. Precisamente la apertura de las obras a la dimensión temporal, coincide también con el principal peligro que Fried señalará en unas obras minimalistas que consideraba alejadas de la instantaneidad de la percepción estética de la pintura modernista y perniciosamente cercanas de la temporalidad teatral.

2. Pintar lo más profundo: el arte de la superficie

En 1964, un año después de que tanto Judd como Morris presentaran al público sus primeras exposiciones individuales, aparecerá un segundo ensayo de Barthes en Estados Unidos en la influyente revista *Art and Literature*. Esta publicación en la que se conjugaban, al igual que en la *Evergreen Review*, el interés por la literatura europea y el arte americano más innovador, era el lugar idóneo para la recepción de «The World as Object». En este texto Barthes se ocupa de un pintor de la tradición clásica, Pieter Jansz Saenredam, cuya obra representa, según el pensador, un caso singular dentro de la pintura holandesa del siglo XVII: en esta tradición pictórica que dejaba aparecer al comerciante burgués triunfante en la cultura de la época en mil objetos que mostraban su dominio sobre el mundo en el marco de paisajes urbanos y bodegones, Saenredam, el pintor de catedrales y espacios sin apenas rastro de presencia humana, ofrecía un marcado contraste.

Para Barthes existía un vínculo evidente entre la pintura de Saenredam y la escritura de Robbe-Grillet que alejaba a ambos del arte barroco holandés con su profusa exhibición de objetos de cualidades sensoriales únicas. En las novelas de Robbe-Grillet los objetos –banales, cotidianos, provenientes del entorno industrial– aparecen en su «delgadez esencial», sin adjetivos que los fijen a una subjetividad concreta. Tanto la inexpresividad en la descripción de los espacios y objetos de la nueva narrativa francesa como la fascinación por los interiores blancos y prácticamente inhabitados del artista neerlandés parecen coincidir en una misma tradición estética que busca, en su contención, dejar abierta la mirada sin dirigirla hacia un significado último y concreto. «Lovingly –and exclusively– to paint surfaces that mean nothing at all»¹⁹ era para Barthes la definición de la pintura de Saenredam. Una consigna que mostraba evidente parecido con el posicionamiento teórico de unos artistas que negaban asignar contenido semántico alguno a sus objetos, reaccionando contra la expresividad de los representantes de la generación anterior. Si los artistas «de la estructura» se identificaban por su «frialidad» frente a la «calidez» gestual de los expresionistas abstractos, del mismo modo la ausencia de implicación psicológica y la neutralidad del estilo narrativo venían a ser en Francia una respuesta a la literatura

¹⁸ Barthes, R., «The World Become Thing», *Art and Literature*, nº 3, Otoño-Invierno, 1964., p. 122.

¹⁹ *Ibidem*, p. 148.

existencialista. Ambas posturas estéticas, tanto la del minimalismo como la del *nouveau roman* de Robbe-Grillet, coinciden en la abundancia de textos teóricos que las amparan y en los que formulan y articulan su rechazo a la tradición de la que, paradójicamente, son herederas.

La coincidencia entre el arte minimalista estadounidense y los textos del escritor francés como doble oposición frente al expresionismo abstracto y el existencialismo, era ya manifiesta en la época. Allan Leepa, artista y profesor de pintura en la Michigan State University, así lo señala en 1968 en un texto donde, impregnado de la filosofía del segundo Wittgenstein²⁰, reclama, frente a la posición humanista de Sartre, la posibilidad de no cerrar definiciones ni del arte, ni del sujeto, dejando abierta de este modo la vía de una ideal multiplicación infinita de sentidos:

The position of the Minimal artist, however, differs from that of the existential artist, in that the existentialist feels he can define himself whereas the Minimalist believes no definitions of self or of art are possible (...). Definition (...) accepts the possibility of something absolute, which the preconditions and regulates all future perceptions and art forms. The new existential artist's position is perhaps best represented by Alain Robbe-Grillet: «The world is neither meaningful nor absurd: it simply is»²¹

La imposibilidad de que el individuo se defina a partir de sus actos o a partir de su obra artística, hermana por tanto las prácticas artísticas con la escritura de Robbe-Grillet. La tan repetida afirmación de Frank Stella, «what you see is what you see», se adapta sorprendentemente bien a la consideración de los objetos «como si tuvieran sólo exteriores y superficies»²², tal como defendiera Robbe-Grillet al negar cualquier proyección emocional sobre ellos. Sea mediante la insistencia en la «especificidad objetual» de las obras (Donald Judd), mediante la puesta de relieve de los componentes materiales de las piezas y su espacialidad (Carl Andre) o mostrando en la obra el proceso de su producción (como sucede en la «Box with the Sound of Its Own Making» o en «Card File» de Robert Morris), muchos artistas del periodo participaban de esta tendencia contra la profundidad.

Por otra parte, en este viaje de ida y vuelta entre Francia y Estados Unidos, Barthes tampoco permanece impassible ante las formas de vida y la estética que encuentra a su paso por el país. Su entusiasmo por Nueva York se manifiesta en la postal que escribe desde Vermont a Georges Poulet después de conocer la ciudad: «New York, what an admirable city! In a few hour I felt at home; 12 millions men all to oneself, and freedom»²³. El interés por las formas urbanas y de líneas puras parece atraer la imaginación de Barthes quien un año después reprocha al pintor Bernard Buffet haberse acercado a ella mediante una figuración de espacios vacíos: «Para eso sirve la geometría neoyorkina: para que cada cual sea *poéticamente* propietario de la capital

²⁰ Aunque no es lugar para desarrollar esta influencia, Ludwig Wittgenstein será otro de los filósofos frecuentemente citados en relación a la nueva estética. Destaca, tempranamente, el interés que Jasper Johns manifiesta por este filósofo y que resulta patente en sus escritos y diarios de época.

²¹ Leepa, A. «Minimal Art and Primary Meanings», en: Battcock, Gregory (ed.) *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York: E. P. Dutton & co, 1968, p. 206.

²² Robbe Grillet. A., «Old 'Values' and the New Novel» (trad. Bruce Morrisette), *Evergreen Review*, vol. 3, nº 9, 1959, p. 104.

²³ Samoyault, T., *Roland Barthes. A Biography*, op. cit., p. 531.

del mundo»²⁴. Las formas geométricas de los rascacielos serán para Barthes, como después las líneas esquemáticas de esa Torre Eiffel que defiende frente a sus críticos, un ideal capaz de representarlo todo: «Es imposible huir de este signo puro –vacío, casi– porque quiere decirlo todo»²⁵. En esta misma visión combinada de neutralidad, pureza y libertad parece residir el aplauso a la decisión del escritor Michel Butor quien en su obra *Mobile. Etude pour une représentation des Etats-Unis* (Gallimard, 1962) opta por una aséptica clasificación alfabética en su poética descripción de la geografía estadounidense: «...el alfabeto consagra aquí una historia, un pensamiento mítico, un sentimiento cívico; es en el fondo la clasificación de la apropiación, la de las enciclopedias, es decir, de todo saber que quiere dominar el plural de las cosas sin por ello confundirlas, y es verdad que los Estados Unidos se han conquistado como una materia enciclopédica, cosa tras cosa, Estado tras Estado»²⁶.

3. La muerte del autor y el nacimiento de una nueva sensibilidad

Si bien en los textos de artistas como Morris, Judd, Sol Lewitt o Carl Andre, no se encuentran referencias tempranas a las novelas de Robbe-Grillet o al pensamiento de Barthes²⁷, la moda literaria francesa será recogida y comentada rápidamente por una segunda generación de artistas cercanos a este círculo. Fruto de este interés por el pensador francés es el impulso que lleva al artista y crítico de arte Brian O'Doherty, quien había conocido la obra de Barthes a través de sus apariciones en la *Evergreen Review*²⁸, a solicitarle en 1967 un escrito para el número doble 5 + 6 de su revista *Aspen*. Según cuenta el mismo O'Doherty, este habría aprovechado una estancia de Barthes como docente en Philadelphia para invitarle a Nueva York y explicarle la naturaleza del proyecto de edición en el que trabajaba²⁹. Para O'Doherty el texto inédito que Barthes entregó a la revista unas semanas más tarde no sólo se adaptaba perfectamente al espíritu de la publicación, sino que resultaba «revolucionario». Efectivamente, «The Death of the Author», publicado originariamente en inglés, aportaría a la revista un decisivo apoyo teórico además de convertirse en uno de los textos del autor francés más célebres tanto fuera como dentro de los Estados Unidos. El número de *Aspen* en el que Barthes fue invitado a participar, conocido como «minimal issue», contenía otros dos ensayos más, firmados por Susan Sontag

²⁴ Barthes, R., *La Torre Eiffel*, Barcelona: Paidós, 2001, p. 21.

²⁵ *Ibidem*, p. 58.

²⁶ Barthes, *Ensayos críticos*, op. cit., p. 248. Aunque no podemos extendernos aquí en la recepción de las novelas del propio Butor en Estados Unidos, existe por lo menos dentro del entorno artístico un caso interesante en Dan Graham, quien se declara entusiasta admirador del escritor desde los primeros 60s. Aprovechando esta afinidad, años después Donatien Grau editó un pequeño volumen de conversaciones entre el artista y el escritor: *Conversation*, Sternberg Press, Berlín, 2015.

²⁷ Nos referimos al periodo entre 1958 y 1967. Es necesario señalar que Robert Morris, en su texto «Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated» publicado en *Artforum* en 1970, incluye ya numerosas alusiones al estructuralismo de Saussure y concretamente a Barthes, Morris, R., *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, op. cit., pp. 71 y ss.

²⁸ Alberro, A., «Inside the White Box», *Artforum*, septiembre, 2001, pp. 170-171.

²⁹ «Barthes was in Philadelphia at that time and he came to New York to talk about the project. He got it immediately. My notion that art, writing etc., was produced by a kind of anti-self that had nothing to do with whoever 'me' was, an excellent preparation for our conversation. He said 'I think I may have something for you'. When 'The Death of the Author' arrived, I knew it was revolutionary». O'Doherty, Brian, conversación con Phong Bui, en: *The Brooklyn Rail*, s/p. Web. 27 de septiembre de 2017.

y George Kubler, cinco discos con grabaciones de textos de Samuel Beckett, Robbe-Grillet y Marcel Duchamp (entre otros), un poema de Michel Butor, así como piezas musicales de Morton Feldman y John Cage e intervenciones artísticas de artistas como Sol Lewitt, Tony Smith, Mel Bochner o Dan Graham. El diseño de la revista, una caja completamente blanca dividida en dos mitades iguales que daba cabida a los discos, textos y películas, evocaba el icono más clásico del generalizado gusto minimalista: el cubo blanco.

Para el momento en que aparece el mencionado número de *Aspen*, Barthes ya había participado en el simposio «The Languages of Criticism and the Sciences of Man» organizado en octubre de 1966 por los profesores Richard Macksey y Eugenio Donato en la Universidad Johns Hopkins, al que fueron invitados otros intelectuales franceses como Jacques Derrida, Jacques Lacan, René Girard, Jean Hyppolite o Lucien Goldmann. Este simposio, que se constituirá como el germen de la influencia posterior de la llamada «French Theory» en el continente americano³⁰, se celebraba tan sólo unos meses después de que tuviera lugar la muestra *Primary Structures* en Nueva York que consagraría a los artistas del minimalismo. La reacción de O'Doherty tras su visita a la exposición resulta reveladora para entender el espíritu que animaba un giro estético que se pretendía «liberado de todas las efusiones románticas y de la ficción de la ‘expresión’»:

I, who had never wished to make art from the degraded slums of my inner life, was liberated by their example. Liberated, that is, from all romantic effusions and the fiction of «expression». I was raised in a culture where romantic and hopeless rebellions were followed by brutal retaliations and repressions. Romanticism can rot your soul³¹.

Es precisamente esta búsqueda de un texto libre de expresividad o de la idea de un interior psicológico la que Barthes sintetizaba bajo la fórmula de la «muerte del autor». Eximido el texto o el objeto artístico de la referencia a un contenido semántico previo, es necesario potenciar el papel del lector en la construcción del significado. El cuestionamiento del problema de la autoría y el ideal de un texto disponible para una pluralidad infinita de lecturas encuentra una favorable recepción entre unos artistas que intentaban despojar a las obras de arte del rastro visible de su voluntad personal, mediante la utilización de series en la composición y ofreciendo acabados impersonales que recordaban a la producción industrial. En esta búsqueda de una obra artística o literaria ideal que ofrezca infinidad de sentidos interpretativos, el enraizamiento con el modernismo literario, y concretamente con la obra del Stéphane Mallarmé, se convierte en referencia clave: «for Mallarme, as for us, it is language which speaks, not the author»³². Esta afirmación de Barthes coincide con el espíritu de este volumen de *Aspen*, dedicado íntegramente a la memoria del poeta simbolista con el que artistas como Dan Graham y Sol Lewitt también habían manifestado su afinidad³³.

³⁰ Cusset, F., *French Theory: How Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. Y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*, Barcelona: Melusina, 2005, pp. 40-41.

³¹ O'Doherty, *The Brooklyn Rail*, op. cit.

³² Barthes, R., «The Death of the Author», *Aspen*, 5+6, 1967, s/p, el número íntegro de la revista aparece publicado en Ubu Web: <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6>. 27 de septiembre de 2017/1967, s/p.

³³ «When Andrea Miller-Keller presented him [Sol Lewitt] with a roll-call of structuralist and poststructuralist theorists: ‘Saussure? Lévi-Strauss? Barthes? Foucault? Lacan? Derrida?’ he responded: ‘No, I haven’t read any

El año de la aparición del texto de Barthes es también, significativamente, el año de la consolidación de la «nueva sensibilidad minimalista». Así lo refleja el cuestionario propuesto por Barbara Rose e Irving Sandler para *Art in America* donde un importante grupo de artistas son requeridos para contestar, entre otras, a la pregunta «Is there a “sensitivity of the sixties”?»³⁴. Muestra asimismo de la propagación de los elementos estéticos identificados como minimalistas es el monográfico que la revista *Art Magazine* ofrecía a sus lectores bajo el título de «Minimal Future?». En él, críticos y artistas se preguntaban por las implicaciones de este giro hacia una nueva manera de mirar el diseño, la arquitectura y el arte. En el contexto de este número, el poeta y crítico John Perreault insiste en la idea de que el arte minimalista ha de considerarse no sólo como un nuevo estilo artístico relativo a la escultura o a la pintura, sino como un gusto de época capaz de abarcar todas las artes. Surge aquí de nuevo, de manera explícita, la identificación del minimalismo con las novelas de Robbe-Grillet:

Other examples in other media would be Robbe-Grillet’s so-called elimination of psychology, character, and traditional narrative form from fiction: John Cage’s elimination of traditional instruments, notation, and “composition” from music; and in poetry, the non relational poems of the Concretists and Aram Saroyan’s witty one-word poems³⁵.

Aunque en este caso no sea Barthes, sino Wittgenstein a quien Perreault alude como un filósofo «much in favor with Minimalist», la teoría que arropaba la nueva novela francesa, con su pretensión de negar cualquier significado profundo, psicológico o expresivo y elogiando la descripción aséptica de los objetos, estaba a la base de estos planteamientos que ya se habían convertido en un lugar común³⁶.

La idea de que la década estaba inmersa en una nueva sensibilidad tenía sin duda influencias y derivas diversas, pero entre ellas se percibía un aire de sofisticación europea proveniente de Francia. Fue seguramente la intuición de que en el viejo continente se hacían las cosas de modo diferente la que llevó a Susan Sontag a prolongar su estancia en París como estudiante entre 1957 y 1958³⁷ y con toda

of those writers’. Yet he did acknowledge the impact of one text he read during the mid-1960s—an article entitled ‘Mallarmé and Serialist Thought’ (1960) published in the German music journal *Die Reihē*. Lovatt, A., «The Mechanics of Writing: Sol LeWitt, Stéphane Mallarmé and Roland Barthes», *Word & Image*, 28.4 (2012), p. 375.

³⁴ De entre los que responden, aquellos que lo hacen afirmativamente (entre ellos Donald Judd, Roy Lichtenstein o Robert Motherwell) asocian esta sensibilidad a sustantivos como «factory surfaces», «structures», «objects» y califican su apariencia como «slick» o «impersonal». El consenso parece tan establecido que Larry Rivers ironiza en su respuesta señalando que el mero hecho de ostentar estas cualidades otorgaba a las obras un «brillo piadoso» que confirmaba su superioridad estética: «Dealing with essentials (surface considerations, primary colours, one or two simple shapes, etc.) establishes the superiority of its esthetic position and fills the work with a pious glow», Sandler, I., y Barbara Rose (ed), «Sensitivity of the sixties», en: *Art in America*, vol. 55, 1967, p. 46.

³⁵ Perreault, J. «Minimal Abstracts», en: Battcock, G. (ed.) *Minimal Art. A Critical Anthology*, op. cit., p. 262.

³⁶ Es en este contexto de generalización en los medios de la nueva estética en el que Michael Fried, crítico con el fenómeno del «minimal look», publica en *Artforum* su conocido ensayo «Arte y objetualidad». También para Fried, el carácter de este arte que calificaba de «literalista» y «teatral» se había convertido, más allá del ámbito estricto de la estética, en un episodio de la «historia de la sensibilidad»: «From its inception, literalist art has amounted to something more than an episode in the history of taste. It belongs rather to de history—almost the natural history—of sensibility» Michael F. «Art and objecthood», en: Battcock, G (ed.) *Minimal Art. A Critical Anthology*, op. cit., p 117.

³⁷ Sobre la estancia de Sontag en París véase: Kaplan, A., *Dreaming in French. The Paris Years of Jacqueline*

seguridad los modos de hacer aprendidos en la capital francesa contribuyeron a que esta autora se convirtiera durante la década de los 60 en una de las principales embajadoras de lo que se denominaba repetidamente en los medios una «nueva sensibilidad»³⁸. Su actitud desenfadada y sus heterogéneas influencias intelectuales desvinculadas del ambiente academicista de las universidades, eran las señas de identidad que distinguirán a la escritora y ensayista de sus colegas estadounidenses. Sontag, quien fuera también una de las introductoras de la obra de Barthes en Estados Unidos, recuerda así los primeros textos del teórico francés sobre la escritura de Robbe-Grillet:

His early essays championing the fiction of Robbe-Grillet, which gave Barthes the misleading reputation as an advocate of literary modernism, were in effect aesthete polemics. The «objective», the «literal» –these austere, minimalist ideas of literature are in fact Barthes’s ingenious recycling of one of the aesthete’s principal theses: that surface is as telling as depth³⁹.

Ideas «objetivas», «literales», «minimalistas» que rechazan la profundidad y elogian la superficie por su capacidad de revelar una realidad despojada de significaciones subjetivas. Así descrita, esta postura del primer Barthes que Sontag calificará de esteticista, puede hacerse extensiva a la postura que había hecho de la propia Sontag un icono de la cultura popular. En ensayos como «Nathalie Sarraute and the novel» (1963), «One culture and the new sensibility» (1965) o «Against interpretation» (1964), el nombre de Barthes aparece formando parte de listados en los que le acompañan otros referentes culturales entre los que se encuentran los representantes de la nueva novela francesa (Samuel Beckett, Robbe-Grillet, Michel Butor o Nathalie Sarraute), pensadores como Wittgenstein, Nietzsche, Benjamin o Foucault, y artistas como Jasper Johns, Andy Warhol o John Cage. Todos estos ensayos, recogidos en el volumen *Against interpretation* delimitaban el contorno de un gusto que desafiaba lo establecido al confundir en un mismo espacio cultura de élite y cultura popular, el medio científico y artístico, e, incluso, lo masculino y lo femenino, dando lugar a una estética de pretensiones hedonistas en la que no tenían cabida ya los géneros sexuales marcados. Ni el texto literario, ni la obra de arte, ni las identidades sexuales nacen de un núcleo profundo y definido, sino que se manifiestan como proyección, como efecto a buscar en el gesto o en la superficie. «In place of a hermeneutics we need an erotics of art», concluye Sontag su ensayo «Against interpretation», dando a entender que no es tiempo de interpretar el contenido de las obras de arte, sino de dejarse seducir por ellas.

No se conoce la reacción de Barthes ante los tempranos ensayos de Sontag, ni si llegó a conocerlos. Resulta en todo caso llamativo, con el objetivo de destacar la

Bouvier Kennedy, *Susan Sontag, and Angela Davis*, The University of Chicago Press, 2012.

³⁸ «At the end of 1964, *Time* magazine extolled thirty-one-year-old Susan Sontag as “one of Manhattan’s brightest young intellectuals.” (...) Less than six months after her splash in *Time*, Sontag was once again featured in a popular venue, in *Mademoiselle*, a magazine that aimed at “the smart Young woman.” Sandwiched between an advertisement for girdles and one touting a European vacation package, Sontag’s article announced the stirring of something original, a new sensibility in American culture». Cotkin, G., *Feast of Excess: A Cultural History of the New Sensibility*, New York, Oxford University Press, 2015, p. 185.

³⁹ Sontag, S., «Writing itself: On Roland Barthes», en *A Barthes Reader*, Nueva York: Hill and Wangs, 1983, p. xxvii.

afinidad de su pensamiento con el de otros jóvenes filósofos franceses de su tiempo, la respuesta de Jaques Derrida quien, tras recibir en 1966 un ejemplar de *Against interpretation*, le escribe a Sontag diciendo que también él se encuentra trabajando en una obra «contra la interpretación» que llevará por título *De la gramatología*⁴⁰. En todo caso, la idea de una «nueva sensibilidad» que Sontag había utilizado en 1964 para referirse al fenómeno de la estética «camp» será reiterada en numerosos escritos de la época⁴¹. Barbara Rose, por ejemplo, se servirá de ella para articular su influyente ensayo «ABC Art» con el que intentaba aportar claves capaces de hacer entender de manera conjunta la obra de artistas vinculados al minimalismo (Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre) con los objetos e imágenes del arte pop, así como con propuestas musicales y coreográficas provenientes de la estela de Cage, como las de Yvone Rainer o La Monte Young. La nueva sensibilidad, que venía en arte a sustituir a la generación del viejo espíritu del expresionismo abstracto, era algo que si bien se anunciaba claramente, lo hacía con un perfil poco definido. Para clarificarlo, la nueva novela francesa defendida por Barthes aparece como referente teórico fundamental:

Curiously, it is perhaps in the theory of the French objective novel that one most closely approaches the attitude of many of the artists I've been talking about. I am convinced that this is sheer coincidence since I have no reason to believe there has been any specific point of contact⁴².

Rose, que evita establecer una influencia directa de la teoría literaria francesa en los artistas americanos y que, por otra parte, generaliza al referirse a una corriente literaria que el propio Barthes reconocía como plural⁴³, encuentra sin embargo importantes puntos de contacto entre ambos contextos culturales: el rechazo de lo subjetivo, de lo trágico y de la narrativa cedían «in favor of the world of things». Algunos artistas vinculados con la corriente minimalista aludidos en el texto de Rose, como Carl Andre y Donald Judd, acogieron esta crítica con escepticismo, o incluso la rechazaron al considerarla una mera estrategia publicitaria⁴⁴. De cualquier modo, no es necesario pensar en una influencia directa entre los artistas minimalistas y el *nouveau roman* francés, ni considerar ambos movimientos como unívocos en la diversidad de autores y planteamientos, para reconocer que en torno a 1966 la sensibilidad minimalista se había convertido en el rostro de la década y que, para entonces, las referencias a Barthes y Robbe-Grillet eran ya un santo y seña para los entendidos.

4. Conclusiones

Considerando la influencia que la denominada «French Theory» ejercerá en Estados Unidos durante la décadas de los 70 y 80, la cuestión de esta temprana recepción

⁴⁰ Kaplan, A., *Dreaming in French*, op. cit., p. 128.

⁴¹ Sandler, I., *American Art of the 60*, New York: Harper & Row, 1988, pp. 60-89.

⁴² Rosse, B., «ABC Art» en: Battcock, G (ed.) *Minimal Art. A Critical Anthology*, op. cit., p. 292.

⁴³ «A pesar de la impresión que podría tenerse de una cierta afinidad entre las obras del “Nouveau Roman” (...) es dudoso que podamos ver en el “Nouveau Roman” algo más que un fenómeno sociológico”. Barthes, *Ensayos críticos*, op. cit., pp. 226-227.

⁴⁴ Mayer, J., *Minimalism. Art and polemics in the sixties*, New Haven and London: Yale University Press, 2004, p.148.

de Barthes que llega asociada a la narrativa de Robbe-Grillet, resulta de particular interés, entre otras cosas porque puede aportar algunas claves para entender la rapidez con la que la teoría estructuralista y posestructuralista prendió en el medio cultural estadounidense y, concretamente, el giro crítico que, a finales de los años 70 se impone en el ámbito artístico a través de la revista *October*⁴⁵. A pesar de que Barthes no utilice una terminología estructuralista hasta 1957 en las *Mitologías*, su búsqueda previa de una escritura neutra anuncia el modo en que desde una perspectiva semiológica denunciará luego la existencia de significados sociales impostados en las diversas expresiones de la cultura de masas. Así, la escritura de Robbe-Grillet, en sus descripciones literales y desnudas, puede verse retrospectivamente como el intento de llegar a un lenguaje despojado de ideología y, por tanto, crítico en su desnudez⁴⁶. En Estados Unidos, donde el estructuralismo tuvo un influjo más bien tardío⁴⁷, estas teorías se reciben en el contexto artístico como confirmación de un cambio en el que la «superficialidad» y la liberación de la subjetividad del autor traen un aire de novedad y una descarga respecto a la crítica artística imperante –representada por Clement Greenberg–, acusada ahora de etnocentrista y de excesivamente esencialista en su defensa de la especificidad de los géneros artísticos. Cuando años después, Rosalind Krauss, una de las autoras claves en la difusión de la influencia estructuralista en la crítica de arte norteamericana de los años 70, se refiera a la travesía intelectual que le llevó a sustituir los procedimientos del historicismo de la década de los 60 por un nuevo modelo importado de Francia, la referencia a Barthes será obligada. Este cambio, según afirma Krauss en su prólogo a *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, no revelaba sólo su propia evolución, sino que daba voz a toda una generación de la vida cultural e intelectual americana que ya estaba inmersa en un cambio de gustos y referencias. Entre otras consecuencias, rechazar la tradición greenbergiana, dice Krauss, es «sustituir la idea de la obra de arte como organismo (...) por su imagen como estructura»⁴⁸. Recordando el ejemplo barthesiano de la nave de los argonautas a la que le tienen que sustituir todas las piezas durante la travesía hasta que llega a puerto totalmente transformada, Krauss evoca el motivo tan repetido en el arte neoyorquino de la década anterior:

(...) el modelo estructuralista de sustituciones y nominación no remite a la imagen de profundidad, ya que, en última instancia, la sustitución puede acontecer moviendo las piezas sobre una superficie plana. Si Barthes aprecia el modelo *Argo*, es precisamente por su *superficialidad* (shallowness)⁴⁹.

⁴⁵ Sobre los vínculos entre la «French Theory» y el arte americano y, concretamente, sobre la relación temprana del estructuralismo con el ámbito cultural americano de la década de los 60. Schneller, K., «Structurism and Structuralism in New York's Artistic Field in the Mid-1960's», en: Lejeune, Anaël; Mignon, Olivier; Pirenne, Raphaël, ed. *French Theory and American Art*. Berlin: Sternberg Press, 2013.

⁴⁶ «Abordé este problema en *El grado cero de la escritura* (...) La subversión de la escritura ha sido el acto radical mediante el cual cierto número de escritores intentó negar la literatura como sistema mítico. Cada una de esas rebeliones ha sido un asesinato de la literatura como significación: todas han postulado la reducción del discurso literario a un sistema semiológico simple o incluso, en el caso de la poesía, a un sistema presemiológico», Barthes, *Mitologías*, Madrid: Siglo XXI, 2009, pp. 191-192

⁴⁷ La corriente estructuralista, que había ido ganando seguidores en el ámbito intelectual francés durante la década de los 60, alcanzó el cenit de su popularidad en el año 1966. Por entonces, sin embargo, la moda de esta corriente de pensamiento, que tan presente estará en los campus americanos en la década siguiente, no había trascendido todavía a las universidades estadounidenses. Cusset, F., *French Theory*, op. cit., p. 40.

⁴⁸ Krauss, R., *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza, 1996, p. 17.

⁴⁹ *Ibidem*.

La superficialidad que, paradójicamente, evoca al tiempo la «planitud» buscada por Greenberg en la pintura de vanguardia moderna y la actitud «anti-subjetivista», «anti-interpretativa» y «literalista» del discurso barthesiano, se convierte en los ensayos de Krauss en el primer argumento de su crítica a la herencia greenbergiana. La obra de arte pasa a ser considerada como construcción vacía, como texto sin autor, o como objeto mudo «cuya única causa es su nombre, cuya única identidad es su forma». Así, puede decirse que la teoría estructuralista se recibe en el semillero de una actitud estética que a finales de los 60 era ya muy popular en ciertos sectores intelectuales y que llamaba a comprometerse más con los aspectos formales que con el contenido de las obras ofreciendo el sueño de un arte inocente y sin lastres ideológicos, abierto a infinitas interpretaciones.

5. Referencias bibliográficas

- Alberro, Alexander. «Inside the White Box», *Artforum*, septiembre, 2001. pp. 170–174. Impreso.
- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral, 2006. Impreso.
- Barthes, Roland. *Mitologías*, Madrid: Siglo XXI, 2009. Impreso.
- Barthes, Roland. *La Torre Eiffel*, Barcelona: Paidós, 2001. Impreso.
- Barthes, Roland. «Alain Robbe-Grillet», *Evergreen Review*, vol 2, nº 5, 1958, pp. 113-126. Impreso.
- Barthes, Roland. «The World Become Thing», *Art and Literature*, nº 3, Otoño-Invierno, 1964. Pp. 148-161. Impreso.
- Barthes, Roland. «The Death of the Author», *Aspen*, 5+6, 1967, s/p, el número íntegro de la revista aparece publicado en Ubu Web: <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6>. 27 de septiembre de 2017.
- Battcock, Gregory (ed.) *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York: E. P. Dutton & co, 1968. Impreso.
- Bochner, Mel, «Primary structures: exhibition at the Jewish museum». *Arts magazine*, nº 40, New York, 1966, p. 32-34.
- Bogue, Ronald L., «Roland Barthes, Alain Robbe-Grillet, and the Paradise of the Writerly Text», *Criticism*, Vol. 22, No. 2 (Primavera, 1980). Impreso.
- Butor, Michel; Dan Graham, *Conversation*, Sternberg Press, Berlín, 2015. Impreso.
- Cotkin, George, *Feast of Excess: A Cultural History of the New Sensibility*, New York, Oxford University Press, 2015. Impreso.
- Cummings, Paul, Oral history interview with Robert Morris, 1968 Mar. 10. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Web. 27 de septiembre de 2017.
- Cusset, François. *French Theory. How Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. Y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*, Barcelona: Melusina, 2005. Impreso.
- Cotkin, George. *Feast of Excess: A Cultural History of the New Sensibility*, New York, Oxford University Press, 2015. Impreso.
- Dosse, François, *Historia del estructuralismo*, Madrid: Akal, 2004. Impreso.
- Judd, Donald. «Specific Objects» en: *Complete Writings 1959–1975: Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints*, Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2016, pp. 184-189. Impreso.
- Howard, Richard «Remembering Roland Barthes», en: Steven Ungar, Betty R. McGraw (eds.), *Signs in Culture: Roland Barthes Today*, Iowa, Idaho: University of Idaho Press, 1989. Impreso.

- Kaplan, Alice. *Dreaming in French. The Paris Years of Jacqueline Bouvier Kennedy, Susan Sontag, and Angela Davis*, The University of Chicago Press, 2012. Impreso.
- Krauss, Rosalind, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza, 1996. Impreso.
- Lovatt, Anna. «The Mechanics of Writing: Sol LeWitt, Stéphane Mallarmé and Roland Barthes», *Word & Image*, 28.4 (2012): 374–383. Impreso.
- Mann, Paul, «The Translator's Voice: An Interview with Richard Howard», Translation Review. Vol. 9. pp. 5-15. Web. 27 de septiembre de 2017.
- Mayer, James. *Minimalism. Art and polemics in the sixties*, New Haven and London: Yale University Press, 2004. Impreso.
- Morris, Robert, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994. Impreso.
- O' Doherty, Brian, conversación con Phong Bui, en: *The Brooklyn Rail*, s/p. Web. 27 de septiembre de 2017.
- Robbe-Grillet, Alain, «A Fresh Start for Fiction», (trad. Richard Howard), *Evergreen Review*, vol. 1, n° 3, 1957, pp. 97-104. Impreso.
- Robbe-Grillet, Alain, «Old 'Values' and the New Novel» (trad. Bruce Morrissette), *Evergreen Review*, vol. 3, n° 9, 1959, pp. 97-104. Impreso.
- Robbe-Grillet, Alain, *Por una nueva novela*, Barcelona: Seix Barral, 1965. Impreso.
- Robbe-Grillet, Alain, *Las gomas*, Barcelona: Anagrama, 1986 [La primera edición de la novela apareció en 1956 con el título *La doble muerte del profesor Dupont*]. Impreso.
- Robbe-Grillet, Alain, *El mirón*, Madrid: Cátedra, 1987. Impreso.
- Sandler, Irving, y Barbara Rose (ed), «Sensibility of the sixties», en: *Art in America*, vol. 55, 1967, p. 46. Impreso.
- Sandler, Irving, *American Art of the 60*, New York: Harper & Row, 1988. Impreso.
- Samoyault, Tiphaine. *Roland Barthes. A Biography*, Cambridge; Malden M. A., Polity Press, 2016. Impreso.
- Schneller, Katia «Structurism and Structuralism in New York-s Artistic Field in the Mid-1960's», en: Lejeune, Anaël; Mignon, Olivier; Pirenne, Raphaël, ed. *French Theory and American Art*. Berlin: Sternberg Press, 2013. Impreso.
- Shiff, Richard. «Judd through Oldenburg», *Tate Papers*, no.2, Otoño 2004, Web. 30 de Agosto de 2017.
- Sontag, Susan, «Writing itself: On Roland Barthes», en *A Barthes Reader*, Nueva York: Hill and Wang, 1983. Impreso.
- Sontag, Susan, *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Picador, 1990. Impreso.
- Ungar, Steven y Betty R. McGraw (eds.), *Signs in Culture: Roland Barthes Today*, Iowa, Idaho: University of Idaho Press, 1989. Impreso.