



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Listar en el arte. El vértigo de las enumeraciones lingüísticas en la producción artística contemporánea.

lista. ['lista] (Del germ. *lîsta; cf. a. al. ant. y nórd. lîsta, ingl. list, franja, orillo). 1. f. tira (de tela, papel u otra cosa delgada). 2. f. Señal larga y estrecha o línea que, por combinación de un color con otro, se forma artificial o naturalmente en un cuerpo cualquiera, y con especialidad en telas o tejidos. 3. f. Enumeración, generalmente en forma de columna, de personas, cosas, cantidades, etc., que se hace con determinado propósito.

Realizado por:
Clara-Iris Ramos Navarro
Dirigido por:
Leonardo Gómez Haro
Metodología de trabajo: 2
Valencia, enero de 2012

Agradecimientos:

Eterno agradecimiento a Leonardo Gómez Haro, mi director de proyecto, por acoger tan amigablemente y con entusiasmo las ideas propuestas, por toda la ayuda prestada y por tener tanta paciencia. Agradecer también a Alfred Ramos, mi padre, por esos encuentros felices entre mis listas y sus laberintos literarios, y que además de darme a lo largo de la vida acertados consejos sobre el sentido de escribir, ha sido un gran apoyo durante todo el desarrollo del trabajo.

ÍNDICE

PREÁMBULO	
a. Introducción.	4
b. A modo de apostilla: referentes teóricos y algunas consideraciones previas.	8
c. Objetivos.	12
d. Metodología.	12
1. BREVE APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE LISTA Y CLASIFICACIÓN	14
1.1. Las listas y el ordenamiento del mundo.	17
1.2. Enfoque de la clasificación en Las palabras y las cosas.	23
2. EL LENGUAJE CONVERTIDO EN OBJETO	28
2.1. Más allá del logos lingüístico.	32
2.2. Palabras en libertad.	37
3. LA LISTA EN EL ÁMBITO ARTÍSTICO.	
3.1. Listar en el arte.	41
3.2. Las listas como paradigma discursivo.	43
3.3. Las listas y lo metalingüístico.	46
3.4. La heterotopía de la lista de Borges.	48
4. EXPOSICIÓN DE EJEMPLOS	
Justificación.	52
4.1. Análisis concretos.	54
4.1.1. Enumeraciones.	54
4.1.2. Clasificaciones.	60
4.1.3. Archivos.	66
4.1.4. Etcéteras.	77
5. CONCLUSIONES	81
6. BIBLIOGRAFÍA	84

PREÁMBULO

a. Introducción

“En toda enumeración hay dos tentaciones contradictorias; la primera consiste en el afán de incluirlo TODO; la segunda, el de olvidar algo; la primera querría cerrar definitivamente la cuestión; la segunda, dejarla abierta; entre lo exhaustivo y lo inconcluso, la enumeración me parece, antes de todo pensamiento (y de toda clasificación), la marca misma de esta necesidad de nombrar y de reunir sin la cual el mundo (“la vida”) carecería de referencias para nosotros [...] Hay algo de exultante y de aterrador a la vez en la idea de que nada en el mundo sea tan único como para no poder entrar en una lista”.

Georges Perec¹

La siguiente investigación propone el estudio de las producciones artísticas que encuentran su coherencia alrededor del concepto de *lista*.

El fenómeno de *listar* rodea totalmente nuestras vidas. Hay listas de la compra, de ventas, de precios, de éxitos, listas electorales, invadiendo por completo nuestro cotidiano. Hay listas en los dorsos de los productos que compramos y que miramos para ver las cantidades de proteínas o azúcares que contienen. Leemos las listas de lo mejor del año que nos proponen algunos escritores en la prensa para saciar, ampliar y contrastar nuestro ámbito de referencias. Hay listas “hasta en la sopa”, en esa fascinación del ser humano de querer inventariar todas las cosas habidas y por haber. El fenómeno de la lista como sistema eficaz de control de lo real ha llegado ya a abordarlo absolutamente todo. Y el vértigo de la clasificación y de la ordenación de datos en una sociedad productora de cantidades ilimitadas de documentos, se nos presenta como un hecho difícilmente medible. Podemos asegurar sin miedo a equivocarnos que cualquier cosa es susceptible de ser incluida en una lista. Si el inventario es tan antiguo como la historia de la escritura misma, la presente investigación tratará de mostrar la lista como un fenómeno que invade y

¹ PEREC, Georges. *Pensar / Clasificar*. Gedisa, Barcelona, 1986, p.119.

problematiza, del mismo modo, e indefectiblemente, el mundo de las categorías artísticas.

En el contexto artístico uno puede imaginar el vértigo de este fenómeno: enumeraciones, repeticiones, clasificaciones, acumulaciones. Existen múltiples obras artísticas con listados de nombres, colores, frases, conceptos. Y recorrerlas todas resultaría una enumeración de enumeraciones imposible. Es por ello que, más allá de la pura anécdota enumerativa, nuestro análisis proponga una breve reflexión de la lista como fenómeno histórico, desde el orden epistemológico, lingüístico, y vinculable a la propia producción artística contemporánea; más en concreto, el período que va de la segunda mitad del XX hasta nuestros días. La voluntad por profundizar en las ideas que vamos a exponer alrededor del concepto de *lista*, y en los problemas aparentemente simples que conciernen a las cuestiones de carácter más filosófico, nos va a permitir realizar un análisis del sentido mismo de la *enumeración*. De esta manera, vamos a defender como hipótesis principal la necesidad de contemplar la lista en el arte no únicamente como sencillo ejercicio sistemático de acumulación de datos, sino que en el momento en el que interviene como objeto creativo, adquiere una nueva dimensión y es posible contemplarlo como un tipo distinto de producto textual, como género discursivo *per se*. Para ello, vamos a apoyarnos en algunas obras paradigmáticas que visibilicen estas nociones y utilicen la lista como arma discursiva para lanzar una serie de interrogantes hacia la propia actividad artística.

Se podría decir que nuestros planteamientos están llenos de intenciones, de reivindicar la escritura y el nombre, y esto va a estar definido por las obras que vamos a seleccionar y en las que vamos a encontrar estas dos dimensiones: la voluntad de la obra perseguida por la voluntad de escritura y la voluntad de hacer visible lo invisible a través del acto de nombrar. En los siguientes capítulos vamos a tratar de hipotetizar que el

fenómeno de la lista opera como un modo de interrogar la lengua, que se revela como una máquina de producción de sentido, como una herramienta con poderes evocadores. En este sentido, vamos a hacer una aproximación a las prácticas artísticas de los dos últimos cuartos del siglo XX hasta nuestros días, que se han servido de la noción de lista para generar su propia producción y para lanzar al mismo hecho artístico una serie de interrogaciones.

Partiendo de dicha premisa, vamos a establecer una estrecha relación entre ambas actividades: entre la teoría y la práctica. Nuestro interés va a ir dirigido a analizar, desde un planteamiento heterogéneo, algunas de las herramientas teóricas que han incidido directamente en la producción de listas en el ámbito de las categorías artísticas. Para ello, vamos a tratar de emprender la arqueología de dicho concepto iniciando un repaso por algunas nociones y formulaciones teóricas que entren en contacto con el significado originario de “enumerar” y “clasificar”, y así poder clarificar a qué nos referimos cuando afirmamos la existente diferencia entre *listar* y *listar en el arte*.

En la primera parte, vamos a localizar la idoneidad de determinados campos de la episteme científica referidos al hecho clasificatorio, elaborando una breve introducción buscando su origen, en el primer paso del ser humano hacia el ordenamiento el mundo. Apoyándonos en Foucault, a través de *Las palabras y las cosas*, ubicaremos la naturaleza de su integración en el poder de un logos tradicional: la ciencia habla de verdades que deben ser reconstruidas por ella misma. Pero el problema de la verdad se produce cuando la cotidianidad se convierte en el requisito previo para cualquier capacidad de hablar dentro de una episteme, o por ejemplo desde un ámbito no específicamente científico como es el artístico. Así, el primer capítulo estará directamente relacionado con el orden de estas cosas, bajo la idea de buscar un

desglose de ideas que nos sirvan para aproximarnos al género discursivo de la lista y hacia su meseta de textualidad.

En cualquier caso, tal y como señalábamos, la primera parte la vamos a dedicar al fenómeno del listado y el hecho clasificatorio propiamente dicho, mediante el método arqueológico de búsqueda de los precedentes, hacia cuestiones que provienen del ámbito científico y filosófico, y que son campos que aunque puedan suponerse como innecesarios, van a servirnos como fuentes para desarrollar la segunda parte, dedicada al ámbito de la reflexión de los problemas y cuestiones implicadas en el área misma del lenguaje como proposición artística. La hibridación del conocimiento no es ni mejor ni peor que la discreción epistémica, pero a fin de validar la diferencia, vamos a explorar las alternativas para enfocar la noción de lista a través de él. El pensamiento de la diferencia no es un recurso postmoderno del 'todo vale', es pensar la diferencia a partir de algunas parcelas de la episteme. Y, aunque desde una perspectiva fragmentada, vamos a partir del texto de Foucault para incidir en el análisis de las listas vinculando, por una parte el hecho clasificatorio, y por otra, el hecho lingüístico de las listas. El apartado referido a *Las palabras y las cosas*, está diseñado no como el cese de la introducción, sino como una sección de puente entre la introducción y el capítulo *El lenguaje convertido en objeto*, que conformará la segunda parte de nuestro estudio. En esta segunda parte, abordaremos el fenómeno de *la lista* desde un diferente, pero adyacente, punto de vista y que será reconducido teóricamente a través de nuestros planteamientos en búsqueda del encuentro entre lo lingüístico y lo artístico.

La tercera parte conformará nuestro particular ejercicio clasificatorio y el análisis de algunos casos concretos, y para ello, nos limitaremos a poner en práctica las hipótesis a través del análisis de algunas producciones artísticas que entren en diálogo con su propia especificidad metalingüística. Para terminar, vamos a subrayar que nuestra objetivo

principal se ha convertido en un deseo de revelar que éstas manifestaciones se ven implicadas *en una especie de género* que sugiere el lenguaje desde una posición diferente a como solemos entender la lengua y son obras que, no sólo remiten a la propia creación y al discurso artístico, sino que invitan al receptor a plantearse su propia relación con el mundo, con las palabras y las cosas.

b. A modo de apostilla: referentes teóricos y algunas consideraciones previas.

Efectivamente, nuestro trabajo surge de la fascinación del *por qué de las listas en el arte*. Nuestro interés primero vino dado al enterarnos de la invitación que el Louvre hiciera a Umberto Eco en noviembre del 2009, a participar como organizador de una serie de eventos culturales que fueran en torno a una temática que él eligiera, siendo el de “la lista” el asunto seleccionado finalmente por el escritor alejandrino². El resultado de esta colaboración entre Eco y el Louvre tomó la forma de exposición multidisciplinar, que bajo el título “Mille e tre”³ (de obras gráficas clásicas y contemporáneas), trató de trazar *la evolución del concepto de lista a través de la historia*, examinando cómo su significado fue cambiando con el paso del tiempo: desde el mero deseo de enumerar, desbordamiento que está presente ya en la antigüedad, pasando por las listas literarias o poéticas, en los vertiginosos recuentos homéricos, rabelaisianos, joyceanos, hasta las listas presentes en el ámbito de lo artístico. Búsqueda que nos lleva prodigiosamente hacia la idea de infinito, hacia la poética del *etcétera*. Una búsqueda de referentes que puede llegar a producir algo más que una sensación de vértigo, si bien, el número de

² El Louvre, como viene haciendo desde hace mucho, suele invitar a artistas, curadores, escritores, pensadores, como a otras personalidades del mundo de la cultura a organizar exposiciones temáticas que planteen una mirada nueva sobre las colecciones del propio museo.

³ *Le Louvre invite Umberto Eco: Mille e tre*, puede consultarse en : <URL 1>.

listas en la historia tiene un carácter tan indeterminado, nos sería imposible rastrear, enumerar o reunir las *todas* en un mismo compendio.

En su afán catalogador, Eco se lanzó a publicar *El vértigo de las listas*, el libro que resume esta experiencia y que nos ha servido como una lista de listas y de referencias fundamentales desde donde hemos situado el punto inicial de nuestra particular investigación. Es evidente que el libro de Eco presenta un valor indiscutible, tanto en relación a su formato enciclopédico como por su inagotable erudición. Por eso pensamos que su inclusión en este trabajo de investigación permitirá a cualquier otro investigador darse cuenta del carácter inconmensurable del fenómeno de las listas, cuestión que hace pensar en el mucho trabajo que todavía queda por hacer sobre esta temática, y la necesidad de abordarla desde múltiples campos. En nuestro caso, las ideas de Eco han resultado ser una fuente de orientación explícita, y nuestra investigación se ha constituido en base a la voluntad de querer estructurar los problemas y conexiones similares insertos en la obra antes citada. Los mismos problemas que se encuentran en tres textos que consideramos de importancia capital para comprender el tema que tratamos de delinear y que aunque no están muy fijados por Eco como fundamentales, sí se citan y se intuyen sobremano. Estamos hablando de tres textos que parecen casi tomar la forma de conversación, y que están comprometidos con unos puntos de vista muy compatibles en una suerte de acuerdo consciente: *Pensar/clasificar* de Perec, *Las palabras y las cosas* de Foucault y *El idioma analítico de John Wilkins* de Borges. La existencia de esta red de relaciones citadas es la fuente principal para la resolución del rompecabezas. Por ello que nuestra investigación se vea obligada a recorrer insistentemente estos cuatro trabajos.

Una vez ya reveladas las fuentes de esta investigación, se nos hace incómoda la pretensión de iniciar nuestro trabajo como deudora de éstas, ya que ésto conllevaría profundas desventajas en el nivel de nuestras

argumentaciones, las cuales justificarán que señalemos desde el principio que nuestra investigación es un tipo de reorientación de los contenidos ya ampliamente expuestos por ellos. Dicho esto, aunque efectivamente sintamos esa deuda, las limitaciones de espacio con que contamos extreman este condensado y esquemático trabajo, y vamos a tratar de ofrecer una continuación del recorrido iniciado por estos referentes desde el terreno en que ahora tratamos de especializarnos. La decisión de que el análisis de los casos concretos pertenezcan a la época actual, esto es, desde los 60 hasta nuestros días en el espacio de la producción artística, nos ha obligado a postergar el abordar algunas otras cuestiones importantes. Esperamos que estas limitaciones no afecten de una forma muy drástica a nuestro tratamiento del tema.

En cualquier caso, el trabajo presentado es un proyecto que pretende proponer, en el futuro, una mejor ampliación panorámica de la materia tratada. Esperamos que los especialistas avezados en estos temas sepan perdonar nuestras intromisiones en la materia y problemática que vamos a tratar de desarrollar, ya que nos encontramos realizando un difícil juego quirúrgico frente al inmenso catálogo de fuentes en tantos campos que hemos tenido que dejar de lado, tan interesantes por otra parte. Nos ha resultado más que curioso que, siendo un trabajo tan específico como el de la lista, se nos presente como un abismo de referencias inagotables, en un tema que está más cerca de la universalidad que de las temáticas marginales. Siendo éste nuestro principal problema, acotar desde unos márgenes inacotables una temática que, aún pretendiendo ser tratada desde los límites que emplazamos en el propio campo de la creación artística, nos arrastra con una facilidad seductora hacia otros campos del conocimiento, alejados a veces de nuestra propia área de especialización. Por ello, hemos intentado que el trabajo no resultara excesivo en sus implicaciones interpretativas, aunque reconocemos que estamos a riesgo de entregarnos a conclusiones demasiado generales debido a nuestras propias limitaciones para abordar cuestiones de áreas tan distantes.

En este sentido, el trabajo ha presentado una dificultad añadida a la hora de marcar los límites a los que debía atenerse, con un inevitable riesgo de redundar en definiciones y resultar un ampuloso exceso de abordar el tema en algunas de sus diversas máscaras disciplinares. A pesar de todo, nuestro ejercicio de recopilación bibliográfica, ha sido, quizá, la parte del estudio que planteamos de utilidad mayor, pues aunque no ha sido posible contemplarla con más detenimiento, dado el recorte de nuestras argumentaciones, sirvan éstas para posibilitar la relectura de las cuestiones planteadas con más detenimiento, o para los futuros estudios que puedan partir de esta investigación.

Un elemento importante de nuestro estudio es su negativa a tomar una verdad discursiva determinada, teniendo en consideración, por una parte, el régimen significativo del discurso científico, y por otra, la complejidad de la práctica artística. Planteado como *desideratum*, y no tanto defendido desde un excelso erudito en donde las referencias queden acogidas a un marco encorsetado por lo fundamental, la perspectiva que se va a mantener en este trabajo va a estar orientada a hacer un catálogo de referencias que traten el objeto de la lista como material de creación. A pesar de presentar una selección de referentes con la máxima cautela, sólo vamos a poder formularlas como un escueto repaso y en un breve esquematismo *ad hoc*. Con todo, vamos a proponer una mirada heterogénea de la noción de lista, siendo conscientes del problema que conlleva no medir su carácter inconmensurable, pero contrarrestado por un recorte del campo de análisis y bajo la huida de un posible desbordamiento de relaciones.

Por último añadir que, mientras no se indique lo contrario, las traducciones son nuestras.

c. Objetivos

- 1) Hallar la arqueología de las listas a través de la historia y realizar un análisis del sentido mismo de la enumeración.
- 2) Establecer vínculos entre la práctica artística contemporánea, las sociedades del conocimiento y el ámbito lingüístico y filosófico.
- 3) Ahondar en el significado de la palabra “lista” en el contexto de la práctica artística, y relacionar las definiciones con la forma holística que presenta con respecto a otras áreas del conocimiento.
- 4) El objetivo último del trabajo es realizar un análisis de producciones artísticas que complementen las premisas de la investigación y ofrezcan un acercamiento propiamente artístico a las cuestiones analizadas.

d. Metodología

Para definir nuestra línea de exposición como un trabajo de compilación y documentación de límites modestos, y no a modo de trabajo de investigación concluso, nuestro método de trabajo ha consistido en realizar una labor de localización de ideas, por una parte desde el ámbito teórico con reflexiones en torno al concepto de lista, de ordenamiento, y por otra, desde el ámbito práctico, en la búsqueda de referentes artísticos que a nivel estético, crítico o enciclopédico, han trabajado con la lista, llegando incluso a incidir y ampliar los límites del propio concepto.

No vamos a circunscribir estos referentes como unívocos y definitorios del concepto de lista, sino que tomando como modelo algunos casos particulares, y estando éstos al alcance de nuestras exigencias y limitaciones, vamos a utilizarlos movidos por el interés de reconsiderar los

límites del propio concepto, sin llegar a ser pretenciosos en el juego de obviar lo que pueda significar el fenómeno de la lista, un término que tiene tantas mudas como autores han podido formalizarla. Las producciones artísticas que aparecen finalmente en esta investigación constituyen una selección de las inabarcables obras que existen bajo estas características.

1. BREVE APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE LISTA

La palabra “lista” se encuentra dotada de cierta amplitud, que vista en su sentido más lato, nos permite unificar en un único nombre todo un conjunto de procedimientos diversos. Se considera que es una lista todo aquello que bajo la forma de enumeración remite al orden de algo. En cualquier caso, siempre se hacen listas con un propósito selectivo o si no se convierte en una miscelánea enumerativa sin perspectiva. Es el acto de nombrar de forma ordenada las partes de un todo. Y si desglosamos lo evidente de esta afirmación, de manera particular, nos encontramos los términos que mejor lo definen: “nombre” y “enumeración”. Podríamos señalar que existen tres cosas que pueden ayudarnos a entender la gramática propia que hace que algo sea una lista: el nombre, la enumeración y el todo, esto es, el signo, la estructura y el orden por el cual esa estructura de signos se constituye.

El siguiente paso es analizar las listas desde el espacio de lo lingüístico, y nos encontramos con que las listas aparecen marcadas por dos rasgos que las fundamentan. La primera característica es que todo elemento significativo de una lista forma parte de su estructura: este elemento está condicionado por la estructura, y de forma simultánea, la condiciona. En las listas, la naturaleza secuencial de los significantes, son, así mismo, el eje constitutivo de dicha estructura. Estos significantes parecen ser la base de un código perceptivo, es decir, el nivel de lectura de la lista no es de carácter nómada, sino que está condicionada por su estructura secuencial. Las soluciones de economía de la lista permiten que, en el momento en que se establecen las posibilidades combinatorias, obligue incluso al receptor a ver el lenguaje como un *continuum* de una forma más consciente. Amplía así lo continuo a un sistema de similitudes y diferencias, forzándonos a frecuentar el objeto con la mirada, recorriendo las estructuras de una forma diferente a como se frecuenta una obra

literaria. La lista para que se vea coherente se contempla desde la analogía, en los principios de un acto mecánico, a la espera de que los elementos estén preordenados, y donde se supone una unidad de proposiciones formales. Cuando miramos una lista tendemos a pensar en si la información que nos da es completa, si las relaciones a las que nos remite producen una uniformidad, si en la compleja relación estructural hay una correlación, o si, por el contrario, los elementos se presentan con una autonomía propia no convencional.

La segunda característica pertenece al orden de la alegoría. El nombre que se inserta en una lista sugiere una serie de elipsis en el conjunto enumerado, y ello quiere decir que esta sucesión de palabras que se autodesignan de forma aislada también evocan una serie de cosas de un mismo orden. Si tenemos una lista con nombres como “manzana”, “harina”, y “pasta dentífrica”, puede pensarse que vamos a hacer la compra. Es el poder de las asociaciones lo que queda desplegado ante la multiplicidad de conexiones entre *las palabras y las cosas*, y la posibilidad de pensar en las elipsis existentes, aquello que queda sin decir en la lista pero que viene con lo que el objeto designa, esto es, las propiedades que cada elemento lleva tras de sí, más las propiedades con que conjuntamente todos los nombres se proponen como semejantes; es decir, como si las palabras que se encuentran en el orden de una enumeración, pudiesen revelarnos una serie de propiedades comunes. En el caso de la lista de la compra, podemos encontrarnos con que las características comunes son del orden de las necesidades domésticas, de producto, del consumo personal; ello queda a modo de elipsis en la propia lista. Así lo vemos de una forma más sencilla en las listas que enumeran ciudades, ríos, pájaros o plantas marinas, con las cuales vemos cuán evidente es la remisión a unas características comunes. Y ese es precisamente el poder de sugerencia de la lista, una serie de cosas dispuestas en un conjunto que remite a algo añadido de lo que suele significar de forma aislada. Así, el nombre “manzana”, si se encuentra

inserto en una lista de frutas, nos remite a sus características que lo definen en el complejo “frutas”, pero si está en un inventario personal, sus características se desplazarán hacia el nivel de otras cuestiones, “*porque nuestro lenguaje contiene la posibilidad de esas otras oraciones*”⁴. Todo ello queda referido en el origen primitivo del lenguaje, las palabras nacen bajo la necesidad de designar las cosas, desde su particularidad y junto a su relación con las otras cosas del mundo.

La lista mantiene una relación ambivalente con la clasificación. Cualquier lista se puede encontrar situada entre dos arquetipos: el inventario completo (que incluye y acumula datos) y la clasificación (que separa y distingue los datos en una jerarquía). En el centro de todo este orden podemos encontrar el resto de sinónimos de otras cosas que se pueden incluir del mismo modo: el catálogo, el índice, el alfabeto, la enciclopedia... Pero es precisamente el nombre de lista lo que mejor las define.

En el libro *Oralidad y escritura* de Walter Ong encontramos reflexiones muy interesantes alrededor del por qué de la organización formal de los textos. Fijémonos que la estructura de página de cualquier investigación o publicación tiene una organización relacionada con el cuerpo humano: “*Introducen un concepto para 'cabeza' en las acumulaciones del saber: 'capítulo' se deriva de 'caput' en latín, que significa 'cabeza' (del cuerpo humano). Las páginas no sólo tienen 'cabezas', sino también 'pies', para las notas a pie de página. [...] La significación de lo vertical y lo horizontal en los textos merece un estudio formal*”⁵. Si pensamos en ello, la lista tiene la mirada vertical más marcada que los textos que van condicionados hacia la amplitud horizontal de la escritura. Si continuamos en el análisis alrededor de los libros o de las publicaciones, vemos que un

⁴ WITTGENSTEIN, Ludwig. Investigaciones filosóficas. Crítica, Barcelona, 2008, p.33.

⁵ ONG, Walter. *Oralidad y escritura*. Fondo de Cultura Económica de México, Buenos Aires, 2006, p.101.

libro está plagado de listas, desde el espacio que ocupa lo relativo a los datos de la edición⁶, el índice por capítulos, hasta el índice analítico de los ensayos.

La extraña habilidad que el ser humano ha ido desarrollando prácticamente desde su propio nacimiento, en su voluntad por realizar inventarios de los elementos que constituyen su relación con el mundo, llevado al límite, es un hecho que remite al orden del pensamiento. Una vez proporcionadas algunas de las nociones básicas de lo que podemos entender formalmente por lista, vamos a proceder a emprender la arqueología de dicho concepto, a través de algunos casos paradigmáticos en el curso de la historia.

1.1. Las listas y el ordenamiento del mundo.

“Cuán tentador es el afán de distribuir el mundo entero según un código único: una ley universal regiría el conjunto de los fenómenos: dos hemisferios, cinco continentes, masculino y femenino, animal y vegetal, singular plural, derecha izquierda, cuatro estaciones, cinco sentidos, cinco vocales, siete días, doce meses, veintinueve letras.

Lamentablemente no funciona, nunca funcionó, nunca funcionará.

Lo cual no impedirá que durante mucho tiempo sigamos clasificando los animales por su número impar de dedos o por sus cuernos huecos”.

Georges Perec⁷

Si lanzamos una mirada arqueológica hacia el pasado, encontraremos infinidad de ejemplos de listas en la antigüedad. La lista es inseparable del origen de la cultura, y dependiendo desde dónde enfoquemos la historia de la escritura podremos asegurar que se encuentra en las primeras fases evolutivas del lenguaje escrito. La finalidad de realizar este breve repaso surge de un entramado de necesidades, de conformar una

⁶ El listado se repite en cualquier obra con informaciones diferentes: título, editorial, lugar de edición, año, etc.

⁷ PEREC, Georges. *op.cit.*, p.110.

determinada memoria y una determinada imagen del pasado que nos sirva para desvelar, desde las primeras operaciones que se manifiestan ya en la protohistoria, de medida y de orden, los instrumentos que prescriben a la complejidad de las cosas que aquí planteamos. En este caso, si interrogamos todas estas cuestiones, nos daremos cuenta de las bifurcaciones y de las relaciones entre lo que pueda significar listar en el arte.

Desde el principio, este repaso histórico está lleno de dificultades inherentes a la naturaleza misma del hecho enumerativo y clasificatorio. Por ello, no hay que extrañarse de la ausencia casi absoluta de una historia de la clasificación, o del ordenamiento del mundo. En nuestro caso, emprender la justificación de nuestro análisis en la supuesta historicidad de las listas, aunque pueda parecer un ejercicio impracticable, en una fuente de inagotables referencias que se nos escapan de nuestro campo, nos va a permitir hacer una síntesis de las actividades humanas correspondientes a la ordenación y enumeración del mundo. Y así, vamos a empezar haciendo una primera pregunta fundamental: ¿En qué momento comenzó el ser humano a pensar en términos de orden? El deseo de medir el tiempo, clasificar por categorías la realidad y hacer inventarios sobre las cosas, se presentan como cualidades específicamente humanas. La síntesis fundamental la podemos encontrar junto a la aparición de los primeros documentos que se relacionan con la escritura y los primeros sistemas de numeración y contabilidad (piedras, utensilios, papiros, tablillas, etc.), es el primer paso hacia el pensamiento abstracto. La documentación histórica nos permite suponer el momento en que se reconocen las primeras formas de orden, y es en el nacimiento de las llamadas sociedades burocráticas u organizadas (por burocracia entiéndase el sistema administrativo de las primeras tentativas de control de datos). Son cada vez más los estudios que consideran que el nacimiento de la escritura surgió de la necesidad práctica de registrar inventarios – a partir de la creación de un sistema para recordar basado

en grafías contenedoras de enunciados comprensibles -, en la organización de unas sociedades que se iban desarrollando hacia formas estatales y como facilitadora de los complejos procesos de la administración y del comercio. Cualquier marca hecha en un hueso premeditadamente con un fin se supone como contenedora de un enunciado, pensemos que en esa marca hay un código específico consensuado por la propia comunidad y de ahí que se considere que estas marcas sean las primeras formas escritas. Alrededor de todo esto, el lingüista y filósofo Walter Ong diría al respecto que, efectivamente, “*la escritura en cierto sentido fue inventada principalmente para elaborar algo parecido al listado*”⁸. No es extraño, así, darse cuenta de que nuestra historia va unida a la de las primeras ideas de “nombre” y “número”. Antes de que existiese un lenguaje de comunicación complejo, el hombre primitivo ya era capaz de observar la naturaleza y cuantificarla, pudiendo así asociar una colección de cosas a un grupo de signos (hendiduras en la madera, en un hueso, en una piedra, etc). La aparición del lenguaje escrito probablemente nos parezca revelador, en el sentido de que si va unido a la naturaleza de las actividades propias del pueblo primitivo, cuantificar y clasificar se nos presentan como operaciones intrínsecas a su desarrollo.

Así, en el mapa de la antigüedad nos encontramos con textos de carácter matemático, nemotécnico, y considerados como las primeras formas de escritura, concretamente en Mesopotamia, alrededor de la cultura *uruk*, hacia el tercer milenio a.C. Se trata de sistemas de contabilidad, en forma de tablillas y con inscripciones pictográficas, cuya función probablemente era la de servir como herramientas administrativas o como útiles métodos de registro. Aquí la escritura se nos revela como *tecnología*⁹. Encontramos en ellas las primeras listas en forma de sistemas de notación, aunque son anteriores las *cuentas* comunes de arcilla con hendiduras y marcas con

⁸ ONG, Walter. *Oralidad y escritura*, p.100.

⁹ ONG, Walter. *op.cit.*, p.84.

relaciones numerales - se han hallado en ellas manifestaciones de contabilidad -, las tablillas mesopotámicas se nos presentan como secuencias que nos remiten al orden propio del ejercicio enumerativo y clasificatorio.



Tablilla con pictografía protocuneiforme (aprox. 3100 – 2800 a.C.) procedente de Uruk.

Antes de seguir, se nos hace necesario volver a subrayar la relación primitiva entre “nombre” y “número”. Si hablamos de correspondencia en su origen, las primeras representaciones numéricas, en la medida en que el contexto está claramente definido, se encuentran en una relación evidente con la escritura. Y aunque en su origen “*la escritura responde a muchas y variadas funciones más allá de la utilización administrativa*”¹⁰, debemos considerar como importante esta relación para lo que aquí pretendemos analizar. Para saber a dónde queremos llegar a parar, fijémonos en la evidencia que encontramos en nuestra lengua con el término *enumerar*. Si la RAE propone la definición de enumerar como “*enunciar sucesiva y ordenadamente las partes de un conjunto*”¹¹, nosotros vamos a sustituir “enunciar” por “nombrar” para hacer más visible

¹⁰ PÉREZ LARGACHA, Antonio. “Escritura en el próximo oriente”. *Historia de la cultura escrita. Del próximo Oriente Antiguo a la sociedad informatizada*. Ediciones Trea, Gijón, 2001, p.31.

¹¹ Definición de “enumerar”: <URL 2>.

esta suerte de asociaciones. En este caso si las listas son la enumeración sucesiva o el nombrar ordenadamente las partes de un conjunto, “nombre” y “número” desvelan por fin su feliz encuentro en las listas. Si relatamos la evidente vinculación de enumerar relativa a la palabra “número”, todavía se nos hace más fácil entenderlo. Tenemos, por tanto, las relaciones más que obvias esbozadas. En lo fascinante de buscar la arqueología de las listas, aparece una reflexión nada gratuita y no menos que sorprendente. Si nos fijamos en la lista como el *fenómeno primero* del desarrollo del lenguaje, nos damos cuenta de que particularmente esa articulación primitiva no ha cambiado en nada. El lenguaje cambia, la forma de nombrar también, los contenidos más que nada, pero en esa estructura enumerativa y secuencial hay algo de *origen* que entusiasma. Las listas pueden verse como la versión primitiva del lenguaje, el carácter residual de algo que siendo fenómeno necesario se constituyó como fundamental para la organización del mundo. Todo ello remite a una serie de operaciones. Es la voluntad de nombrar las cosas, así como la voluntad por nombrar las características que marcan su diferencia en relación a las otras cosas del mundo. La resonancia del nombre, vista como si adquiriera forma de ecuación buscando el orden, buscando el lenguaje exacto y perfecto del arquitecto del universo, la relación del hombre con los nombres y las cosas.

Buscando la etimología de la palabra *nombre*, del latín *nomen* y del griego *onoma*, encontramos un relativo del vocablo, en el texto atribuido a Homero de la *Ilíada*, el gran maestro de las primeras listas poéticas junto a Hesíodo, y ello nos sirve para dar cuenta del valor inconmensurable de la enumeración:

“A la muchedumbre no podría enumerarla ni nombrarla, aunque tuviera diez lenguas, diez bocas, voz infatigable y corazón de bronce: sólo las

Musas olímpicas hijas de Zeus, que lleva la égida, podrían decir cuántos partieron a Ilión.”¹²

Homero, aunque apurado y consciente del ejercicio de realizar enumeraciones que resultarían imposibles por su carácter inconmensurable, no muy reservado, inicia tras esto una lista que llega a ocupar, nada más y nada menos, que trescientos cincuenta versos del poema, cuyo listado completo podemos encontrar analizado por Eco en *El vértigo de las listas*¹³, así como otro texto de similares características, por extensión, de Hesíodo. Sin salirnos de nuestro recorrido, y dejando de lado las enumeraciones literarias para más adelante, lo que nos interesa de Homero son esos dos términos a los que hacíamos referencia: “enumerar” y “nombrar”. Volviendo a la palabra “número”, la historia de la matemática puede proporcionarnos los materiales necesarios para terminar de poner en paralelo estas cuestiones.



Plimpton 322 .Tablilla matemática babilónica (aprox. 1900 – 160 a.C.)
Colección de Universidad de Columbia.

En el álgebra babilónica, se usaba el mismo lenguaje escrito, y para definir su etapa primera de desarrollo se hace comúnmente bajo el

¹² *Ilíada*, canto II, verso 488.

¹³ ECO, Umberto. *El vértigo de las listas*. Lumen, Barcelona, 2009.

nombre de “álgebra retórica” puesto que los problemas y sus soluciones se resolvían sin notación propia y con el propio lenguaje ordinario. Éste es tan sólo un ejemplo de cómo durante el desarrollo de estas sociedades organizadas, matemáticas y escritura corrían en situación de dependencia.

Los signos empezaron a expresar, entonces, conceptos a partir de dibujos y formas primarias. Es lo que se ha llamado escritura pictogramática. Y después de eso, la escritura que conocemos cuyo origen deriva del alfabeto semítico, ya no funciona por conceptos, sino por signos aislados que se permutan y dan lugar a conceptos que al igual se permutan dando lugar a significados complejos. La Torá pudiera verse como una múltiple lista de listas, esto es, continente de enumeraciones muy sistemáticas y formularias de acciones, cosa que básicamente es un vestigio de la cultura oral que narra linealmente unos hechos de una forma muy entrecortada. Esto abrió un campo fundamental a la creación de registros escritos complejos. Así, hemos visto aquí, cómo el campo administrativo juega un papel fundamental en la clasificatoria de datos.

1.2. El enfoque de la clasificación en *Las palabras y las cosas*

El siguiente apartado vamos a establecerlo como una breve exploración de la arqueología de Foucault y hacia algunas de las cuestiones en juego que más adelante aclararemos, aunque es importante exponer primero el porqué nos importa tan profundamente este texto con respecto a sus fronteras epistémicas.

La historia de las ciencias humanas de Foucault es uno de esos intentos que plantean no sólo un cambio trascendental en la definición de lo humano en el curso del siglo XVIII, sino una variedad de maneras en que

diferentes formas históricas del conocimiento, de la episteme, llevan elementos residuales y se proyectan hacia otros períodos. En su estudio de la evolución de las ciencias naturales, la economía y la lingüística, a través de los siglos XVIII y XIX, Foucault emplea su método arqueológico para lanzar una *crítica* al concepto moderno de hombre, por una parte, y por otra, para demostrar cómo el conocimiento científico depende de la episteme dominante de una cultura en momentos particulares de la historia. Así, sostiene que estas condiciones del discurso van cambiando con el tiempo y trata de desvelar cómo la episteme misma varía de un período a otro. Esta es una noción, que se puede poner en paralelo con la de *paradigma* de Thomas Kuhn, y de la que vamos a hacer uso más adelante. Su método principal para mirar estas disciplinas del conocimiento, y cómo se constituyen los objetos de su estudio, es mediante el examen de los "discursos" o "prácticas discursivas". Para ilustrar este punto, Foucault revela lo que él llama el "inconsciente positivo de los conocimientos" y que fue parte del discurso científico en tres momentos particulares de la cultura europea: el Renacimiento, la época clásica y la era moderna; cada período se define por sus relativas epistemes, y con ello, trata de mostrar cómo las ciencias sociales fueron construidas por cada período histórico y la forma en que éstas están relacionadas con otras formas de conocimiento que caracterizan el período. Los sistemas de pensamiento quedan en el orden del discurso, como artefactos de cada formación histórica.

Alrededor de todo esto, lo que nos importa de *Las palabras y las cosas* es su interés por examinar cómo el lenguaje se ha referido al mundo en diferentes épocas. Durante el Renacimiento, el lenguaje se estudió como cualquier otro objeto natural y no como una entidad separada de las ciencias naturales. De acuerdo con Foucault, en su forma más original, el lenguaje fue considerado como un signo seguro y transparente de la naturaleza debido a su semejanza inmediata con las cosas designadas.

El ser humano, frente a la voluntad de ordenar el mundo, le dio nombres a las plantas y los animales con el fin de reconocerlos y estudiar sus características. En el campo de la biología, los científicos trabajan para identificar nuevos organismos y determinar la forma de colocarlos en un esquema de clasificación existente; es lo que técnicamente se llama *ciencia taxonómica*, esto es, un sistema formal basado en la organización de los organismos en un esquema coherente.

La clasificación es una de las ciencias más antiguas. En nuestra historia, los primeros intentos hacia el orden de la clasificación de los organismos vivos, se encuentran en las obras de muchos filósofos de la antigüedad griega, aunque se considera como primer sistema de clasificación científico el establecido por el filósofo griego Aristóteles. Éste, como creía que la complejidad de la vida se puede dividir en un orden natural basado en dicotomías, o polos opuestos, dividió a los animales en dos categorías: los que tienen sangre y los que no tienen sangre, una clasificación que corresponde aproximadamente a la división entre vertebrados e invertebrados utilizados en sistemas de clasificación actuales. Así mismo, dividió a los organismos en dos grupos: el reino animal y el reino vegetal.

A mediados de la década de 1700, el naturalista sueco Carlos Linneo desarrolló las reglas formales que proporcionaron la coherencia de un sistema de dos nombres de uso común llamado sistema binomial de nomenclatura. En este sistema, los organismos similares se agrupan en un género, y cada organismo se le asigna un nombre de dos palabras latinas. La primera palabra es el nombre del género, y la segunda palabra es generalmente un adjetivo que describe el organismo, su ubicación geográfica, o la persona que lo descubrió.

Antes de Linneo, los biólogos habían establecido categorías de clasificación al azar, tales como la categoría de género para un grupo de especies. Linneo fue el primero en formalizar el uso de los taxones

superiores, en su libro *Systema Naturae* (1735), en el que crea la taxonomía por jerarquía estándar aún en uso hoy en día. Además, Linneo ideó reglas lógicas para clasificar las especies que se siguió utilizando por los científicos durante más de 200 años. Foucault, alrededor de todo esto, expresa que "[la historia natural] reside en su totalidad en el área del lenguaje, ya que es esencialmente un uso concertado de los nombres y puesto que su objetivo final es dar a las cosas su verdadera denominación"¹⁴.

A través de la voluntad por nombrar las cosas, se definió una ciencia universal del orden, basándose en la identidad y la diferencia. Esto cambió en la época clásica, hacia mediados del siglo XVIII, cuando el lenguaje se percibe relacionado con el mundo que describe: la lengua es pensada para representar el lenguaje del pensamiento y por lo tanto ordenar el pensamiento. Así, la creación de la gramática general estalló durante la época clásica como la nueva *episteme*, y se encargó de estudiar el orden de los signos, y con él, el discurso: una taxonomía de la lengua hizo posible el propio discurso. En este período vemos cómo el discurso adquiere un nuevo propósito: la nominación, es decir, la representación verbal, hacia el lugar donde las cosas y las palabras se unen en su esencia común. Esto permitió dar un nombre a las cosas del mundo y se pudo aproximar al conocimiento de las cosas objetivamente. En la historia natural, la clasificación fue posible a través del lenguaje, y de esta manera, se convirtió en la metodología dominante: se crearon taxonomías y se ordenó el mundo natural.

En la época moderna, el idioma, una vez más, se convierte en parte del mundo, pero se presenta como un fenómeno histórico obstaculizado por la fragmentariedad. Considerando que los escolásticos se habían preocupado de ordenar sus conocimientos, los pensadores modernos considerarán que su tarea es la de dilucidar el orden del mundo.

¹⁴ FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI Editores, Madrid, 2009, p.158.

"La historia natural es contemporánea del lenguaje: tiene el mismo nivel que el juego espontáneo que analiza las representaciones en el recuerdo, determina sus elementos comunes, establece los signos sobre la base de esos elementos, y finalmente impone nombres"¹⁵.

Sin embargo, en el siglo XIX que designa a la era moderna, el lenguaje se degrada y se divorcia de la representación, ya no se piensa para acercarse al saber y a la verdad. En su lugar, el idioma se convierte en un objeto de la ciencia y lo que se revela es que el conocimiento, a la vez, rige y es paralizado por la lengua. El lenguaje se pensó de diversas formas: con los filólogos se afirmó que el lenguaje se forma y es depositario de la historia; con los formalistas se identificaron las formas universales del discurso; con los interesados en la hermenéutica e interpretación se reveló un significado oculto y su tarea fue traerlo a la superficie; y con los escritores literarios se consideró el lenguaje como algo que surge de sí mismo. Con esta degradación del lenguaje, la episteme clásica se diluye. La naturaleza del lenguaje también se fragmenta y, como explica Foucault, el discurso como algo ordenado y lineal, desaparece.

¹⁵ *Ibidem.*

2. EL LENGUAJE CONVERTIDO EN OBJETO

“Es en este tiempo, por tanto, en esta sociedad nuestra en crisis en la que se plantea la crisis del lenguaje, y no sólo poético; y la necesidad de buscar otras formas, de ahí la aparición de una contestación plural que comienza a considerar que un poema puede no someterse a los mecanismos convencionales del discurso lingüístico, que la escritura – sean palabras, simples letras o signos de puntuación – pueda trabajarse como si de corpúsculos energéticos se tratara, puede ser un objeto en donde se unifican múltiples elementos sígnicos; que puede haber escritura sin sintaxis y sin discurso lingüístico o que la escritura puede ser un gesto sin lenguaje”.

Antonio Orihuela¹⁶

En el capítulo anterior hemos intentado hacer un ejercicio arqueológico de las listas desde el ámbito del conocimiento, tratando de definir los conceptos que revelan tras de sí y los principios generales que de ellos se derivan, y, por otro lado, se ha ilustrado brevemente su naturaleza y las relaciones de la práctica clasificatoria con el impacto significativo en las organizaciones de las cosas. Una vez definido el concepto de clasificar y listar vinculado al ordenamiento del mundo, vamos a pasar a adentrarnos en los aspectos que por desglose se derivan de ello. En el siguiente apartado, partiendo de la crisis de la que Orihuela habla en la cita que encabeza este preliminar, vamos a hacer un análisis epistemológico que permita establecer las posibles conexiones de la lista con su horizonte lingüístico, cuestiones que van a implicar, así mismo, el propio hecho comunicativo del signo escrito. En favor de ello, hemos planteado la lista como problema teórico en tanto que intervenga en la definición del arte, en su redefinición o en su negación, o simplemente en la definición del propio ejercicio enumerativo. Dicho de otra manera: cómo la preferencia por escoger las listas en la producción artística y escritural, en algunas manifestaciones concretas como el arte conceptual, el Oulipo, el Letrismo o Fluxus, entre otros, ha modificado el horizonte de la poética de la enumeración y ha planteado una serie de preguntas al propio hecho

¹⁶ ORIHUELA, Antonio. *Archivo de poesía experimental. Cronología 1964 – 2006. Taller de poesía visual y arte correo. Corona del Sur, Málaga, 2007, p.XI.*

artístico. En este sentido, y postergando para más adelante el análisis de los referentes antes comentados, no vamos a tratar el fenómeno de la lista en sentido amplio o siguiendo un orden historicista, sino que vamos a intentar situar algunas prácticas específicas del ejercicio clasificatorio en relación con la producción artística contemporánea.

Expuesto esto, vamos a proceder a explicar con más detenimiento el hilo de las cuestiones planteadas. Veremos cuáles fueron los motivos por los que hubo ese entusiasmo hacia lo lingüístico en el terreno de la producción artística. Asumimos, que aunque sea una forma poco ortodoxa empezar con el presente apartado de esta manera y no de otra – somos conscientes del salto cualitativo y contextual con respecto al capítulo anterior referido a la arqueología de la clasificatoria – nos permite realizar un breve paréntesis para abordar el resto de cuestiones implicadas, y sirva este método de revulsivo de ideas final. Las bases de todo ello, se van a formular de la manera que vamos a presentar a continuación.

- Si las listas nos acompañan desde la antigüedad, no había un análisis en profundidad de este fenómeno hasta bien entrado el siglo XX: en la historia de las ideas llega de una manera más específica con Barthes, Foucault, con el estructuralismo y el deconstructivismo, citando algunas de los campos de implicación, como en las prácticas del Oulipo, el arte conceptual y las experiencias artísticas vinculadas a la propia interrogación del hecho artístico. La lista es un modo de interrogar la lengua, de hacer exposición de las convenciones y conveniencias, de revelarse como una increíble máquina de producción de sentido. En este panorama, la producción artística emergida de los enclaves lingüísticos ha asentado cierta tradición y existen voces obligadas en el panorama de las corrientes teóricas del siglo XX. Ya en el capítulo *El enfoque de la clasificación en las palabras y las cosas*, apuntábamos la relación que hace Foucault con el lenguaje en época moderna.

- Es indudable considerar al progreso científico como principal influencia en la crisis de la metafísica en la edad Moderna. El hombre entrevé por primera vez la posibilidad de un conocimiento que no quede en teorías abstractas, sino que se atenga siempre al control de la verificación en experiencias, un conocimiento efectivo que se traduzca en un dominio real de los fenómenos del mundo. El nacimiento de la ciencia moderna nos lleva a la necesidad de pensar cuales son las condiciones de posibilidad de un pensamiento objetivo.

- La cuestión de la metafísica es la cuestión metafilosófica más relevante que se ha presentado en el transcurso de este siglo. En ambas tradiciones, la analítica y la continental, se presenta la necesidad de una superación de la metafísica, y en ambas el punto final de la operación es el lenguaje. Existe un dominio de la perspectiva ontológica (el lenguaje como ser) en el ámbito continental y un dominio de la metodología en el contexto analítico (el método lingüístico). En la tradición analítica, la crítica de la metafísica surge precisamente a partir del análisis lingüístico, y podemos encontrarlo en el primer Wittgenstein, Shlick, Carnap). La metafísica como error lógico-lingüístico legitima la praxis filosófica como análisis lógico del lenguaje.

Si, considerando este contexto general de cuestiones, retomamos el curso de las problemáticas que hasta aquí se nos han ido imponiendo, parece oportuno continuar ahora en base a las siguientes consideraciones. La perspectiva lingüística supera de hecho las dicotomías antiguas (verdad y apariencia, externo e interno, profundidad y superficie) implicando otras dicotomías, otras distinciones (significante y significado, sintaxis y semántica, sintagma y paradigma, etc), que se comportan de un modo radicalmente distinto. Y esta ruptura puede provocar incluso que se devalúe el logos filosófico en el logos lingüístico: como en el pensamiento de Wittgenstein, donde con la noción de “juego lingüístico” gobernado por

reglas locales, no generalizables, se rechaza cualquier reflexión "metalingüística" general e, indirectamente, la posibilidad misma de la filosofía. La revolución que los filósofos lingüísticos han imprimido a la filosofía, se ha desplegado hacia todas las esferas del conocimiento. Nos encontramos frente a unas preguntas cuyas respuestas no se encuentran nada claras en los propios padres del giro lingüístico, como Wittgenstein o Heidegger, y esto explica cómo se ha podido desarrollar, desde el interior de este giro, una diversificada corriente de crítica del lenguaje y, de manera particular, de su totalización, de la sustitución definitiva del logos de la tradición filosófica. En este sentido, se han escogido dos hilos conductores que, a nuestro modo de ver, culminan en dos formas de planteamiento de la empresa lingüística, entendida en el doble sentido de una ciencia y, al mismo tiempo, de una investigación de las condiciones de posibilidad de nuestro conocimiento o comprensión del mundo. El "giro lingüístico" y los posteriores acontecimientos en el plano de los procesos semióticos en el estudio de las culturas, la generación de mayor conocimiento en la constitución lingüística de orden del conocimiento, el carácter retórico en el estudio de la representación, los sistemas simbólicos y los campos discursivos. En las últimas décadas, los enfoques de este tipo han atraído a una dinámica de investigación muy significativos, revelando un "sentido común" compartido por las diferentes orientaciones dentro de la teoría lingüística.

Por una parte, desde el ámbito literario, con Mallarmé se habla del nacimiento de una tradición antirrepresentacional del propio hecho poético y pretensiones de explorar la escritura en su máxima materialidad signíca. Los artistas conceptuales empezaron a promover el conocimiento en este campo, cosa que abrió un horizonte nuevo, que son estos años a los que se refiere Orihuela. Podemos considerar que uno de los puntos de encuentro entre la filosofía y el arte está en que ambos se mueven en la

voluntad de investigar las posibilidades de los *fenómenos*, y las estructuras relativas a ellos.

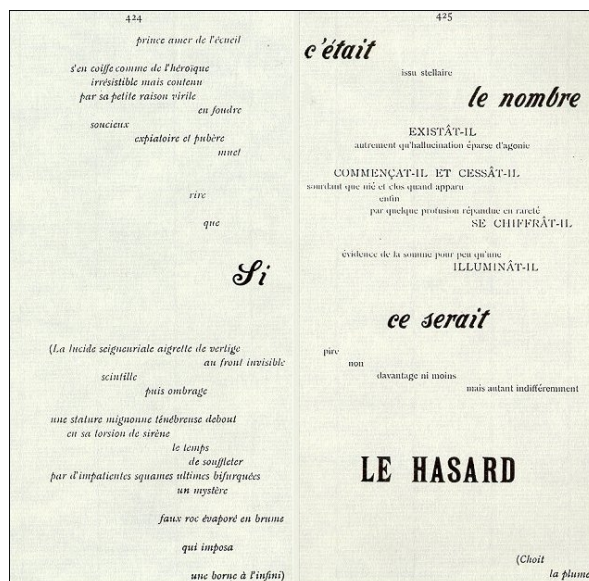
Nietzsche, Mallarmé, Frege, Wittgenstein, Bertrand Russell, Queneau, Rorty, Humboldt, Raymond Roussel, Valéry, J.L. Austin, Saussure, Geertz, y así podríamos seguir enumerando la lista de las contribuciones al campo de lo lingüístico, cuyas obras se distinguen por la coherencia lógica con la que persigue sus respectivas disciplinas.

2.1. Más allá del logos lingüístico

“La palabra es de fecha reciente”, así se refiere Foucault al verdadero acontecimiento literario del siglo XIX. Como asegura, la literatura nace en esa época, de la mano de los románticos y con más fuerza, con Mallarmé. Esta afirmación, se relaciona con *“el modo de ser moderno del lenguaje [...] se convierte en pura y simple manifestación de un lenguaje que no tiene otra ley que afirmar – en contra de los otros discursos – su existencia escarpada”*¹⁷. Ciertamente es que la obra de Mallarmé representa una fractura con la poesía precedente referida al concepto de “literatura”. En concreto, su *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, es una declaración de intenciones, como también un laberinto sin fin. La obra, publicada en la revista francesa *Cosmopolis* en 1897, resulta una insólita puesta en práctica del hecho literario, y una absoluta novedad. Esta composición es un compendio de experimentación con la palabra en múltiples niveles: con el signo gráfico y tipográfico, con el formato-libro y su paginación, con los espacios, con sus silencios intencionales, todo ello en una búsqueda de plasticidad del signo escrito no considerado hasta entonces, en una ampliación y una modificación del concepto de poesía. La conciliación que hace con el hecho poético, es con el enorme depósito

¹⁷ FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*, p.293-294.

de la interrogación, y se da cuenta del especial tipo de irracionalismo que inevitablemente despierta, en el terreno literario, la “autoconsciencia” de sí. A la vez que abre una veta a un espacio de posibilidades formales y conceptuales, pone en crisis la idea que, probablemente, la literatura o la poesía tenía sobre sí misma a la hora de identificarse. Mallarmé creyó en la materialidad de la palabra, visibilizó las peculiares tensiones del lenguaje con el mundo, y por otra, del lenguaje con el propio lenguaje. Es la desarticulación de las convenciones narrativas, la descomposición de la superficie escrita sobre el papel, la sugerencia a la interactividad con el propio artefacto. Y es difícil rehuir a la tentativa de seguir hablado de ello sin entusiasmo, como también es bastante complicado intentar decir algo nuevo que no se hubiera ensayado ya sobre esta obra, pero si pasamos a considerar el aspecto propiamente referencial de su gesto, no está de más subrayar que éste tiene que ver con la autonomía alcanzada en *Un Coup de dés*. Encuadrar la escritura es una forma de obligar a escoger un determinado ángulo. Nos encontramos con diversas maneras de recorrer la palabra, y tenemos que escoger. La propiedad de los vacíos en el texto escrito implican eso: cada recorrido supone una elección. *Un coup de dés* representa el nacimiento de la literatura más allá del lenguaje y por lo tanto la perspectiva de un retorno al lenguaje.



Stéphane Mallarmé. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897.

Se considera a Mallarmé como uno de los líderes de la modernidad poética, en el sentido en que sus escritos se corresponden con los requisitos de la originalidad de su pensamiento y de su propio estilo. Pero desde una perspectiva histórica, es posible comprender que hay una historia de fracturas entre la modernidad y Mallarmé, porque desde la perspectiva de la representación la suya es hacia lo no-presentable, la operación no figurativa de un pensamiento abstracto. El poeta nos introduce en un proceso de des-expresividad. No se encuentra en una situación de mimesis de la realidad, en la forma de la definición aristotélica. El poema *Un coup de dés* no es el de un canónico. El "ser" del poeta es sinónimo de la ausencia de sí mismo. En el poema es la ausencia del sujeto la que invierte las características formales de la escritura misma.

“Así pues, fue esta experiencia [la del afuera] la que reapareció en la segunda mitad del siglo XIX y en el seno mismo del lenguaje, convertido, a pesar de que nuestra cultura trata siempre de reflejarse en él como si detentara el secreto de su interioridad, en el destello mismo del afuera: en Nietzsche cuando descubre que toda la metafísica de Occidente está ligada no solamente a su gramática (cosa que ya se adivinaba en líneas generales desde Schlegel), sino a aquellos que, apropiándose del discurso, detentan el derecho a la palabra: en Mallarmé cuando el lenguaje aparece como el ocio de aquello que nombra, pero más aún — desde Igitur hasta la teatralidad autónoma y aleatoria del Libro— como el movimiento en el que desaparece aquel que habla; en Artaud, cuando todo el lenguaje discursivo está llamado a desatarse en la violencia del cuerpo y el grito, y que el pensamiento, abandonando la interioridad salmodiante de la conciencia, deviene energía material, sufrimiento de la carne, persecución y desgarramiento del sujeto mismo”¹⁸.

¹⁸ FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera*. Pre-Textos, Valencia, 2003, p.21.

En este sentido, después de ese *afuera*, podríamos suponer que Mallarmé necesita las palabras, aunque hubiese tratado de alcanzar esa etapa de des-personalización, la materialidad del lenguaje y, el rechazo, en términos lingüísticos, del verbo, como un agente de significado. Con todo, *Un coup de dés* se desarrolla en las posibilidades de inclusión entre ver y leer. Para el desarrollo de la poesía del siglo XX, Mallarmé será un referente obligado, como también para la historia de las listas, pues si la poesía saltó hacia el terreno de la materia, las listas conceptuales reclamarán el espacio de dependencia con lo lingüístico. Con la poesía, el giro hacia un lenguaje no mimético, y el giro de la pintura figurativa hacia la abstracción, el arte moderno experimenta una ruptura radical con la función referencial del signo. Estos programas van a estar dirigidos a generar una capa pictórica y lingüística, pero hacia su interioridad, una transformación que se puede describir así: el estar *afuera* disuelve el lenguaje en el ser del lenguaje.

La sugerencia de Foucault de ver el nacimiento de lo literario a través de estas cuestiones, no es una afirmación en forma de metáfora. Es un hecho el que la literatura empezara a caminar hacia sí misma, remitiéndonos a la reflexión de Maurice Blanchot ante la pregunta “¿*Hacia dónde va la literatura?*”¹⁹. El terreno de la literatura se expandió sobre sí, y con ello, la palabra se desplazó hacia otros continentes procedimentales, saltando del ámbito de la plástica, a la escultura, la música, todo ello para volver una y otra vez hacia la autoconsciencia de su deslumbramiento. Los experimentos iniciados después con las vanguardias producirían tantos e infinitos juegos de combinatorias con la palabra que ni siquiera fue posible abolirse el azar; fueron y son, además de experimentos, experiencias y reubicaciones, la voluntad misma de crear algo que va más allá de un secreto juego de correspondencias entre el lenguaje y el mundo.

¹⁹ BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*. Trotta, Madrid, 2005, p. 231.

Podríamos encontrar las raíces de *las palabras en libertad* en muchos lugares de la historia. Podríamos también, rastrear numerosos artificios de creación y construcciones con lo lingüístico tales como las formas caligramáticas del poeta griego Simmias de Rodas, ya en el año 300 d.C, o los *carmina figurata*, lipogramas, escrituras ideogramáticas, frases holoalfabéticas, maquinarias y juegos con multiplicidad de combinaciones con el signo lingüístico, pero no de una forma tan intensa hasta la llegada de las vanguardias. De cualquier forma, es un hecho el fenómeno de la escritura en sí, pues si es posible producir con el alfabeto millones de permutaciones que dan lugar a los monemas, y éstos, a su vez, como unidades pequeñas dotadas de significación, pueden combinarse en extremo para formar las palabras, nos aproximaremos a una clara impresión de lo que el vértigo del lenguaje nos puede proponer. ¿Qué es el acto de hablar sino un constante proceso de invención de nuevas combinaciones? ¿Qué es pues un texto, sino un número limitado de letras formando un conjunto sometido a reglas, un número finito de signos que organizándose por convenciones establecidas *a priori* pueden generar un número infinito de combinaciones?.

Lo cierto es que el escritor ha tenido siempre fijación por aplicar un sinnúmero de procedimientos a sus textos con fines estéticos. Pero será a lo largo del siglo XX cuando se ponga en práctica, de una forma más intensa, la exploración de la escritura misma como experimento, quizá vía su posible agotamiento o en una más que probable búsqueda por autosuperarse. Ya sabemos que el siglo XX es el siglo de los experimentalismos, donde encontramos mayor cantidad de prácticas que han llevado a la historia de la creación artística a un constante y frenético cambio de paradigma tras otro, en una sucesiva cola de transmutaciones del material estético y de sus propias funciones. Con el acontecer de las vanguardias se inició una renovación sistemática de los campos de la escritura; poetas, artistas, escritores y creadores de la palabra se esforzaron por realizar un proyecto en el que el lenguaje se entregara a su

constante proceso de exploración, volcándose en diversas actividades que han posibilitado tanto la ampliación del concepto de escritura, como del arte. Sólo el arte fue en algún momento capaz de aliviar las contradicciones del pantanoso debate sobre lo lingüístico.

2.2. Palabras en libertad

Para encontrar la reminiscencia de la lista escrita en el arte, alrededor de estas actividades contemporáneas, debemos remontarnos primero a las prácticas artísticas que favorecieron el uso de los juegos del lenguaje, entre las imágenes y los significados. Si iniciamos la exploración en el amplio espectro de la representación, descubriremos que en la tradición pictórica, en algunas prácticas, en términos más simples, el informe del signo escrito lo encontramos en la organización tautológica entre texto e imagen. Los carteles, las imágenes de la comunicación visual y publicitaria, fueron favorecedores del encuentro, en el espacio de la representación, entre la imagen y la palabra plástica. Buscamos en ellos la dimensión analítica de las formas, la combinación de las imágenes con la tensión del lenguaje y las estructuras, como fórmulas de un idioma más directo, más eficiente. Aunque la presencia de los anuncios públicos en las calles se remonta a la Antigüedad, es el cartel moderno la gran herramienta de comunicación de masas y tuvo su época de expansión a finales del siglo XIX. Su primitivo comienzo está ligado a los avances en el campo de la revolución industrial y al descubrimiento de la litografía, un medio capaz de combinar palabra e imagen sobre un soporte económico y atractivo.

El dato más curioso con que nos hemos topado, viene con el nacimiento de la litografía, de la mano de su creador Aloys Senefelder, ya en el año 1789. Se cuenta que un día que tenía que ir a la lavandera, escribió la lista de la ropa que le iba a llevar con la primera cosa que tuvo a su

alcance, y resultó ser la combinación de escribir en una piedra pulida con un lápiz graso. No fue algo fortuito. Senefelder llevaba ya tiempo buscando un método barato de impresión para copiar en serie sus partituras y textos dramáticos de teatro, y esa anécdota le reveló el empezar a experimentar con ese tipo de procedimiento y con la técnica del grabado al aguafuerte. Es bien sabido que las listas son parte del propio proceso experimental de cualquier creador, y que la investigación y el breve apunte en forma de miscelánea enumerativa van indefectiblemente unidos. Pero ésta anécdota, aunque sea fortuita y poco esclarecedora, nos parece un fabuloso vínculo del azar para continuar con nuestro rastro. Después del descubrimiento de Senefelder, la litografía se fue profesionalizando a lo largo del siglo XIX con el desarrollo del proceso a tres colores. Con ello, las calles se llenaron de producciones pensadas no sólo con el fundamento difusivo de las informaciones, sino que los artistas empezaron a intervenir sobre el soporte, posibilitando acercarlo hacia la categoría de arte. Fue a comienzos del siglo XX cuando el cartelismo se instituye como un posible material de experimentación de la mano de algunos movimientos artísticos, pasando por el *art nouveau* hasta el futurismo italiano. El auténtico grito en la pared vino con el constructivismo ruso, y fue durante la Revolución Soviética cuando el cartel se instituye como el medio de agitación de masas por excelencia. Este período es el de las experimentaciones tipográficas, la abstracción de las formas, el juego entre la imagen icónica y el texto escrito.

La presencia de la palabra en el arte empieza en estos años de eclosión de las vanguardias a asumir su materialidad plástica, y a través de sus exploraciones, a contribuir al propio proceso de autoconciencia. El collage vanguardista abrió la posibilidad de ir hacia una nueva dirección, de experimentar con la forma de la palabra, rompiendo, en múltiples ocasiones, el equilibrio entre el sentido y el vehículo del lenguaje originario.

Vayamos a las preguntas iniciales que caracterizan esta dimensión, en la época de estos movimientos específicos alrededor de las convergencias entre plástica y palabra, dentro de la prevalencia de la experimentación / tradición vanguardista, hay posiciones identificables. En este orden de cosas encontramos dos alternancias: mientras se van desarrollando las llamadas vanguardias literarias, que profundizan desde la literatura y la poesía hacia la renovación sintáctico-formal, los movimientos vanguardistas relacionados con la plástica articulan las dimensiones de la materia sígnica hacia un territorio similar. El *manifiesto técnico de la literatura futurista* se propone “destruir la sintaxis, disponiendo los sustantivos al azar, tal como nacen, abolir el adjetivo, también la puntuación y destruir en la literatura el yo”²⁰, Apollinaire celebra sus Caligramas, Marinetti recita su onomatopéyico *Zang Tum Tumb*, Khlebnikov y Kruchenykh crean el idioma transmental *zaum*, Hugo Ball experimenta con su anti-poesía de “versos sin palabras” y vocabuliza su *Gadji beri bimba*, Ramón Gómez de la Serna subido en un trapecio o sentado encima de un elefante recita su conferencia *1/2 ser* en un acto más que proto-performativo poético.

Si tal como dice Ong “la imprenta fijó – tanto mecánica como filosóficamente – las palabras en el espacio y de este modo estableció un sentido más firme de lo concluido”²¹, el primer gesto de Mallarmé fue revelarse contra ese orden absoluto y la poesía concreta trató de llevarlo a límites antes insospechados.

En el siguiente capítulo, hemos podido hacer un breve recorrido por algunas experiencias que convergen, desde el campo de la plástica como desde el de la literatura, hacia la novedad del encuentro entre palabra e imagen y en sus vínculos con la lista, tal como enumera Antonio Orihuela en el prólogo a su *Archivo de poesía experimental*:

²⁰ MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifiesto técnico de la literatura futurista* : <URL 3>.

²¹ ONG, Walter. *Oralidad y escritura*, p.145.

“Nos es posible rastrear los vestigios de un lenguaje descoyuntado, incoherente, inconsciente, descontrolado, fragmentado, mezclado y desmontado que se formalizaba como poesía escénica, caligrama, collage dadaísta, poesía cubista, frottage, cadáveres exquisitos, fotomontage, ready made, poligrafía, dripping, letrismo, concretismo, decollage, conceptualismo, tergiversación, distanciamiento, camuflaje, graffitis, etc. Lenguajes sintéticos e ideográficos que no cambiaron el mundo pero que sirvieron para que otros imaginarios se inscribieran en el mundo y para que cambiara, eso sí, la misma idea del arte”²².

²² ORIHUELA, Antonio. *Archivo de poesía experimental. Cronología 1964 – 2006. Taller de poesía visual y arte correo*. Corona del Sur, Málaga, 2007, p. VIII-IX.

3. LA LISTA EN EL ÁMBITO ARTÍSTICO

3.1. Listar en el arte.

“De qué lado del cero está el universo”

Macedonio Fernández²³

Buscar la reminiscencia de la lista en el arte es, desde el principio, un ejercicio demasiado problemático. Listas hay muchas, y hay listas y listas. Podemos encontrar listas visuales, matéricas, ópticas, más allá del orden impuesto por la página, por el papel, más allá de lo impreso, de lo caligrafiado. Y aunque nos limitemos a hacer repaso, únicamente, de la lista asociada a lo escrito, es un juego que no tiene fin si no hay una fundamentación detrás que sustente dicha idea. Es tan problemático como si a alguien se le ocurriera hacer una arqueología de la forma cuadrada, cilíndrica, o sobre el color rojo en la historia de la creación artística. Por ejemplo, en torno al cuadrado negro, la cosa cambia; hecho es, que las reminiscencias nos sean menos indeterminadas. Con el cuadrado negro enseguida nos asaltan muchas ideas a la vez, no únicamente relacionadas con lo formal del cuadrado negro, sino por lo que implica al orden epistemológico el cuadrado negro y análogamente, a las reflexiones sobre los mecanismos de la representación. Se refiere a un absoluto, posee un valor representativo. Para hacer un repaso del cuadrado negro, partiríamos de un eje fundamental, ya fuese hacia adelante o hacia atrás en la historia, pero siempre tendríamos el mismo grado cero: el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevich. Esto se debe a que se presenta como un paradigma epistemológico, que está vinculado a lo intencional y relacional del lenguaje pictórico. En nuestro caso, nuestro paradigma viene vinculado a Kosuth y a sus taxonomías. Si consideramos el grado cero en ese punto, nos encontramos listas antes y

²³ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Todo y nada*. Obras Completas, Vol. IX, Corregidor, 1995, p.190.

después de Kosuth, y según esta idea, vamos a hipotetizar y subrayar el cambio de paradigma del sentido de la enumeración a partir de este centro.

Pero, ¿desde donde se mira ese centro? Las teorías de la lingüística estructural dirían que allí donde hay un origen hay una estructura, y por lo tanto, un centro desde el cual se extiende como un núcleo de significados concretos. Acogiéndonos a esta idea, podemos decir que algunas manifestaciones después de Kosuth - en el terreno de las listas, taxonomías y enumeraciones - se pueden ver a través de una interpretación unitaria subyacente a ese centro, una red de producciones que se han generado desde perspectivas que derivan de ello. Ahora bien, si nos acogemos ahora a lo que planteó Derrida²⁴ hacia la idea de centro, podemos llegar a desplazar el centro considerando que no puede ser pensado en la forma de su *ser-presente*, aunque surja de allí el significado originario por el cual estas manifestaciones se vinculan. Vamos a adaptar esta idea para seguir el flujo del supuesto juego de las diferencias, aunque buscando la forma originaria del discurso.

Frente al nivel de todas estas circunstancias, vamos a observar cómo el discurso de la lista ha servido a los artistas para formalizar de un modo diferente el poder representativo del lenguaje a través de la tautología de la enumeración.

²⁴ Derrida plantearía el concepto de *estructura descentrada*, esto es, sostiene que la noción de estructura centrada plantea un juego muy limitado, y choca con su idea de que la estructura se define como un espacio de intercambio ilimitado entre significantes. Desde su planteamiento, el centro está desplazado al ámbito de la función, y sin existir centralidad, todo se vuelve discurso y se multiplican los sentidos por el ilimitado juego de las diferencias.

3.2. Las listas como paradigma discursivo

Si ponemos al descubierto y analizamos lo que está presuponiendo, el advenimiento del arte conceptual en nuestra manera de comprender y explicar el mundo, y a través de él, nuestra manera de concebir el hecho artístico como actividad, podemos ser sensibles a las consecuencias que se derivan de adherirse y defender unas ideas u otras.

Kosuth entendía el arte en sus dos dimensiones, estética y funcional, entendiendo “funcional” desde su papel propositivo: *“El arte Formalista (la pintura y la escultura) es la vanguardia de la decoración [...] su condición de arte es tan mínima que en su sentido funcional no podrían ser arte en realidad, sino puros ejercicios de estética”*²⁵. La reducción que hace Kosuth es producto de una forma específica de pensar el arte. Sus críticas mordaces hacia el arte formalista y la crítica de arte son sólo la superficie de una importante escisión que se remonta al gesto duchampiano, a su vez influido por Mallarmé, un fogonazo del que se aprovecharon los conceptuales para lanzarse, con todas sus fuerzas, contra la *justificación morfológica del arte tradicional*. Si el *“art as a idea, as a idea”* es la versión tautológica de Wittgenstein impresa en el arte, en cuanto a considerar el cuestionarse la propia naturaleza del arte como el esencial objeto del arte, en el proceso abierto con el golpe de dados de Mallarmé encontraríamos su fundamento inicial y su argumento máximo en el *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte, como bien nos develará Foucault en el ensayo que lleva el mismo nombre.

²⁵ *“Formalist art (painting and sculpture) is the vanguard of decoration [...] that its art condition is so minimal that for all functional purposes it is not art at all, but pure exercises in aesthetics”*
KOSUTH, Joseph. *Art After Philosophy*. Artículo en: <URL 4>.



Joseph Kosuth. *Art as Idea as Idea*, 1966.

En todas estas obras citadas nos damos cuenta de que existe una característica común: la subversión del lenguaje hacia un *metalenguaje*, cuestión que iniciará un terreno no exento de complicaciones. Apropiándonos del concepto kuhniano, podemos decir que estas obras supusieron arduos intentos de ejercer en el arte un cambio de paradigma, como proyectiles que se dispararon hacia múltiples direcciones, pero con un objetivo concreto al que lanzar la ofensiva. Sin embargo, la reflexión que hace Kosuth en su *manifiesto* es mucho más radical. Su crítica hacia la propia crítica formalista (debemos entender que se refiere a teóricos formalistas como Clement Greenberg), es la herencia de esa postura que la filosofía desarrolló de la mano del neopositivismo, en la búsqueda de una empiricidad “real” diferenciada de la teoría tradicional. La voluntad por desplazar el conocimiento hacia el cientifismo absoluto, es un hecho que sirvió de réplica a Kosuth para lanzar su ataque hacia el arte formalista y la crítica en boga: “*La objeción más fuerte que puede plantearse contra la justificación morfológica del arte tradicional es que las nociones*

*morfológicas del arte incorporan un concepto a priori sobre las posibilidades del arte*²⁶.

Podemos estar de acuerdo o no, ello no importa aquí demasiado. Sin embargo el planteamiento nos desvela aquello que decíamos al principio de este apartado al referirnos al sentido de preferencia por unas ideas u otras. Y aunque intentemos hacer un análisis neutral, de nuestras ideas probablemente salga un halo de contaminaciones teóricas, pero ello no debe ser excusa para tratar de ser lo más imparciales con respecto al análisis, que es lo que nos interesa. Si aprovechamos el sentido de preferencia de Kosuth, vemos cuán importante fue el período de los años 60, en adelante, para el arte, y en concreto, para las listas y las clasificaciones artísticas. En esta afirmación podemos encontrar un problema, desvelar nuestra propia preferencia por el fenómeno de las listas que se materializaron en el arte conceptual. Es probable que existan muchas manifestaciones de listas en ese período, y anteriores, muy interesantes, pero el cómo se presentan formalmente es lo que nos parece más interesante. Las listas aparecen en toda su plenitud en ese contexto, como bien escribía Lucy Lippard: "*Había una fascinación por los números [...] y por los tesauros, las bibliotecas, los aspectos mecánicos del lenguaje, las permutaciones. [...] Las listas de palabras también eran muy populares*"²⁷. No es algo extraño que en la literatura, un poco antes, hubiese ocurrido algo similar.

²⁶ "The strongest objection one can raise against a morphological justification for traditional art is that morphological notions of art embody an implied a priori concept of art's possibilities". KOSUTH, Joseph. *Ibidem*.

²⁷ LIPPARD, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal, Madrid, 2004, p.19.

3.3. Las listas y lo metalingüístico.

“Una biblioteca que no se ordena se desordena: es el ejemplo que me dieron para explicarme qué era la entropía y varias veces lo he verificado experimentalmente”.

Georges Perec²⁸

El arte emana de un residuo de influencias, tanto de los antecedentes que le preceden como de un contexto histórico y cultural que lo predetermina al hilo de los acontecimientos. Si entendemos esto, vemos lo importante de ponerse en posición de evaluar algunas cuestiones para entender mejor la sintaxis de la lista (vamos a llamarla, “artística”) en el transcurso del siglo XX, un fenómeno factual derivado de una serie de planteamientos de índole lingüística. Listas hay muchas, poéticas, visuales, en forma de catálogo, prácticas, del nivel de la taxonomía científica, como muchas otras, que, dicho de la forma más jocosa, pero con toda la seriedad, serían difíciles de listar aquí. Si la lista que nos interesa es la lista derivada de las producciones artísticas contemporáneas, y en concreto, las listas sobre un soporte escrito, nos acota mejor el campo de análisis que estamos desarrollando. Y todavía más, vamos a tratar de analizar, estas producciones, desde su propia especificidad metalingüística. Esto es, en la búsqueda de una función conceptual, en la búsqueda de su propia inmanencia.

Las listas escritas, evidentemente, utilizan el espacio lingüístico para encontrar su razón de ser. No tiene más valor que el que le otorga su medio. Si éstas son vistas desde el campo lingüístico, podemos abordar el análisis desde su propia gramática, y es por ello que nos parece un asunto relevante hablar de la lista como género en sí mismo.

²⁸ PEREC, Georges. *Pensar / Clasificar*, p.31.

Por metalingüístico vamos a citar la definición que hace Jakobson al respecto:

“Lejos de confinarse a la esfera de la ciencia, las operaciones metalingüísticas muestran ser parte de nuestras actividades verbales. Cada vez que el emisor y/o receptor necesitan verificar si utilizan el mismo código, el discurso se centra en el código y efectúa así una función metalingüística (o glosadora)”²⁹.

El fenómeno metalingüístico pone ante nuestros ojos lo que difícilmente veremos a un golpe de mirada. Puede ignorarse la diferencia entre lo lingüístico y lo metalingüístico, pero podrá descifrarse que algo ocurre en el nivel de las estructuras. Lo que Jakobson propone es que el fenómeno de lo metalingüístico se da al nivel de la recepción: el receptor se convierte en colaborador, en un operador del montaje, que además de deconstruir el sentido de eso que se presenta ante sus ojos, se ve involucrado en un acto de *sobreinscripción* del mismo.

El momento en que nuestra correspondencia con lo que vemos se tambalea, una acción intelectual se sucede, y por consiguiente, es lo que hace que adquiera su sentido. Después de ello, se podrá descifrar verdaderamente. Las manifestaciones que implican a la lista en estos niveles son las que vamos a tratar de analizar. La función de estas manifestaciones implicadas en las listas y en lo artístico, es la de desvelar, de forma manifiesta, el propio idioma del arte, y en este sentido, sólo cabe interpretarlas como un acto de vida. Quizá se vea a través de la poesía de la insignificancia de los textos perequianos, quizá se represente en las tautologías del arte conceptual que nos arrojan hacia el terreno de la autorreferencialidad, del pensar la obra en cuanto que obra. Operaciones que no sólo remiten al nivel del discurso artístico, sino que invitan al

²⁹ JAKOBSON, Roman. *El marco del lenguaje*. Fondo de Cultura Económica, México, 1988, p.86.

receptor a plantearse su propia relación con el mundo, con las palabras y las cosas.

3.4. La heterotopía de la lista de Borges

Foucault, al principio de *Las palabras y las cosas*, se sirve de la invención de Borges de esa “cierta enciclopedia china” donde se puede leer: “los animales se dividen en a] pertenecientes al Emperador, b] embalsamados, c] amaestrados, d] lechones, e] sirenas, f] fabulosos, g] perros sueltos, h] incluidos en esta clasificación, i] que se agitan como locos, j] innumerables, k] dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l] etcétera, m] que acaban de romper el jarrón, n] que de lejos parecen moscas”³⁰. Como bien dice Perec “Foucault ha popularizado al extremo esta clasificación de los animales”³¹, y es poco probable dar un sentido preciso a esta taxonomía, debido al “célebre gusto de Borges por la erudición ambigua”³². Las enciclopedias, como sabemos, sirven como espacios catalogadores de información, a modo de compendios en donde se tratan de reunir las informaciones esenciales de múltiples áreas del conocimiento. En este caso, el orden taxonómico que se nos presenta en esta enciclopedia nos lanza una serie de preguntas inspiradas en un texto de Francis Ponge:

“Pero, yo respondo, ¿por qué y cómo puede ser que en diferentes diccionarios y enciclopedias, incluso escritos en la misma lengua y en el mismo período histórico, las definiciones de los mismos objetos no sean idénticas? Y sobre todo, ¿cómo puede ser que aparentemente de lo que se trata es de las definiciones de las palabras y no de las definiciones de las cosas? ¿De dónde viene que yo pueda tener esa impresión, en efecto,

³⁰ BORGES, Jorge Luis. “El idioma analítico de John Wilkins”. *Otras inquisiciones, Obras Completas, 1941 – 1960*. Volumen II. Círculo de Lectores, Barcelona, 1995, p.301.

³¹ PEREC, Georges. *Pensar / Clasificar*, p.117.

³² *Ibidem*.

*bastante absurda? ¿De dónde viene esa diferencia, ese margen inconcebible entre la definición y descripción de la cosa que dicha palabra designa? ¿De dónde viene que las definiciones de los diccionarios nos parezcan tan poco concretas, y las descripciones (de novelas o poemas, por ejemplo) tan incompletas (o muy particulares y detalladas al contrario), tan arbitrarias, tan azarosas?*³³

Si la reflexión que hace Ponge acerca del sentido de formalizar y presentar el conocimiento bajo el sistema cerrado de los diccionarios y las enciclopedias cuestiona esos espacios comunes entre las palabras y las cosas, entre las pretendidas articulaciones absolutas del lenguaje y del conocimiento con el mundo, la introducción que presenta Foucault con la enciclopedia china de Borges viene planteando el porqué ordenamos las informaciones de un modo y no de otro, para referirse al orden del pensamiento y a plantear sus dudas sobre las condiciones de posibilidad del mismo. Para Foucault hay una provocación en la taxonomía del texto de Borges. En ese aparente absurdo, en el orden caótico e incoherente de las definiciones, hay una liberación consciente de los hábitos del lenguaje. Frente a la ausencia de orden de la enumeración borgiana, hay una lógica interna. Cada definición asegura una semejanza paradójica con respecto al resto de definiciones vecinas, convertidas en homónimas dentro del propio esquema alfabético que le ha conferido Borges. Una definición que se va encadenando con la siguiente para formar el complejo, hasta aproximar las distancias entre los diferentes sentidos, ahora desdoblados, haciendo los límites posibles. El toque de extrañeza viene todavía más subrayado por el desconcertante *etcétera*, subvertido al

³³ *“Mais, répondrai-je, pourquoi et comment se fait-il qu’il existe plusieurs dictionnaires et encyclopédies en la même langue dans le même temps, et que leurs définitions des mêmes objets ne soient pas identiques ? Surtout, comment se fait-il qu’il semble s’y agir plutôt de la définition des mots que de la définition des choses ? D’où vient que je puisse avoir cette impression, à vrai dire assez saugrenue ? D’où vient cette différence, cette marge inconcevable entre la définition et la description de la chose que ce mot désigne ? D’où vient que les définitions des dictionnaires nous paraissent si lamentablement dénuées de concret, et les descriptions (des romans ou des poèmes, par exemple) si incomplètes (ou trop particulières et détaillées au contraire), si arbitraires, si hasardeuses ? ” Le Parti pris des choses, traducido a nuestra lengua como *De parte de las cosas* y también como *La toma de partido de las cosas*. PONGE, Francis. *Le Grand Recueil, Méthodes*, éd. Gallimard, 1961.*

orden tradicional y dispuesto en ese lugar en que ha perdido su funcionalidad contigua.

Imagínanos la carcajada de Foucault y su sensación de desasosiego con la enciclopedia china no deja de ser una cosa insólita. ¿Y si esta clasificación no fuera más que una broma? Foucault sabe que no se trata de una broma inocente, más bien desvela en ella una función de tipo paradigmático, pues el espacio de las definiciones de esa clasificación, según plantea, son del orden heterotópico. Es el “más allá” de la escritura, del espacio de la simulación literaria, de las relaciones entre significante y significado dadas sobre su superficie.

El mecanismo que duplica el ejercicio clasificatorio, autoriza el verlo más que como una sucesión de representaciones personales, como un orden con ramificaciones secretas, no establecida definitivamente, sino continente de deslizamientos y amplificaciones posibles. Es probable así, que más allá del pensamiento individual, de los universos personales, más allá de la apariencia y de las cosas que la lista consecuentemente excluye sin nombrar, quizá se revele como algo que, desde el otro lado de las cosas, participe de un juego cargado de poderes evocadores, un sutil activador de remisiones difíciles de traducir más allá de lo que connota, presenta y enumera. Porque quizá pone de manifiesto lo tan interesante del lenguaje de presentar nuevos léxicos, pues la lista, precisamente, concebida originariamente como medio de representación esquemática de ideas, como organizadora con lo que procura estar en contacto, sugiere el lenguaje desde otra posición, esto es, no como resolutive de sí, de su carácter universal, sino desde la posibilidad de autoconstruirse constantemente y de revelar nuevas e infinitas relaciones.

La lista, limitada y dirigida por una gramática propia, practica la combinatoria en estado salvaje. El elenco organizado por sucesiones de ideas, nombres, motivos, saca a la luz su verdadero motivo, representar lo

representado, significar lo significado y permanecer alrededor de su propio objeto que es el de practicarse desde la necesidad de mostrar la inesperada unidad de elementos.

Los elementos y nombres allí presentados guardan una relación de parentescos, similitudes y semejanzas, pues todo lo que ello contiene remite al orden de su configuración. Nada en la lista es fortuito, y eleva su razón de ser desde el exceso, lo enunciable y enunciado, pues la lista no existe sin su propia autonomía.

4. EXPOSICIÓN DE EJEMPLOS

Justificación.

Demostrada la inconmensurable lectura de la enumeración borgiana, la variedad infinita de tipos de listas hacen que sea difícil descubrir un principio de clasificación que permita distribuirlas a todas en un número de categorías bien definidas. Valga la redundante paradoja de hacer una lista de listas, y a pesar de que todas las listas tienen características parecidas, presentan tantos aspectos diferentes que existe la posibilidad de definir las en términos de propiedades.

Hemos procurado agrupar algunas de las distintas nociones de lista en un orden de categorías, una selección que abraza cuatro maneras diferentes de formalizarla. La siguiente configuración muestra la necesidad de hacer distinción entre cada una de las nociones y como forma de acotar los límites del análisis que hemos tratado de trazar. El hecho de disponerlas de este modo surge frente a la necesidad de establecer una lógica que las aúne, porque en muchos casos, las representaciones artísticas que vamos a analizar pueden formar parte de las enumeraciones y de las clasificaciones al mismo tiempo, y por eso es evidente la secuencialidad del nombre.

El objetivo de estas observaciones es la forma de considerar, antes de ocuparnos de los detalles más concretos, del hecho holístico que manejan estas manifestaciones. Consideremos el problema de definir el significado de lista y de cómo vamos a plantearlo. En definitiva, vamos a justificarlo desde una vía doble: 1) la lista entendida en forma de género textual; 2) la lista entendida desde un ámbito de categorías diferenciables.

No hemos querido entrar en el análisis de obras contenedoras de algunas nociones símiles que estamos trabajando, por no excedernos, y no estar

al alcance completo de nuestros objetivos, como puedan ser las obras que se presentan como secuencias visuales de elementos u objetos materiales que puedan sugerir la noción de lista. Aunque esta forma de presentarlo pueda parecer demasiado simplista, lo vemos apropiado, porque ello no nos permitiría explorarlas más a fondo, y es por eso que hayamos prescindido de buscar la relación de simetrías entre objeto y palabra. Y aunque intentásemos aclarar mejor a qué nos referimos al hablar de las relaciones existentes entre lista y acumulación y de sus condiciones de simetría, podríamos así mismo llegar a exponer la diferencia sustancial existente entre la lista y la acumulación, diferencia que está predeterminada por las propias formalizaciones de ambas. De acuerdo con dicha idea, resulta fácil darse cuenta cuando hablamos de semántica, desde qué punto de vista lo hacemos. El arte habla con la retórica de su propio idioma, desde su propio metalenguaje. Y es desde allí desde donde la acumulación se desvela bajo la forma de la enumeración.

Sería interesante, en un futuro, poder investigar más profundamente las posibilidades de semántica que proponen las acumulaciones visuales, en el caso de que afirmásemos que el objeto artístico está muy cerca de la sugerencia metafórica al nivel de la interpretación. Podemos intentar considerar esta cuestión, si se puede hablar del poder de semántica de la obra artística. Las enumeraciones, los documentos fotográficos, los listados y las clasificaciones archivísticas operan como enunciaciones lingüísticas, y de esta manera el arte se desplaza del régimen visual al verbal.

Una vez expuesta la premisa fundamental de este apartado, retornaremos al orden planteado y pasaremos a analizar estas cuatro variedades formales que hemos delineado como las siguientes: enumeraciones, clasificaciones, archivos y etcéteras. En nuestro estudio, tal como acabamos de señalar, distinguiremos estos cuatro tipos.

4.1. Análisis concretos.

4.1.1. Enumeraciones.

En el primer capítulo hacíamos referencia a la definición que nos ofrecía la RAE acerca del término *enumerar* como “*enunciar sucesiva y ordenadamente las partes de un conjunto*”, so pretexto de mostrar el principio de nuestras orientaciones. Hablábamos también de la relación primitiva entre “nombre” y “número”, y sobre el sentido mismo de la enumeración. La importancia de volver a subrayar esta definición no reside en redundar sobre lo obvio, sino en clarificar una valoración en la lógica del sistema enumerativo con respecto a las subsiguientes categorías que hemos desglosado para el análisis concreto de “casos” y “casos” de listados, pues el lenguaje mismo de las listas se solaza en construcciones repletas de elementos diferenciales entre una y otra categoría. Acaso estamos empezando a anunciarlo como un modesto desafío de encontrar las estructuras y operaciones secretas en cada una de ellas y, recorriendo los lugares comunes, realizar lecturas bajo una restricción particular, que es la de concederles algo más que la aceptación de ser “una mera lista” que lo limite al sentido único de la palabra apolillada por las certidumbres.

En este sentido, la enumeración contiene su propio idioma. En retórica, la enumeración consiste en ir desgranando sucesivamente una serie de cosas que constituyen un todo y que supuestamente mantienen una correlación entre sí, pues el carácter nominal del conjunto establece relaciones automáticas y asociaciones entre cada elemento.

Un buen ejemplo del principio enumerativo podemos encontrarlo en la obra "*Verb List Compilation: Actions to Relate to Oneself*" (1967-1968) de Richard Serra (San Francisco, 1939) Esta lista fue realizada por Serra durante el período de un año, para su propio uso, y constituye una

secuencia de verbos tales como rodar, plegar, doblar, almacenar, curvar, acortar, torcer, motear, arrugar, rasurar, rasgar, hender, cortar, cercenar, caer, quitar, entre muchos otros, y que hacen referencia a las acciones elementales que él mismo ejecutaba sobre la materia, mientras trabajaba en su taller junto a sus piezas escultóricas. La cualidad léxica del verbo expresa consecución y acción ante todo, por tanto, lo enunciador en esta lista es que el sujeto es el depositario de estas acciones. En este sentido, la enumeración toma la forma de secuencia de términos relacionados con la acción y con una estructura cerrada pero infinitamente prolongable al nivel de la asociación. Habría podido continuarla hasta el infinito con otros términos vinculables al proceso de esculpir, pero es interesante la restricción formal de Serra con su proceso de selección de acciones en una especie de poema minimalista que relaciona a la propia actividad como escultor. Se trata pues de una enunciación de acontecimientos cotidianos, tan sencilla como que podríamos desordenar estructuralmente la secuencia, sin alterar el registro comprensivo de la misma.

<i>to roll</i>	<i>to curve</i>	<i>to scatter</i>	<i>to modulate</i>
<i>to crease</i>	<i>to lift</i>	<i>to arrange</i>	<i>to distill</i>
<i>to fold</i>	<i>to inlay</i>	<i>to repair</i>	<i>of waves</i>
<i>to store</i>	<i>to impress</i>	<i>to discard</i>	<i>of electromagnetic</i>
<i>to bend</i>	<i>to fire</i>	<i>to pair</i>	<i>of inertia</i>
<i>to shorten</i>	<i>to flood</i>	<i>to distribute</i>	<i>of ionization</i>
<i>to twist</i>	<i>to smear</i>	<i>to surfact</i>	<i>of goldoration</i>
<i>to dapple</i>	<i>to rotate</i>	<i>to complement</i>	<i>of refraction</i>
<i>to crumple</i>	<i>to swirl</i>	<i>to enclose</i>	<i>of simultaneity</i>
<i>to shave</i>	<i>to support</i>	<i>to surround</i>	<i>of tides</i>
<i>to tear</i>	<i>to hook</i>	<i>to encircle</i>	<i>of reflection</i>
<i>to chip</i>	<i>to suspend</i>	<i>to hide</i>	<i>of equilibrium</i>
<i>to split</i>	<i>to sprind</i>	<i>to cover</i>	<i>of symmetry</i>
<i>to cut</i>	<i>to hang</i>	<i>to wrap</i>	<i>of fluctuation</i>
<i>to sever</i>	<i>to collect</i>	<i>to dig</i>	<i>to stretch</i>
<i>to drop</i>	<i>of tension</i>	<i>to tel</i>	<i>to bounce</i>
<i>to remove</i>	<i>of gravity</i>	<i>to bind</i>	<i>to brace</i>
<i>to simplify</i>	<i>of entropy</i>	<i>to wave</i>	<i>to spray</i>
<i>to differ</i>	<i>of nature</i>	<i>to join</i>	<i>to systematize</i>
<i>to disarrange</i>	<i>of grouping</i>	<i>to match</i>	<i>to refer</i>
<i>to open</i>	<i>of layering</i>	<i>to laminate</i>	<i>to face</i>
<i>to mix</i>	<i>of felting</i>	<i>to bond</i>	<i>of mapping</i>
<i>to splash</i>	<i>to grasp</i>	<i>to hinge</i>	<i>of locality</i>
<i>to knot</i>	<i>to tighten</i>	<i>to mark</i>	<i>of context</i>
<i>to spell</i>	<i>to bundle</i>	<i>to expand</i>	<i>of time</i>
<i>to droop</i>	<i>to heap</i>	<i>to dilute</i>	<i>of carbonization</i>
<i>to flow</i>	<i>to gather</i>	<i>to light</i>	<i>to continue</i>

Richard Serra. *Verb List Compilation: Actions to Relate to Oneself*, 1967-1968.

En la lista de Bruce Nauman (Fort Wayne, 1941) titulada *One Hundred Live and Die* (1984) se utiliza una estrategia enumerativa similar. La pieza (traducida como “Cien Vivir y Morir”) que mide casi 3 metros de alto y está compuesta por tubos de neón montados sobre cuatro estructuras metálicas, es una lista de enunciados parpadeantes en diferentes colores. Las frases de la lista nos remiten a un orden extraño; es una secuencia de términos interpolada por un verbo cualquiera seguido de “y muere” alternado con “y vive” resultando casi adquirir el aspecto de sentencia ordenadora: “mata y vive”, “canta y muere”, “piensa y vive”, “muere y vive”, etc.



Bruce Nauman. *One Hundred Live and Die*, 1984.

Con un aspecto no menos que carnavalesco, traslada la lista hacia el terreno de la investigación psicológica del espectador, por como el cuerpo inscribe su relación con el lenguaje, y la naturaleza del arte. Todo ello indisoluble del potencial pictórico de los signos. Aunque Nauman recorre una amplia variedad de medios (fotografía, vídeo, performance, etc.) su investigación mantiene un contrapunto lingüístico muy preciso, entre el

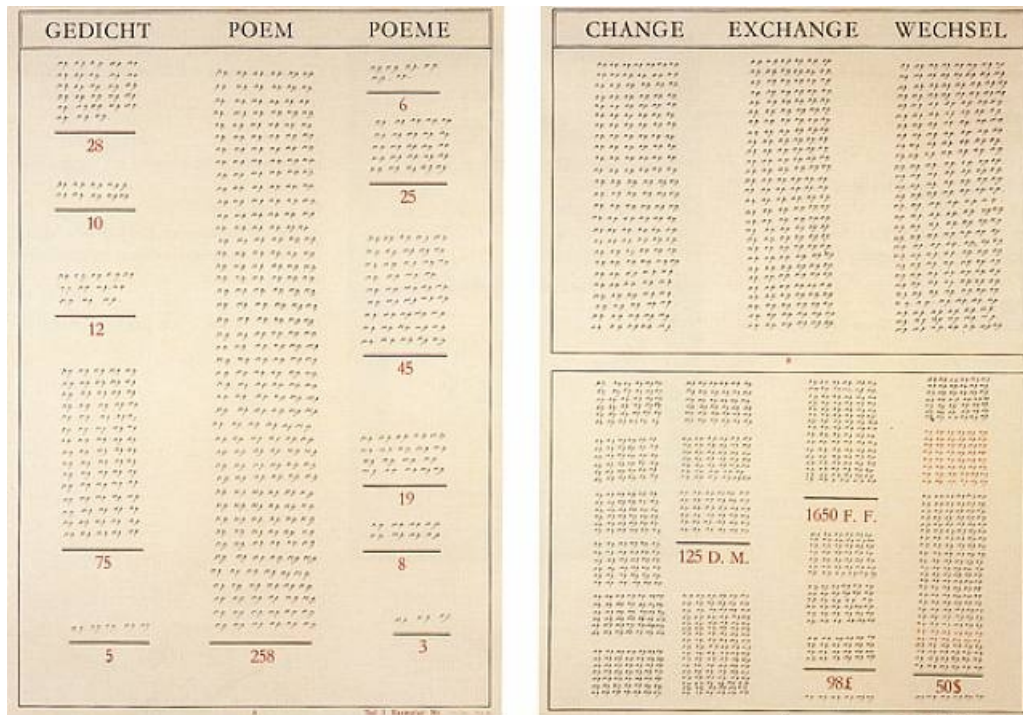
espacio de la proposición lógica, el *nonsense*, la frase cotidiana y el discurso de consignas.

Fascinado por la imprecisión del lenguaje, seguramente a Nauman le impresionó la reflexión de Wittgenstein que encontramos en el *Tractatus*: “*La proposición no puede representar la forma lógica; ésta se refleja en ella. El lenguaje no puede representar lo que en él se refleja. Lo que se expresa en el lenguaje no podemos expresarlos nosotros a través de él. La proposición muestra la forma lógica de la realidad. La ostenta*”³⁴. El argumento de Wittgenstein nos aclara que no hay conexión posible entre expresar y mostrar. Esto es, una proposición no puede afirmar nada sobre su propio sentido, no puede expresar nada de cómo muestra un determinado hecho. Nauman manifestó en numerosas ocasiones su filiación intelectual con la obra de Wittgenstein. Vamos a ver entonces como trataba de operar. Tomemos un enunciado de la obra de Nauman. Por ejemplo, “canta y vive” no dice nada de lo que en la propia pieza sucede, no nos ayuda a desvelar la interpretación correcta. El espectador puede interpretar ese enunciado porque es capaz de entender el complejo de la pieza, porque es capaz de relacionarlo con el resto de elementos, pero en sí mismo no dice nada, no afirma nada. Sus proposiciones se convierten en imágenes, en propuestas lumínicas, que lejos de decirnos nada, nos involucran en el juego de desvelar lo que hay detrás del lenguaje y su sintaxis, y más allá del lenguaje.

El lenguaje como un símbolo que transmite significado es uno de los temas centrales en la obra de Marcel Broodthaers (Bruselas, 1924-1976). Tampoco nos suena muy casual que sus preferencias estuvieran alrededor de la escritura, entre las láminas del papel de Mallarmé y las paradojas de Magritte. En 1946 Magritte le regala una edición de la obra mallarmeana *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* y en 1969 hace una revisión de la obra donde sustituye el texto, de una copia de la

³⁴ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Alianza, Madrid, 2000, p.67.

primera edición francesa, por franjas negras coincidentes con la disposición tipográfica original. Su interés es desvelar la disposición estructural y proponer un análisis conceptual diferente.



Marcel Broodthaers. *Gedicht / Poem / Poème - Change / Exchange / Wechsel*, 1973.

En la obra *Un coup de dés* de Broodthaers, más allá de la curiosidad epistemológica que supone visibilizar de una forma más nítida la estructura de las palabras y los silencios, hay dos cosas importantes a señalar que nos pueden servir para contextualizar mejor su trabajo: por una parte, se puede ver como un gesto de homenaje al padre de la palabra, siguiendo la reflexión foucaultiana, y por otra, como una negación de la literatura que ha sido sustituida por el negro. El juego con los sistemas simbólicos, con la pluralidad de lecturas y la polivalencia del sentido al contexto en el que las cosas se dan, es el fin que engloba a sus producciones, situándolo, todo ello, a mitad de camino entre el gesto irónico y el gesto absurdo. Siguiendo los rastros del espíritu de las vanguardias, la obra de Broodthaers se podría ver como una sacudida que tratase de provocar un cambio de conducta en el espectador, a

incitarle a pensar en las convenciones, como en las estructuras sociales, políticas y económicas del arte. En el complejo de su producción, nos encontramos con dos listas correlativas que dan forma a una sola y única, cuyo nombre nos remite a su propio orden estructural: "*Gedicht / Poem / Poème - Change / Exchange / Wechsel*" (1973). Lejos de lo que pueda considerarse convencionalmente por poema, la primera lista se compone de tres columnas cuyo encabezado son los nombres del primer tramo del título: *Gedicht / Poem / Poème*, que traducidos a sus tres idiomas - alemán, inglés y francés – resultan significar, precisamente, “poema”. Las tres columnas están divididas a su vez por subcategorías, como una lista de listas u enumeraciones de algo. Todos los bloques escritos, en su totalidad, contienen las siglas MB que se repiten hasta el final, y son las del propio Broodthaers que adquieren la forma de firma. El número que hay debajo de cada subcategoría es resultado de la suma de firmas MB de su propio bloque. El poema toma así la forma de operación, de cálculo. *Change / Exchange / Wechsel* encabeza la segunda lista, y los tres nombres significan “cambio” en los respectivos idiomas antes citados. Ésta, está dividida a su vez en dos secciones, una superior que se divide en tres columnas, y una inferior con cuatro columnas contiguas. En la superior sólo encontramos las siglas MB repetidas, en la inferior, la suma de las subcategorías da como resultado una suma, pero esta vez en forma de dinero, un resultado monetizado. Broodthaers ha compuesto un poema con la suma de sus firmas, cuyo valor es el resultado de la adición del valor económico que hay inscrito en la propia obra.

La cuestiones que plantea Broodthaers en esta lista-poema-operación aritmética, visibilizan algunas definiciones en conflicto: la definición del propio arte a través de su valor de cambio, su función y su sistema de circulación en el mercado. Ello, no debe verse unívocamente a modo de crítica, sino que funciona como una interrogación que, desde la propia ironía, punza la mirada del espectador a cuestionarse si desea ser partícipe de ello.

4.1.2. Clasificaciones.

“*Observar es contentarse con ver. Ver sistemáticamente pocas cosas*”³⁵. Así se refería Foucault a la historia natural anterior a Linneo. Escrutar sin análisis, con una observación que cree construir en la medida en que las cosas se dan sin ser potencialmente estudiadas. “*¿Cuál es el campo en el que la naturaleza apareció tan próxima a sí misma que los individuos que comprende pudieron ser clasificados, y tan alejada de sí misma que tenían que serlo por medio del análisis y la reflexión?*”³⁶. Podríamos decir que con Linneo, se puso el entendimiento lo más cerca posible de la mirada, ofreciendo un campo nuevo de visibilidad sobre las cosas. No vamos a extendernos con las nociones foucaultianas que se derivan de estas premisas. Ni siquiera por aproximación a la verdadera revolución de la historia natural. Simplemente vamos a hacer uso de esa noción de *ver*, *analizar* y *observar*, a partir del término clave que encabeza este capítulo, para desglosar lo que entendemos por *clasificar*.

Volviendo una vez más a la RAE - no por una preferencia particular a estos diccionarios de la lengua, reduccionistas en cuanto a terminología, pero que nos sirven para resolver el concepto desde una base genérica y algo consensuada – nos encontramos con tal breve acepción del término clasificar: “*Ordenar o disponer por clases*”³⁷. Así pues, podríamos decir que clasificar es la ordenación de cosas con un sistema elegido de antemano, y ello conlleva también esquematizar, categorizar y jerarquizar. El que fuera algunos años archivero, el escritor Georges Perec, decía que clasificaba para comprender el mundo. ¿Cuál es entonces la voluntad de clasificar que contiene la obra de Closky? Claude Closky (París, 1963) representa uno de esos autores esencialmente perecquianos que podemos encontrar en el panorama artístico contemporáneo. De la misma manera que el escritor francés, la obra de Closky está impregnada de una

³⁵ FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. p.134.

³⁶ FOUCAULT, Michel. *op.cit.*, p.128.

³⁷ Definición de “clasificar”: <URL 5>.

poética de lo *infra-ordinario*, de lo cotidiano, de lo que a menudo nos pasa inadvertido. No nos equivocamos al decir ésto, pues la obra de Closky es un constante homenaje a Perec y muchas son las referencias directas a su obra escrita. Pensemos en el proyecto *Desapariciones*, título que aventura su influencia con la novela-lipograma *La Disaparition* de Perec escrita sin la letra e. Ciertamente es, que al igual que el autor francés, Closky se siente fascinado por las listas, las clasificaciones, los catálogos, los calendarios, los mapas, los diccionarios de vocabulario, las enciclopedias, las bases de datos; y de la misma manera, seducido por las representaciones humanas que visibilizan esa voluntad de organizar el mundo, el saber, catalogarlo, organizarlo, clasificarlo. Un ejemplo de ello, es *The first thousand numbers classified in alphabetical order* (1989), una obra en forma de publicación y donde vemos escritos los nombres de los años organizados, tal como reza su título, por orden alfabético. En el bloque textual hay una ausencia total de números gráficos. Un orden absurdo y una representación totalmente incongruente. Pero la obra de Closky no se queda ahí. ¿Qué importancia tiene la clasificación de fechas por orden alfabético? ¿Que nadie lo ha hecho por ser una cosa tan extremadamente absurda, tan absurdo incluso como es llegar a pensarlo? Volvemos al vértigo que producen las listas. Para Closky el almacenamiento de datos y la voluntad por clasificarlo todo es un absurdo en sí mismo. Pero a su vez, encuentra en el hecho mismo del registro de datos y en su clasificación una seducción sin límites y un material estético perfecto e indispensable. A pesar de ser un absurdo, la clasificación es una forma de saber, una forma que remite al orden del pensamiento y una actividad indisociable de lo humano. Clasificamos para conocer, pero ¿llegamos realmente a conocer?. Sea o no sea ésta la finalidad de la reflexión artística de Closky, lo que sí sabemos es que tiene muy claro que el mecanismo de la lista es una manera de interrogar a la lengua, a las palabras.

**The first thousand numbers
classified in alphabetical order**

Friday the fifth of July,
Friday the third of May,
Friday the tenth of May,
Friday the fifth of April,
Sunday the fifth of May,
Monday the first of July,
Friday the first of March,
Sunday the ninth of June,
Saturday the first of June,
Monday the sixth of May,
Tuesday the ninth of July,
Monday the third of June,
Monday the first of April,
Friday the twelfth of July,
Saturday the sixth of July,
Monday the tenth of June,
Monday the eighth of July,
Sunday the third of March,
Friday the seventh of June,
Tuesday the ninth of April,
Friday the ninth of August,
Thursday the sixth of June,
Friday the twelfth of April,
Sunday the second of June,
Sunday the tenth of March,
Saturday the sixth of April,

Thursday the ninth of May,
Sunday the twelfth of May,
Tuesday the fourth of June,
Sunday the seventh of July,
Tuesday the fifth of March,
Friday the eighth of March,
Tuesday the second of July,
Saturday the fourth of May,
Friday the first of February,
Thursday the fourth of July,
Saturday the eighth of June,
Monday the eighth of April,
Monday the fifth of August,
Wednesday the first of May,
Sunday the sixth of January,
Sunday the thirtieth of June,
Tuesday the first of January,
Wednesday the third of July,
Friday the fourth of January,
Wednesday the fifth of June,
Sunday the sixth of October,
Tuesday the seventh of May,
Tuesday the first of October,
Sunday the seventh of April,
Tuesday the sixth of August,
Saturday the ninth of March,

Claude Closky. *The first thousand numbers classified in alphabetical order, 1989.*

Veamos ahora a un artista que desvela mejor los mecanismos de lo lingüístico. Daniel Jacoby (Lima, 1985), joven artista peruano, explora las diferentes ideas de clasificación basándose en criterios de ordenación práctica, pero llevando su trabajo, en apariencia, hasta el terreno del *nonsense*. Tan nonsense o absurdo como es ordenar los caracteres de la tipografía *Times New Roman* por el tamaño que ocupan, pesar algunas chocolatinas *Toblerone* para desvelar si es cierto, o no, que todas son de 50 gramos tal como indican los envoltorios, u ordenar las notas del *Für Elisa* (Para Elisa) de Beethoven por tono, desde el más grave al más agudo. Jacoby ordena para conocer, del mismo modo que lo hacía Perec. Ordena para desvelar cosas que son imperceptibles a la mirada sin análisis. O simplemente por la voluntad de jugar con lo infra-ordinario desde el terreno de lo metódico o lo riguroso, y lanzar así una ironía a lo que supone, a veces, la búsqueda de la objetividad por los procesos de constitución del conocimiento científico.

Un claro ejemplo de ello es su obra *First election debate between Mariano Rajoy and José Luis Rodríguez Zapatero in alphabetical order* (2009), en la que organiza alfabéticamente el primer debate electoral entre Mariano Rajoy y José Luis Rodríguez Zapatero que tuvo lugar el 25 de febrero de 2008, y fue transcrito en papel para configurarlo en forma de instalación. Con una sencilla lista y mediante un criterio alfabético de organización de términos, recompone el discurso de un modo insólito a como se pudiese ver un discurso de este tipo. Lo cierto es que, a partir de este acto absurdo, aparece una extrañeza verdadera con el lenguaje. En la lista encontramos palabras como “ablación”, “aborto”, “a”, “ellos”, “electoral”, “economía”, “enfermedades”, entre otros, y son términos que se repiten tantas veces como fueron pronunciados. Aunque no sabemos si pertenecen a un político u otro, lo cierto es que la puesta en común visibiliza las convenciones de un lenguaje plagado de eufemismos, de términos importantes, otros carentes de sentido, plagado de muletillas, de vicios. Todo queda en palabras.

4.1.3. Archivos.

Entendemos por *archivo* un conjunto o colección de documentos u objetos relacionados entre sí, y que son almacenados en el lugar donde se supone el orden de un determinado conocimiento. La información que nos rodea y que va creciendo exponencialmente se suma a la tarea gigantesca por organizar el existente y el pasado conocimiento para tener un control de los procesos intelectuales, recuperar, comparar, contrastar con otras fuentes... Los archivos son la materia fundamental para el desarrollo y el orden de las llamadas *sociedades de la información* y por ello, vistos como actos y testimonios, son partícipes, no sólo de procedimientos de memoria sobre un tema, sino que intentan construir un conocimiento a partir de la actualización y el *corpus* de nuestra tradición.

Hablemos de la red. Los archivos y bases de datos están adquiriendo un auge extraordinario. La posibilidad de digitalizar el conocimiento y compartirlo como material de dominio público está posibilitando engrosar las lamas, datos y contenidos sobre un tema determinado, además de impulsar las mejoras y herramientas para organizarlo y ordenarlo. Desde el gigante *world wide web* podemos crear documentos provisionales, bases de datos, difundirlos y recibir las modificaciones o impresiones de los otros. Pero nuestra interacción con la red no se limita a la simple búsqueda de información. Sin darnos cuenta, nuestra interacción implica algo más. La consulta y cultura de archivo atraviesa por completo nuestra vida, incluso modifica la noción misma de *vida*. Miguel Morey sobre esto mismo afirma que “*nos vemos obligados a pensarla (la vida) en términos también de archivo, como un cifrado genético*”³⁸. El ejemplo del movimiento de datos en la red nos parece que nos obliga a pensar la importancia del impacto del archivo en las sociedades contemporáneas.

³⁸ MOREY, Miguel. “El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo”. En *XII Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid: Registros Imposibles: El Mal de Archivo*. Comunidad de Madrid, 2006, p.15.

¿Qué es si no el gran gigante de la red?. ¿Algo similar a la borgiana e infinita *biblioteca de Babel* ?.

Ahora bien, ¿para qué nos sirve tanta cantidad ingesta de información, documentos, directorios, catálogos, resúmenes, bibliografías, datos, recursos, más allá de su funcionalidad tecnócrata? Analicémoslo desde un punto de vista diferente al de la burocracia administrativa para ser capaces de encontrar las relaciones entre lenguaje, memoria y experiencia. Hay tantos archivos como sujetos, tantos datos como experiencias, y esto nos lleva a la noción del uso de la memoria como recurso, material de gran utilidad para estudios especializados y para aquel que quiera acceder a esos registros e interpretarlos. Derrida afirmaría que el término “archivo”, pudiera verse como una reminiscencia del vocablo *arkhé* (del griego ἀρχή), que es relativo a *fuerza, principio u origen*, visto en sentido nomológico del concepto, establecimiento de lo original, lo primero³⁹. En este sentido, archivamos para conocer el mundo buscando su esencia, para coleccionarlo, para construir. Así pues, desde la perspectiva derridiana, el que busca y maneja archivos, además de ser consumidor es también productor, pues la archivación en sí misma produce un acontecimiento.

Pasemos ahora a analizar aquello que contienen los archivos. Por una parte, datos, y por otro, informaciones. El origen del vocablo *dato*, proviene etimológicamente del término latino *datum*, que significa *lo dado* o *lo que se da*. Fijémonos pues en la escueta segunda acepción que propone la RAE, definición resuelta a partir de una sinonimia en tres términos: *documento, testimonio, fundamento*⁴⁰. En sentido general y desde el punto de vista de las *ciencias de la información*, el dato es una expresión mínima que funciona como *información*. Pero como entidad aislada, el dato no nos proporciona ningún conocimiento sobre nada, sino

³⁹ DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Puede consultarse en : <URL6>.

⁴⁰ Definición de “dato”: <URL 7>.

que es cuando se revela en consonancia con otros datos cuando se procesa como algo más que él mismo, en su suerte de signo-representación. Entendamos pues que el dato, expresado a través de una forma de lenguaje sobre cualquier soporte físico y estructurado junto a otros datos de similar índole, toma la forma característica de una entidad compleja y es lo que realmente nos proporciona *información* y conocimiento sobre algo. Partiendo de su relevancia a partir del conjunto, los datos se presentan, por tanto, como supuestos, entidades, hechos, proposiciones descriptivas que tienen su fundamento en la observación de una realidad concreta.

En relación a la materia artística, hay muchos artistas que se han sentido seducidos por estas nociones de dato o archivo, para realizar prácticas de inventariado y configurar así la base de sus trabajos. Nos podríamos remitir a Christian Boltanski, Hans Haacke, Sophie Calle, Hans-Peter Feldmann, u obras de artistas que se aproximan a la pulsión de archivo compulsiva del *Atlas Mnemosyne* de Warburg. Pero como nuestra selección de artistas no consiste en realizar una recopilación histórica, vamos a hacer uso de nuestra decisión particular de análisis para centrarnos en algunos registros y listados concretos que nos sirvan para exponer lo que hemos ido delineando previamente en este capítulo.

El trabajo de On Kawara (Japón, 1933), por ejemplo, presenta una constante de registros textuales que bajo características informacionales, o no, mantienen una dependencia con el vocablo *dato* al cual nos referimos. Sus obras están llenas de datos, de dataciones, fechas, documentos, y todo ello referido a la noción tiempo como elemento central. La obsesión de Kawara con el tiempo se remonta al 4 de enero de 1966, día en que hizo la primera obra de su "*Today series*", una colección de fechas relacionadas con las experiencias cotidianas del artista. En cada una de estas obras - en la actualidad hay más de 2.000 -, Kawara escribe sólo la fecha alfanumérica de cuándo fue realizada la pintura. Los

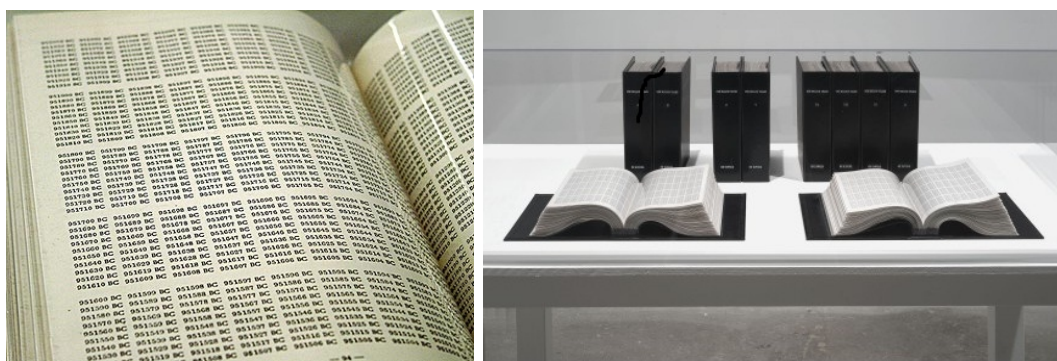
datos son simples registros con la fecha en letras y números tipográficos en lienzos monocromos. Es justamente desde esa fijación de sobreinscripción de dataciones autobiográficas desde donde nos encontramos con ese “yo” que define el carácter de sus enunciaciones, y desde donde nos encontramos el híbrido entre antropología y texto, en base al posicionamiento del mundo vivido por el “yo”, por su suceso temporal y que se ubica frente a la experiencia propia.

Pero es su revolucionaria obra *One Million Years (Past)*, realizada en 1969, la que más se aproxima a esa labor de listado-archivo hacia la que queremos fijar nuestra atención. Se trata de un libro de 10 volúmenes donde mecanografió, uno a uno, todos los años desde 1969 hasta el 998.031 a.C., esto es, un millón de años hacia el pasado. Formalmente, nos encontramos con 9 columnas por página, formando una década por línea y 500 años por página. Una locura numérico-sígnica desplegada en páginas y páginas sin ningún tipo de descanso visual. Efectivamente tiene todas las características para ser una enumeración, pero en forma de catálogo. Ésta obra se sirve de la exhaustiva colección y acumulación de datos, en un archivo en el que las informaciones nos son mostradas como un mastodonte de fuentes, y ello nos lleva a hacer una reflexión pertinente al respecto.

500202 AD	500203 AD	500204 AD	500205 AD	500206 AD	500207 AD	500208 AD
500212 AD	500213 AD	500214 AD	500215 AD	500216 AD	500217 AD	500218 AD
500222 AD	500223 AD	500224 AD	500225 AD	500226 AD	500227 AD	500228 AD
500232 AD	500233 AD	500234 AD	500235 AD	500236 AD	500237 AD	500238 AD
500242 AD	500243 AD	500244 AD	500245 AD	500246 AD	500247 AD	500248 AD
500252 AD	500253 AD	500254 AD	500255 AD	500256 AD	500257 AD	500258 AD
500262 AD	500263 AD	500264 AD	500265 AD	500266 AD	500267 AD	500268 AD
500272 AD	500273 AD	500274 AD	500275 AD	500276 AD	500277 AD	500278 AD
500282 AD	500283 AD	500284 AD	500285 AD	500286 AD	500287 AD	500288 AD
500292 AD	500293 AD	500294 AD	500295 AD	500296 AD	500297 AD	500298 AD
500302 AD	500303 AD	500304 AD	500305 AD	500306 AD	500307 AD	500308 AD
500312 AD	500313 AD	500314 AD	500315 AD	500316 AD	500317 AD	500318 AD
500322 AD	500323 AD	500324 AD	500325 AD	500326 AD	500327 AD	500328 AD
500332 AD	500333 AD	500334 AD	500335 AD	500336 AD	500337 AD	500338 AD
500342 AD	500343 AD	500344 AD	500345 AD	500346 AD	500347 AD	500348 AD
500352 AD	500353 AD	500354 AD	500355 AD	500356 AD	500357 AD	500358 AD
500362 AD	500363 AD	500364 AD	500365 AD	500366 AD	500367 AD	500368 AD
500372 AD	500373 AD	500374 AD	500375 AD	500376 AD	500377 AD	500378 AD
500382 AD	500383 AD	500384 AD	500385 AD	500386 AD	500387 AD	500388 AD
500392 AD	500393 AD	500394 AD	500395 AD	500396 AD	500397 AD	500398 AD

On Kawara. *One Million Years (Past)* , 1969.

La serialidad de estos datos, listas infinitas de fechas y números, nos proponen un sujeto universal, un “yo” irreconocible, en el sentido en que crea un archivo que sirve a cualquiera frente a la experiencia del tiempo. Es por ello que resulta difícil no sentirse interpelado. Lo cierto es que On Kawara genera archivo, pero también dispersa la noción misma en un absurdo, en un constante homenaje al tiempo de nuestra existencia. Su obra habla del tiempo cronológico, de la duración, de la historia, del día, componentes que miden la existencia temporal del ser humano.



On Kawara. One Million Years (Past)

Todo ello nos hace pensar en Stanislaw Lem y en su borgiano *Un minuto humano*⁴¹, reseña inventada sobre una enciclopedia que trata de registrar todo lo que sucede en el mundo en un solo minuto, y ensayo irónico sobre la absurda voluntad humana de pasarlo todo por el filtro de la cuantificación, de medir el mundo a través de números, bajo esa forma tan impersonal que caracteriza al discurso científico.

Si pensamos en listados que conforman cuantificaciones, no podemos dejar fuera la obra de Dan Graham *March 31* (1966), en la que escribiera la distancia media entre su ojo y otros lugares, hasta el extremo más lejano del universo. O si entendemos el archivo bajo unas reglas propias, bajo un topos de la decibilidad, nos podremos remitir a la obra *All my days* (2004) del artista Ignacio Uriarte (Krefeld, 1972), que a su vez, es similar

⁴¹ LEM, Stanislaw. *Provocación*. Funambulista, Madrid, 2005.

al despliegue sígnico de la obra de On Kawara, pero con una propiedad que lo diferencia y ahora veremos por qué. Consideremos, dicho ésto, que podamos entender estos archivos artísticos en forma de listado, como un conjunto de enunciaciones dentro de los márgenes de su discursividad.

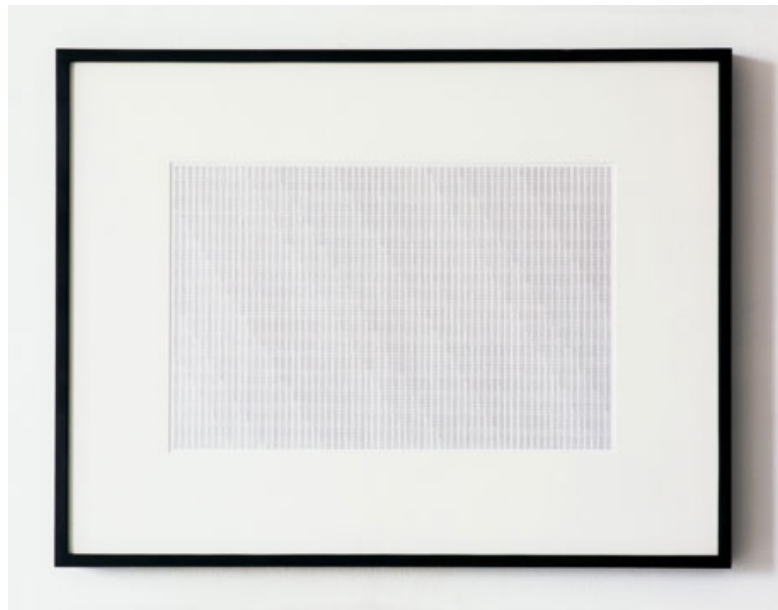
Dan Graham. March 31, 1966 (shown Nov. 1967, Finch College, New York):

1,000,000,000,000,000,000,000,000.00000000	miles to edge of known universe
1,000,000,000,000,000,000,000.00000000	miles to edge of galaxy (Milky Way)
3,573,000,000.00000000	miles to edge of solar system (Plato)
205.00034600	miles to Washington D.C.
2.85100000	miles to Times Square, New York, N.Y.
.38600000	miles to Union Square subway stop
.11820000	miles to corner 14th St. and first Ave.
.00367000	miles to front door, Apt. 1D, 153 First Ave
.00021600	miles to typewriter paper page
.00000700	miles to lens of glasses
.00000098	miles to cornea from retinal wall

Dan Graham. March 31, 1966.

En la obra *All my days*, Uriarte escribe sistemáticamente todos los días desde su fecha de nacimiento hasta la fecha que consideró el final de ésta obra, punto que sitúa como resultado del listado entero y del proceso temporal relacionado con su propio desarrollo. Veamos el texto que aparece en su página web en relación a esta obra: *“Todos los días de mi vida están escritos como fechas formato estándar en una única hoja de cálculo Excel, desde el día en que nací (04-Sep-72) hasta la fecha de la exposición de esta pieza (23-Jun-04). Cada fecha tiene una longitud y densidad diferente, además los días y meses se repiten periódicamente. Esto provoca que aparezcan líneas de tiempo visuales que cruzan diagonalmente la hoja – un fenómeno comparable a los anillos de crecimiento anual en los troncos de los árboles”*. Las obras de Uriarte están conformadas por un extraño elenco de materiales de oficina desvinculados de su propia práctica, para ser reconducidos hacia el terreno de lo artístico. Sus herramientas de trabajo y sus técnicas son los de un empleado administrativo, siempre con una reflexión hacia la

repetición y el desasosiego de un cotidiano mecanicista. Así, *All my days* se presenta como un fichero de dataciones, de sus dataciones, y ésto es lo que diferencia esta obra de la de Kawara. La introducción del adjetivo posesivo *mis* en el título de esta obra, hace que adquiera una nueva dimensión, que se torne hacia el yo particular del autor.



1980	26-Jun-88	19-Dec-88	14-Jun-89	7-Dec-89	31-May-00	23-Nov-00	19-May-01	11-Nov-01	6-May-02	30-Oct-02	24-Jun-03
1980	27-Jun-88	20-Dec-88	15-Jun-89	8-Dec-89	1-Jun-00	24-Nov-00	20-May-01	12-Nov-01	7-May-02	31-Oct-02	25-Jun-03
1980	28-Jun-88	21-Dec-88	16-Jun-89	9-Dec-89	2-Jun-00	25-Nov-00	21-May-01	13-Nov-01	8-May-02	1-Nov-02	26-Jun-03
1980	29-Jun-88	22-Dec-88	17-Jun-89	10-Dec-89	3-Jun-00	26-Nov-00	22-May-01	14-Nov-01	9-May-02	2-Nov-02	27-Jun-03
1980	30-Jun-88	23-Dec-88	18-Jun-89	11-Dec-89	4-Jun-00	27-Nov-00	23-May-01	15-Nov-01	10-May-02	3-Nov-02	28-Jun-03
1980	1-Jul-88	24-Dec-88	19-Jun-89	12-Dec-89	5-Jun-00	28-Nov-00	24-May-01	16-Nov-01	11-May-02	4-Nov-02	29-Jun-03
1980	2-Jul-88	25-Dec-88	20-Jun-89	13-Dec-89	6-Jun-00	29-Nov-00	25-May-01	17-Nov-01	12-May-02	5-Nov-02	30-Jun-03
1980	3-Jul-88	26-Dec-88	21-Jun-89	14-Dec-89	7-Jun-00	30-Nov-00	26-May-01	18-Nov-01	13-May-02	6-Nov-02	1-Jul-03
1980	4-Jul-88	27-Dec-88	22-Jun-89	15-Dec-89	8-Jun-00	1-Dec-00	27-May-01	19-Nov-01	14-May-02	7-Nov-02	2-Jul-03
1980	5-Jul-88	28-Dec-88	23-Jun-89	16-Dec-89	9-Jun-00	2-Dec-00	28-May-01	20-Nov-01	15-May-02	8-Nov-02	3-Jul-03
1980	6-Jul-88	29-Dec-88	24-Jun-89	17-Dec-89	10-Jun-00	3-Dec-00	29-May-01	21-Nov-01	16-May-02	9-Nov-02	4-Jul-03
1980	7-Jul-88	30-Dec-88	25-Jun-89	18-Dec-89	11-Jun-00	4-Dec-00	30-May-01	22-Nov-01	17-May-02	10-Nov-02	5-Jul-03
1980	8-Jul-88	31-Dec-88	26-Jun-89	19-Dec-89	12-Jun-00	5-Dec-00	31-May-01	23-Nov-01	18-May-02	11-Nov-02	6-Jul-03
1980	9-Jul-88	1-Jan-89	27-Jun-89	20-Dec-89	13-Jun-00	6-Dec-00	1-Jun-01	24-Nov-01	19-May-02	12-Nov-02	7-Jul-03
1980	10-Jul-88	2-Jan-89	28-Jun-89	21-Dec-89	14-Jun-00	7-Dec-00	2-Jun-01	25-Nov-01	20-May-02	13-Nov-02	8-Jul-03
1980	11-Jul-88	3-Jan-89	29-Jun-89	22-Dec-89	15-Jun-00	8-Dec-00	3-Jun-01	26-Nov-01	21-May-02	14-Nov-02	9-Jul-03
1980	12-Jul-88	4-Jan-89	30-Jun-89	23-Dec-89	16-Jun-00	9-Dec-00	4-Jun-01	27-Nov-01	22-May-02	15-Nov-02	10-Jul-03
1980	13-Jul-88	5-Jan-89	1-Jul-89	24-Dec-89	17-Jun-00	10-Dec-00	5-Jun-01	28-Nov-01	23-May-02	16-Nov-02	11-Jul-03
1980	14-Jul-88	6-Jan-89	2-Jul-89	25-Dec-89	18-Jun-00	11-Dec-00	6-Jun-01	29-Nov-01	24-May-02	17-Nov-02	12-Jul-03
1980	15-Jul-88	7-Jan-89	3-Jul-89	26-Dec-89	19-Jun-00	12-Dec-00	7-Jun-01	30-Nov-01	25-May-02	18-Nov-02	13-Jul-03
1980	16-Jul-88	8-Jan-89	4-Jul-89	27-Dec-89	20-Jun-00	13-Dec-00	8-Jun-01	1-Dec-01	26-May-02	19-Nov-02	14-Jul-03
1980	17-Jul-88	9-Jan-89	5-Jul-89	28-Dec-89	21-Jun-00	14-Dec-00	9-Jun-01	2-Dec-01	27-May-02	20-Nov-02	15-Jul-03
1980	18-Jul-88	10-Jan-89	6-Jul-89	29-Dec-89	22-Jun-00	15-Dec-00	10-Jun-01	3-Dec-01	28-May-02	21-Nov-02	16-Jul-03
1980	19-Jul-88	11-Jan-89	7-Jul-89	30-Dec-89	23-Jun-00	16-Dec-00	11-Jun-01	4-Dec-01	29-May-02	22-Nov-02	17-Jul-03
1980	20-Jul-88	12-Jan-89	8-Jul-89	31-Dec-89	24-Jun-00	17-Dec-00	12-Jun-01	5-Dec-01	30-May-02	23-Nov-02	18-Jul-03
1980	21-Jul-88	13-Jan-89	9-Jul-89	1-Jan-00	25-Jun-00	18-Dec-00	13-Jun-01	6-Dec-01	31-May-02	24-Nov-02	19-Jul-03
1980	22-Jul-88	14-Jan-89	10-Jul-89	2-Jan-00	26-Jun-00	19-Dec-00	14-Jun-01	7-Dec-01	1-Jun-02	25-Nov-02	20-Jul-03
1980	23-Jul-88	15-Jan-89	11-Jul-89	3-Jan-00	27-Jun-00	20-Dec-00	15-Jun-01	8-Dec-01	2-Jun-02	26-Nov-02	21-Jul-03
1980	24-Jul-88	16-Jan-89	12-Jul-89	4-Jan-00	28-Jun-00	21-Dec-00	16-Jun-01	9-Dec-01	3-Jun-02	27-Nov-02	22-Jul-03
1980	25-Jul-88	17-Jan-89	13-Jul-89	5-Jan-00	29-Jun-00	22-Dec-00	17-Jun-01	10-Dec-01	4-Jun-02	28-Nov-02	23-Jul-03
1980	26-Jul-88	18-Jan-89	14-Jul-89	6-Jan-00	30-Jun-00	23-Dec-00	18-Jun-01	11-Dec-01	5-Jun-02	29-Nov-02	24-Jul-03
1980	27-Jul-88	19-Jan-89	15-Jul-89	7-Jan-00	1-Jul-00	24-Dec-00	19-Jun-01	12-Dec-01	6-Jun-02	30-Nov-02	25-Jul-03
1980	28-Jul-88	20-Jan-89	16-Jul-89	8-Jan-00	2-Jul-00	25-Dec-00	20-Jun-01	13-Dec-01	7-Jun-02	1-Dec-03	26-Jul-03
1980	29-Jul-88	21-Jan-89	17-Jul-89	9-Jan-00	3-Jul-00	26-Dec-00	21-Jun-01	14-Dec-01	8-Jun-02	2-Dec-03	27-Jul-03
1980	30-Jul-88	22-Jan-89	18-Jul-89	10-Jan-00	4-Jul-00	27-Dec-00	22-Jun-01	15-Dec-01	9-Jun-02	3-Dec-03	28-Jul-03
1980	31-Jul-88	23-Jan-89	19-Jul-89	11-Jan-00	5-Jul-00	28-Dec-00	23-Jun-01	16-Dec-01	10-Jun-02	4-Dec-03	29-Jul-03

Ignacio Uriarte. *All my days*, 2004.

Dejando de lado las obras relacionadas con lo temporal, vamos a proseguir con el análisis de listados con voluntad de archivo. Jenny Holzer (Gallipolis, Ohio, 1940) se ha decantado por la táctica de la cita en forma de lista a través de estrategias que se basan en la introducción de semiosis en la vida cotidiana a modo de intervenciones en el espacio público. Con reminiscencias conceptuales muy marcadas, su obra plantea una versión diferente del modelo de lenguaje utilizado por los artistas conceptuales. Si las proposiciones lingüísticas de Kosuth se deslizan hacia el terreno de la autorreflexividad, lo aforismos de Holzer se acercan a la noción de lenguaje althusseriano como aparato ideológico. Vamos a ver cómo la obra de Holzer pudiera verse con una vocación enciclopedista, de construir un catálogo propio de datos con un uso no habitual de las informaciones.



Jenny Holzer. *Truisms*, 1977-1979.

Aunque sus inicios vienen unidos a lo pictórico, es en 1977 cuando se instala en Nueva York para participar en el Programa de Estudios

Independientes del *Whitney Museum*. Es en ese año cuando empieza a componer aforismos gnómicos que recoge en su famosa serie *Truisms* (1977-1979), producto de su actividad de recopilar frases de otros autores a partir de una lista de sugerencias de lecturas académicas. Dicha lista trataba de ser una síntesis de la historia de la cultura desde Platón, un compendio que sugería una forma de profundizar en múltiples áreas del conocimiento. La primera pretensión de Holzer fue recopilar todo ese contenido con frases fundamentales y hacer con ellas una parodia, reescribirlas en un acto de jugar al juego sentencioso del saber y sus consignas, ironizar con las escrituras que suenan a *verdades* inapelables; de ahí su nombre, *Truisms* (cuya traslación al castellano es *cliché* o *perogrullada*), que a su vez es deriva del vocablo *true*, que significa *verdad*. Sus *Truisms*, con una tipografía neutra, son listas de frases, ordenadas alfabéticamente, cercanas al discurso del eslogan, la cita, el cliché, sentencia o máxima, algunas bajo un tono de provocación, otras contradictorias, sugerentes, suaves, reflexivas, que fueron tomando la forma de carteles, gorras, camisetas, folletos, pegatinas u otros soportes.

DON'T TALK DOWN TO ME. DON'T
BE POLITE TO ME. DON'T
TRY TO MAKE ME FEEL NICE.
DON'T RELAX. I'LL CUT THE
SMILE OFF YOUR FACE. YOU
THINK I DON'T KNOW WHAT'S
GOING ON. YOU THINK I'M
AFRAID TO REACT. THE JOKE'S
ON YOU. I'M BIDDING MY TIME,
LOOKING FOR THE SPOT. YOU
THINK NO ONE CAN REACH YOU,
NO ONE CAN HAVE WHAT YOU
HAVE. I'VE BEEN PLANNING
WHILE YOU'RE PLAYING. I'VE
BEEN SAVING WHILE YOU'RE
SPENDING. THE GAME IS
ALMOST OVER SO IT'S
TIME YOU ACKNOWLEDGE ME.
DO YOU WANT TO FALL NOT
EVER KNOWING WHO TOOK YOU?

CHANGE IS THE BASIS OF ALL HISTORY,
THE PROOF OF VIGOR. THE OLD IS
SOILED AND DISGUSTING BY NATURE.
STALE FOOD IS REPELLENT, MONOGAMOUS
LOVE BREEDS CONTEMPT, SENILITY
CRIPPLES THE GOVERNMENT THAT IS
TOO POWERFUL TOO LONG. UPHEAVAL
IS DESIRABLE BECAUSE FRESH, UNTAINTED
GROUPS SEIZE OPPORTUNITY. VIOLENT
OVERTHROW IS APPROPRIATE WHEN THE
SITUATION IS INTOLERABLE. SLOW
MODIFICATION CAN BE EFFECTIVE;
MEN CHANGE BEFORE THEY NOTICE
AND RESIST. THE DECADENT AND
THE POWERFUL CHAMPION CONTINUITY.
"NOTHING ESSENTIAL CHANGES." THAT
IS A MYTH. IT WILL BE REFUTED.
THE NECESSARY BIRTH CONVULSIONS
WILL BE TRIGGERED. ACTION WILL
BRING THE EVIDENCE TO YOUR DOORSTEP.

Jenny Holzer. *Inflammatory Essays*, 1979.

Holzer realizó intervenciones, inicialmente, de forma anónima, pegando sus *Truisms* en las calles del Soho y Manhattan. Consciente de encontrar en el cartel un medio propicio para la subversión de las consignas y los estereotipos dominantes, pretendía abordar al paseante y a obligarse a hacerse preguntas sobre lo que encontrara escrito allí.

Estas intervenciones, entendidas desde una pragmática persuasiva, entran en contradicción con las formas dominantes de los medios de comunicación desde el sinsentido. El estilo paródico e ideológicamente cargado de los aforismos suponen una transformación de los aparatos de la publicidad de hoy. Sus *Truisms* operan como herramientas para la reflexión, pues el carácter gnómico de estos aforismos, en cierto modo, está adaptado al formato del cliché, y juguetonamente se presentan como un símil cercano a los lemas publicitarios dirigidos a las familias, al periodismo sensacionalista, al carácter sentencioso de los programas de televisión evangelizadores, la cultura del eslogan, la retórica aforística de las letras de las canciones hip-hop, y un sinnúmero de otras ideas formularias de impacto de la cultura popular. Después de sus *Truisms* empezó a desarrollar otra serie, *Inflammatory Essays*, basada en una recopilación de citas pertenecientes a textos de Hitler, Mao, Trotsky o Lenin, que del mismo modo, pegó por las calles y las fachadas de los edificios permitiéndole seguir llegando a una audiencia más popular. El procedimiento de *Inflammatory Essays* se basa en un uso ajeno de las citas para ubicarlas en otro contexto acumuladas en filas, de tal modo que se agrupan en un nuevo orden, como anexos a un nuevo tipo de pensamiento quedando unidas en un *continuum*. El procedimiento de Holzer se manifiesta como un procedimiento de construcción dialéctica que consiste en fijar un punto de atención en las estructuras discontinuas hacia continuidades de significación subjetiva. Más adelante, llegarían sus proyecciones sobre edificios monumentales, sus intervenciones sobre bancos de mármol, y sus textos con LEDs, y lo cierto es que ha llevado

sus formas textuales a múltiples soportes y espacios: bancos, edificios públicos, galerías, museos, etc.



Jenny Holzer. *Inflammatory Essays*, 1979.

El contexto es crucial para el impacto del trabajo de Holzer. Independientemente de si es el propio texto o el contexto en que se inserta, el que privilegia la recepción del mensaje, el conjunto de ambos hace que entren en contradicción diversas posiciones ideológicas. Los escenarios públicos en los que se inscribe la obra de Holzer y su forma de presentarse, operan del mismo modo que los eslóganes publicitarios. Así, cuando un transeúnte se encuentra con una de sus piezas, puede llegar a pensar que forma parte de una campaña publicitaria, que puede ir vinculada a alguna forma de consumo, o que es tan sólo un anuncio dentro de nuestra mirada fragmentaria. Al igual que los trabajos de artistas como Barbara Kruger, su obra se mezcla irremediabilmente con códigos de significación visual.

Los aforismos de Holzer no son sólo discurso, palabra, texto. adquieren un potencial visual. Se organizan con el mismo sistema que los diccionarios y enciclopedias, es decir, a la naturaleza aleatoria de la ordenación alfabética. En cuanto al contenido, surge de muy diversas fuentes y abarca un amplio espectro temático presentando posturas ideológicas diversas. Sin posicionarse, lanza una serie de consignas diferentes y contradictorias. Las obras de Holzer se presentan como listas de aforismos sin una ideología detrás que direcciona su lectura. Opera a modo de enciclopedia sin estrategias de selección ideológica de los contenidos, y se presenta en toda su fragmentariedad, como si se tratara de un compendio de voces polisémicas, utilizando el lenguaje en toda su desnudez. Existe así, una fractura de cualquier intento interpretativo completo, con la que Holzer busca hacer que el sentido de los mensajes sea un ejercicio forzado y responsable del receptor, de lo que él sea capaz de leer y entender en ese orden. Le obliga a posicionarse y a tomar la elección de contextualizar o recontextualizar las frases, y propone, en consecuencia, que el receptor sea capaz de hacer por sí mismo el ejercicio de desvelar y de reconocer los alcances y limitaciones de su propia postura ideológica y del propio poder.

4.1.4. Etcéteras

La expresión latina etcétera, es el resultado de la fusión de dos términos: *et* que es nuestro equivalente a la conjunción de coordinación *y*, seguido de *etĕra* que significa “*y las demás cosas*”. El lenguaje extraño de este término es menos prosaico que el que se da por definición en un diccionario. El secreto del enigma del etcétera está en el poder de lo indecible, esa fórmula de encontrar el atajo a través de “el resto”, por inmensidad, pero no por ocultación. Así pues, de entrada, el etcétera se presenta con una frontera indeterminada, con un posible orden finito o no, en el que razonamos forzosamente tratando de ubicar qué es aquello que

queda sugerido tras una enumeración, y que no siendo nombrado, es designado mediante una única expresión que se presenta como suspensiva, como contenedora de algo más, que sin ser dicho, está. Nadie ha puesto mejor que Borges un *etcétera* en un texto, a fin de concederle ese carácter único de compendio infinito. El etcétera se vuelve pregunta y nos evoca algo parecido a un juego de contemplación. En medio de la sucesión enumerativa aparece ese *y lo demás*, apariencia del mundo, en total correspondencia con el orden de las cosas y, a su vez, poseedor del enunciado de lo inconmensurable. La enumeración borgiana hace pensar en una ley secreta que pudiera existir sobre las cosas en el mundo, en un lugar en donde el camino es doble, en el terreno en el que la imaginación acepta lo múltiple, lo oblicuo, y es contenedora del comienzo, del fin, de la continuación, del resto.

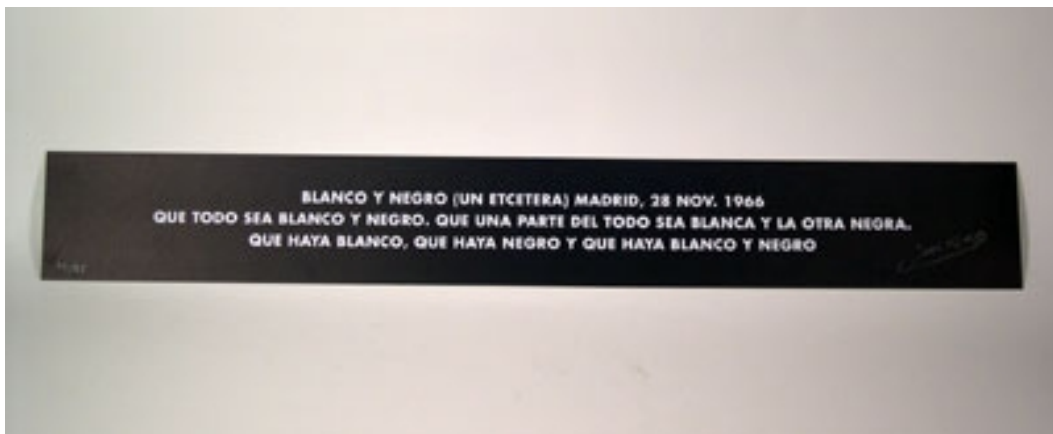
Umberto Eco habla de un *topos de la indecibilidad*, “frente a algo inmensamente grande, o desconocido, de lo que aún no se tiene suficiente conocimiento o de lo que no se sabrá nunca nada”⁴². Un vértigo del que es partícipe Homero al verse incapaz de enumerar todas las aventuras vividas por Odiseo. Seguramente Borges, el escritor del infinito por antonomasia, aquel que creó una biblioteca contenedora algo más grande que todos los libros del mundo (*La biblioteca de Babel*), del libro inconmensurable (*El libro de Arena*) y del mapa tan grande como el propio Imperio (*Del rigor en la ciencia*), inventó una lista con este topos de lo indecible, sublime, incapaz de representar lo inabarcable.

Tan inabarcable como se nos ha hecho este trabajo de investigación y con el que clausuramos nuestra particular lista a través de tres referencias en etcétera.

⁴²ECO, Umberto. *El vértigo de las listas*, p.49.

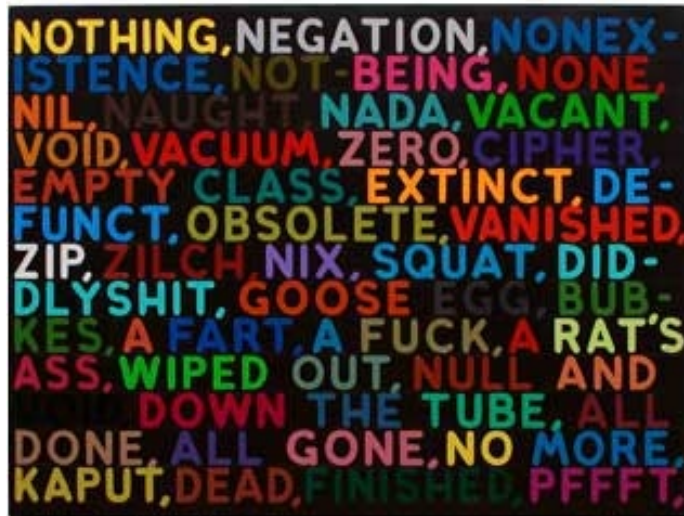
La primera referencia que proponemos, es la exposición *Pere(t)c* comisariada por Alberto Ruiz Samaniego el 2010 en la *Fundación Luis Seoane*⁴³. No es casual, pues, que al escritor de *Pensar / Clasificar* se le haya homenajeado con una exposición monográfica bajo este nombre, ya que el título de la muestra es un juego de letras con su apellido Peretz y la abreviación *etc.* Juego fácil, pero juego simpático con el *y lo demás*. Lo demás, además de Georges Perec, el escritor original, miembro del Oulipo, constrictor de infinitas leyes a sus textos, creador de la novela-palíndromo más grande de la historia de la literatura, de textos lipogramáticos, archivero, apasionado por los elencos, catálogos, alfabetos, gran conocedor de la palabra escrita y sus secretos...

El segundo caso al que nos vamos a referir, es uno de los etcéteras de Juan Hidalgo (Las Palmas de Gran Canaria, 1927). Una lista definida nada más que por tres términos. El blanco, el negro, y *lo demás*.



Juan Hidalgo. Blanco y Negro (un etcétera), 1991.

⁴³ *Pere(c)t*. Fundación Luis Seoane, A Coruña, 29 Octubre 2010 - 16 Enero 2011.



Mel Bochner's "Nothing".

Mel Bochner. *Nothing*, 2003.

El tercer caso, y último en nuestra investigación, y dejando debidamente los puntos suspensivos en ésta, nuestra lista de listas, es el cuadro de Mel Bochner, *Nothing* (2003). Sobre un fondo negro hay escritas una lista de palabras, entre ellas: *nada*, *la negación*, *la no-existencia*, *muerte*, *zero*, *obsoleto* o *no sé*. Una enumeración sin clausura, abierta por la coma última, como si la lista fuese a continuar.

Etcétera.

5. CONCLUSIONES

La voluntad inicial de nuestra tesis ha sido realizar una breve reflexión sobre *la lista* como fenómeno inherentemente histórico que subrayase la importancia de ver las listas artísticas como depositarias de algo que va más allá que su propia dimensión estética, y a su vez, más allá de la lógica emanada por el terreno de lo lingüístico. En el orden de los planteamientos, la hipótesis de la presente investigación se ha querido formular desde los enclaves lingüísticos de la propia discursividad de las listas, tema al que nos referimos reiteradamente, y digno de ser incluido en una profundización teórica futura. Nuestra aproximación al carácter único de las listas ha sido verlas desde una dimensión diferente a como se suele analizar éste fenómeno. Quizás sea ésta la esencia y fuerza teórica de nuestro trabajo de investigación, con el que hemos querido desvelar la maquinaria interna de las listas respecto a la propuesta metalingüística planteada, expresada siempre desde su propia tipología textual.

Por ello, no hemos dejado de apreciar la relación entre listas e historia, evaluando el grado de su propio código discursivo, sin llevarlo exageradamente hacia el terreno de la abstracción, procurando desarrollar la hipótesis en el orden de los objetivos inicialmente planteados. En el primer capítulo, hemos intentado aproximarnos a la arqueología de las listas a través de la historia tratando a su vez de realizar un análisis de la función y del sentido mismo de la enumeración. En el segundo hemos establecido vínculos entre el ámbito literario, lingüístico, filosófico y con la propia práctica artística. Hemos ahondado en el significado de la palabra "*lista*" en el contexto de la práctica artística y relacionando sus definiciones con la forma holística que presenta con respecto a otras áreas del conocimiento. En la tercera parte hemos puesto en práctica las nociones teóricas anteriores y trazado sus relaciones con casos concretos, analizando algunas producciones

artísticas que han complementado las premisas de la investigación, con un acercamiento propiamente artístico, a las cuestiones analizadas.

Lo que nos ha parecido más interesante ha sido descubrir esa lógica interna y autorreferencial de algunas producciones que hacen uso de la lista como material de creación, como eje de reflexión y recurso declarado en un discurso pensado, tratando de no reducir estas obras a meras producciones lingüísticas y su lenguaje, a simple comunicación. Es por eso que hemos tratado de demostrar que se trata de un tipo textual original que representa un desafío desde el punto de vista de su definición, de su análisis y clasificación. Nuestro intento de suponerlo como un interrogante tipológico hacia la propia actividad artística ha consistido en afirmar que el conjunto de obras propuesto, más las que nos hemos dejado fuera de análisis por no extendernos en demasía, es básicamente un tipo distinto de producto textual, mediante la afirmación de que pudiera verse como un género discursivo *per se*. Dicho de otra manera, la necesidad de separar por categorías ha constituido una voluntad por desvelar el sentido de tales expresiones para entender dónde está su diferencia. Por supuesto, la evidencia queda resuelta en la capacidad misma del lenguaje de poder decir lo mismo de varias maneras, o, por inversión, utilizar un mismo recurso capaz de prestar diferentes significaciones y, con ello, entender que las listas pudieran verse como armas discursivas, como un tipo particular de expresión.

El idioma analítico de John Wilkins de Borges y su enciclopedia china, lejos de ser un bello juego con el lenguaje, es una buena demostración de que no hay clasificación o enumeración que no sea conjetural y arbitraria, por mucho que el hombre se empeñe en acercar el conocimiento al camino seguro de la ciencia. Esto es lo que le da un carácter de unicidad permanente, pues el lenguaje nos sirve para clarificar el modo de operar de nuestra lectura sobre el conocimiento del mundo, lleno de registros que son convenciones *a priori* y que son formas efectivas, pero también

superables por la constante mutación agitada de la sorpresa de los paradigmas. Las listas, tanto las personales y cotidianas como aquellas que nos sirven para ordenar y conocer el mundo, plantean esquemas de ideas significativamente válidas, según su particular lógica interna y particularmente evocativa, aunque ello se nos presente como solución absoluta o provisoria.

Barthes diría que *“una de las tareas inmediatas, evidentes, de la joven investigación consiste en proceder a hacer listados de escritura, a localizar”*⁴⁴. Elevando el valor de las listas como material extraordinariamente humano, creativo y revelador de algo más allá de su propia cosificación enunciativa, nosotros hemos querido ver nuestro trabajo de investigación como una lista de listas, y es por eso que cerramos nuestro trabajo dejando la posibilidad abierta a una futura investigación, y con una última conclusión en un eterno y autorreferencial etcétera.

⁴⁴ BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós, Barcelona, 2009, p.127.

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. FUNDAMENTAL

BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura*. Seguido de Nuevos Ensayos críticos. Siglo XXI Editores, Madrid, 1997.

BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós, Barcelona, 2009, p.127.

BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*. Trotta, Madrid, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *La ausencia del libro; Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Caldén, Buenos Aires, 1973.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas, 1941 – 1960*. Volumen II. Círculo de Lectores, Barcelona, 1995.

ECO, Umberto. *El vértigo de las listas*. Lumen, Barcelona, 2009.

ECO, Umberto. *La búsqueda de la lengua perfecta*. Crítica, Grupo Grijalbo – Mondadori, Colección La construcción de Europa, Barcelona, 1994.

FERNÁNDEZ, Macedonio. *Todo y nada*. Obras Completas, Vol.IX, Corregidor, 1995.

FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera*. Trad. de Manuel Arranz. Valencia, Pre-textos, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Anagrama, Barcelona, 1993.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI Editores, Madrid, 2009.

GACHE, Belén. *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*. Ediciones Trea, Gijón, 2006.

GOODMAN, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. Visor, La balsa de la Medusa, Madrid, 1990.

JAKOBSON, Roman. “El metalenguaje como problema lingüístico” . En *El marco del lenguaje*. Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

KUHN, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*. Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

LEM, Stanislaw. *Provocación*, Funambulista, Madrid, 2005.

LIPPARD, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal, Madrid, 2004, p.19.

MENNA, Filisberto. *La opción analítica en el arte moderno*. Figuras e Iconos. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

MILLÁN, José Antonio. *La lectura y la sociedad del conocimiento*. Federación de Gremios de Editores de España, Madrid, 2001.

ONG, Walter. *Oralidad y escritura*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006.

ORIHUELA, Antonio. *Archivo de poesía experimental. Cronología 1964 – 2006. Taller de poesía visual y arte correo*. Corona del Sur, Málaga, 2007.

PEREC, Georges. *Pensar / Clasificar*. Gedisa, Barcelona, 1986.

PEREC, Georges. *Lo infraordinario*. Impedimenta, Madrid, 2008.

QUENEAU, Raymond. *Ejercicios de estilo*. Cátedra, Madrid, 2008.

RORTY, Richard. *El giro lingüístico*. Paidós, Barcelona, 1990.

SCHOTT, Ben. *Miscelánea original de Schott*. El Aleph Editores, Grupo 62, Barcelona, 2006.

VVAA. *Borges, Calvino, la literatura*. Vol. 1. Fundamentos, Madrid, 1996.

VVAA. *Historia de la cultura escrita. Del Próximo Oriente Antiguo a la sociedad informatizada*. Coordinado por Antonio Castillo Gómez. Ediciones Trea, Gijón, 2001.

VVAA. *XII Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid: Registros Imposibles: El Mal de Archivo*. Comunidad de Madrid, 2006.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Crítica, Barcelona, 2008.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Alianza, Madrid, 2000.

6.3. OTRAS OBRAS CONSULTADAS:

ADORNO, Theodor W. – HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la ilustración*. Obra completa, 3. Akal, Madrid, 2007.

BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Gredos, Madrid, 1999.

BREA, José Luis. *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Editorial Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 2002.

BREA, José Luis. *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*. Cendeac, Murcia, 2007.

BREA, José Luis. *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. AKAL, Madrid, 2005.

- CAMPOS ROSELLÓ, Francisco José. *Creatividad y método. Hipertexto rizomático*. Institució Alfons el Magnànim, València, 2006.
- CASTELLET, Josep Maria. *La hora del lector*. Península, 2001.
- CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela, Biblioteca Calvino, Madrid, 2008
- CALVO MONTORO, María J. *Italo Calvino*. Editorial Síntesis, Madrid, 2003.
- D'AGOSTINI, Franca. *Analíticos y continentales*. Cátedra, Madrid, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Paidós, Barcelona, 2005.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 2005.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix. *Rizoma*. Pre-textos, Valencia, 2008.
- DE MAN, Paul. *Alegorías de la lectura*. Lumen, Barcelona, 1990.
- DORFLES, Gillo. *Del significado a las opciones*. Lumen, Barcelona, 1975.
- ECO, Umberto. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
- ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ariel, Barcelona, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *Entre filosofía y literatura*. Edición a cargo de Miguel Morey, Paidós, Barcelona, 1999.
- GADAMER, Hans-Georg. *El giro hermenéutico*. Cátedra, Madrid, 2007.
- HABERMAS, Jurgen. *Perfiles filosófico-políticos*. Taurus, Madrid, 2000.
- HABERMAS, Jurgen - HUSSERL, Edmund. *Conocimiento e interés / La filosofía en la crisis de la humanidad europea*. Universitat de València, València, 1997.
- MERLEU-PONTY, Maurice. *Sentido y sinsentido*. Península, Barcelona, 1977.
- RORTY, Richard. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Paidós, Barcelona, 1996.
- VIRILIO, Paul. *El ciber mundo, la política de lo peor*. Cátedra, Colección Teorema, Madrid, 2005.
- VÁSQUEZ ROCA, Adolfo. *Rorty: la realidad como narrativa exitosa y la filosofía como género literario*. Límite. Revista de Filosofía y Psicología. Volumen 1, núm. 13, 2006, pp. 5 – 23.
- VVAA. *Escrituras digitales : tecnologías de la creación en la era virtual / Virgilio Tortosa (ed.)* Publicació San Vicente del Raspeig, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008.

VVAA. *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Real Academia española. Espasa Calpe, Madrid, 1996.

VVAA. *Impensador mucho: ensayos sobre Macedonio Fernández* / Daniel Attala editor, Corregidor, Buenos Aires, 2007.

6.4. TESIS DOCTORALES

CAMARERO ARRIBAS, Jesús. *Georges Perec y el OULIPO*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid. Noviembre, 1986.

6.5. <URL> UNITED RESOURCE LOCATION

1. (20.6.2010) *Le Louvre invite Umberto Eco*

http://www.louvre.fr/llv/auditorium/liste_evenements.jsp?theme=10134198674149127&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500855&CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198674149127

2. (01.10.2011) RAE: Enumerar

http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=enumerar

3. (13.10.2011) RAE: Enumerar

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifiesto técnico de la literatura futurista* : <URL 3>.

4. (10.9.2010) KOSUTH, Joseph. *Art After Philosophy*.

http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html.

5. (01.10.2011) RAE: Clasificar

<http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?LEMA=clasificar>

6. (9-10-2011) DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo: Una impresión freudiana*.

Traducción de Paco Vidarte.

<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>

7. (01.10.2011) RAE: Dato

http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=dato