

# #19

# DEL ARTE EXPANDIDO A LA LITERATURA EXPANDIDA. UNA APROXIMACIÓN A LA POSIBILIDAD DE LA EXPANSIÓN DE LO LITERARIO EN LAS ARTES VISUALES CONTEMPORÁNEAS

**Paula Juanpere**

*Universitat de Barcelona*



**Resumen** || Este artículo quiere aproximarse a la noción de literatura expandida: esta expresión se ha usado repetidamente en los últimos años, especialmente en el campo de las artes visuales, para designar un tipo de práctica artística que se propone investigar nuevas formas de escritura más allá del soporte libro y desvinculada del lenguaje verbal, presentándose como un lugar de expansión entre la visualidad y la textualidad. Para analizar esta cuestión, nos remitiremos primero al concepto de «arte expandido» para luego analizar proyectos artísticos concretos que proponen la expansión del campo literario.

**Palabras clave** || Arte expandido | Escultura | Literatura expandida | Arte contemporáneo

**Abstract** || This paper approaches the notion of expanded literature, which has been used repeatedly in recent years, especially in the field of visual arts, to designate a type of artistic practice that aims to investigate new forms of writing beyond the book, disconnected from the verbal language, and presenting itself as a place of expansion between visuality and textuality. This paper seeks to analyze this question from the concept of “expanded art” and on the basis of concrete artistic projects that propose the expansion of the literary field.

**Keywords** || Expanded art | Sculpture | Expanded literature | Contemporary art

**Resum** || Aquest article vol aproximar-se a la noció de literatura expandida: aquesta expressió s’ha usat repetidament en els últims anys, especialment en el camp de les arts visuals, per a designar un tipus de pràctica artística que es proposa investigar noves formes d’escriptura més enllà del suport llibre i desvinculada del llenguatge verbal, tot presentant-se com un lloc d’expansió entre la visualitat i la textualitat. Per analitzar aquesta qüestió, ens remetrem primer al concepte d’«art expandit» per a després analitzar projectes artístics concrets que proposen l’expansió del camp literari.

**Paraules clau** || Art expandit | Escultura | Literatura expandida | Art contemporani

Durante la primera mitad de 2017, tuvo lugar una exposición en el centro de arte Maristany de Sant Cugat del Vallès que llevaba por título *Literatura expandida*<sup>1</sup>. Este centro, de ámbito municipal y situado en las inmediaciones de la capital catalana, es uno de los puntos periféricos de la red de creación contemporánea del territorio catalán. El espacio expone propuestas artísticas «con un vocabulario y expresión contemporáneos y actuales, que quieran acercarse a la ciudadanía», según la declaración de intenciones que podemos leer en su página web. La exposición *Literatura expandida*, que formaba parte de la programación del Festival internacional Loop Barcelona 2017, era una propuesta artística de Jordi Lara, y en ella el visitante se introducía en una sala en la que podía visionar un conjunto de breves filmes —en concreto eran nueve—, divididos especialmente en dos grupos: los llamados «estudios germinales» y los «estudios recreativos». La exposición se presentaba con un formato de instalación, con muebles y ropajes que recreaban un ambiente un tanto fantástico, que intentaba reproducir, desde lo objetual, la poética del autor reflejada en los filmes. La publicación que se derivaría de la exposición permitía pensar a fondo el trabajo de este artista y escritor y preguntarse de nuevo sobre los límites de los lenguajes artísticos, reflexionando alrededor de eso que el artista llamaba la *literatura expandida* (Juanpere, 2017). Pero las preguntas que surgieron inevitablemente, y que apuntaban más allá del contexto concreto de la exposición de Lara, no cabían en el texto de un catálogo, cuya intención era la de acompañar la obra del artista. Este artículo pretende recoger estas preguntas y plantear direcciones para una posible respuesta. ¿De qué hablamos cuando hablamos de *literatura expandida*? ¿Puede lo literario expandirse?

Para empezar a dilucidar esta cuestión, es necesario que primero miremos al campo de las artes visuales. Allí se empezó a hablar de «expansiones» en los años 80, cuando se puso de moda el concepto del «campo expandido» para hablar de las nuevas coordenadas de las prácticas artísticas. La desestabilización de un pretendido campo artístico autónomo llevado a cabo por las neo-vanguardias, mostró que la obra de arte no se bastaba a sí misma. La autonomía del arte moderna afectaba no solo a otras actividades o funciones, sino también al interior de las artes. Esto es lo que justamente se encargó de mostrar en su momento Lessing al señalar cómo el lenguaje de la poesía y de la pintura eran distintos y contrapuestos, ante la tradición heredada de la teoría humanista del *ut pictura poesis*. Para Lessing, lo propio de la poesía era la narración de acciones y de los caracteres en el decurso de las acciones, mientras que la pintura y la escultura se encargaban de la representación de objetos y figuras. Así, establecía las diferencias esenciales en la temporalidad y la espacialidad, convirtiendo la oposición entre tiempo y espacio en la característica distintiva de las artes.

---

## NOTAS

1 | Jordi Lara. *Literatura expandida*, Centre d'Art Maristany (Festival Loop Barcelona 2017), Ajuntament de Sant Cugat del Vallès, 18 de mayo - 27 de mayo de 2017.

---

Es significativo que en 1967 Michael Fried volviera a reivindicar esta distinción al desarrollar su crítica al arte minimalista, previniendo contra lo que él consideraba un peligro: la «teatralización» del arte. En esta noción de teatralidad acuñada por Fried, podemos encontrar ya el germen del «campo expandido» del cual hablaba Rosalind Krauss en los años 80. El campo expandido significaba lo que dice la propia expresión: que el campo de acción de lo denominado artístico se expandía. Esto, en última instancia, se traduce por lo que hemos podido ver en los últimos años en las salas de exposición y el circuito del arte: la explosión de los soportes, la desvinculación con el acto de la visión, la mixtificación, la transgenericidad y la ruptura de cualquier molde serían ahora los rasgos definitorios a priori del arte. Sin embargo, en un primer momento, Rosalind Krauss lo definió en relación a la escultura y describió este fenómeno de esta manera:

Las categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa (Krauss, 2002: 60).

Un proceso que según Krauss se habría llevado a cabo a través de las operaciones críticas que acompañaron al arte americano de posguerra.

¿Qué es la escultura? Se preguntaba la crítica norteamericana, y respondía: «se trata de una categoría históricamente limitada y no universal» (2002: 63). Por lo tanto, es una convención, con sus reglas internas que son inseparables, por ejemplo, de la lógica del monumento. Las llamadas «marcas del arte» (Heinich, 1998), aquello que nos permite identificar el arte como tal, los soportes tradicionales de la pintura y la escultura que todos reconocemos: el marco del cuadro, la peana de la escultura, pero también ciertos materiales tradicionalmente identificados con cada una de las prácticas artísticas (el mármol, el bronce...): todo ello contribuye a aislar el cuerpo estético del entorno vital. Para Rosalind Krauss, estos pedestales son una parte importante de la idea de escultura, puesto que son mediadores entre el emplazamiento verdadero y el signo representacional. Como sabemos, es especialmente durante el Renacimiento cuando se empiezan a potenciar estas «marcas del arte», constituyendo una distinción entre el espacio estético moderno, autónomo y el espacio real y ordinario (Ortega y Gasset, 1996).

Pero la convención no es inmutable, nos recuerda Krauss. Una de las luchas que emprenden las vanguardias es justamente la liberación del arte de estos signos de identificación, así como de los materiales tradicionales, expulsando el marco y el pedestal e incorporando en la esfera del arte materias propias del mundo común. Es la propia

idea de soporte lo que acaba subvertido en las neo-vanguardias de los años sesenta:

[...] la práctica no se define en relación con un medio dado —escultura— sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio —fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la misma escultura— pueden utilizarse. Así el campo proporciona a la vez una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que un artista dado las ocupe y explore, y para una organización de trabajo que no está dictada por las condiciones de un medio particular (Krauss, 2002: 72).

Del campo expandido de la escultura, se pasa a una noción ampliada del arte, soportada por la explosión de lo conceptual, mediada sobre todo por el aparato teórico y crítico del mundo del arte. Justamente, *L'arte espansa* es el título de un breve volumen escrito por Mario Perniola en 2015. Para este autor, el concepto de arte expandido —que para él hace referencia al hecho de que *la obra de arte no se basta a sí misma* y necesita de un aparato teórico y crítico—, ha sido llevado a sus últimas consecuencias, lo que ha comportado una desestabilización completa del campo artístico:

Las poéticas, esto es los programas que han acompañado al arte contemporáneo, no logran ya colmar esta carencia; y menos aún la crítica de arte, reducida a crónica o a promoción publicitaria. Las estrategias artísticas deben ceder su puesto a las estrategias teóricas. En el momento en que todo lo que es *fringe* puede convertirse en institucional, se plantea el problema de su legitimación y de la autoridad de quien garantiza tal operación (Perniola, 2015: 36).

El arte expandido, entonces, significaría un horizonte artístico ilimitado en el que cualquier cosa puede ser calificada como arte: una especie de bautismo en el que «si yo afirmo que algo es estético o artístico es porque le atribuyo la esencia de la esteticidad o de la artísticidad» (2015: 39). Esto lleva a un crecimiento bulímico de la institución artística, del llamado mundo del arte (Perniola, 2015: 53), que se expande hacia otros terrenos, asimilándolo todo de una forma que hace desaparecer cualquier noción referida a la artísticidad («la artísticidad es algo que existió pero que ya no existe», afirma Perniola (2015: 39))

¿Es posible, desde estos parámetros, hablar de una literatura expandida? Y si es así, ¿qué entendemos por literatura expandida? En la exposición que citábamos al principio de este artículo, Jordi Lara presentaba nueve filmes que tienen, de un modo u otro, relación con su producción escrita. Su último volumen de relatos, *Mística conilla* (2017), es una vindicación de la ficción. En las piezas filmicas que presentaba en Sant Cugat del Vallès, estas ficciones alargaban sus tentáculos hacia porciones de visualidad, ensanchaban sus márgenes como si quisieran explorar sus propios límites. La exposición, junto a

---

sus libros, era la orografía de sus obsesiones, era la continuidad — natural— de la exploración y la investigación creativa. Lo que había allí era, en cierto modo, la *expansión* de su actividad literaria (tanto la escritura como la lectura) hacia el campo del lenguaje visual. Algunas de estas piezas audiovisuales eran relatos nunca escritos —como el que tendría que haber formado parte de *Mística conilla*—; en otros, la película partía de la obra ya escrita para hacer de ella una exploración fílmica, como la que se desprendía de su novela *Una màquina d'espavilar ocells de nit* (2008). Estas dos piezas forman parte de lo que el artista llama los «estudios germinales», que son aquellos que, en cierto modo, deshacen los pasos del proceso creativo buscando el primer impulso, las primeras ideas, aquellas más primitivas y sensibles que parecen surgir en tanto que imagen, como si en todo proceso creativo hubiera un impulso visual latente y primigenio que queda oculto por la escritura y que el artista-autor pretendía recuperar en esta exposición.

Todas las piezas tenían, con más o menos grado, como centro gravitatorio, el hecho literario. Es ese el sentido en el que la exposición se tituló *Literatura expandida*. Su actividad literaria se expande hacia el formato visual, y en ambos campos los lenguajes se mantienen específicos, sin entrecruzamientos; pero no se trata de un proceso de transemiotización, o un impulso ecrástico (Catelli, 2005), tampoco se trata de una transposición del lenguaje verbal al lenguaje cinematográfico como sucede con las adaptaciones de las novelas al cine, casos en los que se debe hablar de traducción de lenguajes, sino de un ensanchamiento de los límites de la obra, un seguir trabajando en el mismo mundo literario. En este caso, la literatura expandida sería la ampliación de los límites de un imaginario literario determinado hacia otros medios. En la pieza fílmica *Una màquina d'espavilar ocells de nit — cinematografia submergida en la novel·la*, el texto que podemos leer en la pantalla nos dice: «el autor se propone restaurar las imágenes mentales que lo llevaron a escribir, y explorar nuevas situaciones fílmicas que expliquen la novela sin parafrasearla en imágenes». En la pantalla vemos cómo marcha a paso tranquilo una banda de músicos montaña arriba — montaña pelada y acariciada por la niebla—: son los mismos músicos que recorren las páginas de su libro, pero en ningún momento esa misma imagen aparece en el texto, sino que ahora es una evocación de alguna cosa que envuelve la novela.

En su forma moderna, el concepto de literatura no surgió antes del siglo XVIII y no fue plenamente desarrollado hasta el XIX, aunque, de la misma forma que con la idea del arte, las condiciones para que surgiera esta nueva definición de literatura empezaron a generarse durante el Renacimiento. En esta noción moderna de la literatura se pone especial énfasis en la cuestión de la lectura: es decir, es una categoría de uso y de condición en lugar de hacer referencia a

---

la producción, tal y como pasaba con el término anterior de poesía (del griego *poiein*, hacer). En este movimiento, hay un cambio drástico en la perspectiva de la relación entre la obra, el creador, el género y el lector. De este modo, la noción de literatura moderna *restringida* está ligada a los términos del libro y el lenguaje verbal. Es evidente que esto no determina esencialmente qué es literatura, como la oposición con los elementos arquitectura o paisaje tampoco determinaba, como planteó Krauss, la escultura, ya que sabemos que, por ejemplo, el mobiliario podría ser también no-paisaje y no-arquitectura y, sin embargo, no es escultura. Allí entrarían las cuestiones de la artísticidad y la literariedad, si es que aún podemos afirmar que existen. Pero el medio específico de la literatura en el sentido más restringido es el lenguaje verbal y el soporte, el libro. Sus «marcas», de la misma forma que en escultura había sido el pedestal, son todo aquello por lo que un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores —lo que Genette llama paratexto—, y más generalmente al público, además de ser también el canal legitimador dentro de la institución literaria: es el formato de libro lo que habría posicionado un texto en tanto que literatura. Como sabemos, con las vanguardias las prácticas literarias se posicionan contra estos presupuestos. La oralidad, la visualidad, lo arbitrario, la transgresión y desdefinición de los géneros tradicionales, interfieren en el ámbito literario de nuevo, donde los elementos paratextuales se ponen también en juego, empujando los márgenes de la noción moderna y restringida de literatura, desmontando las estructuras del realismo, con propuestas de antipoesía, o con proclamas de agotamiento en la práctica posmoderna. La transgresión de la convención literaria moderna, sin embargo, nunca tomó prestada la expresión de *expansión* de las artes visuales para hablar de estas prácticas y experimentos de las vanguardias y las neo-vanguardias. No lo hicieron los autores, como tampoco lo hizo la crítica o la teoría literaria. La expresión *literatura expandida*, que no se usa de forma sistemática ni aun con estructura teórica sólida, se ha engendrado más recientemente y sobre todo en dos ámbitos específicos: las formas literarias que se expanden hacia la intermedialidad en el ámbito de la recepción, y en la relación entre las prácticas artísticas visuales y lo literario.

El primer uso se refiere sobre todo a proyectos literarios que están pensados desde un principio para ser expresados en diferentes lenguajes de forma simultánea y orgánica, así como aquellos fenómenos surgidos de manera espontánea y popular alrededor de un libro. En ellos se mantiene el texto como eje vertebrador, pero amplían la noción de autoría y de lectura, así como la idea de texto cerrado. Especialmente notable, en este sentido, es el fenómeno *fanfiction*, con plataformas como FanFiction o Wattpad, destinadas a enredar en el espacio virtual las múltiples posibilidades de una lectura o escritura, buscando la interacción con otros escritores-

---

lectores, aparentemente sin ninguna institución literaria que ordene y jerarquice. De esta forma, la expansión podría equipararse a la visión de Perniola y podríamos hablar de un crecimiento bulímico de lo literario, es decir, un horizonte literario ilimitado en el que cualquier cosa puede ser calificada como texto literario. Pero siguiendo a Perniola, esto solo puede suceder en el momento en que las instituciones literarias, entre ellas la crítica, la teoría y la academia, empiecen a absorber estas producciones y a legitimarlas como tales.

El segundo uso hace referencia a la búsqueda de «nuevas formas de escritura» que encuentren en la visualidad un campo de acción y posibilidades, y viceversa. Es en el ámbito de las artes visuales donde interesa especialmente la cuestión de la literatura expandida entendida de este modo. En mayo de 2017, el escritor Enrique Vila-Matas publicaba un breve artículo titulado «Literatura expandida» (2017). Se trataba de una reseña del último libro de Graciela Speranza, y decía de él que

Los mejores momentos de *Cronografías* son los que describen los movimientos de literatos y artistas de hoy que perciben que los caminos de la renovación pasan por buscar en los poderes de la visualidad campos de expansión para los textos y viceversa.

Ciertamente, en su ensayo Speranza hace dialogar arte y ficciones, creadores de ambos ámbitos como Dominique Gonzalez-Foerster, Tom McCarthy, Adrián Villar Rojas, Lydia Davis, Pierre Huyghe, Patricio Pron, Jean Echenoz, Anri Sala, Fernández Mallo, Gabriel Orozco, Anne Carson, William Kentridge, entre otros.

La literatura expandida es, para Vila-Matas, aquella práctica artística, literaria o del ámbito visual, que busca en el otro terreno —en el otro lenguaje— una posibilidad de expansión, de experimentación, de ampliación de imaginario y límites formales.

Es justamente a propósito de la artista francesa Dominique Gonzalez-Foerster, que Ana Pato escribe un ensayo titulado *Literatura expandida* (2012). Los imaginarios literarios son, para Gonzalez-Foerster, un material estructurante en sus proyectos, muchas veces orientados hacia ficciones distópicas. Se ha podido ver en la Documenta de Kassel y en el Skulptur Projekte Münster, o también en los proyectos de la Turbine Hall en la Tate Modern o el Dia Art Foundation, así como en su obra *Splendide Hotel* instalada en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid en 2014. Ana Pato examina los procesos de apropiación y citación en la obra de la artista francesa, estrategias que le sirven, según la autora, para trascender el espacio expositivo hacia una literatura expandida, «uma nova forma de literatura — não mais circunscrita à palavra ou exclusivamente à



comunicação linguística, mais pluridimensional» (Pato, 2012: 40). Aparece, entonces, un «novo leitor» y «novos modos de escrita», y, por consiguiente, «novos modelos de autoria». Gonzalez-Foerster articula una experimentación alrededor del texto literario que se aproxima al pensamiento de autores contemporáneos que, ante las posibilidades de un mundo donde todo ya ha sido escrito, solo hay la posibilidad de la citación:

Uma das estratégias de Dominique Gonzalez-Foerster consiste justamente em transpor esse método para o campo das artes visuais. Ao servir-se, assim, de um dispositivo singular, sua prática prenuncia a possibilidade de um novo tipo de escrita: uma literatura que se expande para o espaço expositivo, não mais circunscrita à palavra ou à comunicação linguística, mas pluridimensional. Nessa hibridização de literatura e artes visuais, surge uma literatura expandida (Pato, 2012: 40).

Es decir, es para Pato la hibridación entre artes visuales y literatura lo que definiría una posible literatura expandida. Esta operación remite a las discusiones en torno a una escritura contemporánea que no se restrinja al sistema lingüístico convencional de la escritura, sino que permita agregar una producción de imágenes y objetos. Se conforman nuevos procesos de producción —el énfasis vuelve a estar en la producción y no en la lectura—, que conforman maneras de leer muy dispares, no lógicas ni lineales: no hay ningún orden sintáctico, ni siquiera hay un orden. Es interesante notar que, a diferencia de un texto cinematográfico, la noción de expansión implica una cierta calidad de *espacio* —real o virtual, si es que pueden distinguirse—. La *literatura expandida* de Gonzalez-Foerster se proyecta en la arquitectura de los espacios expositivos. En *Splendide Hotel*, por ejemplo, Gonzalez-Foerster coloca treinta y una mecedoras Thonet dispersadas en el gran palacio acristalado: en cada una de ellas, hay un libro atado. En el medio de la sala, hay una habitación vidriada a la cual no se puede acceder, y en la que hay colocada

una alfombra de Esmirna que la cubre por entero y un único objeto que cambia según el día para acentuar el misterio del cuarto y poblarlo de fantasmas: un gramófono, un par de botas, un sombrero con copa, una planta de orquídeas (Speranza, 2017: 51).

El paseo del visitante por la sala marca el tiempo de lectura, «las cosas activan el vacío generoso que las separa a la espera de un relato» (Speranza, 2017: 51), el espacio se ha convertido en un ambiente, «un agregado de tiempos y espacios». Las coordenadas del arte contemporáneo permiten que el espacio se convierta en tiempo (aquello propio de la literatura, según Lessing). Esta referencia al espacio como lugar donde el espectador está invitado a avanzar a través de los distintos elementos convirtiendo el tiempo de la lectura en el tiempo del paseo, es el mismo espacio en el que la escultura pudo expandirse con artistas como Robert Morris, Robert

Smithson o Carl Andre, Richard Serra o Christo, citados por Krauss en su artículo, hasta las llamadas instalaciones o el arte relacional de Bourriaud (1998). En su momento, la escultura también pareció algo *inexpandible*, como hoy podría parecerlo la literatura.

Este nuevo plano del que hablábamos, configura nuevas coordenadas que posibilitan las condiciones para una experiencia inmersiva en el mismo espacio real del espectador, que puede mover a imaginar otros mundos posibles:

El género de ciencia ficción no abunda en el arte contemporáneo, pero no sorprende que su obra [Gonzalez-Foerster], abierta a la deriva temporal de la imaginación narrativa, lo cultive. Lectora voraz, «escritora frustrada», ha convertido la instalación en una suerte de «literatura expandida» que espacializa la experiencia de la lectura, materializa citas y cronotopos ficcionales, y literaliza el diálogo con los libros de una biblioteca personal, hoja de ruta del relato potencial que la obra dispara (Speranza, 2017: 57).

Otro trabajo que podríamos señalar como *literatura expandida* y que pone también en juego la expansión del relato en el espacio es el que la artista Dora García puso en marcha en la exposición ¿Dónde van los personajes cuando la novela se acaba?<sup>2</sup>, en la cual la obra *Instant Narrative* (2010) consistía en colocar un observador (el *performer*, que era normalmente un escritor local) en la misma sala de exposiciones, escribiendo notas clandestinas sobre los visitantes de esta misma exposición en tiempo real en un ordenador. Las notas eran reveladas a los espectadores a través de una proyección de video del texto, situado en algún punto del recorrido expositivo. El espectador, y el propio espacio expositivo, eran convertidos en una instancia narrativa. El espectador, atrapado dentro del mecanismo narrativo y perceptivo del cual formaba parte literalmente, tenía la capacidad de activar, manipular, conducir el relato en el justo momento en el que se daba cuenta de que estaba dentro de él. Aquí la cuestión de la desaparición del estatus de la autoría, que se expande hacia la colectividad, recogiendo todas las voces posibles —todos los narradores y narradoras posibles—, era una de las voluntades de la artista: «en mi caso no es la idea la que genera el arte, sino el hecho de delegar la autoría en un colectivo indefinido» (García, 2010: 67)<sup>3</sup>. El artista es aquí más un director de orquesta que un intérprete, o un posproductor tal y como lo entendería Bourriaud (2004).

Es sobre todo hilvanando un hilo a través de prácticas artísticas concretas —y podríamos nombrar muchas más experiencias, como por ejemplo la obra de Sophie Calle, las propuestas de Pierre Huyghe o trabajos como *Literatura de replà* de la catalana Mireia Sallarès (2013)—, como surge la noción de literatura expandida. Es a través de estas experimentaciones específicas, intervenciones

## NOTAS

2 | La exposición tuvo lugar en el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela del 8 de octubre de 2009 al 31 de enero de 2010, y fue comisariada por Eva González-Sancho.

3 | Dora García ha trabajado esta cuestión también en proyectos como *Heartbeat. Construcción de una ficción*, de 1999, una experiencia de narración digital, realizada en texto HTML, que explica la experiencia de los «heartbeaters», jóvenes obsesionados por escuchar el latido de su corazón. La pantalla inicial muestra tres enlaces, y todas las trayectorias desembocan en el mismo final. Se trata de una versión experimental de los lenguajes tecnológicos digitales, adaptando la fórmula del género popular «escoge tu propia aventura» o de proyectos literarios como *Rayuela* de Julio Cortázar. En 2001 García inicia otro proyecto que en 2004 transformará en un weblog titulado *Todas las historias/All the stories* que la ha llevado a formar parte del inventario de literatura electrónica del Portal de Literatura Electrónica Hispánica del Cervantes Virtual, así como de la Antología de literatura digital del grupo de investigación Hermeneia de la Universidad de Barcelona. En este caso se trataba de una escritura colaborativa formada por microrrelatos escritos por personas anónimas.

concretas, como surge la necesidad de armar un aparato teórico alrededor de una posible práctica de la literatura expandida. Un nuevo campo de producción puede estar abriéndose entre lo textual y lo visual. Estas obras que apuntan al hecho literario, haciendo que este no se limite al lenguaje verbal y al soporte del libro, persiguen la experimentación alrededor de nuevos modos de escritura — específicamente contemporáneos—, que sin complejos mezclan nuevas tecnologías, imágenes y objetos, autoría colectiva, todo vertido en el espacio expositivo como un lugar en el que vive latente la posibilidad de un imaginario literario, activando el espacio entre los objetos, las imágenes y los textos. Ahora bien, esta expansión, para que sea literaria propiamente, debemos entenderla como un viaje de ida y vuelta, es decir, como una forma que mantiene la literatura como última consecuencia. Surgen nuevas formas artísticas que demandan de nuevos modos de lectura y apropiación de los textos, así como de nuevas formas de autoría, colectivas, desdefinidas, y que no dejarán de proponer nuevas cuestiones y retos teóricos para repensar los límites de los lenguajes artísticos.

---

## Bibliografía citada

- BOURRIAUD, N. (1998): *Esthétique relationnelle*, París: Les presses du réel.
- BOURRIAUD, N. (2004): *Postproduction. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, París: Les presses du réel.
- CATELLI, N. (2005): «La función de la palabra en el arte contemporáneo», *Diario de Poesía*, 70.
- FRIED, M. (1998): *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago: University of Chicago Press.
- GARCÍA, D. (2010): *¿Dónde van los personajes cuando la novela se acaba?*, Galicia: Xunta de Galicia; Centro Galego de Arte Contemporánea.
- HEINICH, N. (1998): *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, París: Les Editions de Minuit.
- JUANPERE, P. (2017): «D'entre els mots, la imatge» en *Jordi Lara. Literatura expandida*. Catálogo de la exposición, Ajuntament de Sant Cugat: Centre d'Art Maristay.
- KRAUSS, R. (2002): «La escultura en el campo expandido» en Foster, H. (coord.), *La posmodernidad*, Barcelona: Kairós, 59-74.
- LARA, J. (2017): *Mística conilla*, Barcelona: Edicions del 1984.
- LARA, J. (2008): *Una maquina d'espavilar ocells de nit, 2008*, Barcelona: Edicions del 1984.
- LESSING, G. E. (1960): *Laocoonte*, México D.F.: UNAM.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1996): «Meditación del marco» en *Obras completas. Tomo II*, Madrid: Revista de Occidente, 307-321.
- PATO, A. (2012): *Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster*, São Paulo: Edições Sesc.
- PERNIOLA, M. (2015): *El arte expandido*, Madrid: Casimiro Libros.
- SPERANZA, G. (2017): *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*, Bracelona: Anagrama.
- VILA-MATAS, E. (2017): «*Literatura expandida. Todo el arte contemporáneo, el de ayer y el de remoto mañana*», *El País*, <[https://elpais.com/cultura/2017/05/15/actualidad/1494857844\\_582692.html](https://elpais.com/cultura/2017/05/15/actualidad/1494857844_582692.html)>, [16 de mayo de 2017].