



# *English Studies in Latin America*

## **La lectura de poesía como forma de aburrimiento: el caso de Tan Lin**

**Author:** Felipe Cussen

**Source:** *White Rabbit: English Studies in Latin America*, No. 11 (August 2016)

**ISSN:** 0719-0921

**Published by:** Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile

---

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivs 3.0 Unported License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/> or send a letter to Creative Commons, 444 Castro Street, Suite 900, Mountain View, California, 94041, USA.

Your use of this work indicates your acceptance of these terms.





## La lectura de poesía como forma de aburrimiento: el caso de Tan

Lin<sup>1</sup>

### Poetry reading as a form of boredom: the case of Tan Lin

Felipe Cussen<sup>2</sup>

Resumen: En este ensayo pretendo ofrecer una perspectiva crítica de la problemática contemporánea de las lecturas de poesía. Para ello, consideraré algunos de los diversos soportes y espacios que el poeta estadounidense de origen chino Tan Lin (1957) ha utilizado para sus propias lecturas. Como podrá observarse, estas opciones forman parte de una poética, definida como "ambient stylistics", que permite establecer vínculos con música y las artes visuales.

PALABRAS CLAVE: Tan Lin, lectura de poesía, aburrimiento, ambient, powerpoint.

---

<sup>1</sup> Este ensayo forma parte del proyecto Fondecyt Regular #1131136 "Samples y loops en la poesía contemporánea". Presenté una primera versión en el Coloquio "Conflictos, préstamos e intercambios. Perspectivas sobre la investigación interdisciplinaria", en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile, el 28 de agosto de 2015. Agradezco a Megumi Andrade y María Paz Lundin por su colaboración en la investigación bibliográfica, y a Tan Lin, con quien me reuní en octubre de 2014 para hablar sobre sus libros y finalmente sólo hablamos de vinos.

<sup>2</sup> [Felipe Cussen](#) es doctor en Humanidades por la Universitat Pompeu Fabra e investigador del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile. Sus investigaciones se sitúan en la literatura comparada, especialmente la literatura experimental, las relaciones entre poesía y música, y la mística. Acaba de iniciar el proyecto Fondecyt Regular "Poéticas negativas" con Marcela Labraña y Megumi Andrade. Colabora con el músico Richi Tunacola en el dúo [Cussen & Luna](#), y pertenece al [Foro de Escritores](#) y [Collective Task](#). El año pasado publicó el disco "[quick faith](#)" (records without records, 2015) y el libro "[Explicit Content](#)" (Gauss PDF, 2015), que pueden descargarse gratuitamente, al igual que [Correcciones](#) (Information as Material, 2016).

*Felipe Cussen*

Abstract: In this essay I pretend to provide a critical perspective on contemporary issues of poetry readings. To do this, I'll consider some of the various media and spaces that the Chinese American poet Tan Lin (1957) has used for his own readings. As it will be seen, these options are part of a poetics, defined as "ambient stylistics", which allows to link it with music and visual arts.

KEYWORDS: Tan Lin, Poetry Reading, Boredom, Ambient, Powerpoint.



"Pascal, en el capítulo de los *Pensamientos* dedicado a la diversión, advierte que 'toda la desdicha de los hombres proviene de una sola causa: no saben permanecer en reposo en un cuarto', en reposo aunque más no sea una hora. Es posible, pues, que el aburrimiento sea algo bueno."

Raúl Ruiz

"The most exasperating thing at a poetry reading is always the sound of a poet reading" (70), escribe Tan Lin en su libro *Seven Controlled Vocabularies and Obituary 2004. The Joy of Cooking*. Para probar esta afirmación bastaría con asistir a una lectura del propio Tan Lin, como la que realizó en 2011 en el Bowery Poetry Club de New York: resulta irritante escuchar su voz plana y observar que ni siquiera levanta la vista del texto.

En realidad, todos quienes hemos asistido a una lectura de poesía podríamos estar de acuerdo en que casi siempre son experiencias aburridas, fallidas. Los poetas muchas veces se suben a un escenario sin siquiera saber ocupar un micrófono. Mairéad Byrne lo ejemplifica al compararlos con los comediantes de stand-up: mientras estos últimos conocen bien su oficio, estudian y ensayan sus prácticas, los poetas ni siquiera son capaces de memorizar sus poemas y se enredan con las páginas. Peor aún: "Poets explain their poems. Stand-ups don't explain their jokes" (2). Richard Kostelanetz, algunas décadas atrás, señalaba que ni a los mismos poetas les gusta ir a las lecturas, y lo hacen sólo por compromiso o porque se les prometió que después habría una fiesta (79). Su irrelevancia es comparable a la de una conferencia académica: "academics know that little of importance is communicated in such situations. Old ideas are reiterated, just as, in poetry readings, old poems are declaimed" (79). No sólo critica la situación misma, sino además los desesperados intentos de los poetas por atraer la atención: "Most poets in performance try to be charming and ingratiating" (80), y su ridículo sentido del espectáculo, en una línea coincidente con Byrne: "The idea of trying to win an audience entirely with one's own presence strikes me as tacky, if not vulgar; that sort of thing is strictly for stand-up comics or stripteasers" (81). Aún antes, en su ácida diatriba *Contra los poetas*, Witold Gombrowicz relataba con horror: "Imaginemos la siguiente escena: un grupo de unas veinte personas... y, de repente, una se levanta y se pone a recitar. La mayoría se aburre, pero el vate no quiere entenderlo e, incluso, se comporta como si estuviera suscitando entusiasmos: exige que todos se arrodillen ante la Belleza, que todos admiren su condición de poeta" (33).

Detrás de estas críticas podría percibirse, de algún modo, la añoranza de la lectura de poesía como una instancia de comunicación más intensa y profunda, que marque una diferencia importante respecto a la lectura silenciosa e individual. Tal como expresa Peter Middleton, uno de los principales estudiosos en este campo, esta instancia "acts as a figure of an imaginary moment of

composition. This radiant core then illuminates the attendant interactive commentary and gives energy to the implicit acts of asseveration. The reader of poetry performs authorship" ("The Contemporary Poetry Reading" 268)<sup>3</sup>. Incluso se podría esperar, como opina Paul Zumthor, una actualización del carácter ritual o ceremonial de su expresión primordial: "Toda poesía aspira a hacerse voz; a hacerse oír, un día: a captar lo individual imposible de comunicar, en una identificación del mensaje con la situación que lo engendra, de manera que represente allí un papel estimulador, como un llamamiento a la acción" (168-69).

Muchos poetas actuales han intentado revertir el negativo panorama antes descrito mediante una consideración más rigurosa de las condiciones específicas de una lectura de poesía<sup>4</sup>: evalúan la factibilidad de un texto para ser leído en vivo, trabajan la voz, el cuerpo y los movimientos, controlan la amplificación, el espacio, las luces, e incorporan técnicas y elementos de la performance, el teatro, la música, el video y las tecnologías digitales. Así, en el ámbito estadounidense se han acuñado conceptos como "Live Poetry", "Performance Poetry" o "Slam Poetry" y gracias a la popularidad de estos eventos se ha llegado a hablar de una "Spoken Word Revolution"<sup>5</sup>. El uruguayo Luis Bravo, por otra parte, ha implementado lo que denomina "puesta en voz", en la que "está en juego la significación integral del poema, con sus cualidades rítmicas, tonos, pausas e intensidades dirigidas al corazón mismo de la recepción que es la presencia activa del espectador con todos sus sentidos" (15). De modo paralelo, se han potenciado algunas tendencias vinculadas de manera más directa a la poesía experimental, como la polipoesía, la poesía fonética, la poesía sonora y otras

---

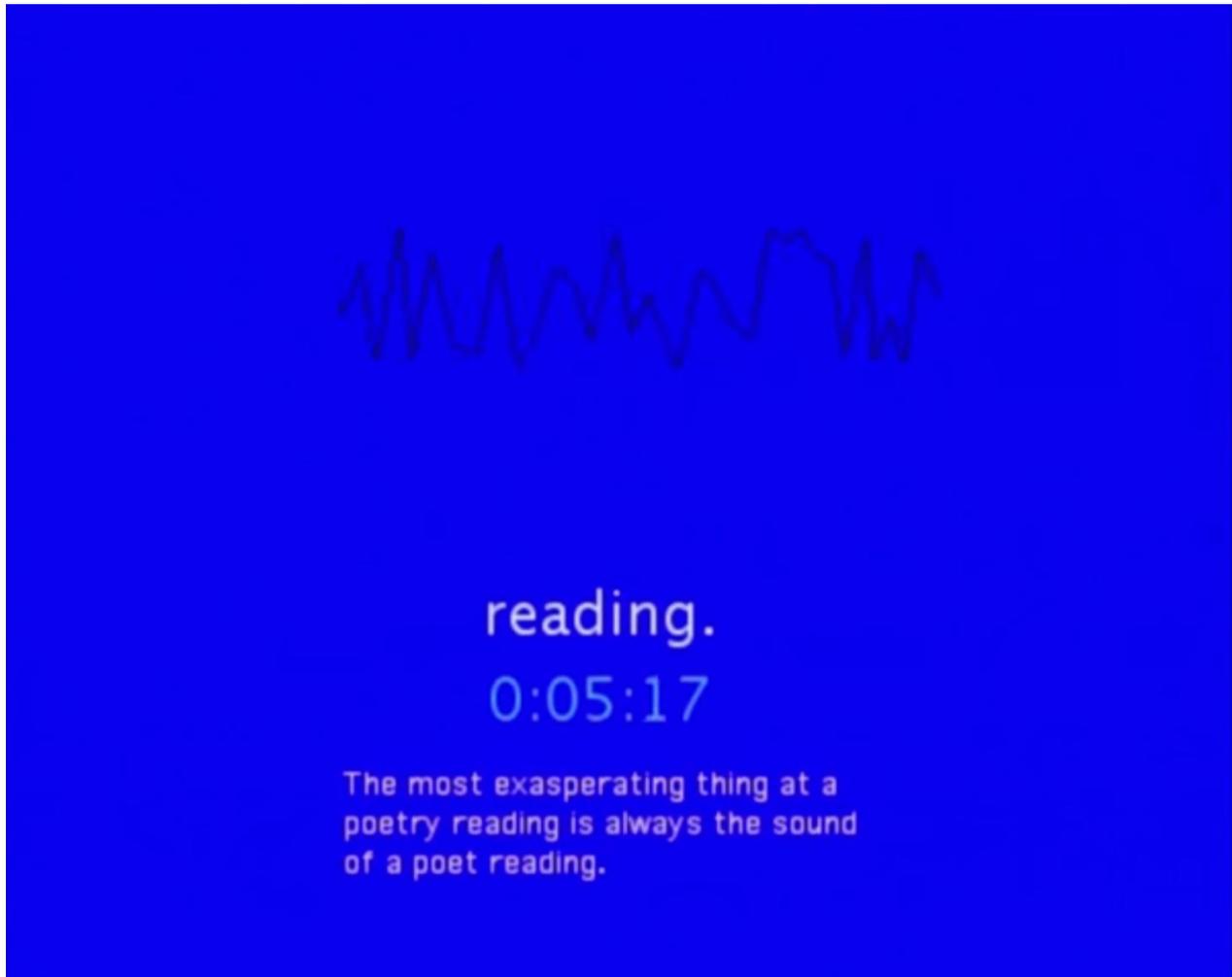
<sup>3</sup> Ver también su libro *Distant Reading. Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*.

<sup>4</sup> En paralelo, desde fines de los '90 se ha desarrollado un mayor interés crítico, particularmente en Estados Unidos, por la dimensión sonora de la poesía, como se observa en las recopilaciones *Close Listening. Poetry and the Performed Word* editada por Charles Bernstein y *Sound States. Innovative Poetics and Acoustical Technologies* editada por Adelaide Morris.

<sup>5</sup> Ver *Live Poetry. An Integrated Approach to Poetry in Performance* de Julia Novak, *Performing Poetry: Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance*, editado por Cornelia Gräbner y Arturo Casas y *The Spoken Word Revolution (slam, hip hop & the poetry of a new generation)*, editado por Mark Eleveld.

*Felipe Cussen*

combinaciones de textos con sonidos e imágenes, que muchas veces rescatan los provocativos impulsos de las veladas futuristas y dadaístas de comienzos de siglo XX. En todos estos casos, resulta innegable la voluntad por trascender la mera lectura de un texto escrito y ejecutar, en cambio, un espectáculo más variado y atractivo.



"The most exasperating thing at a poetry reading is always the sound of a poet reading", lee la voz de un computador en el video "Eleven Minute Painting" de Tan Lin. Sus trabajos en este

formato, así como animaciones flash y powerpoint<sup>6</sup>, han sido exhibido en museos y galerías, pero también los ha proyectado cuando lo han invitado a dar lecturas de poesía. En esas ocasiones, como en su participación en el ciclo "Free Verse", por ejemplo, Tan Lin invita a mantener prendidos los celulares, pararse y caminar, e incluso bailar durante la exhibición, aunque también indica que se trata de obras lentas y meditativas. Si bien la factura de estas producciones es correcta, hay una evidente subutilización de las tecnologías disponibles y no se observa ningún despliegue particularmente llamativo. Así, se orienta a contracorriente de las tendencias mayoritarias de la poesía digital, cuyas posibilidades cinéticas han entusiasmado a sus practicantes y críticos, como Anna Katharina Schaffner: "'words in freedom', as the futurists demanded, float through space, and are neither tied down by static fixation on paper, nor by syntax or other linguistic laws" (170). A diferencia de sus contemporáneos, pues, no utiliza los recursos intermediales para concentrar la atención de sus auditores, sino para dispersarla; tampoco para que la experiencia sea más vital, más cercana, más entretenida, sino más aburrida. Es más, en esas intervenciones advierte: "I don't like giving readings", e incluso: "I'm not sure what poetry is".

No se trata, en rigor, de una ironía. Tan Lin define sus prácticas en otros términos:

My principal aim in the past fifteen years has been to produce an "ambient" literature, really a mode of literature rather than a recognizable genre, that would be permeable and could disable the rigid categorization of work into such categories as poetry, fiction and literary criticism/poetics. . . . Those practices center around but are not confined to sampling, communal production and social networks. They link to issues as diverse as relaxed copyright, boredom, plagiarism and the commodification of attention. Working against avant-garde notions of difficulty, the

---

<sup>6</sup> Estas obras visuales, al igual que algunos registros de sus lecturas, están disponibles en su página de autor "Tan Lin" en el archivo *PennSound*.

work takes its cue from various popular cultural forms, including yoga, disco, the decorative arts, television, twentieth century sound poetry and electronica. ("Tan Lin", *Foundation for Contemporary Arts*)

Esta poética ya había sido formulada de manera más detallada en su "ensayo" (por llamarlo de algún modo, pues resulta prácticamente indistinguible de sus "poemas") "ambient stylistics". Allí, junto con apuntes sobre la televisión, reflexiones cotidianas y recuerdos, despacha algunas definiciones sobre la poesía y los poemas: "All great poetry is deeply relaxing" (341); "I think poetry should make the reader feel good" (342); "A good poem is very boring" (349); "Poetry should aspire to the condition of continuous relaxation but without effort" (360); "Poetry is produced randomly and at all hours of the day" (360); "All words are and should be essentially meaningless in a great poem" (362). A pesar de que estas definiciones podrían parecer excesivamente tajantes y provocativas, la alta frecuencia con que aparecen y su superposición y fusión en una mezcla de registros y anécdotas les otorga un tono más suave y ambiguo.

El propio Tan Lin ha establecido una serie de relaciones, más que con otros referentes literarios, con la música y las artes visuales que nos pueden ayudar a situar mejor esta poética. En su artículo "Disco as Operating System, Part One" postula otra definición más de poesía en esta línea:

[Poetry] should aspire not to the condition of the book but to the condition of variable moods, like relaxation and yoga and disco. The poems (of our era) (are designed to disappear, (and disappear) continually into the stylistic devices that have been sampled and diluted from the merely temporal language) (i.e., duration, historical or otherwise) of the day. As such they might resemble a pattern uninteresting and enervating in its depths but relaxing on its surface. (97)

La ligazón más significativa, sin embargo, tiene que ver con el término "ambient", que alude

evidentemente a la "ambient music" creada por Brian Eno a mediados de los '70, y que describe así un par de décadas después de su aparición: "my friends and I were making and exchanging long cassettes of music chosen for its stillness, homogeneity, lack of surprises, and most of all, lack of variety. We wanted to use music in a different way—as part of the ambience of our lives—and we wanted it to be continuous, a surrounding" (94). Se trataba, asimismo, de una música sin una dirección definida: "we were making music to swim in, to float in, to get lost inside" (95). En las notas de su disco *Music for Airports* (1978), uno de los primeros compuestos de manera más consciente en este estilo, incluyó un breve manifiesto donde acuña de modo definitivo el concepto: "Ambient Music is intended to induce calm and a space to think./ Ambient Music must be able to accommodate many levels of listening attention without enforcing one in particular; it must be as ignorable as it is interesting" (97).

Resulta interesante recoger, asimismo, algunas reflexiones similares de Andy Warhol, artista a quien Tan Lin ha dedicado parte importante de sus investigaciones académicas. Warhol también valora la importancia del ambiente en la experiencia que podamos tener de un lugar: "Ahora los restaurantes de Nueva York tienen algo nuevo: no venden su comida, venden su ambiente. Y te dicen: '¿Cómo se atreve a decir que la comida no es buena cuando jamás hemos dicho que lo fuera? Tenemos, eso sí, un *ambiente* agradable'. . . . Muy pronto, cuando los precios aumenten realmente, sólo venderán ambiente" (173). Incluso coincide en la valoración de un lugar tan anodino como un aeropuerto: "Hoy en día, mi tipo de ambiente favorito es el de un aeropuerto. Si no tuviera que pensar en que los aviones despegan y vuelan, sería el ambiente perfecto" (174). Esta asociación se puede proyectar, evidentemente, a las primeras películas de Warhol, larguísimas y prácticamente inmóviles, que a estas alturas son consideradas un clásico del aburrimiento. François Jost destaca el tipo de percepción más distraída que esperaba por parte del espectador: "Ya no está obligado al

respeto que implica la idea de un espectador como buen alumno, totalmente sometido al espectáculo. El espectador 'puede comer, beber y fumar, toser y mirar hacia otros lugares para luego mirar de nuevo la pantalla, y mis películas seguirán allí' (49-50). Su invitación, como se observa, es muy similar a la de Tan Lin en sus lecturas.

Kenneth Goldsmith, quien encabeza el movimiento de la poesía conceptual en el que suele incluirse a Tan Lin, ha establecido también una filiación con referentes musicales anteriores: "In the midst of an art opening at a Paris gallery in 1902, Erik Satie and his cronies, after begging everyone in the gallery to ignore them, broke out in what they called 'Furniture Music'—that is, background music—music as wallpaper, music to be purposely not listened to" ("The Inventory and the Ambient" 194). Luego cita la famosa "Vexations" de Satie, una pieza para piano muy breve, pero que debe ser repetida 840 veces, y que John Cage, junto a varios pianistas, consiguió realizar en vivo en 1963 a lo largo de casi 19 horas (en las que participó como espectador un entusiasta Warhol). Podemos profundizar en esta relación si leemos "Erik Satie", un ensayo "a cuatro manos" que compuso Cage unos pocos años antes con citas de Satie y sus propias respuestas. Allí incluye directamente la definición del compositor francés:

*debemos lograr una música que sea como el mobiliario —es decir, una música que forme parte de los ruidos del medio ambiente, los tenga en consideración—. La concibo como melodiosa, suavizando los ruidos de los cuchillos y tenedores, sin dominarlos, sin imponerse. Llenaría esos pesados silencios que algunas veces caen sobre los amigos que cenan juntos. Les evitaría tener que prestar atención a sus propios comentarios triviales. (76, cursiva en original)*

Posteriormente, Cage propone el tipo de escucha necesaria para este tipo de propuestas: "Para estar interesados en Satie debemos estar desinteresados, aceptar que un sonido es un sonido y un

hombre es un hombre, abandonar las ilusiones sobre ideas de orden, expresiones de sentimientos y el resto de paparruchas estéticas que hemos heredado" (82).

Dorothee Brill, al reflexionar sobre el desafío a la atención y la paciencia buscado por Cage y otros miembros de Fluxus, también recuerda que la primera interpretación de "Vexations" de Satie en Europa, en 1966, formó parte de una serie de conciertos de Nam June Paik titulada "As Boring as Possible" y añade esta famosa cita: "In a frequently quoted adaptation of a famous Zen parable about perception, Cage requests the audience to behave as follows: 'If something is boring after two minutes, try it for four. If still boring, try it for eight, sixteen, thirty-two, and so on. Eventually one discovers that it's not boring but very interesting'" (143). Desde allí apunta a una categoría distinta, "super-boredom": "Fluxus envisions the transgression from boredom to super-boredom not as based on either a change or increase of impulses but precisely on their continuation. Put differently, it is to be achieved by a change in the reception of the very same impulses; it is not the impulses that change but the recipient's reception of those impulses" (144). Kenneth Goldsmith también incorpora la misma cita de Cage y recurre a los films de Warhol para proponer una denominación similar: "Unboring boring is a voluntary state; boring boring is a forced one. Unboring boring is the sort of boredom that we surrender ourselves to when, say, we go to see a piece of minimalist music" ("Being Boring").

Quisiera retomar estas dos dimensiones ("ambient" y "aburrido") para volver a ponerlas en juego con algunas particularidades de la poética de Tan Lin. Para él, la condición "ambiental" corresponde a un modo de situarse frente a movimientos precedentes como los "Language Poets", que se caracterizaban por un fragmentarismo y dificultad bastante radicales: "For me, the ambience is a mode of absorption. A lot of this is just colored by, I came out of this language poetry movement premised on difficulty, non-lyric, things that have not to do with memorization or the

expression of a self or a voice. Ambiance was, for me, a way of dealing in a sort of avant-garde or experimental context with some of these ideas, and to diffuse them" ("Ambiently Breaking Reading Conventions..."). Adicionalmente, es necesario asumir que aunque el adjetivo "ambiental" sea pertinente para designar la percepción de una experiencia espacial, visual o sonora que rodea los cuerpos de los espectadores, resulta de difícil aplicación para estos o cualquier libro, pues son objetos que el lector manipula a su antojo. La vinculación hay que buscarla, en cambio, en sus efectos: así lo plantea Jennifer Scappettone en su artículo "Versus Seamlessness: Architectonics of Pseudocomplicity in Tan Lin's Ambient Poetics", en el que establece una comparación con la arquitectura: "As architecture, these works are more performatively domestic than their modernist ancestors were, striving toward forms of decoration rather than monumentality" (65). En ese sentido, también podría añadirse que la diagramación de *Seven...*, que incluye numerosas fotos y espacios en blanco, se asemeja parcialmente al de una revista, que puede ser hojeada y no leída de punta a cabo. Esa situación se acentúa, además, por la tipografía muy pequeña, el tono plano de su prosa, y las constantes repeticiones y variaciones de su discurso en varias secciones del libro, que dificultan la concentración durante la lectura.

Sabemos, por otra parte, que uno de los problemas clave en el trabajo de Tan Lin es la importancia de los soportes y espacios como determinantes de la recepción. En ese sentido, también resulta significativo el desplazamiento de trabajos creados inicialmente para su exhibición en un museo hacia el espacio en el que debería pararse un poeta. Su rostro, sus gestos, sus inflexiones y todos aquellos elementos que refuerzan su autoría y subjetividad son reemplazados por una pantalla y la voz de un computador aún más robótica que la suya, que emite un discurso que no tiene nada de emocionante o chispeante. Estas estrategias disuelven la atención de los espectadores, y las imágenes y sonidos comienzan a mezclarse con sus murmullos y movimientos en los asientos. Pero Tan Lin

busca provocar este aburrimiento, tanto en estas proyecciones como en sus libros, para obligarnos a reflexionar sobre las condiciones de la atención: "I think boredom is just a way of describing a threshold within which the attention can operate. If something is boring, people will just sort of ignore it. I wanted to see if I could push the interest-boredom threshold as close as possible to boredom and still retain readers' interests. Does that make any sense?" ("Ambiently...").

Resulta interesante este trayecto desde unas alusiones irónicas a las lecturas de poesía hacia una puesta en crisis del acto mismo del proceso perceptivo y cognitivo de la lectura que realizamos con nuestros ojos. En la sección "A Field Guide to American Painting" de *Seven...* (cuyo texto corresponde al de "Eleven Minute Painting") se propone una forma de lectura, o más bien "no lectura" que resulta paralela a la escucha desinteresada que piden la "música de mobiliario" de Satie y la música ambiental, y al arte "no retiniano" de Duchamp: "What are the forms of non-reading and what are the non-forms a reading might take? Poetry = wallpaper. Novel = design object. Text as ambient soundtrack? Dew-champ wanted to create works of art that were non-retinal. It would be nice to create works of literature that didn't have to be read but could be looked at, like placemats" (16). Este desplazamiento desemboca en una réplica a aquella sentencia que ya hemos escuchado más de una vez: "The most annoying thing at an art museum is always the wall with a painting hanging on it" (26).

**Title**Data trash: the theory of the virtual class  
**Volume 1 of Culture texts**

**Authors**Arthur Kroker, Michael A. Weinstein

**Contributors**Arthur Kroker, Michael A. Weinstein

**Edition**illustrated

**Publisher**St. Martin's Press, 1994

**ISBN**031212211X, 9780312122119

**The IKEA Effect.** Fleischer, Jo InFurniture; Sep2004,  
Vol. 5 Issue 11, p25-32, 5p, 5 Color Photographs,  
1 Map

Pettis, Chuck (2006) 'Building a Personal Brand Identity: The Brand called Will and Lydia'. URL (accessed 28 July 2006): <http://www.brand.com/frame9.htm> [http://www.yorku.ca/jjanson/gradcourse/wakeford\\_cyberqueer.pdf](http://www.yorku.ca/jjanson/gradcourse/wakeford_cyberqueer.pdf). Accessed 2012-1-11 4:53PM

En una entrevista con Katherine Elaine Sanders, Tan Lin anuda esta relación entre "ambient", aburrimiento y sus propias prácticas de lectura: "I thought of *SCV* [*Seven Controlled Vocabularies...*] as the slightly bored *mood* of reading distractedly, while cooking, waiting for a subway, or watching TV. I am supposed to be a very close reader of texts because I am a professor, but I mostly skim books and read synopses of important articles. . . . There is a lot of fetishism attached to the book as object , so I was interested in the book as dispersed ambient textuality" ("Tan Lin", *Bomb*). Esta propuesta, por cierto, no es exclusiva de *Seven...*: en su libro *Heath Course Pak* también lo

explicita: "I didn't want to think this to be avant-garde, I wanted YOU or me or her to read it like web surfing, or a mash up, or something we do all the way long" (s/n). "The Ph.D. Sound", un trabajo en powerpoint producido junto a "Bibliographic Sound Track" en 2012, y que también ha exhibido tanto en espacios artísticos como en lecturas, es quizás su obra más explícita en esta dirección. Como explica antes de una de sus presentaciones, surgió cuando unos artistas jóvenes a quienes apenas conocía le solicitaron un ensayo. Los curadores le enviaron algunos materiales para revisar, que finalmente se convirtieron en la obra misma: "these are the materials I would have consulted or read to write an essay that I didn't write" ("Bibliographic Sound Track' and 'The Ph.D. Sound'..."). La elección del formato powerpoint (que se destaca al inicio del video cuando se observa el mouse de un usuario activando el modo de pantalla completa desde el programa Powerpoint) conlleva evidentemente otra alusión a la labor académica:

With the two PPT works ["The Phd. Sound" y "Bibliographic Sound Track"], you have two key residual formats, which I associate with the "literary" or the "academic": book and lecture, i.e. you have either a captive or a less captive audience. People tend to ignore PPT for the wrong reasons. My simple query was: what happens when a book is diffused into the genre known as an office suite or the authoring functions behind integrated software? Or to put it more succinctly: what would be the most generalized, generic and medium-*un*specific "reading" you could get? Thus the reading is and is not very PPT. It's weak didactically! It lacks a point! What is a reading anyway? ("Why Power Point?...")

Ésta es la aburrida, irrelevante —o fascinante, según queramos— invitación de Tan Lin, que no sólo desafía nuestras conductas de lectura sino, además, nuestras formas de análisis e interpretación. Antes que un "close reading", su obra pareciera pedir un "distracted reading"; así al menos ha

*Felipe Cussen*

ocurrido en mi caso, cuando veía estos videos en la pantalla de mi computador al mismo tiempo que revisaba mis e-mails, entraba a facebook, y tomaba nota de sus libros<sup>7</sup>. Habrá que preguntarse, entonces, no sólo por las formas de "lectura" y "no-lectura" que nos está pidiendo, sino también por las formas de "crítica" y "no crítica".

---

<sup>7</sup> Para replicar este efecto, mientras exponía la ponencia en que se basa este ensayo, proyecté simultáneamente el powerpoint "The Ph.D Sound".

Referencias

- Bernstein, Charles (ed.). *Close Listening. Poetry and the Performed Word*. New York / Oxford: Oxford University Press, 1998. Impreso.
- Bravo, Luis. "La puesta en voz de la poesía, antiguo arte multimedia". *[Sic]*, n° 1, abril 2011. 6-22. Impreso.
- Brill, Dorothée. *Shock and the Senseless in Dada and Fluxus*. Hanover: Dartmouth College Press, 2010. Impreso.
- Byrne, Mairéad. "Some Differences Between Poetry & Stand-up Comedy". Web. <[http://www.ubu.com/papers/byrne\\_poetry\\_standup.pdf](http://www.ubu.com/papers/byrne_poetry_standup.pdf)>.
- Cage, John. "Erik Satie". *Silencio*. Trad. Marina Pedraza. Madrid: Árdora Ediciones, 2007: 76-82. Impreso.
- Eleveld, Mark (ed.). *The Spoken Word Revolution (slam, hip hop & the poetry of a new generation)*. Naperville: Sourcebooks, 2003. Impreso.
- Eno, Brian: "Ambient Music". *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Eds. Cristoph Cox y Daniel Warner. New York: Continuum, 2009: 94-97. Impreso.
- Goldsmith, Kenneth. "The Inventory and the Ambient". *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia University Press, 2011: 188-200. Impreso.
- . "Being Boring". *Electronic Poetry Center*. Web. <[http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/goldsmith\\_boring.html](http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/goldsmith_boring.html)>.
- Gombrowicz, Witold. *Contra los poetas*. 2ª ed. Trad. Francisco Ochoa de Michelena. Madrid: Ediciones sequitur, 2009. Impreso.
- Gräbner, Cornelia y Arturo Casas (eds.). *Performing Poetry: Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance*. Amsterdam: Rodopi, 2011. Impreso.

- Jost, François. *El culto de lo banal*. Trad. Agustina Pérez Rial. Buenos Aires: Librería, 2012. Impreso.
- Kostelanetz, Richard. "Poetry Readings". *The Old Poetries and the New*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1981: 79-81. Impreso.
- Lin, Tan. "Tan Lin". *PennSound*. Web. <<http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Lin.php>>.
- . "Why Power Point? A question for 'Tan Lin'". Entr. Kristen Gallagher. *Jacket2*, 23 enero 2013. <<http://jacket2.org/commentary/why-power-point>>.
- . "'Bibliographic Sound Track' and 'The Ph.D. Sound': Tan Lin | Woodberry Poetry Room". Web. <<https://www.youtube.com/watch?v=sfFK3IeB9Ww>>.
- . "Tan Lin". *Foundation for Contemporary Arts*. Web. <<http://www.foundationforcontemporaryarts.org/recipients/tan-lin>>.
- . "The Ph.D. Sound". Web. <<https://vimeo.com/44291914>>.
- . *Heath Course Pak*. Denver: Counterpath, 2012. Impreso.
- . "Eleven Minute Painting". Web. <<http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Lin-Flash.html>>.
- . "Free Verse: Tan Lin". Web. <[https://www.youtube.com/watch?v=iHA\\_eX\\_hWek](https://www.youtube.com/watch?v=iHA_eX_hWek)>.
- . "Tan Lin Reading at the Bowery Poetry Club". Web. <<https://vimeo.com/22312419>>.
- . "Ambiently Breaking Reading Conventions: Colin Marshall Talks to Experimental Poet Tan Lin". *3QuarksDaily*. Web. <<http://www.3quarksdaily.com/3quarksdaily/2010/07/ambiently-breaking-reading-conventions-colin-marshall-talks-to-experimental-poet-tan-lin.html>>.
- . "Tan Lin". Entr. Katherine Elaine Sanders. *Bomb*, mar. 2010. Web. <<http://bombsite.com/issues/999/articles/3467>>.
- . *Seven Controlled Vocabularies and Obituary 2004. The Joy of Cooking*. Middletown: Wesleyan University Press, 2010. Impreso.
- . "Disco as Operating System, Part One". *Criticism*, vol. 50, n° 1, winter 2008: 83-100. Impreso.

- . "ambient stylistics". *Telling it Slant. Avant-Garde Poetics of the 1990s*. Ed. Mark Wallace y Steven Marks. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2002: 339-65. Impreso.
- Middleton, Peter. *Distant Reading. Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2005. Impreso.
- . "The Contemporary Poetry Reading". *Close Listening. Poetry and the Performed Word*. Ed. Charles Bernstein. New York / Oxford: Oxford University Press, 1998: 262-99. Impreso.
- Morris, Adelaide (ed.). *Sound States. Innovative Poetics and Acoustical Technologies*. Chapel Hill: The University of North Caroline Press, 1998. Impreso.
- Novak, Julia. *Live Poetry. An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Amsterdam: Rodopi, 2011. Impreso.
- Scappettone, Jennifer. "Versus Seamlessness: Architectonics of Pseudocomplicity in Tan Lin's Ambient Poetics". *Boundary*, n° 2, fall 2009: 63-76. Impreso.
- Schaffner, Anna Katharina. "How the Letters Learnt to Dance". Dietrich Scheunemann (ed.). *Avant-Garde/Neo-Avant-Garde*. Amsterdam - New York: Rodopi, 2005: 149-72. Impreso.
- Warhol, Andy. *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Trad. Marcelo Covián. Barcelona: Tusquets Editores, 2012. Impreso.
- Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus, 1991. Impreso.