

Radicalmente incompleto,  
radicalmente inconcluso

### *Art & Language incompleto*

presenta una selección de las obras y documentos de la Colección Philippe Méaille que se encuentra depositada en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona desde 2009. Tras cinco años invertidos en la restauración, estudio, documentación y ordenación de este extraordinario conjunto de obras, la exposición y la publicación que la acompañan dan a conocer una de las producciones artísticas más excepcionales de la segunda mitad del siglo xx. Las obras de Art & Language en la Colección Philippe Méaille decantan la balanza hacia un arte que desde mediados de los años sesenta tomó cuerpo mediante el intercambio discursivo. Una gran variedad de documentos escritos, mecanoscritos, anotaciones, microfilms, maquetas y publicaciones obligan a reconsiderar el papel marginal de la escritura en la práctica del arte moderno. Tal cantidad de materiales exige una revisión profunda acerca de qué consideramos trabajo y qué es una obra de arte. Viendo la insólita proporción que adquirió la práctica conversacional en el seno de Art & Language, el uso de las categorías «obra» y «documento» queda en entredicho. Esta publicación lo refleja en la medida de lo posible mostrando la persistencia de ciertas preocupaciones que desafían la contención cronológica y los géneros artísticos.

La heterogeneidad de materiales incluidos en la Colección Philippe Méaille de obras de Art & Language, entre los que también se encuentran las pinturas producidas a principios de los años ochenta así como otras tipologías de práctica artística, evita convertir a estos artistas en una caricatura del arte conceptual. En esta colección –producto de una estrecha colaboración entre los artistas Michael Baldwin y Mel Ramsden con el coleccionista– Art & Language

emerge con un perfil contingente e incompleto. Tal como se ha dicho en varias ocasiones, su carácter es «radicalmente inconcluso». De ahí que la presentación de estos materiales renuncie a una visión arqueológica y en su lugar proponga unas relaciones que recorren los momentos más diversos a lo largo de una trayectoria ininterrumpida de casi medio siglo. La exposición traza las derivas de una práctica ensayística sin caer en la tentación de fabricar la síntesis de una identidad demasiado compleja. La militancia de Philippe Méaille hace de la Colección un lugar idóneo para garantizar la preservación de una heterodoxa constelación de prácticas artísticas, a menudo segregadas por la tecnología institucional.

La totalidad de estas obras en el contexto del MACBA, donde Art & Language completa la representación del arte de las décadas de los sesenta y setenta, evoca el paradigma crítico que define la colección de este museo. La generosa disposición de los artistas Michael Baldwin y Mel Ramsden, así como la complicidad de Philippe Méaille con el MACBA y el MAM (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), han hecho posible este proyecto de exposición y publicación que nos obligará a reconsiderar los tópicos más comunes acerca del arte conceptual y el arte contemporáneo en general. Nuestra gratitud se dirige tanto a los artistas como a Philippe Méaille, y también a Carles Guerra, «lector» de la obra de Art & Language y comisario de esta muestra.

*Bartomeu Marí, director del MACBA*  
*Fabrice Hergott, director del MAM*

---

### La posteridad de Art & Language en la Colección Philippe Méaille

#### *Carles Guerra*

En 1982, Michael Baldwin, miembro de Art & Language,<sup>1</sup> puso la voz en

*off* a un documental sobre el Centro Georges Pompidou.<sup>2</sup> En poco más de veinte minutos, el artista proporcionaba una rigurosa descripción de la institución. El montaje encadenaba imágenes del interior del Centro Pompidou asaltado por multitudes de visitantes junto a otras captadas en la calle. Fuera del museo otras muchedumbres protagonizan manifestaciones y enfrentamientos con las fuerzas policiales. El programa, producido por The Open University en colaboración con la BBC, tenía previsto un uso pedagógico. Pero a juzgar por el tono, podría tratarse de un ejercicio de crítica institucional, el mismo género de práctica artística con el que se asocia a Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Michael Asher o Andrea Fraser. El cuestionamiento político, económico y social del museo practicado por estos artistas constituye la referencia más habitual de lo que hoy, en términos generales, se denomina investigación artística. La alocución de Baldwin lanzaba un comentario «crítico y provocador» al museo de arte moderno que alojaba el Centro Pompidou. En su opinión, aquello era «la respuesta estratégica y administrativa a los hechos de 1968». A continuación añadía: «Su materia prima es la gente» y tras reparar en la estructura del edificio y considerarlo un lugar en el que «el espectáculo da continuidad a la muerte de la cultura», concluía con una observación sobre los efectos de esta mole. «Una vez dentro», decía la voz en *off*, «la práctica se transforma en mitología.» Mientras tanto, la pantalla seguía mostrando las obras colgadas en las paredes del museo.

Oficialmente, este programa de televisión no forma parte de la obra de Art & Language. Más bien suena como una variante periodística del discurso de Art & Language, algo que no merece la pena calificar de crítica institucional. Se trata simplemente de un análisis de política cultural que evita los componentes teatrales a los

que nos tiene acostumbrados la crítica institucional. La inserción de este programa en un entorno educativo lo asocia a uno de los géneros más degradados en la cadena de la producción artística. «El lugar paradigmático del arte moderno, a juicio de sus productores», y tal como reconocía Baldwin, «es el museo.» La educación queda apartada de la producción del arte. Se la segrega a la esfera reproductiva. «Los otros lugares del arte moderno, por ejemplo el aula, la escuela de arte, el estudio, la revista y la galería» —por citar los mismos que enumeraba Baldwin— conforman una red alternativa de distribución. Esos otros espacios han aportado condiciones específicas de producción a lo largo de la historia de Art & Language: desde los días en que Michael Baldwin y Terry Atkinson impartían clases en el Coventry College of Art, pasando por la revista *Art-Language* como principal interfaz pública del grupo, hasta la práctica de estudio que aún mantienen el mismo Michael Baldwin y Mel Ramsden. Así se explica la heterogeneidad de los materiales que forman parte de la Colección Philippe Méaille de obras de Art & Language. No es de extrañar que un colectivo que se ha mantenido en activo tras más de cuarenta años genere tal diversidad. En esta colección destacan más de quinientas obras y documentos que reflejan la centralidad de la escritura durante la segunda mitad de los años sesenta y la década siguiente, así como varios centenares más de ítems. El estatuto de estos materiales oscila entre la obra de exposición, documentos, notas preparatorias y las publicaciones de diversa índole. Toda colección saca a relucir un carácter contingente y las obras de Art & Language en la Colección Philippe Méaille no se libran de ello.

Una tela de grandes dimensiones fechada el mismo año que el documental de Baldwin —y que forma parte de la Colección— representa el estudio de Art & Language como un

espacio ocupado por múltiples concepciones de la práctica artística. El caos que se aprecia en *Index: The Studio at 3 Wesley Place in the Dark* [1982, p. 110] no es producto del naturalismo pictórico. Tampoco es gratuito el hecho de que el estudio esté a oscuras como si hubiera sufrido un apagón eléctrico. Al representarlo hundido en la penumbra, el estudio de Art & Language cobra una dimensión alegórica. El mito de la práctica obliga al taller a posicionarse como la antítesis del museo. Producto de la Ilustración, el museo detesta la oscuridad. Por eso, en esta pintura el estudio queda relegado a un orden preinstitucional. A principios de los ochenta —una época en la que la producción se desplazó a la institución— el estudio era el lugar escogido para mostrar la ya por entonces convulsa historia de Art & Language. Los fragmentos dispersos se muestran carentes del orden y la claridad necesarias para discriminar entre el amasijo de materiales, lo que impide interpretar el estudio. Así se evita a toda costa incurrir en una mitología de la práctica, tal como decía Baldwin en el documental. De modo que el taller de Art & Language rechaza convertirse en la proyección de un relato que obedezca a categorías profesionales o institucionales. Lejos de certificar una división del trabajo ortodoxa, Art & Language se apropia del tópico romántico del artista en su taller, o mejor dicho, prefieren aplicárselo a ellos mismos antes de obviarlos e ignorarlos. Lo cual a todas luces sonará contradictorio con el espíritu de este grupo conocido por su encarnizada crítica al *ego expresionista abstracto*;<sup>3</sup> y en consecuencia, al mito del taller como enclave natural de esta figura.

*Index: The Studio at 3 Wesley Place in the Dark* desbarata las últimas esperanzas de que la bohemia artística redima a la cultura del neoliberalismo. Tomando los términos que han puesto en juego Luc Boltanski y Ève Chiapello en *El nuevo espíritu del*

*capitalismo*, todas las demandas de la «crítica artista» inspirada en la desregulación del trabajo que se da en el campo del arte han sido asumidas por el capitalismo de nuestros días. Es más, aquella forma de crítica que reivindicaba mayor «autonomía», «creatividad» y «autenticidad» respecto al espíritu de la empresa capitalista se ha sumido en una crisis. Como dicen estos autores, «su crisis se debe sobre todo a su aparente éxito y a la facilidad con la que fue recuperada y aprovechada por el capitalismo».<sup>4</sup> Por parte de Art & Language, su estrategia inicial consistió en renunciar a ser críticos con todo aquello con lo que se esperaba que fueran críticos. En definitiva, fueron impredecibles. Las trepidantes transiciones experimentadas por el grupo durante la década anterior anulaban la validez de los antagonismos más ortodoxos del sistema del arte. Desde 1976, Joseph Beuys y Hans Haacke fueron blancos propicios de la desconfianza que Art & Language expresaba hacia un arte político excesivamente seguro de su superioridad moral.<sup>5</sup> Aunque a principios de los años setenta Art & Language recibiera acusaciones de formalismo por «imitar a los filósofos»,<sup>6</sup> su trayectoria no dejaba lugar a dudas de que la teoría que emblemizó al colectivo se había producido en condiciones de transitividad (*dynamic transitivity*),<sup>7</sup> transicionalidad (*dialogical continuum*)<sup>8</sup> y transformación (*transformational derestriction*),<sup>9</sup> generando escenarios cambiantes para la producción del arte e invirtiendo un esfuerzo intelectual que provenía de jóvenes sin un sentido profesionalizado del empleo del tiempo, sin prejuicios respecto al tipo de trabajo que podían llegar a hacer, fueran artistas o no. El giro lingüístico les permitió pasar de la obra de reminiscencias visuales al texto como obra; del objeto posminimalista al nominalismo duchampiano; del uso de la filosofía como referencia a material de primer orden; de la conversación

como complemento del trabajo a lugar de trabajo; de la estética a la ideología; de la crítica de arte a la crítica de la política cultural; del texto a la pintura y de la pintura al texto; del rigor analítico a la laxitud literaria; y de lo sincero a lo inauténtico. Una lista de transiciones que a menudo expulsa a Art & Language de cualquier relato histórico y lo aleja de toda categoría estable, fija y reconocible. Eso convierte la Colección Philippe Méaille en una especie de campo de refugiados, un lugar de excepción que ampara materiales y trayectorias artísticas con un estatus incierto.

Si hubiera que evocar la Colección Philippe Méaille de manera sintética, la escena resultante se parecería mucho a la que vemos en *Index: The Studio at 3 Wesley Place in the Dark*. En el centro de la composición figuraría una enorme masa de material documental entre los que habría notas, borradores, manuscritos, mecanoscritos, ediciones, maquetas preliminares, fotocopias y microfilms generados por distintos miembros del grupo. Un alud de escritos en el que apenas pueden discernirse voces y en el que los problemas de autoría dejan paso a las cuestiones de autoridad, mucho más significativas que la identificación de quién es quién. Textos como *Mirror Piece* [1965, p. 26], *Text as Performance* [1965-1966, p. 26], *Acid Boxes* [1966, p. 28] y *Lecher System* [1969, p. 34] ya proponían estrategias de autodestrucción, autoocultación y autoexégesis. Su estilo retórico se identificaba con la filosofía analítica y anticipaba las dificultades que estas proposiciones iban a encontrar a la hora de circular como objetos artísticos. Antes de que fueran rechazados por ilegibles, ellos mismos se presentaban a menudo mediante una escritura opaca. Problemas que hoy siguen más o menos vigentes. En el texto que explicaba *Soft Tape* [1966, p. 37], otra de esas piezas que pertenecen a la categoría de *obras inexistentes*, Mel Ramsden había dicho

que «consideraba las palabras, ya fueran pronunciadas o escritas, parte necesaria de nuestros objetos».<sup>10</sup>

El texto no sustituía a otro objeto; era el objeto. La dialéctica entre la virtualidad de estas obras y la mera existencia como texto satisfacía a sus autores. Gracias a esa promesa, explorada de nuevo en las pinturas de la serie *Hostages* [1989-1991, pp. 139-142], la obra se inscribía en un ciclo de existencia prolongado. Tal como ha dicho Peter Osborne a propósito de *Sentences on Conceptual Art* de Sol LeWitt, se trata de un proceso artístico dilatado hasta el infinito (*infinite becoming*).<sup>11</sup>

Esta ingente colección de documentos, que no es más que el residuo material de una conversación de largo alcance, plantea el reto de rescatar una forma oculta o un itinerario a partir de la heterogeneidad que anida en ellos. Esa tarea la llevarían a cabo los *indexes* a partir de 1972, pero retrospectivamente pueden considerarse un modelo susceptible de extrapolarse a la Colección Philippe Méaille en su conjunto. Las conexiones, contextualizaciones y comparaciones dentro del universo de discurso de Art & Language, como ha dicho Philip Pilkington, evitarían que nadie ejerciese un privilegio psicológico sobre los contenidos.<sup>12</sup> Por ello no podemos esperar que un lector contemporáneo pretenda lo contrario. La constante expansión de la práctica discursiva de Art & Language no deja lugar alguno a una posición cognitiva aventajada. Lo que los *indexes* aspiraban a representar era la distancia que había entre las diferencias anatómicas y la forma compartida que las encubría. Es decir, entre los detalles y unidades lingüísticas mínimas de una forma de pensamiento propia de Art & Language y los modelos teóricos y metodológicos que las amparaban. Nada mejor que volver a la analogía con la que el filósofo Willard Van Orman Quine describía a individuos distintos que adquirirían una misma

lengua, como si se tratase de dos setos cuya apariencia externa resultaba muy semejante, a la vez que su forma interna variaba enormemente entre uno y otro. «Los detalles anatómicos de ramas y ramajes completan la forma de un elefante de maneras muy diferentes entre un seto y otro, pero el resultado final es idéntico.»<sup>13</sup> En el abrumador contexto de la Colección Philippe Méaille, la comparación de Van Orman Quine resulta útil para entender la política de Art & Language respecto al régimen de aparente libertad y diversidad en el que trabajaba el artista del capitalismo liberal. El cuerpo de las reacciones subjetivas que la modernidad suponía frente a determinados productos estéticos representaba el contraejemplo de esta estructura. Si la convergencia de los juicios estéticos propios de la modernidad se daba tácitamente, lo que los *indexes* pretendían era la reconstrucción empírica de esas coincidencias y divergencias de opinión. Ese era su cometido.

La posteridad de estos documentos, y de la conversación que sostienen, depende del uso que le demos a esta colección de papeles que con el paso del tiempo van amarilleando. Los museos que en época reciente han incorporado espacios para la gestión de archivos y centros de estudio están preparados para restaurarlos, pero no sabemos si podrán preservar su potencial. Las avanzadas medidas de conservación salvarán los papeles pero no los librarán de su reificación. Tal avalancha de documentos exige una respuesta performativa que ahora debería rescatarlos de la vitrina, un destino habitual cuando se trata de este tipo de prácticas. En la trayectoria de Art & Language hay una diferencia significativa entre la forma de tratar los textos en los diferentes *indexes* de la primera mitad de los setenta (de los que hay una abundante representación en la Colección Philippe Méaille [pp. 86-109]) y la forma en que esa producción discursiva se procesa

una década más tarde mediante las pinturas (de las que hay ejemplos significativos). La investigación sobre los avatares del significado en el contexto de la conversación y la modelización de procesos de aprendizaje y socialización, a pesar de experimentarse sin «exhibir un sentido dramático de la incompletitud»,<sup>14</sup> empujó el grupo a un agotamiento de las soluciones procedentes de la lógica. Tras ese clímax analítico, la trayectoria de Art & Language puso en práctica estrategias para menoscabar los contenidos. En *Index: Incident in a Museum XVI* [1986, p. 60] varios ejemplares de la revista *Art-Language* fueron aplastados contra la superficie de la pintura, lo que provocó que la zona central de la obra quedara cubierta por una mancha de tinta negra y espesa. Los artículos se amalgamaron unos con otros produciendo un borrón de texto ilegible, una estampa ruinosa de cara a la posteridad de Art & Language. Sin embargo, esta es la forma en que Art & Language –adoptando una postura escéptica frente a la sacralización del arte conceptual– se escapa de cualquier concepción teleológica. La genuina tendencia a autoinmolarse de la que hace gala este grupo –y que tanto se parece a la tanatofilia atribuida a las vanguardias– es una reacción que contradice el instinto de conservación. Por esa vía Art & Language desarma cualquier intento de acercamiento filológico a su historia. En ese sentido está más cerca de la *Literaturwurst* de Dieter Roth que de cualquier otra modalidad de arte conceptual.

El destino de la conversación de Art & Language no está necesariamente sujeto a una supervivencia material, ya sea a través de obras de arte o documentos. Tal como diría Paolo Virno, uno de los principales representantes del pensamiento posfordista, el trabajo de carácter dialógico «cobra el aspecto de una actividad–sin–obra, asemejándose a aquellas ejecuciones virtuosistas que

se basan en una evidente relación con la presencia ajena».<sup>15</sup> Esta definición del trabajo intelectual que se ha asimilado a los modos de producción del capitalismo cognitivo –los cuales tomaron cuerpo a principios de los noventa– delata la asimilación de las prácticas artísticas más radicales en la nueva economía neoliberal. A finales de los setenta y principios de los ochenta, lo que en el seno de Art & Language había sido una forma excepcional de trabajo organizado en torno a la comunicación y el intercambio discursivo empezó a presentarse como una forma de trabajo normalizada. Si el *Index*, que había requerido una gran inversión de tiempo para ejemplificar sus relaciones internas, se hubiera realizado a principios de los ochenta, seguramente se habría planteado como un problema computacional (y de hecho hay indicios en la Colección Philippe Méaille de que se realizaron algunos intentos en este sentido [p. 109]) y no como un problema de organización social que es lo que fue, a fin de cuentas. Mientras el *Index* y las formas de trabajo que se asociaron con él representaron una excepción respecto a otras formas clásicas de trabajo en la sociedad capitalista, el *Index* podía ser visto como una producción estética. Tal como insiste Theodor W. Adorno a lo largo de las páginas de su *Teoría estética*, la ilimitada libertad del arte se sostiene sobre la limitada libertad de otras esferas sociales.<sup>16</sup> En el instante en que esa diferencia queda neutralizada, significa que el arte ha dejado de ser una actividad autónoma y con capacidad crítica respecto a la sociedad en la que se produce.

La reputación hermética, opaca y difícil que se ha granjeado Art & Language hasta el momento –y que tal vez ha cultivado de manera deliberada– le ha garantizado una posición de excepción entre los movimientos de la segunda mitad del siglo XX, una condición que no obstante puede llegar a invertirse

dentro de un sistema en el que la marginalidad incubaba la hegemonía. Antes de que Art & Language acabe en el cubo de la basura del arte moderno –un lugar en el que, como diría Mel Ramsden, podrían situarse sin la menor queja–, la Colección Philippe Méaille concede una nueva vida a materiales que aún adolecen de una alarmante precariedad institucional. Los nuevos museos han convertido a la gente en su materia prima, tal como preconizaba Michael Baldwin, pero no han conseguido normalizar la producción discursiva ni sacarla de su otredad radical en el sistema del arte moderno. La escritura queda confinada al archivo bajo la categoría de documento, una manera eficaz de exiliarla del dispositivo de exposición. No obstante, esta tendencia puede cambiar. Lo que se requiere –parafraseando un texto muy poco conocido de la primera época de Art & Language– es la noción de un espectador capaz de vivir 368 años [p. 30]. Dado que «parece haberse asumido de manera automática y acrítica que el énfasis en la práctica del arte continuará asentándose sobre la base del reducido contexto de fabricación del objeto»,<sup>17</sup> sería aconsejable aplicar a Art & Language la categoría de un acontecimiento. Siguiendo las recomendaciones de aquel artículo, Art & Language requeriría la misma atención con la que se sigue un partido de fútbol. Es decir, no como espectadores de una obra sino como observadores de un evento, algo que debería ocurrir en el curso de una fracción histórica superior a la que dictan la sucesión de estilos y movimientos artísticos. Una contingencia no del todo descartable que podría llevarnos a detectar cómo amarillean los papeles década tras década. Sin embargo, y en contrapartida, eso nos enfrentaría al riesgo implícito de ignorar su contenido escrito.

Carles Guerra es artista, crítico de arte y comisario independiente. Doctor en Bellas

Artes por la Universitat de Barcelona, donde completó una tesis doctoral sobre los aspectos dialógicos en la práctica de Art & Language. En 1999 fue co-comisario, junto a Manuel Borja-Villel, de la exposición *Art & Language in Practice*. Ha sido director de La Virreina Centre de la Imatge (2009-2011) y Conservador Jefe del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (2011-2013).

Notas:

1. Han formado parte de Art & Language, entre otros, Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Ian Burn, Charles Harrison, Harold Hurrell, Joseph Kosuth, Philip Pilkington, Mel Ramsden y Dave Rushton. En 1977, Baldwin y Ramsden se hicieron cargo de la práctica de Art & Language, manteniendo su carácter ensayístico y autocrítico. Desde 1969 la publicación *Art-Language* dio acceso público al campo multitéorico en el que Art & Language desarrolló sus iniciativas durante las décadas de los sesenta, setenta y ochenta. Las posiciones más recientes adoptadas por los artistas Michael Baldwin y Mel Ramsden retoman la percepción de su propio pasado colectivo.
2. El documental *Beaubourg* fue escrito y presentado por Michael Baldwin (The Open University y BBC, 1982). El programa fue emitido con la advertencia explícita de que las opiniones contenidas en el mismo no representaban las propias de la BBC. Esto era un hecho sin precedentes en lo que se refiere a las emisiones conjuntas de la BBC y The Open University.
3. Caroline A. Jones: «Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego», *Critical Inquiry*, vol. 19, núm. 4 (verano de 1993).
4. Luc Boltanski y Ève Chiapello: *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal, 2002, p. 439.
5. Art & Language: «The intellectual life of the ruling class...». Panfleto editado con motivo de la Bienal de Venecia de 1976, p. 4.
6. John Roberts: «Interview with Victor Burgin» en John Roberts (ed.): *The Impossible Document: Photography and Conceptual Art in Britain, 1966-1976*. Londres: Camerawork, 1997, pp. 88-89.
7. Art & Language: *Art-Language. Handbook(s) to Going-On*, vol. 2, núm. 4 (junio de 1974), p. 52.
8. Art & Language: *Art-Language*, vol. 3, núm. 2 (mayo de 1975), p. 67.
9. *Ibid.*, p. 68.
10. Art & Language: «Soft Tape», *Art & Language*. Eindhoven: Van Abbemuseum, 1980, p. 17, [cat. exp.].
11. Peter Osborne: «An Image of Romanticism: Fragment and Project in Friedrich Schlegel's *Athenaeum Fragments* and Sol LeWitt's

*Sentences on Conceptual Art*», Sol LeWitt: *Sentences on Conceptual Art: Manuscript and Draft Materials 1968-69, Verksted*, núm. 11 (2009), pp. 5-28.

12. Philip Pilkington: «Some Darwinian Conditions of the Art & Language Indexes», *Art-Language New Series*, núm. 2 (junio de 1997), pp. 3-11.
13. Willard Van Orman Quine: *Word and Object*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1967, p. 8.
14. Art & Language: «Mapping and Filing», *Art & Language*. Eindhoven: Van Abbemuseum, 1980], p. 65 [cat. exp.].
15. Paolo Virno: *Mondanità. L'idea di «mondo» tra esperienza sensibile e sfera pubblica*. Roma: Manifesto libri, 1994, pp. 111-112.
16. Theodor W. Adorno: *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.
17. Art & Language: «A note on a notion of a 368 year old spectator», texto mecanografiado inédito sin paginar. Art & Language, firmado por Michael Baldwin y Mel Ramsden, 1967.

«Si fueses de Art & Language, serías un artista contemporáneo puñeteramente decente»

*Matthew Jesse Jackson*

Una trivialidad deprimente e insensibilizadora lo invade todo cuando el arte se convierte en una cuestión de jugadas institucionales correctas envueltas en un aparato intelectual profesional. Te pone enfermo. Te sientes superfluo. Empiezas a sospechar que en realidad todas tus acciones son el fruto de una mediocre ambición por desempeñar un papel convenientemente «crítico» o «provocativo» en la distribución y el análisis de la cultura. Durante casi medio siglo, con diversos aspectos y manifestaciones, Art & Language se ha empeñado en resistir a ese proceso de trivialización.<sup>1</sup>

Podría decirse que el arte conceptual se ha orientado siempre hacia dos polos, hacia gestos que podrían definirse como productivos o como deductivos, y Art & Language siempre ha estado en un extremo de esta dicotomía.<sup>2</sup> Lo que yo llamo conceptualismo productivo va en busca de unas energías vivas, mnemónicas, con el fin de desatarlas

y arrastrar la mente del espectador a un torbellino ilícito y a menudo psicodélico o chamanístico. Este modo de arte conceptual se interroga muy poco acerca de la investigación de su propia posibilidad. Su campo más prometedor se hallaría en cambio en la intersección de lo particular y lo general, allí donde se enfrentan las grandes cuestiones existenciales de la percepción individual humana y las leyes del cosmos, como ocurre en los dibujos de Joseph Beuys o los textos de Robert Barry («Algo que está tomando forma en mi mente y cobrará conciencia en algún momento»). Lo que buscan las obras de ese tipo es producir nuevos órdenes de experiencia y de conocimiento mediante una especie de magia artística; no pretenden deducir los perfiles de órdenes ya existentes aunque todavía insuficientemente definidos.

Desde sus comienzos, Art & Language ha mostrado poco interés por ese lado productivo del arte conceptual —por la obra dotada de «relevancia supuestamente mágica», como escribió en cierta ocasión Charles Harrison—, pues el cultivo de semejante misterio romántico es «una función del sistema de autenticación mediante magia».<sup>3</sup> El conceptualismo de Art & Language, prototípicamente deductivo, opera de diferente manera, concentrando sus energías en las condiciones y procedimientos que permiten a las obras de arte ser reconocidas como tales; o, en la terminología de la pintura, «la estructura interna del cuadro se deduce de la forma del soporte», para citar a Yve-Alain Bois glosando a Michael Fried a propósito de Frank Stella. Al tratar de entender mejor su propia génesis, Art & Language profundiza en las constelaciones de valía y deseo que yacen sumergidas bajo la plácida naturalidad de nuestra experiencia cultural cotidiana. Y dado que simultáneamente materializan las fuerzas que permiten al arte hacer acopio de sentido y hacen además