

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

gestos que son en sí mismos portadores de sentido y arteros, los proyectos deductivos de Art & Language –sustanciados a menudo en objetos *lo-fi* y en acciones efímeras– suelen ser clasificados como meditaciones «críticas», aunque «herméticas», sobre la «accesibilidad pública» de las artes visuales.<sup>4</sup> Pero estas son descripciones de corto alcance. El conceptualismo deductivo de Art & Language puede perfectamente reconocer, e incluso poner de relieve, los aspectos «sociales» o «críticos» del arte, pero no sin esforzarse por acabar con los lugares comunes acerca de la «sociabilidad» o la «criticidad». Durante cuatro décadas su práctica ha preguntado: ¿Por qué está aquí la obra? ¿Por qué estamos mirándola? Más importante aún: ¿Por qué nos ha sido posible colocarla ante ustedes? Y quizá lo más importante de todo: ¿Le es siquiera posible a un artista eludir la complicidad con el «sistema de autenticación mediante magia» de la industria del arte?

Art & Language comenzó a finales de los años sesenta, una época en la que aparentemente el «impulso modernista» había decaído en las artes visuales. Sin embargo, a pesar de décadas de argumentos en contra, resulta evidente ahora que el modernismo nunca desapareció en la era supuestamente posmoderna de Andy Warhol, Jeff Koons y Cindy Sherman; más bien mutó a formas más difíciles de reconocer y definir, pasando de los objetos discretos hechos por individuos a los textos y las instalaciones, y posteriormente a situaciones y performances creadas mediante una actividad colaborativa. En ese sentido, la práctica de Art & Language marca las fronteras de las transformaciones que tenían lugar dentro de la sensibilidad modernista, aunque esa práctica vuelve una y otra vez a las preocupaciones constantes del modernismo: a un escepticismo reflexivo respecto a su propia capacidad para representar el mundo,

el dudoso estatus del artista y de la autoridad del artista, la fascinación por los modos no comerciales de existir en el mundo, e igualmente una concentración en el carácter problemático de la definición. Es en esta atmósfera de «modernismo tras el final del arte moderno» donde comenzó el arte conceptual, y ello es esencial para entender el logro de Art & Language a la hora de situar su arte dentro de ese espacio y esa época.

Para establecer una cronología a grandes rasgos y ligeramente proleptica, en 1850 uno podía mirar una escultura o un cuadro y comparar la obra con las propias percepciones cotidianas dentro de su entorno; ese era el acto crucial para evaluar una obra de arte. En otras palabras, el arte desafiaba las convenciones de la visión. Hacia 1950 el arte avanzado confiaba menos en la comparación y normalmente demandaba en cambio la negociación de las propuestas subjetivas referidas a la relación entre el arte y la realidad. Al no tratarse ya de comparar la percepción más familiar con una presentación concreta, el intercambio se da con más frecuencia entre la presentación que de la información hace el artista y la capacidad del espectador para interpretar esa información con efectos significativos; en otras palabras, el arte desafiaba las convenciones de la representación. En pura lógica, en 2050 la actividad principal del espectador no será ya la comparación, ni siquiera para interpretar, sino más bien afinar la facultad de reconocer las situaciones dotadas de potenciales efectos artísticos. Es decir, que si el arte de 1850 tomaba como pauta la descripción de una «realidad» compartida, y si el arte de 1950 tomaba como pauta el estatus de la obra de arte *en cuanto que tal obra de arte*, ahora estamos entrando en una fase en la que reconocer qué constituye un *locus* de efectos artísticos convincentes se convertirá en la experiencia del arte más

definitoria; en otras palabras, el arte desafiará las convenciones de la presentación y la distribución.

Muy por delante de su tiempo, hace ya mucho que Art & Language pasó de cuestionar la visión o la representación a trabajar dentro, sobre o alrededor de las convenciones de la presentación y la distribución que le permiten a uno reconocer una obra de arte como tal. Huyendo de la corrección o la grandiosidad, la producción de Art & Language, invariablemente inexperta y amateur, ha elegido permanecer sentada en las sombras siempre que ha podido, residir en un poblado chabolista estético hecho de contingencias y propuestas, de modelos y listas, de charlas, reuniones, cintas grabadas y transcripciones: eso que Art & Language ha descrito como su producción en serie de «objetos desamparados» (*homeless stuff*).<sup>5</sup> Lo irónico es que, siguiendo el ejemplo de Art & Language, buena parte del arte más reciente se ha compuesto de esos mismos «materiales erráticos, hechos de situaciones, atmósferas y actitudes que anteriormente no habían sido elementos significativos dentro de la potencial experiencia personal del arte». <sup>6</sup> El e-mail y la conferencia en powerpoint de Walid Raad no son suplementos a sus trabajos. Con frecuencia *son el arte*. En el arte de Tania Bruguera las inauguraciones y actos accesorios de sus exposiciones a menudo funcionan *como su arte*, aunque de antemano ella no informe necesariamente de esta circunstancia a los asistentes. De manera parecida, las intervenciones de la entidad poshumana conocida como Reena Spaulings –desde ser una galería o un personaje de novela hasta ser la presunta inteligencia que se halla tras la fabricación de objetos convencionales–, lo mismo que las andanzas de Anton Vidokle como empresario e-flux y organizador cultural, han elaborado una sensibilidad en la que cobran protagonismo amalgamas

improbables, y a menudo vagamente inapropiadas, de comercio, diseño, documentación y educación. Buena parte de este arte vivifica las superficies hasta ahora neutras y meramente decorativas que antaño rodeaban la discusión, producción y exhibición de las obras de arte. De este modo el marco profesional y discursivo que en otra época nos permitía distinguir de forma rápida y casi automática el arte de su entorno no artístico se ha transformado en los últimos años, y, de manera importante, el *homeless stuff* de Art & Language ha sido durante varias décadas más *contemporáneo* que la mayoría del «arte contemporáneo». Manifestándose en textos inestables, objetos inestables y situaciones inestables, Art & Language ha desatado una cascada de géneros artísticos híbridos –edición de diarios, moderación de debates, revisión de transcripciones, redacción de letras de canciones, corrección de eslóganes o montaje de performances, entre otros–, géneros que en su formato ideal abarcan unas contradicciones materiales y conceptuales que acaban casi por anularse ellas mismas.<sup>7</sup>

El trabajo de Art & Language se ha centrado en frustrar el pensamiento que se siente cómodo juzgando y valorando. El resultado ha sido que la mayoría de profesionales de la industria del arte, sobre todo los críticos establecidos, no han mostrado mucha consideración por Art & Language.<sup>8</sup> La obra no se presta a la tertulia ocurrente ni puede presentarse en un bonito envoltorio para el consumidor de la industria del arte excepto como gestos que irradian impostura despreocupada y timo indolente. Obviamente ese tipo de arte va contra el fervor de la industria por la presentación pulcra y vistosa y por la publicidad cuasi intelectual. Mientras que muchas prácticas artísticas han sido machacadas y sometidas con éxito por las sofisticadas «máquinas de distinción y artilugios de asedio reductores del

solipsismo», el baluarte cutre de Art & Language se las ha arreglado de algún modo para inventar mecanismos que mantengan a raya la industria. Orquestando circunstancias de incertidumbre historiográfica en torno a su obra, cultivando una práctica de intensa y engañosa autocuraduría, así como de periódicas incursiones en el más absoluto caos paraintelectual, Art & Language ha minado o detonado regularmente proyectos dirigidos a «evaluar su práctica» en nombre del público, a veces incluso perturbando esas voces curatoriales y críticas hasta tal punto que las voces enmudecen o se transforman, o ambas cosas.

La pasión de Art & Language por una opacidad que desestabiliza la actividad profesional constituía un pecado capital dentro de la reciente industrialización de las artes visuales. Se reprueba este enfoque porque refrena el celo empresarial de la institución artística y del coleccionista. Es una práctica que se concibe como algo con más futuro que pasado, una práctica a la que le falta la «adecuada simetría teleológica», y que mantiene un espíritu de desobediencia respecto a los «oportunos datos históricos». En vez de eso, Art & Language se ha ocupado de cuestiones de internalidad, una posición rechazada por «supersolipsista», «hermética» o «esotérica» por los partidarios del «arte relevante». Incluso ha tenido el mal gusto de interesarse por la anticuada noción de «autonomía», corriendo con ello el riesgo de ser identificados como representantes de una élite retrógrada y antidemocrática. Un análisis más acertado sería decir que Art & Language presenta obras de arte que surgen de una práctica social cuya meta es ser sustancialmente independiente de la lógica propia de la industria del arte. Sin embargo, semejante posición apenas es sostenible hoy en día, puesto que perjudica la progresión lineal de promoción, patrocinio y ventas que sirve de fundamento al actual sistema

del arte. El capital, a cuyos intereses sirven esas prácticas, debe ser obedecido, o de otro modo podría dispensar sus favores en otra parte.

Con su sola existencia continuada Art & Language sirve de viva acusación contra los dueños, gestores y servidores de nuestra cultura y sus concepciones del arte, del conocimiento y de la investigación (que con frecuencia se reducen a unos clisés enfáticos dispuestos para satisfacer la leve curiosidad de los apoderados corporativos). Negándose a acumular sobre sí un conjunto de comentarios oportunamente elogiosos, Art & Language raramente ha cooperado con esa maquinaria, mientras que otros cuyas carreras en el arte conceptual se iniciaron también en los años sesenta se han complacido de su posición dentro de recientes valoraciones históricas. Al margen de lo que pueda decirse de su práctica, nadie puede dudar de que Art & Language ha construido una obra que trastorna al máximo su propia identidad; una práctica que cultiva permanentemente formas imitativas y de ventriloquia que se ponen en solfa ellas mismas; una práctica que nunca cesa de minimizar el «lugar adecuado» en la historia que correspondería a Art & Language.

Como herederos accidentales del concepto de autonomía propio del modernismo triunfante, Art & Language produce obras de arte que son inevitablemente fragmentos extraídos de conversaciones más largas y amplias. Y aunque el resultado de esas conversaciones pueden exponerse a veces en forma de pintura o de dibujo, incluso tales obras existen solo como fragmentos arrancados de un todo mayor. Esta es una internalidad o autonomía o «supersolipsismo» que emana de un origen discursivo, una autonomía que entra en conflicto con los aparatos institucionales y críticos que tratan de encuadrarla. Y a medida que más variedades de performance y cine aparecen en el espacio de la casa de

subastas, de la galería y del museo, surgen también nuevos requisitos: una tendencia arrolladora hacia lo grande y lo veloz en la «institución» del arte contemporáneo está alimentando una erosión de las fronteras entre los medios artísticos, esas categorías especializadas que en un tiempo frenaron las ansias del comisario y el crítico por convertirse en superrepresentantes de la vanguardia o en quienes hacen y deshacen dentro del espectáculo. Luego, una avalancha de colaboraciones autopromocionales entre artistas, instituciones, comisarios, patrocinadores y celebridades de la cultura pop ha desterrado de la contemplación del arte la experiencia del «verdadero fracaso comunicativo». Hoy el «Arte Contemporáneo» conserva la mayoría de las veces la alienación y la degradación tan solo como formas de «vileza pintoresca», mientras que transformaciones auténticamente complejas dentro de las prácticas artísticas desaparecen debido a los riesgos que la heterogeneidad y la incoherencia comportan para las ventas y la notoriedad.<sup>9</sup>

De manera semejante, ahora las instituciones de arte coartan o simplemente excluyen las obras que no pueden consumirse con rapidez. La difícil obra de arte autónoma, aquel objeto antaño designado para ser interpretado por el «espectador convenientemente sensible y convenientemente informado» de Richard Wollheim, ha desaparecido a todos los efectos. En su lugar nos encontramos con diversos sabores de gestión institucional que generan un surtido de «obras maestras contemporáneas» y de «activismo político» recompuestos como manierismo curatorial. Art & Language ha navegado por ese mundo artístico de museos y galerías, así como por el mundo académico de la historia del arte y de la «teoría del arte», unos mundos por lo general aislados entre sí. Desempeñando el papel de comentarista y actor de

ambos mundos, Art & Language ha desbaratado la casi totalidad de los vocabularios descriptivos de arte existentes. Así, sería más exacto decir que Art & Language ha transformado a sus críticos y comentaristas en lugar de amoldarse a ellos. De hecho sería más exacto decir que Art & Language *infecta* a sus posibles comisarios, críticos y comentaristas. «Infecta» en el sentido de que la praxis de Art & Language conlleva la exigencia de que los posibles comisarios, críticos y comentaristas entren en la conversación, en una discusión prolongada y tortuosa que difiere en forma y sustancia de las de la industria del arte.

El arte conceptual creció inicialmente a partir de acumulaciones de papel cebolla y fotos insulsas, y Art & Language ha subrayado lo modesto del arte conceptual, su trato con lo débil. Por ello el permanente desafío de Art & Language al espectador y lector es su llamada a ampliar ese modo de pensar, a fomentar maneras de estar en el mundo que dejen de lado el genio, la maestría, el control y el juicio en todos los niveles de la experiencia cultural y la intelección. En ese sentido la actividad de Art & Language ha sido ontológicamente recalcitrante, y ha exigido de sus espectadores y lectores extraños e inesperados modos de esfuerzo y creatividad. Hasta tal punto que al contemplar la práctica de Art & Language uno se encuentra con que mengua el espacio para la neutralidad desapasionada; uno debe tomar partido. Y aunque Art & Language no ofrece una visión positiva del proyecto humanista, del proyecto ilustrado, del proyecto del arte contemporáneo o, en resumidas cuentas, de cualquier otro proyecto, y aunque ha cometido múltiples pecados y maldades a ojos de la industria del arte, los de Art & Language son en cualquier caso unos artistas puñeteramente decentes.

Matthew Jesse Jackson enseña en el Departamento de Artes Visuales e Historia

del Arte de la Universidad de Chicago. Es autor de *The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes* (2010) y de *Vision and Communism* (2011).

Notas:

1. Tal vez el rasgo más destacado de Art & Language sea la coherencia de su trabajo desde los comienzos hasta el día de hoy. Por eso en este texto consideraré toda la producción de Art & Language como una entidad única, sin mayores referencias a la composición específica del grupo en cada momento. Dicho de otro modo, ofrezco una valoración «sin nombres» de Art & Language.
2. Matthew Jesse Jackson: «The Quick and the Dead», *Artforum* (noviembre de 2009), pp. 218–220.
3. Charles Harrison: *Essays on Art & Language*. Cambridge, MA: MIT Press, 2003, p. 19.
4. Véase el resumen que hace Jan Verwoert: «Secret Society», *Frieze*, núm. 124 (junio-agosto de 2009), p. 137.
5. Véase el texto de la performance de Art & Language *Confession* (Chicago, 1 de mayo de 2009).
6. Puede verse una descripción de esas tendencias del arte último en Lane Relyea: *Your Everyday Art World*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013.
7. Un buen ejemplo de este tipo de mini-*Gesamtkunstwerk* prácticamente autodestructivo sería la performance de Art & Language *Letters to Jackson Pollock Bar in the Style of The Red Krayola*, ejecutada en el MACBA el 18 de mayo de 2013. En el acto hubo música grabada, comentario en directo, proyección de vídeo y una atmósfera general de improvisación casera.
8. Para un ejemplo representativo de esta clase de crítica de arte, véase Jerry Saltz: *Seeing Out Loud. The Village Voice Art Columns, Fall 1998–Winter 2003*. Great Barrington, MA: Figures, 2003, p. 293. «Está el arte que no entendemos y que aborrecemos deseando en secreto que desaparezca. Para mí esta subdivisión se personificó el mes pasado en el colectivo marxista-conceptual británico Art & Language, cuya supersolipsista retrospectiva en *P.S. 1* consistía en paredes enteras de textos filosóficos, carteles políticos, ficheros y recreaciones de cuadros famosos. Hace un cuarto de siglo que Art & Language forjó un importante eslabón en la genealogía del arte conceptual, pero los trabajos posteriores han sido tan rimbombantes y abstrusos que en la actualidad su obra es prácticamente irrelevante.»
9. Véase el texto de la performance de Art & Language: *Confession* (Chicago, 1 de mayo de 2009).