

La desaparición de todos los viejos valores, de todas las referencias de la antigua comunicación, en el capitalismo desarrollado y la imposibilidad de sustituirlos por otros, cualesquiera que sean, antes de que las nuevas fuerzas industriales, que se nos escapan cada vez más, hayan dominado racionalmente la vida cotidiana en todas partes; estos hechos producen no sólo la insatisfacción casi oficial de nuestro tiempo, insatisfacción particularmente aguda entre los jóvenes, sino también el movimiento de autonegación del arte. La actividad artística siempre había sido la única forma de expresar los problemas clandestinos de la vida cotidiana, aunque de forma velada, distorsionada y parcialmente ilusoria. Tenemos ante nuestros ojos la prueba de la destrucción de toda expresión artística: esto es el arte moderno.

GUY DEBORD, *Enregistrements magnétiques*¹

Conceptual, conceptual, dijiste conceptual, bueno, ¿qué tan conceptual es?

MICHEL BLANCSUBÉ

1999 fue un año fértil en Estados Unidos para la revisión del arte conceptual ante los albores del tercer milenio. El Queens Museum of Art en Nueva York presentó la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, concebida por Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss, y el Instituto Tecnológico de Massachusetts publicó *Conceptual Art: A Critical Anthology*, editado por Alexander Alberro y Blake Stimson. La exposición del Queens Museum of Art se acompañó de un libro que exploraba el arte conceptual por regiones geográficas y ésta se presentó luego en el Walker Art Center de Minneapolis y en el Miami Art Museum entre 1999 y 2000.

Según Gilles Deleuze, el trabajo del filósofo consiste en fabricar conceptos. ¿Significa esto que el arte conceptual convierte al artista en filósofo y al arte en filosofía? Una posible respuesta procede de Joseph Kosuth, uno

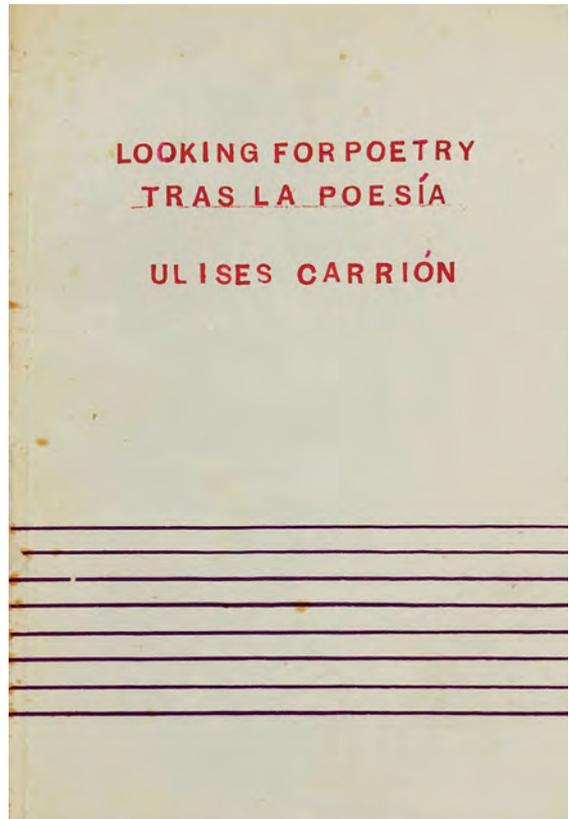
de los teóricos y pioneros de dicho movimiento, si nos permitimos calificar como tal una práctica que, como veremos, ha adoptado múltiples formas en función de las regiones donde los artistas la han reivindicado o los críticos la han asimilado. Esta tendencia gozó de una aparente hegemonía durante algunas décadas, para gran disgusto de los incondicionales de la pintura, aunque salpicar de color una superficie plana forma parte de una decisión que algunos, con el paso del tiempo, podrían equiparar con el famoso concepto comentado en este texto. En “Art after philosophy”, texto publicado por primera vez en *Studio International* a finales de 1969, Kosuth planteaba una audaz hipótesis, según la cual el arte tomaría el relevo de la filosofía y la religión para satisfacer las necesidades espirituales del hombre.²

1 La traducción del francés es del autor.

2 Joseph Kosuth, “Art after philosophy”, en *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Alexander Alberro y



David Mayor, Felipe Ehrenberg et al. (eds.), *Fluxshoe*, Beau Geste Press, Devon, Reino Unido, 1972.



Ulises Carrión, *Looking for Poetry. Tras la Poesía*, Beau Geste Press, Devon, Reino Unido, 1973.

Señores artistas, déjenos en paz,
ustedes son un grupo de sacerdotes que
todavía quieren hacernos creer en Dios.
FRANCIS PICABIA, *Jésus-Christ Rastaquouère*

El arte conceptual cuestiona la naturaleza y la función del arte, y Kosuth vuelve a considerar a Marcel Duchamp como un precursor en este campo especulativo. Se dice que el inventor del *readymade* fue el primero en modificar la naturaleza del arte al desplazar la cuestión de su morfología a su función. Este cambio de perspectiva, este desplazamiento de la atención, prestada antes a la apariencia del objeto artístico y luego a su concepción, sería, según Kosuth, el comienzo del arte moderno y del arte conceptual.³ Al firmar e introducir un objeto procedente de la producción industrial en serie al campo artístico en 1913, Duchamp dio una patada a la colmena al demos-

trar que el sistema del arte estaba dominado por reglas establecidas sobre el lenguaje y el contexto y que la apreciación de cualquier objeto calificado como obra de arte era mucho más fruto de un consenso vinculado al lugar de exposición y a toda la “mitología” que lo acompaña que una aseveración justificada por las cualidades inherentes del objeto.⁴ Tras el dadaísmo y sus numerosas exégesis, los conceptualistas trataron de liberarse de este sistema prescindiendo de toda obligación de tangibilidad.

El dadaísmo y el surrealismo son las dos corrientes que marcaron el fin del arte moderno.

Son, aunque sólo de manera relativamente consciente, contemporáneos de la última gran ofensiva del movimiento revolucionario proletario; y el fracaso de este movimiento, que los dejó encerrados en el mismo campo artístico cuya

Blake Stimson (eds.), The MIT Press, Cambridge, 1999, p. 170.

3 J. Kosuth, *op. cit.*, p. 164.

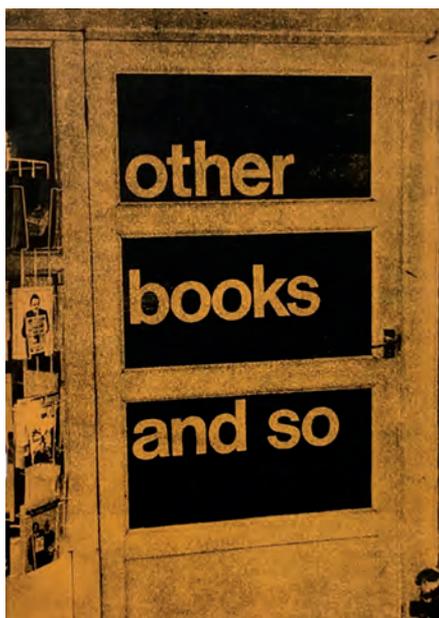
4 Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss, *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, The Queens Museum of Art, Nueva York, 1999, p. VIII.

caducidad habían proclamado, es la razón fundamental de su inmovilización. El dadaísmo y el surrealismo están a la vez ligados y en oposición.

En esta oposición, que constituye también para cada uno de ellos la parte más consecuente y radical de su aportación, aparece la insuficiencia interna de su crítica, desarrollada tanto por el uno como por el otro de un modo unilateral. El dadaísmo ha querido suprimir el arte sin realizarlo y el surrealismo ha querido realizar el arte sin suprimirlo. La posición crítica elaborada después por los situacionistas mostró que la supresión y la realización del arte son los aspectos inseparables de una misma superación del arte.

GUY DEBORD, *La sociedad del espectáculo*

Una de las características del arte conceptual original, que, como el situacionismo, forma parte de esta aspiración de liberarse de las ataduras de la objetividad, es que la idea, la concepción y la formulación de la obra priman sobre su materialidad, la cual se convierte en accesoria. La destreza manual del artista —de hecho, su propia autoridad— también se pone en entredicho: Lawrence Weiner, por ejemplo, elabora instrucciones y confía a otros la tarea de crear o no la obra. Así pues, el lenguaje desempeña un papel fundamental en lo que se ha dado en llamar “arte conceptual”.



Ulises Carrión et al., *Other Books and So*, catálogo núm. 1, Other Books and So, Ámsterdam, 1976.

Aunque Kosuth declaró que, después de Duchamp, todo el arte era conceptual, su “edad de oro” fue breve, más o menos de 1967 a 1972. Nunca fue un movimiento estructurado por derecho propio, con miembros identificados, sino más bien una tendencia que se hizo tan común que lo conceptual y lo contemporáneo se confundieron hasta que la demanda mercantil de intercambio de materiales reclamó sus derechos y eclipsó, en gran medida, el paréntesis conceptual. No obstante, el término sobreviviría, pero su significado se corrompería y se diluiría en el todo consumible de la época. Junto con Kosuth, los pioneros estadounidenses fueron Robert Barry, Douglas Huebler y el ya mencionado Lawrence Weiner; en el Reino Unido, el grupo Art & Language reunía a Terry Atkinson, Michael Baldwin y Charles Harrison.

Es habitual referirse al arte contemporáneo como arte conceptual, lo que tiende a convertir el nombre de lo que puede considerarse la última vanguardia anglosajona en un término genérico. Sin duda ingenuo, seguí tratando de rectificar este error, al tiempo que me preguntaba qué podría distinguir la idea del concepto.⁵ Una respuesta, que sin duda pasó desapercibida, fue presentar una obra del artista italiano Gino De Dominicis en Ecatepec en 2009 como parte de la exposición colectiva *Les enfants terribles*. Fechada en 1968, consistía en un triángulo equilátero de cuatro metros de lado trazado y fijado al suelo con cinta adhesiva negra. La cédula de *Triangolo (Pirámide invisible)* tenía que decir, palabra por palabra, “estoy seguro de que estás y estarás siempre dentro o fuera de este triángulo”, además del título y el año de su conceptualización. En mi opinión, esta obra era un ejemplo emblemático de la idea que yo tenía entonces del arte conceptual fiel a las intenciones de sus inventores: lenguaje e inscripción mínima en el espacio físico. Jacques Rancière

5 Desde entonces he descubierto las 35 frases sobre arte conceptual publicadas por Sol LeWitt en enero de 1969 y, en particular, la número 9, que dice: “El concepto y la idea son diferentes. El primero implica una orientación general, mientras que el segundo se refiere a sus componentes. Las ideas implementan el concepto”, Sol LeWitt, “Sentences on Conceptual Art”, en *Conceptual Art: A Critical Anthology*, op. cit., p. 106.



David Mayor, Felipe Ehrenberg *et al.* (eds.), *General Schmuck*, núm. 5, Beau Geste Press, Devon, Reino Unido/Ciudad de México, 1975.

expresó muy bien lo que yo formulaba torpemente, convencido entonces de que el cerebro humano es capaz de hacer conexiones que la máquina no puede concebir, cuando escribió que “el pensamiento está ante todo hecho de gestos. Un concepto es un gesto que redibuja un paisaje al mismo tiempo que traza un nuevo camino entre puntos distantes”.⁶ La cuestión rebasa el ámbito de este ensayo, pero sin duda valdría la pena cuestionarse la validez de tales afirmaciones ahora que la inteligencia artificial ha invadido nuestras vidas.

Los conceptualistas pensaban que la era de la pintura había terminado. Los situacionistas, probablemente el último verdadero movimiento de vanguardia surgido en Europa, abogaron por la liquidación del objeto artístico a finales de la década de 1950 y, en cierto modo, abrieron involuntariamente la posibilidad de ese arte calificado de conceptual unos diez años más tarde.⁷ En las llamadas sociedades occidentales, los artistas conceptuales cuestionaron la dinámica del arte y su mun-

do, mientras que, en los países donde las libertades estaban restringidas, el arte conceptual tomó un cariz mucho más político y se expuso en lugares más privados que públicos, dados los riesgos que entrañaba. Para evitar represalias, varios artistas de la Europa del Este bajo dominación soviética practicaron el arte correo. Los artistas de la República Checa Karel Miler, Jan Mlčoch y Petr Štembera también llevaron a cabo acciones autodestructivas a puerta cerrada o en parajes naturales aislados para denunciar la falta de libertad que sufrían.

Estas prácticas de arte postal pueden encontrarse en América Latina, donde, al igual que en Europa del Este, varios países estuvieron gobernados durante muchos años por juntas militares. Mari Carmen Ramírez, crítica especializada en arte latinoamericano, ha publicado dos ensayos estrechamente relacionados entre sí y con el tema en cada uno de los libros mencionados al principio de este texto. Según Ramírez, la especificidad del arte conceptual en esta parte del mundo es que ha ido a contracorriente de sus pioneros al dar la espalda a la eliminación del objeto en favor del lenguaje y, en su lugar, situar el objeto industrial, afín al *readymade* duchampiano, en el centro de su práctica, en conjunción con los significados de este mismo objeto dentro de un entorno social más amplio.⁸

Martha Hellion, Felipe Ehrenberg y sus hijos emigraron al Reino Unido tras los sucesos de octubre de 1968 en la Ciudad de México. Cuauhtémoc Medina explica que “este autoexilio habría de llevar a los Ehrenberg a considerar las posibilidades abiertas por la crisis de los medios tradicionales y el despunte de un arte hecho de acciones y conceptos”.⁹ Hellion y Ehrenberg, junto con Ulises Carrión, son considerados hoy los introductores del arte conceptual en México, que —hay que decirlo— adoptó tardíamente esta etiqueta que ahora sigue de moda conservar, aunque sólo sea retóricamente. **RM**

6 Jacques Rancière, “Entretien avec Jacques Rancière. L'affect indécis”, entrevista realizada por Patrice Blouin, Élie During y Dork Zabunyan, publicada en *Critique*, núm. 692-693, *Cinéphilosophie*, 2005, pp. 141-159.

7 Claude Gintz, “European Conceptualism in Every Situation”, en Luis Camnitzer *et al.*, *op. cit.*, p. 31.

8 Mari Carmen Ramírez, “Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America”, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, *op. cit.*, pp. 554-555.

9 Cuauhtémoc Medina, “Publicando circuitos”, *la era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*, UNAM, Ciudad de México, 2006, p. 151.