

DD VIEW

2013 #03



21.04.2013 _ 16.06.2013

ART & LANGUAGE

JOOST DECLERCK

De tentoonstelling *Art & Language* past binnen de museale traditie van het museum Dhondt Dhaenens om belangrijke kunstenaars met een sterke aanwezigheid in talrijke privéverzamelingen te duiden in een museale context. In de tentoonstelling '*Kunst in Europa na 68*' (Gent, 1980) presenteerde Jan Hoet het werk '*Picasso's Guernica in the style of Jackson Pollock*' van Art & Language. In 1983 toont het Gewad de werken '*Index: The studio at 3 Wesley Place*'. Vervolgens was ook de tentoonstelling '*The Paintings*' in het Paleis van Schone kunsten in 1987. Deze opeenvolging betekende zonder enige twijfel de definitieve verankering van de kunstenaars in België.

Art & Language is een wisselend samenwerkingsverband tussen uiteenlopende kunstenaars ontstaan in de het midden van de jaren '60 in Groot-Brittannië. Centrale figuren blijven sinds het midden van de jaren '70 Michael Baldwin en Mel Ramsden. Hun werk bestaat uit performances, schilderijen, installaties, muziek, teksten, sculpturen ... Art & Language zijn terzelfdertijd kunstenaars, critici, theoretici, organisatoren en zelfs verzamelaars en in deze hoedanigheid nemen ze een unieke, maar ambigue plaats in de hedendaagse kunstwereld. De groep wordt gekenmerkt door hun kritische bevragingen over de conventies en de condities van kunst. Hierdoor hebben ze een fundamentele bijdrage geleverd aan het ontstaan van de conceptuele kunst maar eerder dan kunstenaars te zijn van 'Het originele Idee' ontwikkelen ze kritische projecten rond specifieke items in de kunst die resulteren in series van visuele gedachtengangen.

De tentoonstelling in het museum Dhondt-Dhaenens confronteert twee periodes uit de werkzaamheden van de kunstenaars. Een eerste reeks betreft de werken '*In de stijl van Jackson Pollock*' uit het eind van de jaren '70 en begin '80. De reeks '*In the style of Jackson Pollock*' is een scharniermoment in het werk van de kunstenaars. Ze plaatsten de fetisj van de tekst opzij die zo dominant aanwezig was in de conceptuele kunst en concentreren zich vanaf nu ook op het fenomeen schilderkunst en haar productieproces. Dit kan gezien worden in de context van een algemene

hernieuwde interesse in schilderkunst begin jaren '80 maar eveneens als een reactie op het uitgebluste maniërisme van de conceptuele kunst. Art & Language verandert echter geenszins hun kritische en analytische attitude. De werken *'In the style of Jackson Pollock'* stellen heel pertinente vragen over de originaliteit, het creatieproces, de relatie vorm en inhoud, de subjectieve aspecten van vorm en emotie en de (on)geloofwaardigheid van de mythe van de kunstenaar. In volle Koude Oorlog en met de representatie van Lenin worden ook de vragen naar de politieke betekenis en relevantie van kunst onderzocht.

In de nieuwste reeks waar Art & Language aan werkt verwijzen ze dertig jaar later opnieuw naar Jackson Pollock. De titel van de reeks *'Portraits and a Dream'* komt van het gigantisch werk van Jackson Pollock uit 1953 (8.40/3.75m). Het werk van Pollock valt uiteen in twee delen. Links op het doek staat een klassieke abstracte Jackson Pollock en rechts zien we een portret waarvan Pollock beweerde dat het ging om een zelfportret in een emotioneel moeilijke periode. Het werk van Art & Language in de tentoonstelling bestaat uit kopies van zelfgemaakte tekeningen aangebracht op de muur die samen verwijzen naar het formaat van de oorspronkelijke Jackson Pollock en naar het formaat van het portret. De papieren guirlandes, gemaakt van dezelfde tekeningen en hangend als een baldakijn in de ruimte, verwijzen dan eerder naar de abstracte Pollock *'Dream'*. Ook hier weer wordt de vraag gesteld naar de relatie tussen de realiteit van de productie van de kunstenaar en de mythe van de perceptie.

Tussen deze twee reeksen toont het museum nog een aantal werken uit de jaren '90. Hierin verwerken Art & Language hun bestaande teksten tot kleine quasi monochrome schilderijen. Deze monochrome werken zijn op hun beurt de bouwstenen voor niet-functionele meubels.

Wij houden eraan de kunstenaars te bedanken voor hun genereuze medewerking alsook de galerijen Mulier/ Mulier te Knokke-Heist, Lisson Gallery Londen en de vele publieke en private bruikleengevers. Deze publicatie kwam mede tot stand door de medewerking van Maria Schnyder en Katrien Blanchaert, waarvoor onze oprechte dank.



ART & LANGUAGE
the making of
*Picasso's Guernica in the Style of
Jackson Pollock (detail)_ 1980*



ART & LANGUAGE

Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth (1) _ 1982

Inkt en potlood op papier _ 343 x 727 cm

Herbert Foundation, Gent

© Art & Language



ART & LANGUAGE MAAKT EEN SCHILDERIJ

EEN GESPREK

RICHTLIJN:

Art & Language maakt een schilderij in een studio in 3 Wesley Place, Chacombe. Chacombe is een dorp op de grens van Oxfordshire en Northamptonshire, Engeland. De studio is klein (ongeveer 6m x 3,55m), met één enkel venster op het zuiden. Er is een kleine wastafel in een hoek. Er staat een geïmproviseerde tafel naast de deur. Er ligt een rol papier over de hele breedte van de kamer. Het papier is vastgemaakt aan een buis die aan weerszijden is bevestigd aan de bovenkant van de plint. Er staan vaten acrylemulsie tussen de rommel onder de tafel en pakjes pigment liggen opgestapeld in een kleine niskast. Twee kunstenaars, (1) en (2), pakken een wit schilderdoek uit een bruin papieren pak. Een grote potloodtekening is aan een van de lange muren bevestigd, een kleinere halftintschets aan de andere. De potloodtekening is met groene inkt verdeeld in een vierkantraster van 6 cm.

(1) “Een nieuw doek. Zo fijn om de dag te beginnen met een nieuw doek van bijna beste kwaliteit.”

(2) Ik zou stellen, maar dat is bijlange niet verregaand genoeg ..., ik zou duidelijk willen voorschrijven: ‘Maak schilderijen die gericht zijn op de expressie van emotie en doe het op reconstructieve wijze — volgens het patroon van de causaliteit.’ Dit zou de weg naar niets kunnen zijn. Je zou kunnen zeggen de paradigmatische weg.

(1) Hoe zou een Studio eruit zien die, bijvoorbeeld, kwaadheid zou uitdrukken? En hoe zou deze vraag worden beïnvloed door onze ‘aanwezigheid’ of ‘afwezigheid’ als figuren in het beeld?

(2) Als we werden uitgesloten, hoe? Dat we in het donker staan betekent niet dat we er niet zijn. Er zijn andere kwesties van belichting, van representatieve orde, enzovoort.

(1) De mogelijkheid tot geestelijk berouw lijkt geen mogelijkheid tot expressie. Is dit de reden waarom we aanspraken op expressie maken? We kunnen alleen maar ons hoofd in stilte buigen door dat schijnbaar helemaal niet te doen.

(2) Het Studiogenre is nauwelijks berouwvol. Het verwordt tot platitudes van autonomie.

(1) Van die hier maken we een hiaat.

(2) “Maar het is ons hiaat.”

(1) Betekent dat, dat het voor ons is gemaakt?

(2) We spreken over berouw of misschien over wraak. Vroeger spraken we over ‘subver-

sie'. Wraak impliceert het verdedigen van de zaak, maar ook het uitoefenen van vergelding. Het is heet en smerig — je kunt carrière maken in suprastructurele subversie. Wij onttrekken het werk aan dat virtueuze debat en introduceren het in... wat?

We nemen de identiteit van verschillende personages aan. Wij zijn kunstenaars die 'kunstenaar' spelen. De werken, de schilderijen die wij produceren zijn als maskers die uitnodigen om te kijken naar wat er zich achter hen bevindt, daar waar inhoud en betekenis voortdurend vluchtig is. Als je praat over vluchtige betekenissen ...

(1) Huh?

(2) zou je misschien kunnen spreken van een soort criminaliteit. Een crimineel gaat verschillende soorten vluchtige activiteiten aan — roven, moorden, verduisteren, enz. Een crimineel maakt meestal niet veel ophef rond zijn criminele activiteiten. Tenzij je gaat voor een soort modieus terrorisme, dat, denk ik, een soort van wraak is, dat in plaats van de criminaliteit te verbergen, er net een punt van maakt.

RICHTLIJN:

(1) en (2) ontvouwen het schilderdoek en maken een korte zijde vast aan de rol papier met witte tape. Vervolgens rollen ze het doek rond het papier tot wat er overblijft plat ligt en het grootste deel van de vloer bedekt.

(1) "De frisheid van nieuw schilderdoek."

(2) "Zo'n vooruitzichten van onze eigen incompetentie."

(1) Het 'hoofd laten hangen' is het probleem.

(2) Wat is 'het hoofd laten hangen' in wat Christian Schlatter als de 'westerse cultuur' omschrijft?

(1) Het kan moeilijk zoiets als 'depressief zijn' betekenen.

(2) Het zou 'depressief lijken' kunnen zijn.

(1) Is het misschien je werk maken in een context van een min of meer adequate 'genetische' kennis? En daar niets, niets 'esthetisch', van te maken?

(2) Dat lijkt op 'weigeren'.

(1) Wat ik probeer te bevatten is de idee dat ons werk is gemaakt van antecedente esthetische materialen en andere genetische afwijkingen. Het presenteert deze materialen, deze genres, deze fitnesses, deze symbolen 'zonder resolutie' op een nogal bijzondere manier: als hiaat. Het is een daad van berouw in onze emotieve esthetische cultuur. Je kunt niet berouwvol zijn sub specie aeterni.

(2) Het is dus een vorm van contingentie.

(1) Het werk moet open staan voor onderzoek. Reconstrueerbaar, perfect retrodictisch. Het verwordt tot een moraal van morele zwaarte.

RICHTLIJN:

(1) en (2) nagelen houten latten aan de lange randen van het doek met behulp van een hardboard liniaal. Het hardboard wordt vervolgens gebruikt als een vierkant en de latten worden op het doek gekleefd om een rechthoek van ongeveer 3.5m x 4m te vormen.

(2) "Perfectie: het absorberend oppervlak. Ik kan nauwelijks mijn verlangen, mijn behoefte, om het te markeren beteugelen."

(1) De wereld van de moderne kunst is verworden tot een wereld van hysterische simulatie.

(2) We zijn producenten van representaties, niet alleen in de zin dat we genetisch, en in retrodictie doorheen verschillende culturele

omstandigheden, betrokken zijn, maar we blijven ook paranoïsch betrokken te zijn.

(1) De afbraak van de emotionele hulpmiddelen van de cultuur van de manager impliceert ook de systematische afbraak van het middel van de afbraak.

(2) Onze cultuur is niet zozeer een ruïne dan wel een paar onbeduidende overblijfselen.

(1) Onze hoge cultuur, echter, is bedriegerij.

(2) Maar het is vooral van hier uit, vanuit de kunst, Kant en emotivisme dat we ons werk creëren.

(1) Er is meer aan de hand dan dat.

(2) Dat is niet belangrijk: het decadente bedrog wordt niet betwist. Wat van ons wordt gevraagd is dat onze drang om de levensvorm die ons onze materialen geeft te reproduceren (in welke emergente vorm dan ook)...

(1) Materialen van de eerste rang ...

(2) ... zou worden gekoppeld aan onze drang om ons te onthouden en onze hoofden in schaamte te buigen. Deze voorwaarden van de cultuur zijn niet dwingend.

(1) We hebben een kritiek van de Baudelairiaanse flaneur nodig.

RICHTLIJN:

(1) en (2) beginnen het doek met een roller te coaten met een bleekgele acrylemulsie. De verf is in een ondiepe grillpan gegoten.

(2) "Het doek zal nu een huid hebben. We gaan nu helemaal voor 'het schilderen', in plaats van 'het tekenen': we streven ernaar om anaal expulsief te zijn".

(3) Moderne kunst is hysterisch. Toch zijn er geen maskers. Alleen leidinggevende hulpmiddelen. We zitten tussen de producten van een bijna volledig transparante hysterie. Transparant, maar toch krachtig genoeg om

instrumentaal te zijn, om 'esthetiek' en kunst te produceren en te handhaven.

(1) Het is mogelijk dat ons begaan zijn met geheime causale condities (en geheime causale veronderstellingen), en met (hysterische (enz.)) voleindingen, een soort van gevangenschap wordt. Wat wij wellicht dienen te weten is niet hoe we betere verklaringen vinden, maar hoe we kunnen loskomen (door de nood aan, een noodzaak te maken) van de 'taal' van de oorzaken op zich. Hoe we onszelf en anderen tevreden stellen met niets (of minder) dat is gebaseerd op een obsessie met genealogie. Ik bedoel hiermee dat niets beter is dan wangzakken hebben. Ik bedoel dat een niets, noodzakelijk gemaakt door een adequaat genealogisch onderzoek, een soort van berouwvolle vrijheid is. De bevrijding van 'het bleke Königsbergse licht', zou tevens haar uitsterven kunnen blijken.

(2) Maar het uitsterven dat wezenlijk het gebruik impliceert?

(1) Misschien is het waar dat de bevrijding van het misbruik van Kants verlichtingen gelijk staat aan hun uitsterven. Het is onze emotionele cultuur en onze Weberiaanse sociologie die ons hebben 'bevrijd' van Kant. Maar die bevrijding impliceert een ontoelaatbare slaafsheid aan de esthetiek — aan ondoordacht management — in schone Kantiaanse kleren. De belangrijkste esthetische categorieën zijn de overblijfselen van een dode taal waarvan de betekenissen tot hulpmiddelen zijn verworpen.

RICHTLIJN:

(1) en (2) trekken nu de nagels uit en verwijderen de houten latten. De verf droogt. Nieuw schilderdoek wordt uit de grote rol getrokken wanneer het geschilderde deel op

een kleinere papieren buis wordt gerold. Het doek lijkt nu op een rol. Het nieuwe doek wordt vastgespijkerd en beschilderd met grondverf.

(1) "Nog een oceaan van schoonheid."

(2) Maar als het geschilderd is lijkt het duurer. Onze laatste twee schilderijen zijn een bewuste weergave van de verschijningsvorm van ziekte. Het zijn geen fouten. Zij bevinden zich in de leugenmarge. Ze bevinden zich in de leugenmarge die te maken heeft met half gerealiseerde daden van spiritueel berouw, met beelden (of zelf-beelden) van stilte en het buigen van het hoofd.

(1) De 'Studio'-serie begon in de ene wereld en zal eindigen, als ze eindigt, in een andere. Ze is immers al in andere.

(2) Is het niet eerder dat ze begon in de rand van één wereld en nu aan de rand van een andere is? De serie begon in een wereld die discursief is verbonden met hedendaagse kunst (of met verschillende identificeerbare modellen van hedendaagse kunst).

(1) Uit deze wereld hebben we symbolen geselecteerd. Deze behoorden tot onze expliciete materialen.

(2) De discursieve verbinding werd veroorzaakt door een gevoel van grotesk bedrog, van genealogische absurditeit.

(1) We zijn nu in een wereld die daarvan is losgekoppeld. Toch vereist dit, moeten we een noodzakelijke voorwaarde maken van, onze genealogische kritiek die deels de hedendaagse kunst betreft.

(2) En dan geen belang hechten aan wat zich aandient.

(1) Erkennen dat wat naar voren komt bijna niets zal zijn. De 'nieuwe' wereld is vrij broos.

(2) "Mijn talent wacht om zich helemaal op het doek te laten gaan."

(1) De Bestuurlijke barbarij van het hedendaagse esthetische discours is geen bewijs dat alles altijd zo zal zijn.

(2) Nee, maar een mogelijke toekomstige esthetiek zal niet noodzakelijkerwijs inhouden dat er niets uit de onthulling van de verrotting van de vorige positie wordt gehaald. Dit is zelfs mogelijk wanneer die onthulling inherent is aan de latere.

(1) Onze 'discursieve' verbinding met de hedendaagse kunst in haar, soi disant, verschillende werelden en manifestaties, bracht vaak de beperking van onze didactische doelen met zich mee.

(2) Ze stelden ze verkeerd voor.

(1) En erger nog. Onafhankelijk misschien van deze discursieve relatie, hadden we de neiging om ons een of ander ontstaan voor te stellen, een constructieve betekenis doorheen het genereren van 'tweede-rangs vertogen', causale kritiek enzovoort. En dit ondanks een vleug 'haat' en 'haat voor ons'.

(2) We hebben de betekenis of het mechanisme van ons haat niet heel diepgaand onderzocht. De mogelijkheid dat we datgene 'bedoelen' dat eerder door ons van betekenis werd ontdaan, dat genetisch afhankelijk is van een tweede-rangs (of nde-rangs) afbraak van zijn betekenismechanisme, is inderdaad een zeer delicate zaak.

(1) We mogen echter niet tevreden zijn met een emotieve esthetiek van het haat.

(2) "De scherzo's, de echte fuga's op de thema's van de opstanding in onze laatste twee schilderijen zijn niet te ontkennen."

(1) "Zou men kunnen stellen dat hun gebrek aan betekenis wordt afgelost door hun hapticititeit?"

(2) We willen echt wel populair zijn bij de bourgeoisie, niet? Een kus is een kus. De ge-

voeligen zijn gevoelig. Maar denk na over een kus die voorafgaandelijk werd geïdentificeerd als een herpesbesmetting.

(1) Een Studio in het donker lijkt de mogelijkheid van het detail te ontkennen. En dit is misschien de mogelijkheid van de levendigheid.

(2) Dit gebrek aan levendigheid met betrekking tot het representatief detail van eerste rang moet op een andere manier worden gerecupereerd.

(1) In een ander detailregister.

(2) We schilderen niet met de mond.

(1) En we beweren niet dat dit schilderij met de mond is geschilderd.

(2) We ontkennen het echter niet.

(1) Haar grafische vorm, of liever, onze oorspronkelijke grafiek of tekening is met de mond gemaakt.

(2) Toen we Index... I en II schilderden hebben we nagedacht over de vraag: 'Wat zijn de gevolgen van een 'geschilderd met de mond'-bewering die in feite niet waar is?'

(1) De valsheid van een dergelijke bewering verwordt tot een beschaafde (of kunstige) afstand van het hiaat. De bewering zou de bewering zijn van genealogische poppenspelers.

(2) We zouden maskers hebben gemaakt om nooit te dragen.

(1) Er zijn een aantal schilderijen van Dali waar gezichten in de wolken te zien zijn. Er zijn andere schilderijen van wolken zonder gelaatsuitdrukkingen. Mensen 'zagen' er gezichten in.

(2) Bij Index: The Studio at 3 Wesley Place III (in the Dark) hebben we geen 'geschilderd met de mond'-bewering gemaakt. De mogelijkheid bestaat dat sommige toeschouwers het Dali-effect zullen ondergaan, en het schilderij zullen 'lezen' als zijnde geschilderd met de mond.

(1) En dat zou de projectie betekenen van het (kleine of grote) hiaat ervaren ten aanzien van die Studio schilderijen waarvan geschilderd met de mond een belangrijke retrodictie is.

(2) 'Lezen-in' en 'zien-in': zijn dit echte hermeneutische fouten? Is 'lezen-in' of 'zien-in', in de betekenis van 'projectie op' of 'overdracht', het 'nog niet' van een hermeneutisch 'niet meer' of het 'niet meer' van een hermeneutisch 'nog niet'?

RICHTLIJN:

Men gaat verder met het aanbrengen van de grondlaag.

(1) Dit wordt een moeizame week.

(2) "En toch hebben we door het voorbereiden van het doek onze intentie om met het materiaal om te gaan kenbaar gemaakt."

(1) "Met een materiele traditie."

(2) "Hoewel minder materialistisch dan beeldhouwkunst."

(Kind) "Hallo Fatty en Skinny". (Dikkie en Dunnie)

RICHTLIJN:

Het aanbrengen van de grondlaag is voltooid. Het laatste deel dat moet worden vastgemaakt (het linker kwart van het schilderij) wordt met potlood verdeeld in vierkanten van 10 cm. De lijntekening (met de mond) wordt van de muur gehaald en twee stroken die overeenkomen met het linker kwart van het schilderij worden afgesneden.

(2) Sommige van onze 'materialen' zijn te vinden in de mogelijke wereld (of werelden) of de fragmenten of restanten die zich verbergen in of tussen de verhoudingen van het hiaat. Deze wereld (enz.) is zeer waarschijnlijk, onder andere, een wereld van dwaasheid en morele onrust.

- (1) Een zeer niets-achtige mogelijke wereld.
- (2) Het kan inderdaad zijn dat onze doelstellingen (zelfs onze alledaagse esthetiek in de ene of andere gedaante) zich richten naar wat te doen 'in' het niets dat door het hiaat is achtergelaten. De stofjes zweven boven de kloof.
- (1) En de kloof bestaat uit reële mogelijkheden. De voorwaarden van het hiaat zijn, in zekere zin, aantoonbaar.

(De stem van Clement Greenberg) Braque's parcours suggereert diepe ruimte op een symbolische manier en vernietigt het oppervlak op een symbolische manier.

- (1) Als we deze mogelijkheid van hiaat 'toevoegen' aan de andere mogelijkheden, dan krijgen we een andere betekenis voor hiaat. Een andere cardinaliteit. Maar een cardinaliteit die de normaliteit van 'nog een hiaat' niet weerspiegelt.

(2) Stel je Index: The Studio at 3 Wesley Place IV (Illuminated by an Exploding Car) voor.

- (1) "Ik wou dat we tekeningen zouden maken van hetzelfde formaat als het schilderij. Een cartoon is een Duitse professor's landkaart."

(2) "Ik vraag me af wat James Lee Byars nu aan het doen is. Ik vraag me af wat Cindy Sherman, Jörg Immendorf, Terry Atkinson, mevrouw Braggins en de Groene Partij nu aan het doen zijn."

- (1) "Tim Clark is voortdurend op zoek naar mensen die zich afvragen wat andere mensen aan het doen zijn."

(2) Men zou kunnen zeggen dat we de kunstwereld 'verloren' hebben omdat de huidige dwaasheden erger zijn dan die van gisteren. Maar dat is niet de reden. Noch denk ik dat de echte reden ligt in het feit dat de 'heden-daagse kunst' ons plotseling met woede en vernedering heeft overbelast.

- (1) Of we genereren het hiaat met behulp van

verschillende maskers of simulacra. Ondanks tweede (enz.) -rangs discours, kleine scherven 'echte' woede, leek de echte expressie stand te houden. Katloze grijnzen?

(2) Weet je zeker dat 'ondanks' juist is? Je zou kunnen zeggen dat deze 'fragmenten' bestaan in hoofde van een tweede-rang-achtige kritiek; dat ze pas een filosofisch mogelijke bevolking worden wanneer een dergelijke kritiek wordt uitgesproken.

- (1) Misschien werden deze scherven achtergelaten door de maskers en niet door het hiaat.

(2) De maskers worden door noodzaak verbonden aan het hiaat.

(1) Ik denk niet dat deze bijna-nietsen ontstaan zijn als gevolg van de noodzaak dat onze causale kritiek onvolledig zou blijven. Het feit dat ons onderzoek naar het mechanisme van de voleindiging — van verkeerde voorstelling — alleen maar dient om de kracht van het esthetische management te dramatiseren biedt geen enkele aanwijzing dat dit onderzoek onbeslist zou zijn.

(2) Terzelfdertijd denk ik dat de bijna-nietsen ontstaan uit een verdubbeling van het gevoel van hiaat. Deze verdubbeling ontstaat uit een flauw vermoeden dat de basis van 'ons' tweede-rangs (etc.) discours ijdellijk is.

- (1) 'Berouw' is een zeer technische term.

RICHTLIJN:

(1) en (2) transcriberen de tekening met de mond in potlood op het doek. De ene werkt sneller dan de andere. Dus om wat omhanden te hebben, knipt hij/zij repen uit de sectie die wordt getranscribeerd door zijn/haar collega.

- (1) "Een stomp potlood is echt gealiëneerd. Een kort niet."

(2) "Hoe is het om de zekere toets te hebben

van een Picasso in zijn seksuele prime?"

(1) "Hoe is het om de intensiteit van een aantal Goyas te hebben?"

(2) Een kritiek van de causale-typeanalyse of, beter gezegd, een gevoel voor haar ijdelheid, leidt ons echter niet naar geklets over gevoelige alternatieven voor de moderne wereld. Deze alternatieven zijn de meest volledige encenseringen en de meest saaie reflecties van emotivisme.

(1) Operationeel brutalisme is een van krachtigste instrumenten van deze bestuurlijke co-optatie van de esthetiek.

(2) De verwarring van smaak met mechanisme — of beter gezegd het inflateren van smaak tot de status van mechanisme — is een symptoom van emotivisme.

(1) De scherven blijven mogelijk achter als de producten van deze puinhoop.

RICHTLIJN:

De transcriptie is voltooid. (1) en (2) kijken nu naar het rechter kwart van het doek.

(1) "We moeten terugdraaien. Het is methodologisch belangrijk, zelfs een transcendentale noodzaak, zelfs een Reich des Sollens, om te beginnen in de linker bovenhoek."

RICHTLIJN:

Ze draaien terug op een manier die reconstrueerbaar is aan de hand van de beschrijvingen hierboven. Verf wordt gemengd; droog poeder wordt met acrylemulsie vermengd in een keukenrobot. De pigmenten zijn lampenzwart, zwaar Frans zwart, mars zwart, grafietpoeder, oosters blauw, oosters groen, mars violet. Er zijn andere kleuren in tubes. De keukenrobot ontploft. Ze gaan door met het mengen van de verf met de hand. (1) giet wat verf in babyvoedingpotjes (lampenzwart, mars

zwart en een grafiet-lampenzwart mengsel). Hij begint bovenaan links te schilderen. (2) neemt de grotere pot en begint aan de rechterkant te werken. Er hangt een reproductie van een Goya aan de muur. De halftinttekening is van de muur gehaald en ligt gestut voor en tussen de twee kunstenaars.

(1) Wij voeren causale, genetische typeonderzoeken. We proberen er ook noodzaken van te maken. Maar deze onderzoeken zijn geen soort 'niet meer'.

(2) De 'formule' wordt te weinig gewicht gegeven door de literaire vertalers van Nietzsche. Het is gewoon een consumenteninzicht dat kunst zich ergens tussen het 'rationalistische' 'niet meer' en het (wat?) 'irrationalistische' 'nog niet' bevindt. De inhoud van een 'nog niet' zal altijd een maximaal gesloten vorm van een 'niet meer' inhouden, en de inhoud van een 'niet meer' zal altijd ten dele een 'nog niet' zijn.

(1) Inderdaad, er kan worden gesteld dat een 'niet meer' vanuit een of ander oogpunt altijd een 'nog niet' is.

(2) Maar dat is niet interessant. Wat wel interessant is, is de idee dat ze functioneel verbonden zijn, isomorf. Nog interessanter dan dat is de idee dat ze genetisch en logisch onderling van elkaar afhankelijk zijn.

(1) Woede in het masker van de 'rationaliteit', 'rationaliteit' in het masker van de woede ...

(2) Het falen van het marxisme om zichzelf in haar 'niet meer' te omsluiten is een van de condities van haar leegte.

(1) Wij zijn niet bereid om een kunstwerk als onafhankelijk 'van het karakter van haar maker' te beschouwen. En in die zin zijn we niet bereid om de esthetiek als onafhankelijk van de moraal te beschouwen.

(2) In die zin zijn we weinig anders dan de

schrille disimbricatoren van de macht-seks ideologie en andere hogeschooldocenten-thema's.

(1) Het verschil is het mechanisme van ons berouw.

(2) Zij zijn aan het 'nog nieten' met hun 'niet meer', en stellen dit toch verkeerd voor als 'niet meer' tout court.

(1) Zij nemen een bestuurlijke functie aan.

(3) Ik heb nog een stuk lezing geschreven. Ben je bereid er even naar te luisteren?

(1), (2), (3) ... Het expressief bereik van Pollock's kunst berust op zeer beperkte middelen. In die zin is het zowel klassiek als pessimistisch. Wat het schilderen zelf aangaat is het ook heel eenvoudig technisch te reconstrueren. De belangrijke les in de kunst van Pollock ligt niet in haar 'optische kwaliteiten', het 'reduceren van de picturale diepte', het 'bevrijden van de lijn van de beschrijvende en definiërende functies', de aanroeping van de 'kosmos van de hoop', of in welke andere mogelijke vorm van afscheid dan ook. Ze ligt eerder in de noodzaak tot vlijt: in de vraag dat men zou erkennen hoe weinig er nog overschiet om mee te werken...

(1) Wij kunnen enkel de minimale veronderstelling maken dat we erin zullen slagen deze tekening te reproduceren.

(2) Laten we hopen dat ze minimaal is. Vergroot als een schilderij, verhoudt dit ding zich tot de canons van de slimme en enigszins paradoxale modernistische schilderkunst.

(1) Het soort spul dat alleen werkt als men de theoretische beperkingen van haar productie aanvaardt. Bureaucratisch modernisme met iteratieve complexiteit ... één idee en veel intra-canonieke variaties.

(2) "In tegenstelling daarmee beschouw ik het gedeelte van het schilderij waar ik aan werk

als ongedwongen, als een landschap van passie."

(1) Ik heb helaas net een incompetente Augustus John gemaakt.

(3) Kan je nog wat meer aanhoren?

(1), (2), (3) ... Wat ik wil stellen is dat al zij wiens werk ik heb besproken kunnen gezien worden als zoekend naar een manier om om te gaan — zij het op verschillende wijzen — met de gevolgen en implicaties van het Abstract Expressionisme. Ze werden door niets zozeer bepaald als door de negatieve gevolgen, door het beperken van de mogelijkheden en door de moeilijkheid om in te gaan op de vereiste tot vlijt waarvan Pollock's werk een voorbeeld is. De lijn van de ontwikkeling doorheen de jaren vijftig en zestig is vertakt en onsamenhangend, en er is een overvloed aan doodlopende paden en kleine mislukkingen. Er zijn geen duidelijke opvolgingslijnen. Bijvoorbeeld, Johns imiteert de Minimal Art niet. In plaats daarvan verwoorden Johns, Stella, Judd en Morris elk op verschillende wijzen — vaak onbewust — een intuïtie van de historische en culturele omstandigheden die de productie van de kunst bepaalden vanaf het midden van de jaren vijftig tot de jaren 1970. Een identificerend kenmerk van deze omstandigheden was dat de aanspraken op de psychische of metafysische inhoud van de kunst niet houdbaar leken zonder bathos ...

RICHTLIJN:

(1) and (2) werken verder. Zij werken iets wat op een fase van de weergave van *Burial at Ornans*, *Donnez Votre Travail* lijkt af, enz. Ongeveer een kwart van het schilderij is bedekt met lampenzwart, grafietzwart en oosters blauw.

(2) "Het blauw is afschuwelijk, maar noodza-

kelijk. We moeten in staat zijn om te navigeren.”

(1) “Het is van vitaal belang dat we vrijwillige inzet voorkomen. We moeten inzetten op de mogelijkheid dat we beslissingen nemen en niet op de illusie die ons smeulend talent zal voortbrengen.”

(2) Ik denk dat dit is afhankelijk is van het werken in beschrijfbaar fasen. We worden verplicht te doen wat we bijna niet kunnen verdragen. We kunnen niet stoppen en emotieve keuzes maken. Net die moeten we systematisch vermijden.

(1) We zijn haast gedoemd ze toch te maken.

(2) Het lijkt deels een probleem van het behouden van de betekenis van de beschrijfbaarheid van een bepaalde fase of proces.

(1) Het is ongetwijfeld waar dat de concepten van de esthetiek kunnen worden opgevat als een samenraapsel van gefragmenteerde overblijfselen van een ouder verleden dan het onze. Dit kan een gevaarlijk inzicht blijken: een kans voor degenen die het diepst verankerd zijn in de emotieve cultuur om zichzelf (verkeerd) voor te stellen als diegene die ze hebben overstegen. De identificatie van diepliggende ‘resten’, enzovoort in bepaalde uitverkoren kunstwerken is niet meer dan de echo van de eigen (emotieve) stem van de criticus.

RICHTLIJN:

(1) en (2) *bekijken wat ze hebben gedaan.*

(1) Dit is zo demoraliserend, zo incompetent.

(2) Dit is een ernstig geval van Robespierre.

(1) Erger. Dit is wezenlijk incompetent, onnozel en vernederend,

(2) Hoe is het dan? Is het erger dan Lenin at the Rostrum?

(1) Erger.

(2) “Moed is niet vereist.”

(1) Het moet eraf. Dit is een maand werk. “Wat een kristallijne strengheid!”

RICHTLIJN:

Vanaf de linker bovenhoek brengen (1) en (2) Nitromors, een ethyleenchloride-verfabbijtmiddel aan op het schilderij. Ze schrappen het af, tot op het blanke doek.

(1) Een uitgewiste, incompetente Augustus John. Op de een of andere manier heeft het niet de huivering van de Erased De Kooning.

RICHTLIJN:

(1) and (2) hertekenen grote stukken van dit deel van het schilderij. De verf wordt verdund tot een waterige consistentie en het beeld wordt ingevuld op de wijze van ‘schilderen met nummers’. De lichtste gebieden worden in oosters blauw geschilderd. Deze kleur wordt losjes aangebracht zodat ze aangrenzende grijze en zwarte gebieden overlapt. Het zwart dat op die manier wordt overschilderd ziet er als gevolg koeler en donkerder uit, de grijzen lijken zwart.

(1) Het paradigma is Guernica.

(2) Het was nodig een willekeurig patroon te genereren. Anders keren we terug naar het ploeteren met de ‘geometrische’ grenzen der dingen. De betekenis volgens dewelke het ding modern is mag niet volledig afhankelijk zijn van de onduidelijkheid der dingen. Het moet moderniteit niet alleen ‘vermelden’ in hoofde van een soort optische uitputting in de schaduw. Dit moet echter wel een mogelijkheid blijven.

(1) “Ik denk dat de fundamentele mate waarin mijn genot van de borst overeenkomt met mijn genot van het schilderij, het creëren van het schilderij, daar zal van afhangen.”

RICHTLIJN:

(1) and (2) schrapen en strippen een sectie voor een tweede keer.

(1) "Het is schandalig dat ik het 'heksen-sabbat-van-Dooms-day-aspect' heb moeten afschrapen om het te vervangen door de armzaligheid van de consistentie. Het verwijderen van de sporen van mijn passie."

(1), (2), (3) De basis van de hedendaagse esthetiek is catastrofaal leeg. Onze emotieve cultuur is de laatste westerse act. Het is de basis van een ongegronde esthetiek. De basis-principes van de estheet zijn instrumentaal en bestuurlijk. De kracht van de esthetische manager verbergt zijn leegte. De onjuiste voorstelling van het mechanisme van zijn esthetiek legt het mechanisme noodzakelijkheid op; het mechanisme maakt de onjuiste voorstelling noodzakelijk.

Degenen die verlangen naar een niet-decadente esthetiek, een niet-decadente kunst, verlangen doorheen de beelden van hun willekeurige macht. De verlangens zijn zelf decadent. Dit geeft ons iets te doen. Maar we zijn verplicht deze middelen als hun producten te gebruiken en er niets van te maken. De middelen waarvan we misschien niet niets maken zijn zelf weinig beter dan niets. Er is geen angst in deze opmerking. Alleen een gevoel van noodzaak en schaarste.



*The Actors of the Jackson Pollock Bar Performing 'Art & Language Paints a Picture'
Installed in the Style of the Jackson Pollock Bar _ 1999
Fundacio Antoni Tapies, Barcelona*

APPENDIX

De volgende items worden in *Index: the Studio at 3 Wesley Place III (In the Dark)* monochroom weergegeven. Het zijn enkele van onze meest betreurenswaardige mislukkingen. Ze werden verborgen of uit het publieke domein gehouden. Het zijn bronnen van verlegenheid. Van linksboven naar rechtsonder:

Portrait of V. I. Lenin at the Rostrum in the Style of Jackson Pollock, 1979;

Born in Flames II, 1978;

East Window of All Saint's Church, Middleton Cheney, 1979;

It's Still Privileged Art, 1976, poster van Carol Condé en Karl Beveridge;

A Miner Drilling the Hole for Shotfiring in the Style of Jackson Pollock, 1980;

Our Progress Lies in Hard Work, 1978;

Riot at Night, Painted by Mouth, 1981;

Index 04, 1973, microfilm reader;

Ten Postcards, 1977;

Singing Man II, 1975;

Commemorative Portrait of Robespierre, 1980;

Oak Tree near Middleton Cheney, 1978;

Puzzle, 1977;

Nobody, 1977;

Ways of Seeing?, 1978;

Monument Commemorating Pavel Pestel and Other Heroes, 1980;

Poster, 1976 van Michael Corris en Andrew Menard;

Pure Painting (Closed to Open Forms), 1965, schilderij van J. Kosuth.

DIT INTERVIEW VERSCHEEN IN HET TWEEMAANDELIJKS TIJDSCHRIFT
VAN HET GEWAD TE GENT. JAARGANG 3 - NR. 3 - FEBRUARI 1983



ART & LANGUAGE

Index: The Studio at 3 Wesley Place in the Dark (III) _ 1982

Acrylic on canvas _ 330 x 780 cm

Museum of Contemporary Art, Barcelona, Philippe Meaille Deposit

© Art & Language

ART & LANGUAGE
Frameworks _ 1966-67 (afbeelding op rechterpagina)
Letterpress booklet _ (eerste pagina)
Privé collectie, Parijs
© Art & Language

Air Show

The fog bank is a macroscopic aggregate. There is no theoretical primacy here for this macroscopic aspect. That is, its importance or unimportance is shown up by raising and answering internal questions to the framework.

There is no rhapsody here.

The macroscopic aggregate can be subjected to a micro-reductive examination. The horizontal dimensions of a 'column' of air, atmosphere, 'void' etc. can be indicated and established (for all 'external' and practical purposes) by a visible demarcation in terms of horizontal dimensions, axis, etc. This could be done in a number of ways: e.g. through the indication of some points of contiguity with other 'things', or through the computation of a particular physical magnitude - e.g. temperature or pressure differences, etc. (this is not necessarily to advocate an instrumental situation). None of this is to say that a complete, if only 'factual' or constructual, specification is to be expected.

Obviously, when one talks of a column, there is some reference to a visual situation (from whence the vocabulary may or may not find support). There is a comparison to be made here between the 'air-conditioning situation' and the fog bank, in which the obvious physical differences between the 'matter' which constitutes the indicators of this or that 'boundary' can be made out. This is not to describe the difference between boundaries per se, nor is it to exclude the possibility of regarding 'boundaries' as 'entifications' of geometrical gaps.

Mostly, anyway, the questions of 'demarcation' are external ones of a practical nature. Still, they remain securely rooted in the perusal tradition, so long as one considers them in the context of particularizing characteristics at an observational level.

A lot of emphasis was placed on the microscopic mechanical aspects of procedure and process in the air-conditioning situation; it's easy to raise and answer the same sort of question here. The objection to doing this is based in a rejection of the problems of 'visualization' (and 'identification' in that context) on theoretical grounds. The microscopic picture has a counterweight origin in the macroscopic aspect of a situation. Whilst articulation on and identification of air as a 'thing' conforms to this tradition, the molecular mechanical concept of 'particle', 'flux', (of energy) and the 'thing', 'particle' identity systems

(1) *By 'measure of identifiability' I mean there are some bodies which are more easily identifiable than is, say, a molecule of hydrogen. To identify a molecule of hydrogen considerable instrumental refinement is needed to aid normal vision.*

FRAGMENTEN UIT:
BALDWIN, MICHAEL; HARRISON, CHARLES EN
RAMSDEN, MEL,
“VOICES OFF: REFLECTIONS ON
CONCEPTUAL ART” IN CRITICAL INQUIRY,
33/1 (2006), PP. 113-135.

(...) Het bleek dan ook dat de risico's van de toename van de banaliteit en vulgarisatie zouden kunnen worden vermeden door gebruik te maken van een tekstuele vorm die was ontstaan als een artistiek onzeker object. Dit was een tekst die inderdaad zou kunnen beginnen met een soort appropriatief gebaar naar een quasi-readymade, maar het gebaar in kwestie viel al snel aan onderveraging ten prooi: 'Waar hebben we/heb je het hier over en hoe doen wij/doe je het?' Bijgevolg verloor het gebaar zijn appropriatief karakter en nam het de vorm van een onderzoek aan. Er waren echter andere mogelijke risico's, waaronder het risico dat het vermeende kunstobject waarop de tekst leek te willen wijzen verloren zou gaan in discursieve opaciteit en uitwissing (of mislukking). Maar dit waren risico's dat het kunstwerk leek te moeten nemen als het het actorschap dat door de cultuur van het post-Duchampiaanse object verwijderd werd wou recupereren- een actorschap dat weigerde passief rond te hangen terwijl de kunst-wereld en zijn instrumentele instellingen bedacht wat er als bevestiging zou gezegd worden.

De vicieuze cirkel die teruggaat naar het spektakel werd vermeden door het erkennen van de mogelijke opaciteit van de appropriatieve taal en het sociale leven die ze impliceert - door in te zien dat het genomineerde object geen transparant gegeven is in de uitingen of geschriften van de kunstenaar, en dat deze laatste zijn geconnecteerd met een wereld van verschillen die ontstaan doorheen de uitingen en geschriften van anderen. Het postminimalistische object dat figuurlijk 'gedematerialiseerd' was in de virtualiteit van de tekst werd dus teruggebracht naar de dialectische realiteit van het maatschappelijk leven, en was in die zin onderworpen aan een her-materialisatie. In het proces neigde 'mijn werk' ofwel te worden teniet gedaan of op te gaan in 'het werk.'

Het zou verkeerd zijn te veronderstellen dat het appropriatieve gebaar (of de 'verklaring') onmiddellijk en expliciet onderworpen zou zijn aan dergelijke sociale en conversationele correcties en complicaties. Aan de basis lag een vrij conventioneel beeld van de individualiteit en het actorschap van de kunstenaar. De tekst werd aanvankelijk in opdracht van de kunstenaar opgezet als een middel om iets als een 'manier van kijken' te genereren, het was niet 'het werk', maar 'het medium van de presentatie'. Er was de voorstelling, en het 'ding' dat voorgesteld werd: in het geval van Art & Language bijvoorbeeld, een beschrijving van een luchtkolom en de luchtkolom, bij Weiner een formulering als 'A river spanned' en een rivier die op een of andere manier in de werkelijkheid

of in de verbeelding overspannen is. Maar het is waar dat de tijd voor dergelijke zaken noodzakelijkerwijs kort was. Hoe meer de tekst uitgebreid en discursief was, hoe meer hij onvermijdelijk onzekerheid over de transparantie van het ostensieve gebaar (of de 'verklaring') zelf genereerde, en dus onder meer ook over de onafhankelijkheid van het object in kwestie; en hoe meer afstand hij creëerde ten opzichte van die stereotypen van artistiek actorschap - endemisch aan de modernistische praktijk en ideologie - waarbij het gebaar van de kunstenaar noodzakelijkerwijs doorslaggevend is, los van of dit gebaar resulteert in een readymade of in een drie meter hoog abstract schilderij. Voor zover deze onzekerheid openbaar werd gemaakt, diende wat terecht kan worden gezien als een louter reflexieve - en in die zin vermoedelijk modernistische - dialectiek, in feite alleen om datgene dat normaal gesproken verborgen lag, bloot te leggen. In die zin belichaamde het een doorslaggevend element van sociale kritiek.

(...)

Het kunstwerk, als dusdanig - of beter gezegd, voor zover er sprake is van de kwestie van zijn status als kunst - benadert nu een ontologische toestand die zich dichter tot de performance dan tot enig pre-tekstueel letterlijk object verhoudt. Dit wil natuurlijk niet zeggen dat het letterlijk performance is. Het wil eerder zeggen dat het onmogelijk zou zijn om het te kenmerken zonder enig besef te hebben van de sociale omstandigheden die niet alleen externe factoren zijn, maar interne constructieve principes.

Dit is wat we van de definitieve genres van de conceptuele kunst hebben kunnen maken. Het zou in die zin juist zijn te stellen dat dit voor de purist ook met moment was waarop we niet langer conceptuele kunst produceerden, en een conversationeel genre waren begonnen. We dienen de historisch orthodoxen te melden dat de purist het juist voor heeft. Voor ons gold dat, als de conceptuele kunst een toekomst wou hebben, het niet als conceptuele kunst zou zijn, en net zo belangrijk niet als de soort institutionele kritiek die als een deugdzzaam en uitzonderlijk voorbeeld van conceptuele kunst geldt. (...)



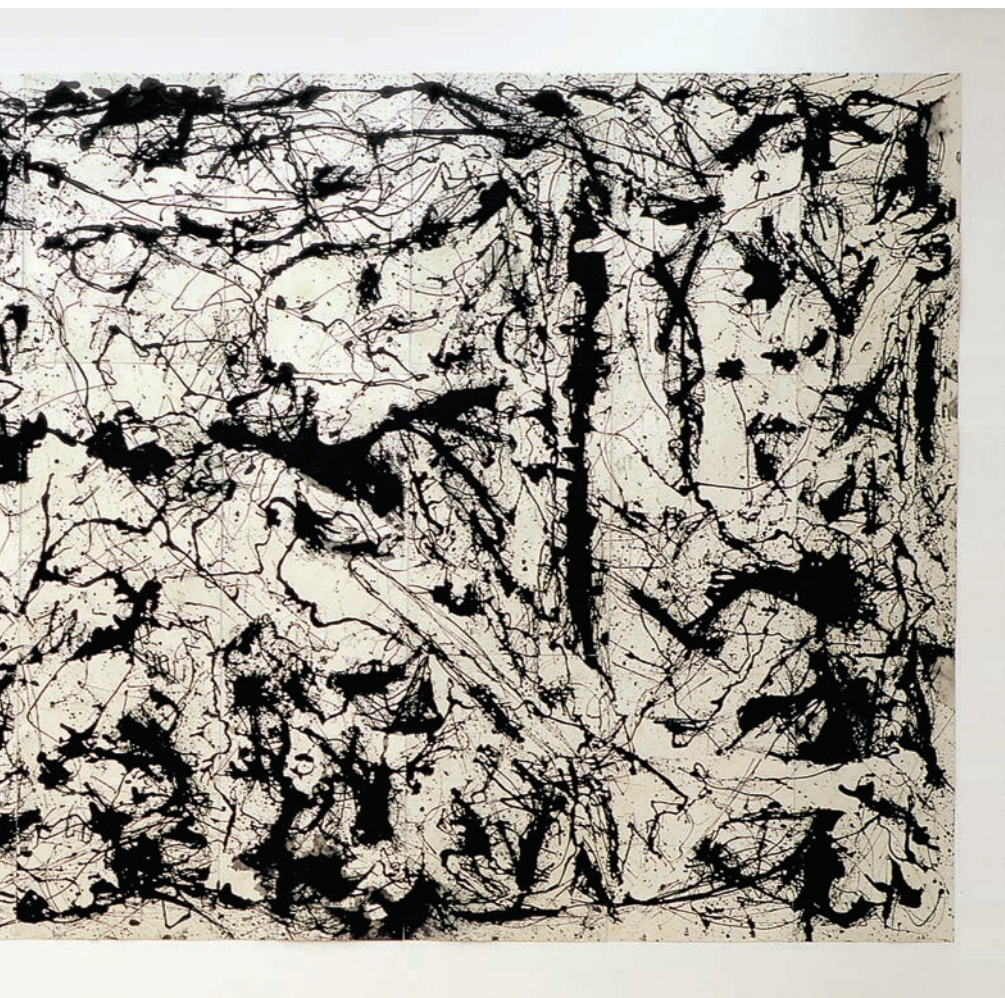
ART & LANGUAGE

Picasso's Guernica in the style of Jackson Pollock _ 1980

Olie, papier, doek, karton, huidenlijm _ 356,5 x 790,5 x 30 cm

Collectie S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent

© Art & Language



INTERVIEW MET ART & LANGUAGE. 19 MAART 2013. BANBURY.

Maria Schnyder en Katrien Blanchaert

I. OVER DE CONCEPTUELE KUNST

WAAR Zouden jullie de oorsprong van de conceptuele kunst situeren? Is de conceptuele kunst ontstaan vanuit de historische en sociale context die over het algemeen met het jaar '68 wordt geassocieerd, of kwam ze eerder voort uit een kunst-eigen ontwikkeling?

Michael Baldwin: Het zou verkeerd zijn om het *achtenzestigermoment* te gaan overdramatiseren. Gedurende een hele korte periode leek alles een beetje meer rijp te zijn voor de revolutie dan het in werkelijkheid was. Bijgevolg is alles snel geluwd. De overschatting van 1968 en de impact ervan is een kolossale misvatting in het Europese culturele discours. Men zou echter kunnen stellen dat de uitdagingen aangevoerd in het discours van het late modernisme in de Verenigde Staten in vele opzichten een sociale dimensie hadden. Ook al zou men misschien kunnen stellen dat het culturele discours van Greenberg zich in wezen binnen de kunst afspeelt - of in ieder geval de kunst dialectisch omsluit -, voor ons betekende het een soort van bevrijding van de sociale elite die historisch gezien de macht en het zelfvertrouwen had om kunstwerken te produceren en te consumeren. Het discours van Greenberg liet mensen met mijn soort achtergrond - en die was relatief bescheiden - verstaan dat kunstkwesties zouden kunnen worden benaderd als kwesties van technische en historische aard die niet langer een bevoorrechte achtergrond, of het vermogen van de kunstenaar de verfijning die ermee gepaard gaat te imiteren, behoeven. Vele van de kunstenaars die in de jaren vijftig en zestig in New York op de voorgrond kwamen hadden immers zelf een bescheiden achtergrond. Los van de *achtenzestigkwestie*, vertegenwoordigden de theoretische aspecten van het hoge modernisme een sociale verandering op zich. De kunstenaars die zich op het voorplan plaatsten op het gebied van sociale of politieke verandering echter, raakten vanuit onze optiek eenvoudigweg op een dwaalspoor: kunst is niet in staat om dergelijke veranderingen tot stand te brengen. Ik ben - hoe zou ik het stellen - schaamteloos oud trotskist genoeg om te weten dat het enige wat kunst een sociale inhoud geeft - als het ooit die ambitie al zou hebben - zich situeert in de bereidheid van kunstenaars om zichzelf te veranderen en niet in hun verlangen om de mensen die hun werk bekijken te veranderen.

Mel Ramsden: Men discussieert al heel, heel lang over conceptuele kunst en bepaalde sociale omstandigheden. Iedere keer als iemand stelt dat de conceptuele kunst is ontstaan vanuit een ontwikkeling binnen de kunst - en dat ik denk dat dat min of meer ook zo is - is er iemand anders die vragen gaat stellen in de aard van: 'En hoe zit het dan met de oorlog in Vietnam?' En andersom. Het idee dat de conceptuele kunst mogelijk werd gemaakt door het '68-discours is verkeerd. Het was noch '68, noch Fluxus met zijn psychologische dimensie, maar de Amerikaanse schilderkunst en haar materiële traditie - met haar houding van 'hier hangt dit aan de muur, het is te nemen of te laten' - die belangrijk was voor ons.

IN DAT OPZICHT WAS JULLIE BENADERING FUNDAMENTEEL ANDERS DAN DIE VAN ANDERE KUNSTENAARS VAN JULLIE GENERATIE, ZOALS HANS HAACKE BIJVOORBEELD.

MB: Ik beschouw Hans Haacke's werk in veel opzichten als gedegenereerd - het grenst aan journalistiek. Het is heel gemakkelijk om kunst te produceren met een schijn van wat vroeger inhoud heette door een of andere journalistieke kwestie aan te halen en die op de voorgrond te plaatsen. Ik vind dat uiterst saai en niet waar het in de kunst om zou moeten gaan.

MR: Het idee dat er inhoud moet zijn en dat die inhoud waarde moet hebben is erg dominant tegenwoordig. Als we het hebben over de sociale aspecten van de kunst, hoe zit het dan met de manier waarop het werk wordt geproduceerd? Niemand houdt daar echt rekening mee - ik denk dat wij dat wel doen.

MB: Het vermogen van het werk om een institutionele kritiek te formuleren was nooit een doel op zich, maar werd in vele opzichten beschouwd als een bijproduct. Het had eerder te maken met het erkennen dat vele misvattingen over volledigheid en totaliteit met betrekking tot de kunst in de late jaren zestig een soort orthodoxie waren. Vandaag is de normering verschoven van het modernistische naar het Duchampiaanse paradigma - en een vergelijkbare orthodoxie is terug te vinden in de hegemonie van het tijdschrift *October* dat eenzelfde economische, maar ook ideologische macht uitoefent. Onze raison d'être is altijd een weigering van met autoriteiten samen te werken geweest: dit soort weerstand is belangrijker voor ons dan een of andere onverholen journalistieke identificatie met een goed doel.

DEZE HOUDING TEGEN DE GEVESTIGDE WAARDEN MAAKTE OOK DE AFBRAAK VAN DE HIËRARCHIEËN TUSSEN TAAL EN KUNST AAN HET EINDE VAN DE JAREN ZESTIG MOGELIJK.

MB: We maakten iets dat noch literatuur, noch filosofie, noch poëzie, noch wat dan ook was. Het was een nieuw genre, iets dat we hadden besproken in termen van een voorwaardelijke noodzaak: het is theorie in het geval dat het kunst is, het is kunst in het geval dat het theorie is, het is literatuur in het geval dat het kunst is. Met andere woorden, elke 'genre'-identificatie moet opnieuw in een voorwaardelijke vorm die wordt onttrokken aan een initiële aanname gegoten worden. Dit kwam voort uit onze ergernis met het soort van fetisering die Joseph Kosuth bijvoorbeeld voortbracht met zijn 'kunst als idee'. We voelden ons erg ongemakkelijk bij de trend waarin de tekstuele conceptuele kunst als 'transparant' werd beschouwd, dat wil zeggen, op een bepaalde manier referentiële veilig wat de wijze waarop ze kan worden gebruikt om een soort van Duchampiaans object te identificeren betreft. Voor vele van onze Amerikaanse tijdgenoten was kunst een kwestie van het ten uitvoer brengen van een benoemd gezag - het geloof dat er dan vanzelf iets artistieks zou volgen. Het Duchampiaanse gebaar waar wij in geïnteresseerd waren was echter ondoorzichtig. Met andere woorden, we konden er nooit zeker van zijn dat het daadwerkelijk ook maar naar iets zou verwijzen. Deze ondoorzichtigheid liet de sociale dimensie van ons werk ontstaan: het creëerde een omstandigheid waarin een vriend of collega, of misschien meer in het algemeen de kunstwereld, niet langer de passieve ontvanger van het bericht van het creatieve individu was, maar een actorschap dat discursief betrokken werd.

MR: Bovendien hadden we geen galerij en konden er dus niet op rekenen dat de geloofwaardigheid van het werk op die manier bevestigd zou worden. We moesten het poneren en verdedigen, en dat is een groot verschil tussen de ontwikkeling van Art & Language en andere soorten conceptuele kunst die deze eenvoudigweg geprofessionaliseerd hebben. Voor ons, als je iets Duchampiaans wou doen, zoals het bepalen van een vierkante mijl lucht boven Oxfordshire, dan moest je eerst de vraag beantwoorden: 'Hoe weet je dat die er is?' Wel, je weet dat die er is omdat iemand er over gaat schrijven. Je kan niet zomaar met de vinger wijzen: 'Daar is een vierkante mijl lucht, het is een kunstwerk.' Je moest het op een bepaalde manier kunnen verdedigen. Een deel van de verdedigingen die wij hebben geproduceerd waren absurd en belachelijk, maar andere waren heel interessant.

JE ZOU KUNNEN STELLEN DAT IN HET WERK VAN DE MEESTE VAN JULLIE TIJDGENOTEN HET DUCHAMPIAANSE GEBAAAR BEVESTIGEND EN BIJNA SLUITEND WAS, TERWIJL DAT HET IN JULLIE GEVAL AAN DE OORSPRONG LAG: HET WAS GENERATIEF VAN AARD.

MR: Je zou dat kunnen stellen.

MB: En ook, in de handen van de Amerikanen werd dit Duchampiaanse gebaar erg geïndividueeliseerd. Het Amerikaanse sociale solipsisme zal altijd zijn aanwezigheid laten voelen. Wij waren, aan de andere kant, op een bepaalde manier een Europese sociale dimensie aan het heropbou-

wen. Neem iemand als Lawrence Weiner, wiens werk in feite een soort poëzie is - in de aard van William Carlos Williams, maar niet zo goed - of iets dat zich ergens op een vreemde plaats halverwege tussen poëzie en beeldende kunst bevindt, dan zal je zien dat het zijn doel is om het werk transparant als kunst te maken, in plaats van het discursief te laten worden, zoals poëzie dat zou kunnen zijn. Vanuit die positie kan men nergens meer heen, tenzij het werk steeds groter en groter te maken en het steeds meer een verfraaiing van de instelling te laten worden...

MR: ... en het te tonen in steeds betere en betere musea.

MB: We hebben heel vroeg begrepen, ergens in het begin van de jaren zeventig, dat datgene waar we mee geassocieerd worden en waar we ons zeker voor inzetten - namelijk de dimensie van de sociale en institutionele kritiek - in gevaar was. We zagen dat het werk van iemand als Daniel Buren al snel tot een verrijking van het aanzien en een verfraaiing van de instelling verworden was. We begrepen dat, tenzij we de nood aan een essayistische en zeer discursieve praktijk zouden erkennen en blijven erkennen, we ons in precies dezelfde positie zouden bevinden als onze collega's en tijdsgenoten die in feite de sociale en institutionele kritiek van de conceptuele kunst ondermijnden.

MR: Toen kunst zich naar installaties richtte, richtte het zich naar de architectuur. Voor zover ik weet, waren Art & Language de enigen die dit probeerden te weerstaan.



MEL RAMSDEN, ERIK MULIER &
KATRIEN BLANCHART

DAAR WAAR ANDERE KUNSTENAARS VAN JULLIE GENERATIE HOOFDZAKELIJK SITE-SPECIFIEK WERKTEN, DAT WIL ZEGGEN OP DIE PLAATSEN WAAR KUNST WORDT GETOOND, KEERDEN JULLIE TERUG NAAR DE STUDIO OM UITEINDELIJK WEER TE GAAN SCHILDEREN. IN 1977-78 WERDEN DE ZWARTE PROPAGANDAWERKEN GEMAAKT. ZE KEERDEN ZICH OOK TEGEN DE ESTHETISCHE EN IDEOLOGISCHE NETHEID VAN DE CONCEPTUELE KUNST, DIE ZO SNEL GEÏNSTITUTIONALISEERD WAS GEWORDEN.

MB: In de jaren zeventig was het politieke discours in de kunst nog steeds springlevend. Flink wat kunstenaars werden aanhangers van het maoïsme, terwijl in Frankrijk mensen als Support-Surface uitspraken deden als 'Mijn voorkeuren zijn Marx, en Freud, en Mao.' Ook de Amerikaanse aanhangers van Art & Language waren heel letterlijk ingesteld. Ik was op zijn best een politieke ironicus of - beter nog - scepticus. Ik wil absoluut niet beweren dat kunstenaars niet politiek geëngageerd kunnen zijn. De vraag betreft echter de relatie tussen de politieke verbintenissen of overtuigingen en de inhoud van het werk. Ook al zijn we niet enthousiast over de roerijen van rechts, het betekent niet dat we dit gevoel overzetten in alles wat we doen. Ik denk dat Mel hier misschien wel anders over denkt.

MR: Mijn verhaal is anders. Ik was geen politiek ironicus - ik was nooit tot ironie in staat. Het idee van de zwarte propagandafoto's kwam van Michael (hoewel hij ze initieel niet de naam zwarte propaganda gaf). Het waren de enige foto's die ooit in het Art & Language tijdschrift zijn verschenen. Mijn interesse in het gebruik van foto's ontstond vanuit een bezorgdheid met een bepaalde linkse politiek die elke notie dat de conceptuele kunst een soort strenge stijl kon blijven aanhouden ondermijnde. Ik was geïnteresseerd geraakt in beelden, niet in schilderen.

MB: In de jaren zeventig zijn een aantal collega-kunstenaars op een eerder grappige manier puristen geworden. In de context van de zeer essayistische en discursieve methodes waar we tegen die tijd gewend aan waren geraakt, was dit purisme voor ons geen optie. Het nieuwe taalgenre dat we hadden gegenereerd was voor ons, op zich, geen artistieke identiteit of handelsmerk, maar één van de opties of mogelijke talen die we konden hanteren.



ART & LANGUAGE

Above us the Waves (A Fascist Index);

A Tommy Gunner stands guard over captured Art and Social Purpose Installations _ 1976

Retouched Photograph from Art & Language _ Volume 3, Number 4 _ 1976 _ 8,2 x 10,7 cm

© Art & Language; Courtesy, Lisson Gallery

2. DE POLLOCK SCHILDERIJEN

IN 1980 WERDEN JULLIE DOOR HET VAN ABBEMUSEUM IN EINDHOVEN UITGENODIGD VOOR EEN TENTOONSTELLING VAN JULLIE PORTRETTEN VAN V.I. LENIN IN DE STIJL VAN JACKSON POLLOCK, DIE NIET WERDEN TENTOONGESTELD ALS SCHILDERIJEN MAAR ALS KLEURENFOTOKOPIE-EN, MEESTAL HERSCHIKT NAAR HUN COMPOSITIE. LATER ECHTER ...

MR: ...werden ze omgezet in schilderijen. Sommige beweren dat de portretten van Lenin tot stand kwamen omdat we eerst de titel hadden, maar dat is echt niet waar. We hadden de titel, maar het idee van hoe de portretten van Lenin er in de stijl van Jackson Pollock zouden uitzien bestond. Dat is hoe we er uiteindelijk toe kwamen A4 kleurenfotokopieën van onze Pollock schilderijen te maken en die vervolgens te gaan herschikken in verschillende composities. In die tijd waren kleurenfotokopieën vrij zeldzaam en we moesten kilometers van Eindhoven naar Antwerpen afleggen om er aan te geraken.

MB: Deze werken werden gemaakt toen de Sovjet-Unie nog bestond. Als portretten creëren ze een monsterlijke détente tussen de socialistisch-realistische icoon van Lenin en de stijl van Jackson Pollock. Het ging over de relatie tussen het Amerikaanse modernisme en de Sovjet-Unie, de lange geschiedenis van verschillende Koude Oorlogbewegingen. We brachten twee dingen samen die niet naast elkaar konden bestaan. Binnen het standaarddiscours van het modernisme kon een all-over soort schilderij als Pollock's druppel-en-spatwerk niet gezien worden in termen van een portret - dat zou absurd zijn geweest - en in de context van de socialistisch-realistische esthetiek kon een portret nooit de vorm aannemen van modernistisch druppel-en-spatwerk.

MR: Het was niet een of ander postmodernistisch idee om Pollock aan de ene kant en Lenin aan de andere kant te brengen, maar om hen samen te brengen. Dit samenbrengen was een productieprobleem, het was *onze* technische bekommernis en niet een die anderen moesten interpreteren of verbeelden.

MB: Maar natuurlijk waren we terughoudend voor wat het schilderen zelf betreft. We voelden er ons behoorlijk onzeker en gespannen bij. Voor ons, op dat moment, was het idee van een proces van tekenuitwisseling essentieel voor de kunst. Dus bedachten we de werken in eerste instantie in de context van deze gloednieuwe, dure kleurenreproductiemethode.

MR: Ik klampte me wanhopig vast aan deze reproducties en het idee dat we geen autonome schilderijen aan het maken waren. Maar later, toen we Picasso's *Guernica in the style of Jackson Pollock* tentoonstelden in het kader van Jan Hoet's *Art in Europa after '68* in 1980, nodigden we The Red

Crayola uit om de tentoonstelling te vervoegen. The Red Crayola nam een nummer in twee delen op genaamd *Portrait of V.I. Lenin in the style of Jackson Pollock*, waarvoor wij de teksten schreven. Voor mij werd de song een deel van de Lenin beelden - ik hield me daar wanhopig aan vast.

OP EEN GEGEVEN MOMENT HEBBEN JULLIE ECHTER GEMERKT DAT DE SCHILDERIJEN EEN DIMENSIE HADDEN DIE NIET IN DE REPRODUCTIES AANWEZIG WAS.

MB: Toevallig bespraken we op een bepaald moment ons werk met een Amerikaanse kunstenaar in Nederland die beweerde dat we geen Pollock konden maken, omdat er in een Pollock echte schoonheid zit. We realiseerden ons dat het culturele probleem of raadsel levendiger zou kunnen worden gemaakt als de toeschouwer niet geconfronteerd zou worden met een afgewerkte kleurenkopie, maar in feite in een positie geplaatst werd alsof hij naar een echte Pollock zou kijken. Het portret van Lenin in een 'echte' Pollock ontwaren is problematischer dan vanuit een verwerkt beeld - het brengt het culturele aspect veel krachtiger naar voren ...

MR: ... en dat was een verrassing. Charles Harrison zei dat dit moment van besef ontstond toen we merkten dat een aantal van de portretten van V.I. Lenin in de stijl van Jackson Pollock beter waren dan andere.

MB: Dat is niet het hele verhaal, maar wat doe je als je je realiseert dat je een soort van onderscheid of discriminatie creëert, zij het niet op een puur conceptueel niveau? De conceptuele kunst behandelt dit esthetisch probleem van mislukking niet - je kan op andere wijzen mislukken, maar niet in deze zin.

JULLIE WERDEN GECONFRONTEERD MET HET FEIT DAT DE BEELDENDE KUNST ASPECTEN KENT DIE NIET PER SE CONCEPTUEEL KUNNEN WORDEN OPGEVAT OF ONDER WOORDEN TE BRENGEN ZIJN.

MB: Juist.

MR: Dat was het punt waarop Art & Language beschuldigd kon worden van het feit dat, daar waar we in het verleden conceptuele kunstenaars waren geweest, we nu naar het schilderen teruggrepen. We zijn echter altijd al geïnteresseerd geweest in vormen van voorstelling - zelfs als conceptuele kunstenaars - en schilderen is niet meer dan een vorm van voorstelling.

JULLIE INTERESSE IN HET SCHILDEREN WERD GELEID DOOR EEN ONDERZOEK NAAR DE RELATIE TUSSEN DE ICONISCHE EN DE GENETISCHE DIMENSIE VAN DE KUNST.

MB: De genetische dimensie werd in de vroege jaren tachtig enigszins verwaarloosd door diegenen die volledig waren geïnfecteerd door het poststructuralisme en haar nogal idealistische opvatting van de taal, en in het bijzonder de analogie tussen zinnen en beelden. We hebben nooit de idee verdedigd dat verbale zinnen of omschrijvingen op een of andere manier gelijk zijn aan beelden. Zoals Donald Davidson had opgemerkt, de stelling 'één foto zegt meer dan duizend woorden' is nogal vreemd omdat men beelden en woorden niet kan uitwisselen. We begonnen stilaan te beseffen dat de fetisering van de tekst in de conceptuele kunst volstrekt absurd en in vele opzichten filosofisch primitief was. Voor zover de 'ontdekking' van een nieuw genre - namelijk een tekst die noch literatuur, noch filosofie, noch kunst was - nooit door ons werd gefetiseerd, was de essayistische of discursieve stap naar het beeld toe niet bijzonder onlogisch. Onze belangrijkste referentie hier is een lang, zeer technisch essay van de logicus David Kaplan, waarin hij tracht een notie van causaliteit binnen het concept van de referentie te herstellen. Dit leek ons in feite een vrij krachtig idee: het was een van de manieren waarop taal en beeld een verbinding aangingen. Kaplan had waarschijnlijk het beste wat met de idee van referentialiteit kan worden gedaan, zowel in picturale als linguïstische zin, bereikt.

MR: In het geval van Picasso's *Guernica* (1937) was de vraag: wat lag er aan de basis van Picasso's *Guernica*? Was het het bombarderen van Guernica of was het misschien wel het feit dat hij een zeer grote, warme studio had in Parijs en veel geld? Waar moeten we de causaliteit van het werk zoeken?

MB: Dit genereert een reeks intellectueel zeer prikkelende vragen. Aan de ene kant is er de Adorno-achtige positie die stelt dat wat er interessant is aan een kunstwerk niet datgene is dat kan worden teruggebracht naar de sociale of andere oorzaken of omstandigheden die aan de grondslag liggen van de creatie of de productie. Aan de andere kant heb je de door Baxendall geïnspireerde positie die stelt dat bijvoorbeeld bepaalde schilderijen uit de Renaissance onbegrijpelijk zouden zijn zonder het vermogen van de mercantiele klassen om de verhoudingen van de gulden snede te begrijpen doorheen het verhandelen van geld, kleding en grondstoffen. Het hele punt is dat je een verdomd goed argument nodig hebt om in te gaan op de verheven grandeur van de esthetiek van Adorno - ongeacht hoe graag je dat intuïtief zou willen doen. Een van de meer interessante vragen in verband met kunst ontstaat waarschijnlijk op het moment dat je daadwerkelijk kan stellen dat de causale omstandigheden van de productie geen invloed hebben op de betekenis die de toeschouwer in het werk kan ontwaren. Dit kan het moment zijn waarop de sociale dimensie van je praktijk verloren gaat en je je gesprekspartner loslaat. Hoe werk je dan door op je eigen gedachten en reflecties om tot dat punt te komen? Of wat als je gewoon niet van de causale

dimensie kan loskomen, moet je dan aanvaarden dat je het kunstwerk hebt gereduceerd tot iets dat lager is dan wat Adorno beschrijft? Of laat je het los en zeg je: 'Ok, dit is hoe het is geworden: het is een dialoog - een gesprek tussen deze mogelijkheden.'

ER IS EEN VERSCHIL TUSSEN DE STELLINGEN 'DIT IS HOE HET IS GEWORDEN' EN 'DIT IS ALLES WAT HET IS.' HOEWEL HET PORTRET VAN LENIN NIET LANGER HERKENBAAR WAS NADAT JULLIE DE KLEURENKOPIEËN HADDEN HERSCHIKT, BLEEF DE LINK MET LENIN NIETTEMIN BESTAAN.

MB: Kaplan gebruikt de volgende analogie: als iemand de Kerstman beschrijft aan een vriend, die hem vervolgens beschrijft aan nog een andere vriend, en ga zo maar door, en als de laatste persoon in de rij een kleine tekening maakt, dan blijft er toch een significante referentiële relatie tussen de eerste en laatste omschrijving bestaan, ook al is het causale verband zeer ver verwijderd en bijna verdund tot niets, toch blijft er een causale (genetische) verbinding met de Kerstman bestaan. In verband met kunstwerken zijn vragen met betrekking tot de verhouding tussen de causale en de esthetische wereld eerder reducerend; ze leiden tot een soort van *Verfremdungseffekt*. Wij zijn er altijd in geïnteresseerd geweest om de toeschouwer met zowel dit als vele andere soorten problemen te confronteren. Dit maakt ons wellicht niet heel erg populair, maar het is wel wat ons drijft in ons werk. Het gaat over het incorporeren van woordraadsels, moeilijkheden en vragen die niet kunnen worden opgelost door(hen) het werk zelf. Het werk blijft dus altijd onvolledig ten opzichte van die vragen, maar toch wordt het in zekere zin ook door hen bepaald.

WAS *PICASSO'S GUERNICA IN THE STYLE OF JACKSON POLLOCK* (1980) HET EERSTE WERK DAT JULLIE ALS SCHILDERIJ HEBBEN OPGEVAT, MET ANDERE WOORDEN, HET EERSTE DAT NIET VOOR REPRODUCTIE WAS BEDOELD?

MR: Ik veronderstel dat het het eerste schilderij was dat was opgevat als een schilderij - maar ik ben er niet zeker van. Op dat moment was het thema van de kleurenkopieën voor ons wel afgerond.

MB: We hadden twee versies van het schilderij gemaakt met stencils of maskers. Het was in dit opzicht semi-allografisch. Er is een versie voor een muur op een binnenplaats van de Sint-Pietersabdij in Gent, in open lucht en dus blootgesteld aan het weer. En er is nog een andere versie die zich nu in de collectie van het S.M.A.K. bevindt. De eerste versie werd vernietigd toen de muur werd afgebroken.



MR: Alle werken 'In de stijl van Jackson Pollock' werden met stencils gemaakt. In dit geval hebben we de stencils in Michael's huis uitgeknipt - ze waren net zo groot als *Guernica* zelf - en dan moesten ze naar de schuur op de boerderij waar we het werk zouden schilderen. Maar, toen we de stencils in zijn auto zetten, blies de wind er doorheen en vielen ze in stukken ... Stukken kartonnen stencils van Picasso's *Guernica* vlogen op de weg. Maar goed, net omdat we stencils gebruikten, konden we twee versies maken.

MB: Waarom *Guernica*? Bij het rotzooien met de monsterlijke détente tussen het icoon van Lenin en de stijl van Jackson Pollock, bleken een aantal van onze pogingen totaal catastrofisch te zijn.

MR: Een of twee ervan waren op veel te complexe foto's gebaseerd.

MB: We hebben in feite een paar nogal agressieve Monets geproduceerd. We hebben ze verborgen, ze zijn nooit te zien geweest. Ze waren verschrikkelijk.

MR: We leerden gaandeweg - dat doen we nog steeds.

MB: Picasso's *Guernica*, dat we beschouwden als een commemoratief historisch schilderij, draagt een enorme politieke en culturele lading. Met zijn all-over-stijl en lange friesformaat vertoont het werk duidelijke parallellen met de schilderijen van Pollock. We vroegen ons af of we *Guernica*'s zeer geladen historische dimensie konden vertalen naar een Pollock schilderij, dat wil zeggen het ostensief naar voor brengen en het tegelijkertijd verbergen in Pollock's Dusseldorfer zwart-wit stijl. Het was een ander soort monsterlijke détente, niet zozeer de uitersten van een cultureel spectrum dan in het geval van Lenin: de twee lagen eigenlijk heel dicht bij elkaar, raakten elkaar zelfs. We hebben ze, bij wijze van spreken, elkaar echter laten raken op een wijze waarop zij elkaar in feite niet konden of niet zouden mogen raken.

MR: We hebben ook *Un enterrement à Ornans* (1849-1850) van Courbet in de stijl van Jackson Pollock gemaakt.

MB: Maar niet helemaal op dezelfde manier en het was ook niet zo geslaagd.

MR: Nee. Het bevindt zich in de collectie van het Tate, maar is al lang niet meer getoond. Ze hebben het verstopt.

ALS JE KIJKT NAAR DE SCHILDERIJEN VAN LENIN, DAN IS DUIDELIJK DAT DE MONSTERLIJKE DÉTENTE ALTIJD ZAL PRIMEREN OP VLAK VAN POLITIEKE CONNOTATIES. WAARSCHIJNLIJK WORDT ER PAS IN EEN TWEEDE INSTANTIE NAGEDACHT OVER DE SCHIJNBARE ONMOGELIJKHEID VAN HET COMBINEREN VAN ABSTRACTIE EN FIGURATIE. IN *PICASSO'S GUERNICA IN THE STYLE OF JACKSON POLLOCK* ECHTER, IS ER EEN DIRECTE CONFRONTATIE TUSSEN HET IDEE VAN KUNST ALS DIRECTE UITDRUKKING EN DE ONMOGELIJKHEID OM DOORHEEN DE KUNST DE WERKELIJKHEID TE EVENAREN, EEN DIMENSIE DIE OP DE VOORGROND WORDT GEBRACHT IN PICASSO'S KUBISTISCHE STIJL. MET ANDERE WOORDEN, HET SCHILDERIJ MANIFESTEERT DE TEGENSTELLING TUSSEN HET VERLANGEN VAN DE KUNST NAAR DIRECTHEID EN DE NOODZAKELIJKE INDIRECTHEID VAN HET MEDIUM ZELF - EEN PROBLEMATIEK DIE CENTRAAL STAAT IN DE GESCHIEDENIS VAN HET MODERNISME.

MB: Ja, en omdat Picasso en Pollock in zekere zin zo dicht bij elkaar staan, is de inbreuk van de ene op de andere des te groter. Als gevolg is het moeilijk om ze uit elkaar te halen.

ZOALS JULLIE AL EERDER HADDEN VERMELD, WAREN EEN AANTAL BEELDEN TE COMPLEX OM MET SUCCES TE WORDEN VERTAALD IN DE STIJL VAN POLLOCK. HET FEIT DAT *GUERNICA* EEN DERGELIJKE VERTALING TOELIET ZEGT VEEL OVER DE ICONISCHE WAARDE VAN HET SCHILDERIJ VAN PICASSO.

MB: Absoluut. In feite is er slechts een vrij beperkt repertoire van afbeeldingen die met succes getranscribeerd worden. Zo zal dat met een portret bijvoorbeeld redelijk goed lukken, maar als je het probeert met een staande figuur zal het niet werken. Het zal gewoon de sets psychologische, historische, culturele aspecten niet kunnen brengen zoals het portret dat doet. In die zin zal een portret altijd andere beelden overweldigen.

MR: Het heeft twee ogen, een neus en een mond.

IN ZEKERE ZIN WAS *GUERNICA* IN ONZE CULTUUR BIJNA NET ZO
ICONISCH GEWORDEN ALS EEN GEZICHT.

MB: Tot op zekere hoogte. Het was een beroemd werk van het modernisme. Bedenk ook dat in 1974 Tony Shafrazi - de man die later kunsthandelaar werd, gespecialiseerd in het werk van Keith Haring, of de uitbuiting ervan - *Guernica* had beklad met een spuitbus. Hij spoot er het raadselachtige 'Kill lies all' op.

WAT DE ONTVANGST VAN DE POLLOCK SCHILDERIJEN BETREFT, MAAKTE CHARLES HARRISON ONDERSCHIED TUSSEN VIER MOGELIJKE SCENARIO'S: 'DE EERSTE TOESCHOUWER KENT DE KUNSTENAAR POLLOCK NIET EN ZIET DE AFBEELDING VAN LENIN NIET. VOOR DEZE TOESCHOUWER IS HET SCHILDERIJ EEN WILLEKEURIG EN VRIJWEL BETEKENISLOOS DING - OF, DE BETEKENIS VAN HET SCHILDERIJ IS OP ZIJN MINST IN GROTE MATE ONAFHANKELIJK VAN HAAR OPZETTELIJKE KARAKTER. DE TWEEDE TOESCHOUWER IS VERTROUWD MET DE STIJL VAN POLLOCK MAAR ZIET DE AFBEELDING VAN LENIN NIET. VOOR DEZE TOESCHOUWER IS HET SCHILDERIJ EEN SCHILDERIJ VAN POLLOCK, OF HET IS EEN MIN OF MEER GESLAAGDE, MEER OF MINDER INTERESSANTE PASTICHE OF KOPIE, AFHANKELIJK VAN DE COMPETENTIES VAN DE TOESCHOUWER ALS KENNER VAN HET WERK VAN POLLOCK, ZIJN OF HAAR HOUDING TEN OPZICHTE VAN DIE WERKEN, ENZOVOORT. DE DERDE TOESCHOUWER KENT DE STIJL VAN POLLOCK NIET, MAAR KAN HET BEELD VAN LENIN ZIEN (EN ZIET HET ALS EEN BEELD VAN LENIN). VOOR DEZE TOESCHOUWER IS HET SCHILDERIJ EEN INGENIEUS OF EXOTISCH OF PERVERS PORRET VAN LENIN. DE VIERDE TOESCHOUWER IS VERTROUWD MET DE STIJL VAN POLLOCK EN KAN HET BEELD VAN LENIN ZIEN (EN ZIET HET ALS EEN BEELD VAN LENIN). VOOR DEZE TOESCHOUWER IS HET SCHILDERIJ EEN OPZETTELIIK PARADOXAAL DING: EEN WERK DAT EEN IRONISCHE STILISTISCHE DÉTENTE TUSSEN ZOGENAAMDE ONVERENIGBARE ESTHETISCHE EN IDEOLOGISCHE WERELDEN BEREIKT.'¹

¹ Charles Harrison, "On A Portrait of V.I. Lenin in the style of Jackson Pollock" in Charles Harrison, *Essays on Art & Language*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts), Londen, 2001 (1991), p. 131-132.

MB: De verschillen tussen de perceptuele vermogens van de toeschouwer kunnen inderdaad heel vreemd en nogal verrassend zijn. Zo stond bijvoorbeeld een cameraman ergens in de studio naast een open boek met een reproductie van *Portrait of V.I. Lenin in the style of Jackson Pollock*. Hij keek er tersluiks naar en zei: 'Hier heb je een afbeelding van Lenin'. Anderzijds was er een goede figuratieve kunstenaar die het portret niet kon zien, zelfs als we de vorm traceerden met de vinger. De categorieën die Charles gebruikt bestaan dus wel, al lijkt het mij dat de ene positie niet meer bevoorrecht is dan enige andere. We plaatsen naast het schilderij meestal een klein pictogram van het beeld waar het op gebaseerd is, zodat toeschouwers een referentie hebben van waaruit ze kunnen vertrekken.

MR: Lisson Gallery presenteerde onze Pollock schilderijen op kunstbeurzen. Sommige toeschouwers hielden ze voor echte Pollocks en vroegen zich af waarom ze zo goedkoop waren.

ZULLEN WE HET HEBBEN OVER HET IETWAT BIJZONDERE GEVAL
*PORTRAIT OF V.I. LENIN IN JULY 1917 DISGUISED BY A WIG AND WORKING
MAN'S CLOTHES IN THE STYLE OF JACKSON POLLOCK (1980)?*

MB: Het houdt verband met allerlei vreemde en nogal onsmakelijke politieke onthullingen over het gedrag van V.I. Lenin. In tegenstelling tot Trotski, die moedig en onbevreesd was, was Lenin een fysieke lafaard. Hij was doodsbang om aangevallen te worden en liep voortdurend in vermomming. Men kan zich inderdaad afvragen of een portret van iemand in vermomming - in dit geval werkmanskledij, een pet en een pruik - sowieso een betrouwbaar portret is. De meeste officiële portretten van Lenin zijn in feite helemaal geen portretten van Lenin, maar beelden uit Eisenstein's film *October* (1928), waarin Lenin werd gespeeld door een veel grotere, ruigere en meer macho-ogende acteur. De hele essentie van het portret wordt een kwestie van illusies en maskers.

MR: Het werk was gebaseerd op een foto. Waarom zou iemand zich vermommen en dan een foto laten nemen? Het zou even goed Lenin niet kunnen zijn...

MB: De status van een dergelijk beeld is inderdaad controversieel op zich. In dit geval hebben we Pollock's all-over stijl niet meer toegepast. Laat in zijn evolutie ontwikkelde Pollock een zekere paranoia ten opzichte van de invloed van Picasso - dit is ook een van de redenen waarom *Guernica* zo schrijnend leek. In 1953 maakte hij *Portrait and a Dream*, een grote tekening van een hoofd naast een half all-over ding. Bij het werken aan *Guernica* gingen we spelen met het idee om Pollock's stijl dichterbij het tekenen te brengen - in vele opzichten was het vanuit het tekenen ontstaan. *Portrait of V.I. Lenin in July 1917 disguised by a wig and working man's clothes in the style of Jackson Pollock* was een poging om Pollock's techniek te transformeren, eerder dan te verdraaien, naar een soort van conventionele representatie. De relatieve transparantie van de beeldtaal wordt verhuld door het feit dat het beeld in feite een vermomd portret is.

IS HET OOK EEN REFLECTIE OP DE ENSCENERING, DIE INHERENT IS AAN ELK PORTRRET?

MB: Natuurlijk. Maar als je je moet vermommen omdat je vreest voor je veiligheid, zou je dan ook een portret laten maken? Of is dit een extreem voorbeeld van encenering - een still uit Eisenstein's film?

MR: In die periode hebben we ook foto's van onszelf, vermomd, genomen. Heel veel zelfs.

MB: Op de omslag van een van de Art & Language tijdschriften hebben we een tekening van Mel met een rare hoed, met zijn gezicht een beetje vervormd, geplaatst ...

MR: Zo zie ik er nu uit. Maar toen was ik vermomd.

MEER RECENT HEBBEN JULLIE SCHILDERIJEN VAN GEORGE W. BUSH IN DE STIJL VAN JACKSON POLLOCK GEMAAKT.

MB: In 1980 was het maken van een portret van Lenin in de stijl van Pollock een flater en een absurditeit. Vandaag de dag doet het er niet meer toe. We dachten dat het misschien interessant kon zijn om een zekere continuïteit in de beelden in de stijl van Jackson Pollock te houden, als een manier om een aantal veranderingen in onze cultuur aan te geven. De portretten van Bush bijvoorbeeld markeren enkele van deze veranderingen.

MR: Ze waren allemaal gebaseerd op specifieke schilderijen van Pollock. *Portrait of President George W. Bush wearing a cowboy hat* (2007) was gebaseerd op een Pollock die zich in het Museum van Hedendaagse Kunst in Teheran bevindt. In die zin recreëert ons werk een soort détente - maar het heeft geenszins dezelfde lading als de portretten van Lenin. Pollock is als het ware naar het oosten gemigreerd, en het politieke beeld naar het westen.

MB: We hebben ook het werk *Portrait of President George W. Bush as a baby in the style of Jackson Pollock* (2007) gemaakt op basis van een schilderij dat hij heeft gemaakt in het jaar van de geboorte van Bush. Toch is de manipulatie of vervorming van de stijl van Pollock naar een soort portretkunst niet langer een probleem. Deze recente werken suggereren een continuïteit met de oudere portretten. Dit is in feite een schijnbare vormelijke continuïteit die de littekens van de politieke, materiële en culturele onzekerheid in zich draagt.

HET TOONT OOK IN WELKE MATE JULLIE POLLOCKS ZELF ICONEN GEWORDEN ZIJN.



ART & LANGUAGE

Index 01 _ 1972

8 file cabinets, texts and photostats

Daros collection, Zurich

© Art & Language; Courtesy, Lisson Gallery

3. DOZEN, STOELN EN TAFELS

LAAT HET ONS EVEN HEBBEN OVER DE 'MEUBELWERKEN' DIE JULLIE IN 1966 ZIJN BEGINNEN MAKEN? ZE ZIJN AAN DE ENE KANT GELINKT AAN JULLIE VROEGE INDEXEN EN HET FALEN VAN DIE WERKEN WAT HUN (PUBLIEKE) ONTVANGST BETREFT. NET ALS CONCEPTUELE KUNSTWERKEN IN HET ALGEMEEN ZIJN ZE IN IETS ESTHETISCH OMGEZET. IN DE 'MEUBELWERKEN' PAKKEN JULLIE DIT PROBLEEM AAN DOOR METHODEN VAN VERHULLING AAN TE WENDEN.

MB: Er bestaat een proefschrift over de *esthetiek* van onze *Documenta*-index (1972). De persoon die het geschreven heeft vatte het werk in wezen op in termen van laat-modernistische vormgeving. En nu laten de eigenaars van de *Documenta*-index niet meer toe dat de hangmappenladen geopend worden - ze hebben ze gesloten.

DE ANALOGIE TUSSEN DE *DOCUMENTA*-INDEX ZOALS DIE VANDAAG WORDT GEPRESENTEERD EN DE DOZEN DIE JULLIE TONEN ONDER DE TITEL *PORTRAIT AS AN ARTIST* (1995) IS HEEL STERK. VERTEGENWOORDIGEN DE 'MEUBELWERKEN' EEN ZEKERE CULTURELE VERSCHUIVING DIE HEEFT PLAATSGEVONDEN SINDS DE LATE JAREN ZESTIG?

MB: We moeten een onderscheid maken tussen de dozen van *Portrait as an Artist* en de werken in de vorm van tafels en stoelen en af en toe bedden. De *Portraits as an Artist* zijn afkomstig uit een serie grote schilderijen die het zwarte vierkant van het suprematisme en een van Courbet's *L'origine du monde* (1866) afgeleid voyeuristisch beeld - in een andere schijnbaar monsterlijke détente - samenbrengen. Sommige van deze schilderijen werden in elkaar gezet als doosachtige structuren waarvan het interieur - min of meer toevallig - op het interieur van een museum leek. Doorheen een drastische schaalverkleining werd wat (misschien) begon als een beeld van vrouwelijke genitaliën omgezet in een doos en daarna in een ontlichaamd hoofd. De doos kan gezien worden als een container voor het hoofd dat het portret weergeeft. Maar dit zijn slechts virtuele containers, ze kunnen in feite alleen maar leeg zijn. Ze worden dicht bij de grond, ongeveer op kniehoogte, getoond. Normaal krijgen we portretten op ooghoogte te zien, en toch zouden we met onze blik willen binnendringen en bij hen naar binnen gluren. Dit zou ons verplichten om van op de vloer te gaan kijken. Als we rechtop blijven staan, dan zou onze virtuele container een ingebeelde zelfverminking vereisen waarbij het hoofd wordt losgemaakt. Aangezien een dergelijke onthoofding geen echte mogelijkheid is, moeten we accepteren dat het beeld dat we zien ook is wat het beeld is.

MR: Natuurlijk, als we ons bukken, worden we in zekere zin blootgesteld, beroofd van een stuk van onze waardigheid, gedwongen om een geportretteerd hoofd van op de vloer te bekijken.

MB: Een virtuele container (voor een hoofd) zijn waarin een 'interieur' is bevat, dat is in feite de essentie van de esthetische integriteit van deze 'portret' dozen. Wat ze mogelijks bevatten is wat ze uitbeelden, maar het ligt natuurlijk in hun aard om leeg te zijn.

MR: Eén van de cultuurveranderingen sinds de late jaren 1960 is de relatieve afname van de belangstelling voor detail. We zijn altijd geïnteresseerd geweest in de kwestie van het detail.

MB: Onze 'meubels' zijn een wat vreemde ontwikkeling, een strategie geboren uit een soort falen. In 1996 hadden we blokken of rasters gemaakt van kleine afbeeldingen van open boeken die op kleine Rothko-achtige schilderijen leken. De tekst van het open boek kon zowel sadomasochistische pornografie of een essay uit het tijdschrift *Art-Language* zijn. In een raster werd het detail van het ene beeld geannuleerd door het andere: het drama van het zien van de tekst met sadomasochistische pornografie als een soort van Mark Rothko-vluchtigheid loste gewoon op. Hoe konden we het detail van deze kleine doeken behouden?

MR: De kleine schilderijen hebben zich misschien 'misdragen' door 'meubilair' te worden, hoewel misschien slechts tijdelijk. Dit zijn zowel objecten voor lezing als aanschouwing en het herstel van detail vereist enige nauwlettende en indringende aandacht.

MB: De recuperatie van het detail van een beeld is niet hetzelfde als het lezen van een tekst. We zouden kunnen zeggen dat we het detail van een beeld van een tekst hebben gerecupereerd, zelfs al is de taal - of zelfs het script - ons onbekend. Wat kunnen we dan recupereren van een foto van een tekst wanneer we het beeld in feite lezen? Alvast geen detail in de picturale zin.

MR: Een lege stoel suggereert een zittende persoon op wie de indringende blik van de kijker zou kunnen vallen. Deze indringende bedreiging is ontscherpend, maar neemt het tenietdoend karakter van het raster weg en herstelt de levendigheid van het detail. De toeschouwer die een soort indringende voyeur wordt, is gedwongen om het oppervlak van de stoel te beschouwen - en de beantwoordende blik van de zittende persoon te negeren, te vermijden.

MB: Vroeger hielden we nogal absurde conversaties over een emergent individu, een soort fantoom - dat niet samenviel met Mel noch met mij - en dat de auteur van ons werk zou zijn. We hebben vaak gespeculeerd over het geslacht van deze persoon. Misschien was het een vrouw en, zoals Mel ooit zei, een 'moeilijke vrouw'. We beeldden ons in dat deze meubels de huiselijke omstandigheden van deze emergente persoon, dit fantoom, waren.

MR: Een aantal van de latere stoelen worden ook voor of tegen de muur geplaatst en verbergen een schilderij of een tekst die je daardoor nooit kan bekijken vanuit een optimale positie. Integendeel, je moet je bukken om de details te ontwaren. Nogmaals, dit houdt het detail levendig.

DE WERKEN HEBBEN EEN INGEBOUWD ZELFVERDEDIGINGSMECHANISME: ALS JE ZE WILT ZIEN, MOET JE EEN FYSIEKE INSPANNING LEVEREN DIE NOODZAKELIJKERWIJS LEIDT TOT EEN CONFRONTATIE MET HET DETAIL. DOOR HET HUISELIJKE ASPECT VAN DE WERKEN WORDT HET OOK ERG MOEILIK OM ZE TE ZIEN ALS PUUR ESTHETISCHE OBJECTEN.

MR: Een van onze eerste verhuillingsacties had te maken met een schilderij van het interieur van het Whitney Museum. Het was onze bedoeling om het Whitney van buitenaf, door de ramen - die een zeer vervelende trapeziumvorm hebben -, te schilderen. Al de schilderijen die we maakten waren verschrikkelijk. We zijn er uiteindelijk in geslaagd om het Whitneymuseum van buitenaf te tonen door een multiplexplaat over het doek te plaatsen en er gaatjes in te boren. Dit genereerde een onvolwaardig zicht op het museum dat in feite het detail bezielde.

MB: In het geval van de stoelen wordt de impliciete zittende persoon eerst 'onderzocht', en dan wordt er langs- of voorbijgekeken. Als we kijken naar de details van een stoel betekent dat de uitsluiting van een impliciete andere persoon, die er misschien zou kunnen opzitten. Toen we bij verschillende gelegenheden de stoelen naar de zijkanten van de kamer hebben verplaatst, werd de afwezigheid van de zittende personen heel duidelijk: de vrijgemaakte ruimte werd een soort melancholische en ongelukkige danscontext.

MR: Vier stoelen worden bijvoorbeeld best getoond in een formatie die een beeld oproept van vier mensen die een gesprek voeren. Jan Hoet, echter, die vier stoelen had gekocht, schikte ze als een elegante sculptuur.

HET WERK ALS EEN SOORT DECOR. IN DIE ZIN DAT DE STOELN, EN DE 'PORTRET'-DOZEN, DE BEZOEKERS ENSCENEREN DOOR ZE TOT HET AANNEMEN VAN NOGAL ONCONVENTIONELE KIJKPOSITIES AAN TE ZETTEN. IN DIEZELFDE ZIN WAS ER WAARSCHIJNLIJK IEMAND DIE, TERWIJL JE DOOR DE GATEN IN DE MULTIPLEXPLAAT DIE HET SCHILDERIJ VAN HET WHITNEY MUSEUM BEDEKTE AAN HET GLUREN WAS, JE RUG BEKEEK...

MR: ... of je achterste ...

...PRECIES

MARIA SCHNYDER IS KUNSTHISTORICA WOONACHTIG IN NEDERLAND.
KATRIEN BLANCHAERT IS ONDERZOEKER COLLECTIE-CONSERVATIE IN
HET S.M.A.K., STEDELIJK MUSEUM VOOR ACTUELE KUNST, GENT, BELGIË

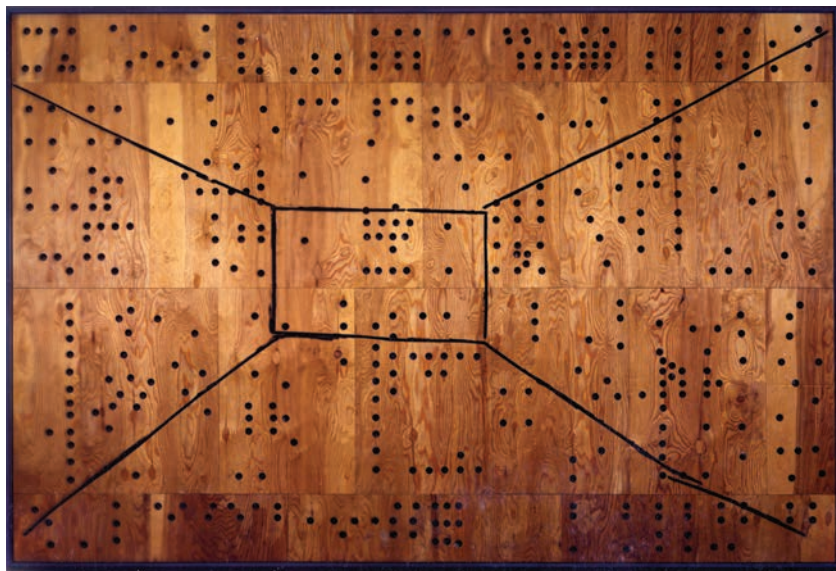
ART & LANGUAGE

Index: Incident in a Museum (Madison Avenue) XIV _ 1986

Oil on plywood over oil on canvas, mounted on plywood _ 243 x 379 cm

Private collection, Belgium

© Art & Language; Courtesy, Lisson Gallery





ART & LANGUAGE

Portrait of V.I. Lenin with Cap, in the Style of Jackson Pollock I _ 1979

Oil and enamel on board mounted on canvas _ 177 x 126 cm

Private collection, Belgium

© Art & Language

ART & LANGUAGE
Portrait of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock I _ 1979
Oil and enamel on board mounted on canvas _ 177 x 126 cm
Private collection, Belgium
© Art & Language





ART & LANGUAGE

*Portrait of V.I. Lenin in July 1917 Disguised by a Wig and Working Man's Clothes,
in the Style of Jackson Pollock II _ 1980*

Enamel on paper _ 239 x 210 cm

Private collection, Belgium

© Art & Language



ART & LANGUAGE (left)

'V.I. Lenin' by Charangovitch (1970) in the Style of Jackson Pollock _ 1980

Oil and enamel on board mounted canvas _ 239 x 210 cm

Private collection, Belgium

© Art & Language

ART & LANGUAGE (right)

Portrait of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock II _ 1980

Oil and enamel on board mounted on plywood _ 239 x 210 cm

Private collection, Belgium

© Art & Language



ART & LANGUAGE

Portrait of V.I. Lenin with Cap, in the Style of Jackson Pollock II _ 1980

Oil and enamel on board mounted on canvas

Private collection, Belgium

© Art & Language



ART & LANGUAGE

Portrait of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock V _ 1980

Enamel on canvas _ 239 x 210 cm

Mulier Mulier Gallery, Belgium

© Art & Language



ART & LANGUAGE

Portrait of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock VI _ 1980

Enamel on canvas _ 239 x 210 cm

Concordia Privatstiftung, Austria

© Art & Language



ART & LANGUAGE

Portrait of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock VII _ 1980

Enamel on canvas mounted on board _ 105 x 100 cm

© Art & Language; Courtesy, Lisson Gallery



ART & LANGUAGE

Portrait of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock III _ 1979

Enamel on paper _ 84,5 x 65,5 cm

© Art & Language; Courtesy, Lisson Gallery

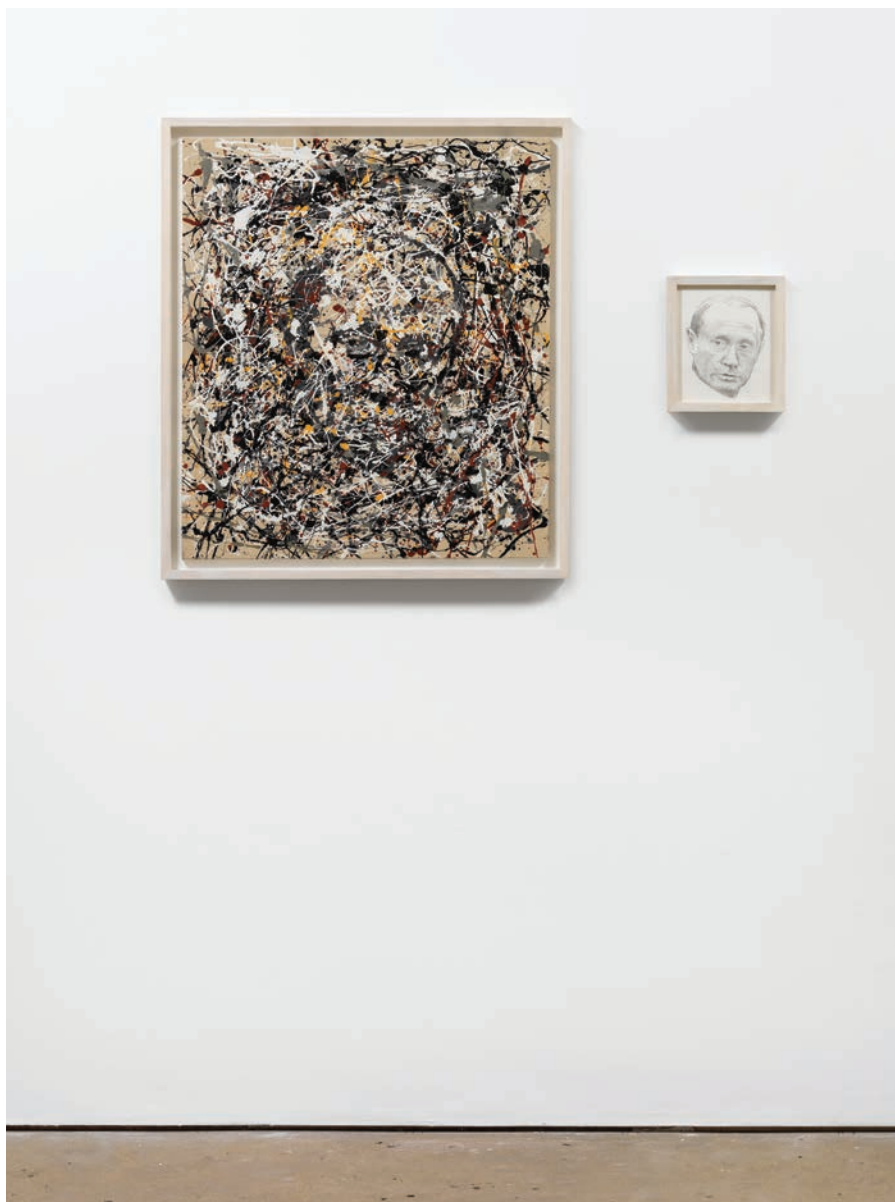


ART & LANGUAGE

Portrait of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock IX _ 1979

Enamel on paper _ 63,5 x 59,5 cm

© Art & Language; Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, Paris

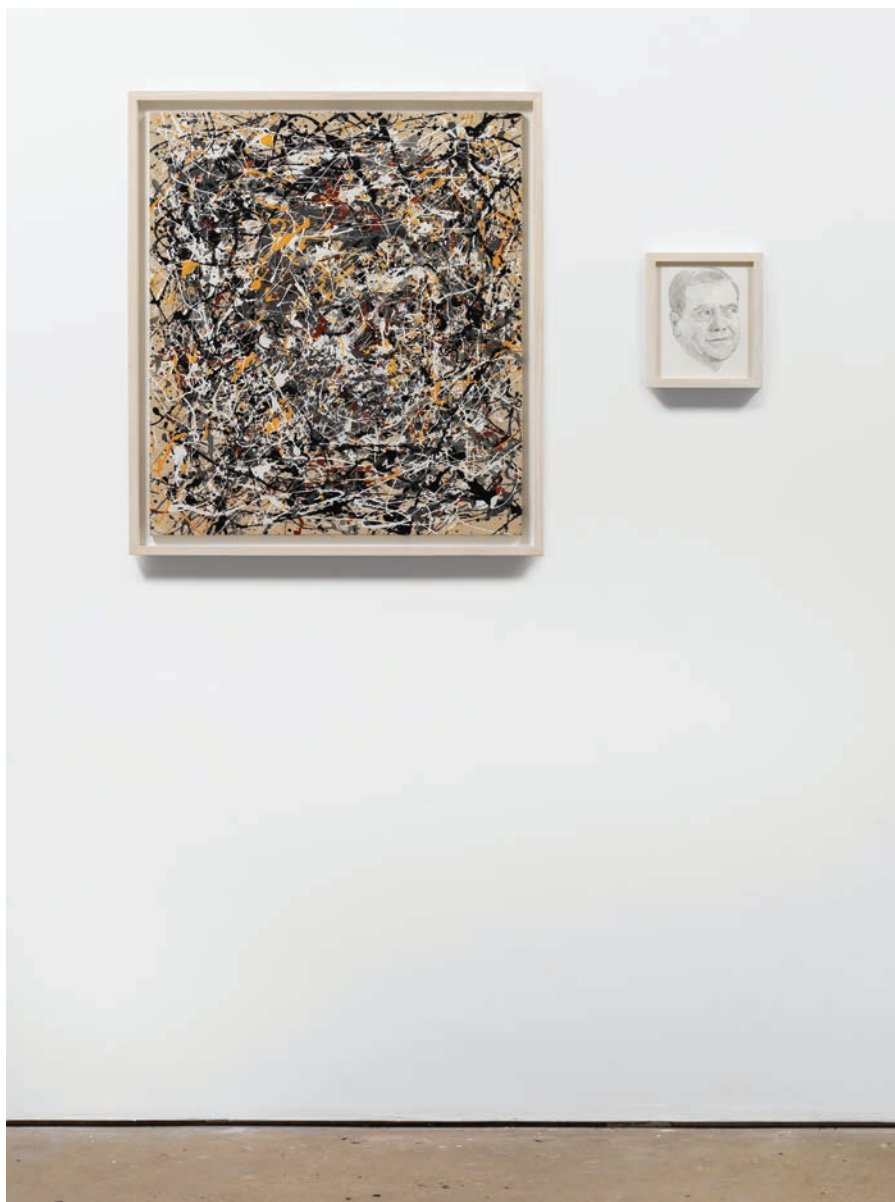


ART & LANGUAGE

Portrait of Vladimir Putin in the Style of Jackson Pollock _ 2009

Oil and enamel on canvas _ pencil on paper

© Art & Language; Courtesy, Lisson Gallery



ART & LANGUAGE

Portrait of Dimitri Medvedev in the Style of Jackson Pollock _ 2009

Oil and enamel on canvas _ pencil on paper

© Art & Language; Courtesy, Lisson Gallery



ART & LANGUAGE

Portrait of President George W. Bush Wearing a Cowboy Hat in the Style of Jackson Pollock's 'Untitled (Mural)', 1950, in the Collection of the Teheran Museum of Art _ 2007

Oil and enamel on canvas _ pencil on paper

Private collection, London

© Art & Language; Courtesy, Lisson Gallery







ART & LANGUAGE

Portrait of an Artist as _ 1995 (this pages and next page)

wood, oil, canvas, glass _ variable dimensions

© Art & Language; Courtesy Mulier Mulier Gallery, Knokke









ART & LANGUAGE

Portraits and a Dream I _ 2009 (previous pages)

Printed paper and mixed media

© Art & Language; Courtesy, Lisson Gallery

LIJST TENTOONGESTELDE KUNSTWERKEN

LIST OF EXHIBITED ARTWORKS

Portrait of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock III, 1979;

Picasso' Guernica in the Style of Jackson Pollock, 1980;

Portrait of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock, 1980;

Portrait of V.I. Lenin in the winter of 1920 in the Style of Jackson Pollock, 1980;

Portrait of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock V, 1980;

Portrait of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock VI, 1980;

Portrait of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock VII, 1980;

Portrait of V.I. Lenin in July 1917 Disguised by a Wig and Working Man's Clothes
in the Style of Jackson Pollock II, 1980;

Portrait of an Artist as, 1995;

Portrait of an Artist as, 1995 (x3);

Portrait of an Artist as, 1995 (x3);

Sighs Trapped by Liars 770-846, 1997;

Sighs Trapped by Liars 604-632, 1997;

Portrait of George Bush as a baby in the Style of Jackson Pollock, 2007;

Portrait of President George W. Bush Wearing a Cowboy Hat in the Style of Jackson Pollock's
'Untitled (Mural)', 1950, in the Collection of the Teheran Museum of Art, 2007;

The Years After Slang, 2009;

Portrait of Dimitri Medvedev in the Style of Jackson Pollock, 2009;

Portrait of Vladimir Putin in the Style of Jackson Pollock, 2009;

Portraits and a Dream III, 2013;

ART & LANGUAGE

JOOST DECLERCQ

The exhibition Art & Language fits within the museological tradition of the Museum Dhondt Dhaenens that aims to situate major artists with a strong presence in numerous private collections within the context of the museum. In the exhibition '*Kunst in Europa na 68*' (Art in Europe after '68), which Jan Hoet organized in 1980, he presented the work '*Picasso's Guernica in the style of Jackson Pollock*' by Art & Language. In '83, the contemporary art centre Gewad showed the works '*Index: The Studio at 3 Wesley Place*'. This was followed by the exhibition '*The Paintings*' at the Palace of Fine Arts in 1987. This strong series of exhibitions undoubtedly affirmed the definitive presence of the artists in Belgium.

Art & Language is an ever-evolving collaborative association of various artists, established in the mid-'60s in Britain. The central figures since the mid 1970s are *Michael Baldwin* and *Mel Ramsden*. Their work consists of performances, paintings, installations, music, texts, and sculptures. Art & Language operate as artists, critics, theorists, organizers and even collectors and assume in this capacity a unique but ambiguous position in the contemporary art world. The group is characterized by its critical analysis of the conventions and conditions of art. In this way they have contributed greatly to the development of conceptual art. However, rather than being artists of 'The Original Idea', they develop critical projects on specific art-related issues that result in series of visual reflections.

The exhibition at the Museum Dhondt Dhaenens mainly confronts two periods in the oeuvre of the artists. A first series concerns the works 'In the style of Jackson Pollock' from the late '70s and early '80s. The series 'In the style of Jackson Pollock' can be understood as a pivotal moment in the work of the artists. They put aside the fetishised text that had, up to then, been dominant in conceptual art and turn their focus to the phenomenon of painting and its production. This can be seen in the context of the general renewed interest in painting of the early '80s, but also as a re-

action to the extinct mannerisms of conceptual art. Art & Language, however, retain their critical and analytical attitude. The works 'In the style of Jackson Pollock' present very pertinent questions about originality, the creative process, the relationship between form and content, the subjective aspects of form and emotion and the (in)validity of the myth of the artist. Presented during the Cold War period, and with the image of Lenin as their subject, these works raise questions as to the political significance and relevance of art.

In their latest works, thirty years after their initial series, Art & Language again refer to Jackson Pollock. The title of the series '*Portraits and a Dream*' is taken from Pollock's extremely large-scale work of 1953 (8.40/3.75m). Pollock's work is divided into two parts. The left side of the canvas shows a classic abstract Jackson Pollock, the right side a portrait which according to Pollock was a self-portrait created during an emotionally difficult time. The work of Art & Language in the exhibition consists of wall-mounted copies of self-made drawings which refer, in their totality, to the size of the original Jackson Pollock and the portrait. The paper garlands then, made up of the same drawings and hung like a canopy in the space, are rather reminiscent of the abstract Pollock the 'Dream'. Here again, questions about the relationship between the reality of the production of the artist and the myth of perception are raised.

Aside from these two series, the museum presents a number of works from the '90s, in which Art & Language have translated their existing texts into small, quasi-monochrome paintings. These monochromes, in turn, become the building blocks for their non-functional furniture.

We wish to expressly thank the artists for their generous cooperation, together with the galleries *Mulier/Mulier* in Knokke-Heist and *Lisson Gallery* in London, as well as many public and private lenders. This publication was made possible with the cooperation of *Mary Schnyder* and *Katrien Blanchaert*, whom we sincerely thank.



ART & LANGUAGE
the making of
*Picasso's Guernica in the Style of
Jackson Pollock (detail)_ 1980*



ART & LANGUAGE

Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth (1) _ 1982

Ink and crayon on paper _ 343 x 727 cm

Herbert Foundation, Ghent

© Art & Language



ART & LANGUAGE PAINTS A PICTURE

A CONVERSATION

DIRECTION:

Art & Language paints a picture in a studio at 3 Wesley Place, Chacombe. Chacombe is a village on the border of Oxfordshire and Northamptonshire, England. The studio is small (approximately 6m x 3.55m) with a single window facing south. It has a small washbasin in one corner. There is an impromptu table near the door. A roll of paper rests across the entire width of the room. It rests on an internal tube which is fixed to the top of the skirting board on either side. There are drums of acrylic emulsion standing among the junk underneath the table and packets of pigment are piled in a small recess cupboard. Two artists, (1) and (2), are unwrapping a brown paper parcel containing white cotton-duck canvas. A large pencil drawing is pinned to one long wall; a smaller half-tone sketch is pinned to the other. The pencil drawing is divided into 6cm squares with green ink.

(1) "A fresh canvas. What it is to start the day with a fresh canvas of almost the best quality."

(2) I want to say, but it is by no means going far enough ..., I want to enjoin, 'Do paintings addressed to the expression of emotion and do it reconstructably — in the pattern of causality.' This might be the route to nothing. You might say the paradigmatic route.

(1) What would a Studio said to express, e.g. anger be like? And how would this question be affected by our 'presence' or 'absence' as figures in the picture?

(2) if we were excluded, how? That we are in the dark does not mean we are not there. There are other questions of lighting, of representational order and so forth.

(1) The possibility of spiritual penitence doesn't seem to be a possibility of expression. Is this why we want to make expression claims? We can only hang our heads in silence by not seeming to do that at all.

(2) The Studio genre is hardly penitent. It goes to platitudes of autonomy.

(1) We make a hiatus of these.

(2) "But it is our hiatus."

(1) Does that mean it was made for us?

(2) We talk of penitence or perhaps of revenge. We used to speak of 'subversion'. Revenge implies upholding the cause but also exacting retribution. It's hot and nasty — you can have a career in superstructural subversion. We are taking the work out of that virtuoso debate and into ... what?

We adopt various personae. We are artists acting 'artist'. The works, paintings we produce are like masks which are invitations to look behind them, where meaning and signification is perpetually fugitive. If you talk of fugitive significance...

(1) Eh?

(2) ... you could perhaps talk of a kind of criminality. A criminal goes in for various kinds of fugitive activities — robs, murders, embezzles, etc. A criminal doesn't usually make a display of his criminal activities. Unless you go in for a kind of fashionable terrorism, which is a kind of revenge I suppose, flaunting criminality rather than concealing it.

DIRECTION:

(1) and (2) unfold the canvas and attach one short edge to the paper roll with white tape. They then roll the canvas around the paper until what remains unrolled lays flat and covers most of the floor.

(1) "The freshness of fresh cotton duck."

(2) "Such prospects of our own incompetence."

(1) To keep one's 'head hung' is the problem.

(2) What is 'hanging one's head' in what Christian Schlatter calls 'occidental culture'?

(1) It can hardly amount to 'being depressed'.

(2) It might be 'seeming depressed'.

(1) Is it perhaps making your work in a circumstance of some more or less adequate 'genetic' knowledge? And to make nothing, nothing 'aesthetic' of this?

(2) This seems just like 'refusing'.

(1) What I'm trying to grope for is the idea that our work is made of antecedent aesthetic materials and other genetic conditions. It

presents these materials, these genres, these finesses, these symbols 'without resolution' in a rather special way; as hiatus. This is a penitence in our emotivist aesthetic culture. You cannot be penitent sub specie aeterni.

(2) So there is some sort of contingency.

(1) The work must be open to investigation. Reconstructable, adequately retrodictable. And this goes to a morality of moral strenuousness.

DIRECTION:

(1) and (2) tack strips of wood to the long edges of the canvas with the aid of a hardboard straight edge. The hardboard is then used as a square and strips are tacked across the canvas so as to form a rectangle approximately 3.5m x 4m.

(2) "Perfection: the absorbent surface. I can hardly contain my desire, my need, to mark it."

(1) The world of modern art has become a world of hysterical malingering.

(2) We are producers of representations, not only in the sense that we are involved genetically, with retrodiction to various cultural conditions, but we also seem to be involved paranoiacally.

(1) Demolition of the emotivist instrumentalities of the manager's culture entails systematic demolition of the agent of demolition.

(2) Our culture is not so much a ruin as a few trivial remnants.

(1) Our high culture, however, is a fraud.

(2) But it is mostly out of this, out of art, Kant and emotivism that we make our work.

(1) There's more to it than that.

(2) That's not important: its decadent fraudu-

lence is not much in doubt. What is required of us is that our desire to reproduce (in whatever apparently emergent form) the form of life which gives us our materials...

(1) First-order materials...

(2) ...be matched by our desire to refrain and hang our heads in shame. These conditions of culture are not coercive.

(1) We need a critique of the Baudelairian flâneur.

DIRECTION:

(1) and (2) begin to coat the canvas with a buff-coloured acrylic emulsion using a roller.

The paint is in a shallow grill pan

(2) "The canvas will now have a skin. We are committed now to 'painting', rather than to drawing: committed to being anally expulsive."

(3) Modern art is hysterical. Yet there are no masks. Only managerial instrumentalities. We sit among the products of an almost entirely transparent hysteria. Transparent, yet powerful enough to be instrumental, to produce and sustain 'aesthetics' and art.

(1) It may be that our concern with undisclosed causal conditions (and undisclosed causal assumptions), our concern with (hysterical (etc.)) closures, goes to a sort of imprisonment. What we may need to know is not how to find better explanations, but how to get out of (by requiring, making a necessity of) the 'language' of causes altogether. How to get ourselves and others to make do with nothing (or less) built upon an obsession with genealogy. By this I am suggesting that to have nothing is better than to have cheek pouches. I mean that a nothing necessitated by adequate genealogical inquiry is a sort of penitent liberty. Liberation from 'the pale Königsbergian

light' may seem to be its extinction.

(2) But its extinction materially implying its use?

(1) Perhaps it is true that liberation from the misuse of Kant's illuminations is tantamount to their extinction. It is our emotivist culture and our Weberian sociology that has 'liberated' us from Kant. But that liberation has been an inadmissible enslavement to aesthetics — to unreflective management — wearing clean Kantian clothes. The main aesthetic categories are the vestiges of a dead language whose meanings have been transformed into instrumentalities.

DIRECTION:

(1) and (2) now draw the nails and remove the strips of wood. The paint dries. Fresh canvas is pulled from the large roll as the painted stuff is rolled onto a smaller paper tube. The canvas now has the appearance of a scroll. The fresh canvas is tacked down and painted with primer.

(1) "Another ocean of beauty."

(2) But when it's painted it looks more expensive. Our last two paintings are a conscious production of the appearance of sickness. They are not mistakes. They are in the margin of lies. They are that margin of lies which goes to half-realised acts of spiritual penitence, to images (or self-images) of silence and head hanging.

(1) The 'Studio' series began in one world and it will end, if it ends, in another. Indeed, it is already in another.

(2) Isn't it rather that it began at the margins of one world and it is now at the margins of another? The series began in a world discursively connected with contemporary art (or with various identifiable models of contem-

porary art).

(1) Out of this world we selected symbols. These numbered among our explicit materials.

(2) The discursive connection was mediated by a sense of grotesque fraudulence, of genealogical absurdity.

(1) We are now in a world dislocated from this. Yet we must presuppose, continue to make a necessary condition of, our genealogical critique which goes in part to contemporary art.

(2) And then make nothing of what emerges.

(1) Recognise that what emerges will be next to nothing. The 'new' world is pretty frail.

(2) "My talent is waiting to explode on the canvas."

(1) The Managerial barbarism of contemporary aesthetic dis-course is no indication that things will always be like this.

(2) No. But a possible future aesthetics will not necessarily be not to get nothing out of the exposure of the rottenness of the previous position. This is possible even if that exposure is intrinsic to the later one.

(1) Our 'discursive' connection with contemporary art, *soi disant*, in its various worlds and manifestations frequently acted to limit our didactic aims.

(2) Misrepresented them.

(1) And worse. Independently perhaps of this discursive relation, we were tending to imagine some emergence, some constructive significance in the generation of 'second-order discourses', causal critique and so forth. And this notwithstanding a dressing of 'hiatus' and 'hiatus for us'.

(2) We haven't examined the significance of or the mechanism of our hiatus very fully. The possibility that we do 'mean' that which has

had its meaning cancelled by us, that which is genetically dependent upon a second-order (or n-order) demolition of the mechanism of its meaning, is a very delicate thing indeed.

(1) However, we must not be satisfied with an emotivist aesthetic of hiatus.

(2) "The scherzos, the veritable fugues on themes of resurrection in our last two paintings are undeniable."

(1) "Could it be argued that their failure to signify is redeemed by their hapticity?"

(2) We do want to be popular with the bourgeoisie don't we? A kiss is a kiss. The sensitive are sensitive. But reflect on a kiss that has been identified antecedently as a contraction of herpes.

(1) A Studio in the dark seems to deny the possibility of detail. And this is the possibility of vividness perhaps.

(2) This lack of vividness in respect of first-order representational detail will have to be recouped in some way.

(1) In some other index of detail.

(2) We are not painting by mouth.

(1) And we are not claiming that this painting is painted by mouth.

(2) We are not denying it though.

(1) Its graphical form or, rather, our basic chart or drawing is produced by mouth.

(2) When we were painting Index ... I and II we pondered the question, 'What are the consequences of an asserted 'painted by mouth' claim's not being in fact true?'

(1) The falsehood of such a claim goes to a gentlemanly (or arty) distance from hiatus. The claim would be the claim of genealogical puppeteers.

(2) We would have made masks never to wear them.

(1) There are some Dali paintings that show

visages in clouds. There are other paintings of clouds without physiognomies. People 'saw' faces in them.

(2) Of Index: The Studio at 3 Wesley Place III (in the Dark) we make no 'painted by mouth' claim. There is the possibility that some on-looker will suffer the Dali effect, viz., 'reading' the painting as painted by mouth.

(1) And that would be projecting the (slight or large) hiatus experienced in respect of those Studio pictures of which painted by mouth is a significant retrodiction.

(2) 'Reading-in' and 'seeing-in': are these real hermeneutical mistakes? Is 'reading-in' or 'seeing-in', in the sense of 'projection onto' or 'transference', the 'not yet' of a hermeneutical 'no longer' or the 'no longer' of a hermeneutical 'not yet'?

DIRECTION:

The priming continues.

(1) This will be a tedious week.

(2) "Yet having primed this canvas we have signalled our intention to engage with material."

(1) "With a material tradition."

(2) "Though less materialist than sculpture."

(Child) "Hello Fatty and Skinny".

DIRECTION:

The priming is complete. The last section to be pinned (the left-hand quarter of the painting) is divided into 10cm squares in pencil. The line-drawing (by mouth) is taken from the wall and two strips, corresponding to the left-hand quarter of the painting, are cut off.

(2) Some of our 'materials' are to be found in the possible world (or worlds) or fragments or remainders hiding in or between the rela-

tions of hiatus. This world (etc.) is very likely to be, among other things, a world of foolishness and moral disquiet.

(1) A very nothing-like possible world.

(2) It may be indeed that our aims (even our quotidian aesthetic in some guise) goes to what to do 'in' the nothing left behind by hiatus. The motes hovering above the gap.

(1) And the gap is made of real possibilities. The conditions of hiatus are, in some sense, demonstrable.

(Clement Greenberg's voice off) Braque's tack suggests deep space in a token way and destroys the surface in a token way.

(1) If we 'add' this possibility of hiatus to the other possibilities we get a different sense of hiatus. A different cardinality. But a cardinality which does not reflect the ordinality of 'one more hiatus'.

(2) Imagine Index: The Studio at 3 Wesley Place IV (Illuminated by an Exploding Car).

(1) "I wish we did drawings the same size as the painting. A cartoon is a German professor's map."

(2) "I wonder what James Lee Byars is doing now. I wonder what Cindy Sherman, Jörg Immendorf, Terry Atkinson, Mrs. Braggins and the Green Party are doing now."

(1) "Tim Clark is constantly on the look-out for people wondering what other people are doing."

(2) Someone might say that we have 'lost' the art world because today's fatuities are worse than yesterday's. But that isn't the reason. Neither do I think the real reason is that 'contemporary art' suddenly overburdened us with anger and humiliation.

(1) Or by using various masks or simulacra we generate hiatus. In spite of second (etc.) order discourse, tiny shards of 'real' anger,

real expression seemed to remain. Catless grins?

(2) Are you sure 'in spite of' is correct? You could say that these 'fragments' exist in virtue of second-order-ish critique; that they are a philosophically possible population only after such a critique is accomplished.

(1) Perhaps these shards are left behind by the masks and not by the hiatus.

(2) The masks are connected to hiatus by necessity.

(1) I do not think that these next-to-nothings emerged as a consequence of the necessity that our causal critique remain incomplete. The fact that our investigation of the mechanism of closure — of misrepresentation — merely serves to dramatise the power of the aesthetic management is no indication that that investigation is indecisive.

(2) At the same time, I think that the next-to-nothings emerge from a redoubling of the sense of hiatus. This redoubling is born of an inking that the ground of 'our' second-order (etc.) discourse is vain.

(1) 'Penitence' is a very technical term.

DIRECTION:

(1) and (2) transcribe the drawing by mouth onto the canvas in pencil. One of them works faster than the other. So as to have some work to do, he/she keeps cutting strips off the section being transcribed by his/her colleague.

(1) "A blunt pencil is truly alienated. A short one is not."

(2) "What's it like to have the sureness of touch of a Picasso in his sexual prime?"

(1) "What's it like to have the intensity of several Goyas?"

(2) A critique of causal-type analysis or, rather, a sense of its vanity does not, however, lead us to blather about sensitive alternatives to the modern world. These alternatives are the fullest dramatisations and the dullest reflections of emotivism.

(1) Operatic brutality is one of the most powerful instruments of this managerial co-option of aesthetics.

(2) The confusion of taste with mechanism — or rather the inflation of taste to the status of mechanism — is symptomatic of emotivism.

(1) The shards remain possible as products of this mess.

DIRECTION:

The transcription is complete. (1) and (2) are now looking at the right-hand quarter of the canvas.

(1) "We should roll back. It is methodologically important, even a transcendental necessity, even a Reich des Sollens to start in the top left-hand corner."

DIRECTION:

They roll back in a manner reconstructable from descriptions above. Paint is mixed; dry powder is mixed in a food processor with acrylic emulsion. The pigments are lamp black, heavy french black, mars black, graphite powder, oriental blue, oriental green, mars violet. There are other colours in tubes. The food processor explodes. They continue to mix the paint by hand. (1) decants some paint into baby-food jars (lamp black, mars black and a graphite lamp black mixture). He starts painting at the far top left. (2) takes the larger container and starts to work on his right. There is a reproduction of a Goya on the wall. The half-tone drawing has been taken down

and lies propped up in front and between the two artists.

(1) We make causal, genetic-type enquiries. We also try to make necessities of these. But these enquiries are not some kind of 'no longer'.

(2) The 'formula' is made too little of by Nietzsche's literary interpreters. It is just a consumer's insight that art resides somewhere between the 'rationalistic' 'no longer' and the (what?) 'irrationalistic' 'not yet'. The contents of a 'not yet' will always include a maximally closed form of a 'no longer', and the contents of a 'no longer' will always be, in part, a 'not yet'.

(1) Indeed, it could be argued that a 'no longer' is always a 'not yet' from some point of view.

(2) But that isn't interesting. What is interesting is the idea that they are functionally connected, isomorphous. More interesting than that is the idea that they are genetically and logically interdependent.

(1) Anger in the mask of 'rationality'; 'rationality' in the mask of anger...

(2) Marxism's failure to include itself in its 'no longer' is one of the conditions of its emptiness.

(1) We are not prepared to consider a work of art as independent 'of the character of its creator'. And in this sense we are not prepared to consider the aesthetic as independent of the moral.

(2) To this extent we are little different from the shrill disambiguators of power-sex ideology and other polytechnic-lecturer's themes.

(1) Where we differ is the mechanism of our penitence.

(2) They are 'not yetting' with their 'no longer', and yet misrepresenting this as 'no longer'

ger' tout court.

(1) They assume a managerial mode.

(3) I've written a bit more lecture. Can you stand to hear it?

(1), (2), (3) ... The expressive range of Pollock's art rests on very limited resources. In that sense it is both classical and pessimistic. As painting goes it is also very easy to reconstruct technically. The substantial lesson of Pollock's art lies not in its 'optical qualities', its 'reduction of pictorial depth', its 'freeing of line from the functions of description and definition', its invocation of the 'cosmos of hope', or in any of the other available forms of valediction. It lies rather in the requirement of assiduousness: in the demand that one recognise how little is left to work with...

(1) We can make only the minimum assumption that we will succeed in reproducing this drawing.

(2) Let's hope it is a minimum. Enlarged as a painting, this thing goes to the canons of clever and slightly paradoxical modernist painting.

(1) The sort of stuff that only operates if you accept the theoretical strictures on its production. Bureaucratic modernism with iterated complexity ... one idea and a lot of intracanonial variations.

(2) "By contrast, I view the section of the painting upon which I'm working as uncoerced, as a paysage of passion."

(1) Unfortunately, I've just made an incompetent Augustus John.

(3) Can you stand a bit more?

(1), (2), (3) ... The point I wish to make is that all those whose work I have been discussing can be seen as attempting to cope — albeit in different ways — with the consequences and implications of Abstract Expressionism. They

were determined by nothing so much as its negative implications, by the closing off of possibilities and by the difficulty of confronting that requirement of assiduousness for which Pollock's work stands as an example. The line of development through the fifties and sixties is branching and incoherent, and there are a plethora of dead ends and little failures. There are no clear lines of succession. For example, Johns does not initiate Minimal Art. Rather Johns, Stella, Judd and Morris each articulate in different ways — often unconsciously — an intuition of the historical and cultural conditions which determined the production of art from the mid-fifties until the 1970s. An identifying characteristic of these conditions was that claims for psychological or metaphysical content in art seemed not to be sustainable without bathos...

DIRECTION:

(1) and (2) continue. They complete an apparent stage in the representation of Burial at Ornans, Donnez Votre Travail, etc. About one quarter of the painting has been covered in lamp black, graphite black and oriental blue.

(2) "The blue is hideous but necessary. We have to be able to navigate."

(1) "It's vital we avoid volunteering. We must be committed to the possibility that we make decisions and not to the illusion that our smouldering talent will out."

(2) I think this depends on our working in describable stages. We are left to do what we can almost not bear. We can't stop and make emotivistic choices. It is these we must avoid systematically.

(1) We are bound to make them anyway.

(2) It seems partly to be a problem of keeping

the sense of the describability of a given stage or process.

(1) It is no doubt true that the concepts of aesthetics may be understood as a ragbag of fragmented survivals from an older past than our own. This can be a dangerous insight: a chance for those deepest entrenched in emotivist culture to (mis)represent themselves as having transcended it. The identification of deep-laid 'residues' and so forth in certain favoured art works is no more than the echo of the critic's own (emotivist) voice.

DIRECTION:

(1) and (2) survey what they have done.

(1) This is so demoralising, so incompetent.

(2) This is a bad case of Robespierre.

(1) Worse. This is materially incompetent, witless and humiliating.

(2) What is it like? Is it worse than Lenin at the Rostrum?

(1) Worse.

(2) "Courage is not required."

(1) It's got to come off. This is a month's work. "What crystalline rigour!"

DIRECTION:

Starting from the top left-hand corner, (1) and (2) spread Nitromors, an ethylene-chloride-based paint stripper, on the painting. They scrape it off, exposing bare canvas.

(1) An erased, incompetent Augustus John. Somehow it doesn't have the frisson of Erased De Kooning.

DIRECTION:

(1) and (2) redraw large areas of this section of the painting. The paint is mixed to a watery consistency and the image is filled in in the

manner of 'painting by numbers'. The lightest areas are painted oriental blue. This colour is applied casually so as to overlap contiguous grey and black areas. The black so covered looks cooler and darker as a consequence; the greys approach black.

(1) The paradigm is *Guernica*.

(2) It was necessary to generate some arbitrary pattern. Otherwise we will return to floundering with the 'geometric' boundaries of things. The sense in which the thing is modern must not depend entirely on the obscurity of things. It must 'mention' modernity not solely in virtue of a kind of optical exhaustion in shadow. This must remain a possibility though.

(1) "I think the fundamental sense in which my enjoyment of the breast is to be matched in my enjoyment of the painting, creating the painting, will depend on this."

DIRECTION:

(1) and (2) scrape and strip a section for a second time.

(1) "It is outrageous that I've had to scrape off the 'witches-sabbath-of-dooms-day-aspect' to replace it with the paltriness of consistency. Removing the traces of my passion."

(1), (2), (3) What grounds contemporary aesthetics is catastrophically empty. Our emotivist culture is the final occidental act. It is the ground of a groundless aesthetics. The aesthete's grounds are instrumental and managerial. The power of the aesthetic manager hides his emptiness. Misrepresentation of the mechanism of his aesthetics imposes necessity on that mechanism; the mechanism makes necessity of the misrepresentation.

Those who long for a non-decadent aesthetics, a non-decadent art, do their longing in images of their arbitrary power. The longings are themselves decadent. This gives us something to do. But we are bound to use these resources as their products and to make nothing of them. Those resources of which we do not, perhaps, make nothing are little better than nothing themselves. There is no angst in this remark. Only a sense of necessity and scarcity.

APPENDIX:

The following items are depicted in Index: the Studio at 3 Wesley Place III (In the Dark) in monochrome. They are some of our most lamentable failures. They have been suppressed or hidden from the public domain. They are sources of embarrassment.

From top left to bottom right:

Portrait of V. I. Lenin at the Rostrum in the Style of Jackson Pollock, 1979;

Born in Flames II, 1978;

East Window of All Saint's Church, Middleton Cheney, 1979;

It's Still Privileged Art, 1976, poster by Carol Condé and Karl Beveridge;

A Miner Drilling the Hole for Shotfiring in the Style of Jackson Pollock, 1980;

Our Progress Lies in Hard Work, 1978;

Riot at Night, Painted by Mouth, 1981;

Index 04, 1973, microfilm reader;

Ten Postcards, 1977;

Singing Man II, 1975;

Commemorative Portrait of Robespierre, 1980;

Oak Tree near Middleton Cheney, 1978;

Puzzle, 1977;

Nobody, 1977;

Ways of Seeing?, 1978;

Monument Commemorating Pavel Pestel and Other Heroes, 1980;

Poster, 1976 by Michael Corris and Andrew Menard;

Pure Painting (Closed to Open Forms), 1965, painting by J. Kosuth.

THIS INTERVIEW APPEARED IN THE BIMONTHLY MAGAZINE OF THE
GEWAD GHEENT. VOLUME 3 - NO. 3 - FEBRUARY 1983

ART & LANGUAGE
Frameworks _ 1966-67 (image on right page)
Letterpress booklet _ (first page)
Private collection, Paris
© Art & Language

Air Show

The fog bank is a macroscopic aggregate. There is no theoretical primacy here for this macroscopic aspect. That is, its importance or unimportance is shown up by raising and answering internal questions to the framework.

There is no rhapsody here.

The macroscopic aggregate can be subjected to a micro-reductive examination. The horizontal dimensions of a 'column' of air, atmosphere, 'void' etc. can be indicated and established (for all 'external' and practical purposes) by a visible demarcation in terms of horizontal dimensions, axis, etc. This could be done in a number of ways: e.g. through the indication of some points of contiguity with other 'things', or through the computation of a particular physical magnitude - e.g. temperature or pressure differences, etc. (this is not necessarily to advocate an instrumental situation). None of this is to say that a complete, if only 'factual' or constructual, specification is to be expected.

Obviously, when one talks of a column, there is some reference to a visual situation (from whence the vocabulary may or may not find support). There is a comparison to be made here between the 'air-conditioning situation' and the fog bank, in which the obvious physical differences between the 'matter' which constitutes the indicators of this or that 'boundary' can be made out. This is not to describe the difference between boundaries per se, nor is it to exclude the possibility of regarding 'boundaries' as 'entifications' of geometrical gaps.

Mostly, anyway, the questions of 'demarcation' are external ones of a practical nature. Still, they remain securely rooted in the perusal tradition, so long as one considers them in the context of particularizing characteristics at an observational level.

A lot of emphasis was placed on the microscopic mechanical aspects of procedure and process in the air-conditioning situation; it's easy to raise and answer the same sort of question here. The objection to doing this is based in a rejection of the problems of 'visualization' (and 'identification' in that context) on theoretical grounds. The microscopic picture has a counterweight origin in the macroscopic aspect of a situation. Whilst articulation on and identification of air as a 'thing' conforms to this tradition, the molecular mechanical concept of 'particle', 'flux', (of energy) and the 'thing', 'particle' identity systems

(1) *By 'measure of identifiability' I mean there are some bodies which are more easily identifiable than is, say, a molecule of hydrogen. To identify a molecule of hydrogen considerable instrumental refinement is needed to aid normal vision.*

EXTRACTS FROM: BALDWIN, MICHAEL;
HARRISON, CHARLES AND RAMSDEN, MEL,
“VOICES OFF: REFLECTIONS ON
CONCEPTUAL ART” IN CRITICAL INQUIRY,
33/1 (2006), PP. 113-135.

(...) It transpired, then, that the risks of increasing banality and vulgarisation might be avoided by recourse to a textual form that began life as an artistically insecure object. This was a text that might indeed begin with some kind of appropriative gesture towards a quasi-readymade, but the gesture in question was quickly subject to interrogation: 'What are we/you talking about here and how are we/you doing it?' As a consequence, the gesture lost its appropriative character and itself took on the aspect of an inquiry. There were other risks to be encountered, however; among them the risk that the putative art object at which the text seemed to want to point would be lost in discursive opacity and erasure (or failure). But these were risks that it seemed the artwork had to take if it was to recover an agency that had been removed by the culture of the post-Duchampian object – an agency that refused to hang around passively while the art-world and its instrumental operations decided what to say in ratification.

The vicious circle that returns to spectacle was avoided in recognising the potential opacity of the appropriative language and the social life it implies - in seeing that the nominated object is not given transparently in the artists' speech or writings, and that the latter are plugged into a realm of differences that are made by the speech and writing of others. The post-Minimalist object that had been figuratively 'dematerialised' in the virtuality of text was thus brought back to the dialectical reality of social life, and was in that sense subject to a rematerialisation. In the process 'my work' tended either to be negated by or subsumed into 'the work.'

It would be wrong to assume that the appropriative gesture (or 'declaration') was immediately and explicitly subject to such social and conversational correction and complication. One started off with a fairly conventional sense of the artist's individuality and agency. The text was initially conceived as a means to produce something like a 'way of seeing' at the artist's behest; it was not 'the work' but 'the medium of presentation'. There was the ostension and the 'thing' being ostended: in Art & Language's case, for instance, a description of a column of air and the column of air; in Weiner's a statement such as 'A river spanned' and some river somehow spanned in actuality or in imagination. But it is true that the time of such things was necessarily brief. The more extended and discursive the text, the more inescapably it generated uncertainty concerning the transparency of the ostensive gesture (or 'declaration') itself, and thus inter alia concerning the independence of the object in question; and the more distance it created from those stereotypes

of artistic agency – endemic to modernist practice and ideology - in which the artist's gesture is necessarily decisive, whether that gesture results in a readymade or in an eight-foot-high abstract painting. In so far as it made public show of this uncertainty, what might be correctly characterised as a merely reflexive – and in that sense putatively modernistic – dialectic in fact served to expose what was normally hidden. To that extent it embodied a decisive element of social critique.

(...)

The work of art, such as it is – or rather insofar as the question of its status as art arises – now approaches an ontological condition closer to performance than to any pre-textual literal object. This is not to say, of course, that it is literally performance. It is rather to say that it would be impossible to characterise without a sense of the social conditions that are not merely external determinants, but internally constructive principles.

This is what we made out of the definitive genres of Conceptual art. It would be true to say, then, that for the purist this is also when we ceased to produce Conceptual art, and that we had already begun a conversational genre. To the historically orthodox, we have to say that the purist is correct. For us, if Conceptual art was to have a future, then it was not as Conceptual art, and just as importantly not as the form of institutional critique that has been named as Conceptual art's virtuous and exceptional exemplar. (...)



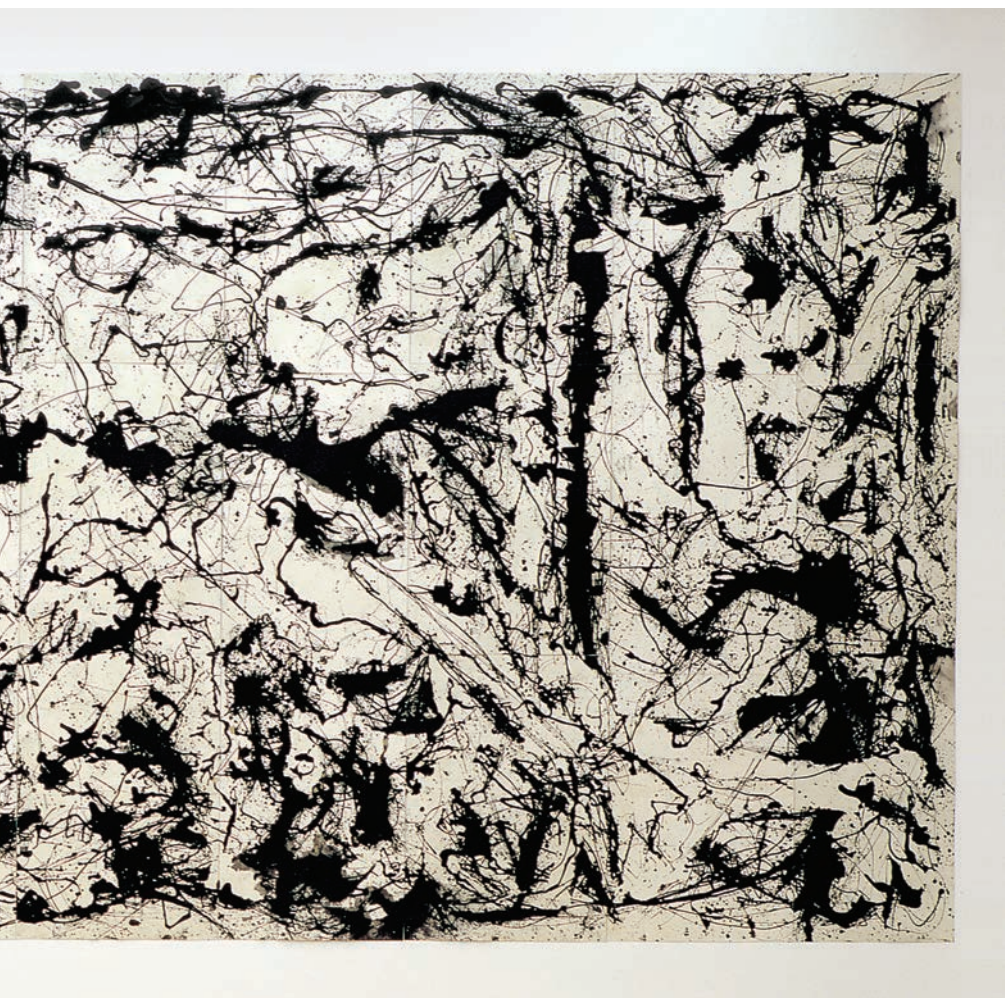
ART & LANGUAGE

Picasso's Guernica in the style of Jackson Pollock _ 1980

Oil, paper, canvas, cardboard, hide glue _ 356,5 x 790,5 x 30 cm

Collection S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent

© Art & Language



INTERVIEW WITH ART & LANGUAGE. MARCH 19, 2013. BANBURY.

Maria Schnyder and Katrien Blanchaert

I. ON CONCEPTUAL ART

WHERE WOULD YOU LOCATE THE ORIGINS OF CONCEPTUAL ART? DID CONCEPTUAL ART ARISE FROM THE HISTORICAL AND SOCIAL CONTEXT GENERALLY ASSOCIATED WITH THE YEAR '68 OR DID IT RATHER FOLLOW A DEVELOPMENT INTERNAL TO ART?

Michael Baldwin: It would be wrong to over-dramatise the *soixant-huitard* picture. For a very brief moment, things seemed to be a little more ripe for revolution than they actually were. Consequently things quickly abated. The overrating of 1968 and its impact is a colossal fallacy in the European cultural discourse. It could be argued, however, that the challenges proposed by the discourse of late Modernism in the United States had in many regards a social dimension. Even though it might be asserted that the Greenbergian cultural discourse is essentially internal to art - or at least dialectically clustered around art - it provided a sort of liberation from that social elite which historically had the power and confidence to produce and consume works of art. The Greenbergian discourse suggested to people with my kind of background - which was a relative modest one - that one could approach problems of art as technical and historical questions which no longer required a privileged background, or the capacity on the part of the artist to impersonate its sophistication. Many of the artists that came into prominence in the fifties and sixties in New York had after all themselves modest backgrounds. Leaving the *soixante-huitard* issue aside - the theoretical aspects of high Modernism represented in themselves a social change. The artists who placed themselves centre-stage-front in matters of social or political change, however, were from our point of view simply deluded: art does not have the power to bring about such changes. I am shamelessly - I don't know - old Trotskyist enough to know that the only thing that gives art social content - if it ever has this aspiration - is to be found in the willingness of the artists to change themselves and not in their desire to change the people who are looking at their work.

Mel Ramsden: People have been arguing about Conceptual Art and certain social circumstances for a long, long time. Every time someone says Conceptual Art came forth from a development internal to art - which I believe it kind of has - someone else will ask the questions: 'What about the Vietnam war?' And the other way around. The idea that Conceptual Art was enabled by the '68 discourse is wrong. It was neither '68, nor Fluxus with its psychological dimension, but American

painting and its material tradition - saying 'there is this on the wall, take it or leave it' - that was something important to us.

IN THIS REGARD, YOUR APPROACH WAS FUNDAMENTALLY DIFFERENT FROM OTHER ARTISTS OF YOUR GENERATION, LIKE HANS HAACKE FOR INSTANCE.

MB: I consider Hans Haacke's work in many regards as quite degenerate - it borders journalism. It is very easy to produce art with some semblance of what used to be called content by sidling up to some journalistic issue and foregrounding that. I find this utterly tiresome and not what art should be about.

MR: The idea that you ought to have content and that this content has to be worthy is very dominant nowadays. If we are talking about the social aspects of art, what about the way the work is produced? Nobody really takes that into account - I think that we have.

MB: The work's power to formulate an institutional critique was never an end in itself, but in many ways thought of as a by-product. It was rather about recognising that many of the delusions of completeness and totality associated with art in the late sixties were a kind of orthodoxy. Today the dispensation has shifted from the modernist to the Duchampian paradigm - and a similar orthodoxy is associated with *October* magazine's high command who are exercising a similar economic, as well as ideological power. Our *raison d'être* has always been a refusal to cooperate with the authorities: this sort of resistance is more important to us than some overt journalistic identification with a good cause.

THIS ATTITUDE OF ANTI-ESTABLISHMENT ALSO ALLOWED YOU TO BREAK DOWN THE HIERARCHIES BETWEEN LANGUAGE AND ART AT THE END OF THE SIXTIES.

MB: We were producing something that was neither literature, nor philosophy, nor poetry, nor whatever. It was a new genre, something we had discussed in terms of an emergency conditional: it is theory just in case it is art, it is art just in case it is theory, it is literature just in case it is art. In other words, any 'genre' identification has to be re-cast in the form of a conditional that shifts it away from an initial assumption. This grew out of our impatience with the kind of fetishisation Joseph Kosuth produced for instance with 'art as idea'. We felt very uncomfortable with the tendency to regard textual Conceptual Art as 'transparent', i.e. in some way referentially secure in the way it might be used to identify some kind of Duchampian object. For many of our American contemporaries, art was a matter of exercising their nominating will - of believing that something

artistic would follow as a matter of course. The Duchampian gesture in which we had an interest, however, was opaque. That is to say, we could never be sure that it would be successful in referring to anything. This opaqueness led to the social dimension of our work: it created a circumstance in which one's friend or colleague, or perhaps more generally the art world, was no longer the passive receiver of the message from the creative individual, but an agency that was discursively involved.

MR: Also, we did not have any gallery and could not rely on the institution to give the work its credibility. We had to state it and defend it, and that is a big difference between the development of Art & Language and other kinds of Conceptual Art, which simply professionalised it. For us, if you would do something Duchampian, like nominating a square mile of air above Oxfordshire, you had to answer the question: 'How do you know it is there?' Well, you know it is there because someone is going to write about it. You cannot just have a finger pointing: 'There is a square mile of air, it's a work of art.' You had to defend it in some way. Some of the defences we produced were absurd and ridiculous, others were quite interesting.

YOU COULD SAY THAT IN THE WORK OF MOST OF YOUR CONTEMPORARIES THE DUCHAMPIAN GESTURE WAS AFFIRMATIVE AND ALMOST CONCLUSIVE, WHILE IN YOUR CASE, IT STOOD AT THE BEGINNING: IT WAS GENERATIVE IN NATURE.

MR: You could say that.

MB: Also, in the hands of Americans, this Duchampian gesture became highly individualised. The social solipsism of America will always make its presence felt. We were, on the other hand, rebuilding in a certain way some European social dimension. If you take someone like Lawrence Weiner, whose work is in fact either some kind of poetry - something like William Carlos Williams but not quite as good - or something which lies in a strange place half-way between poetry and art, you will see that his aim was to make the work transparent as art rather than letting it become discursive as poetry might be. From that position, there is no place to go except making the work bigger and bigger and more and more an embellishment to the institution...

MR: ... and show in better and better museums.

MB: We began to understand very early, somewhere at the beginning of the seventies, that what we have been associated with and were certainly committed to - namely the dimension of social and institutional critique - was in danger. We saw that the work of someone like Daniel Buren had become very quickly an embellishment and credit to the institution. We understood that unless we recognised and continued to recognise the need for an essayistic and highly discursive prac-

tice we would find ourselves in exactly the same position as our colleagues and peers who were actually weakening the social and institutional critique of Conceptual Art.

MR: When art went into installations, it went into architecture. As far as I know, Art & Language were the only ones who tried to resist that.

MARIA SCHNYDER & MEL RAMSDEN



WHEN OTHER ARTISTS OF YOUR GENERATION WORKED ESSENTIALLY SITE-SPECIFICALLY, I.E. IN THE PLACES OF ART'S DISTRIBUTION, YOU RETURNED TO THE STUDIO AND EVENTUALLY STARTED PAINTING AGAIN. IN 1977-78 YOU MADE THE BLACK PROPAGANDA WORKS. THEY ALSO OPPOSED THE AESTHETIC AND IDEOLOGICAL NEATNESS OF CONCEPTUAL ART WHICH SO QUICKLY HAD BECOME INSTITUTIONALISED.

MB: In the seventies, the political discourse was still very much alive in art. Quite a lot of artists became adherents of Maoism, while in France people like Support-Surface would say 'Mes préférences sont Marx, et Freud, et Mao.' Also the American adherents of Art & Language became very literal minded. I was at best a political ironist or - better - sceptic. I am not for a moment suggesting that artists cannot have and sustain political commitment. The question concerns however the relationship between the political commitments or beliefs and the content of the work. Although we are not keen on the predations of the right, this does not mean that we can put this sentiment in everything we do. I think Mel might feel differently about this.

MR: My story is different. I was not a political ironist - I was never capable of that. The idea of the black propaganda pictures was started by Michael (although he did not call them black propaganda in the first instance). They were the only pictures ever to appear in the Art & Language journal. My interest in using pictures came from a concern with certain left-wing politics which subverted any idea that Conceptual Art could continue to maintain some kind of rigorous style. I got interested in pictures not paintings.

MB: In the seventies, artists of our peer-group began to become, in a funny sort of way, purists. Given the highly essayistic and discursive methods we had become accustomed to by that time, this purism was not an option for us. The new genre of language we had generated did not in itself constitute our artistic identity or trademark, but rather one of the options or possible languages we could use.



ART & LANGUAGE

Above us the Waves (A Fascist Index);

A Tommy Gunner stands guard over captured Art and Social Purpose Installations _ 1976

Retouched Photograph from Art & Language _ Volume 3, Number 4 _ 1976 _ 8,2 x 10,7 cm

© Art & Language; Courtesy, Lisson Gallery

2. THE POLLOCK PAINTINGS

IN 1980 YOU WERE INVITED BY THE VAN ABBEMUSEUM IN EINDHOVEN FOR AN EXHIBITION OF YOUR PORTRAITS OF V.I. LENIN IN THE STYLE OF JACKSON POLLOCK WHICH WERE NOT DISPLAYED AS PAINTINGS BUT COLOUR PHOTOCOPIES, MOST OFTEN REARRANGED IN TERMS OF THEIR COMPOSITION. THEY LATER HOWEVER...

MR: ... turned into paintings. Some people say that the portraits of Lenin came up because we had the title first, which is not really true. We did have the title, but there was always an idea of what the portraits of Lenin in the style of Jackson Pollock might look like. This is how it came about that we eventually produced A4 colour photocopies of our Pollock paintings which we then rearranged into different compositions. At that time, colour photocopies were quite rare and we had to go miles from Eindhoven to Antwerp to get them.

MB: These works were made when the Soviet Union was still extant. As portraits they create a monstrous détente between a socialist-realist icon of Lenin - and the style of Jackson Pollock. It was about the relationship between American Modernism and the Soviet Union, this long history of the various Cold War moves. We were bringing together two things that could not coexist. Within the standard discourse of Modernism, an all-over type of painting like Pollock's drip-and-spatter style could not be seen in terms of a portrait - that would have been absurd - and in the terms of the socialist-realist aesthetics, a portrait could never take the form of modernist drip-and-spatter.

MR: It was not some kind of postmodernist idea of having Pollock on the one hand and Lenin on the other, but about bringing them together. This bringing together was a problem of production, it was *our* technical concern and not someone else's problem to interpret or imagine.

MB: But of course we had compunction with regard to this business of painting. We were feeling pretty insecure and nervous about it. For us, at that time, the idea of a process of sign exchange was essential to art. So we conceived the works in a first instance in the form of this brand new, expensive colour xerox reproduction.

MR: I was desperately hanging on to these reproductions and the idea that we were not making autonomous paintings. But later, when we were showing *Picasso's Guernica in the style of Jackson Pollock* in the context of Jan Hoet's *Art in Europa after '68* in 1980, we invited The Red Crayola to join the exhibition. The Red Crayola recorded a song in two parts called *Portrait of V.I. Lenin in the style of Jackson Pollock* for which we wrote the lyrics. For me, the song became a part of the Lenin

pictures - I desperately hung on to that.

AT A CERTAIN MOMENT YOU NOTICED HOWEVER THAT THE PAINTINGS DID HAVE A DIMENSION WHICH WAS MISSING FROM THE REPRODUCTIONS.

MB:Adventitiously, we had discussed our work at some point with an American artist in the Netherlands who asserted that we could not make a Pollock because in a Pollock there is real beauty. We began to realise that the cultural problem or puzzle could be made more vivid if the viewer was not in fact confronted with an already processed xerox copy but in fact compelled to operate as if they were looking at a real Pollock. Extracting the portrait of Lenin from a 'real' Pollock was much more uncomfortable than doing so from a processed image - it drove the cultural question much more efficiently...

MR: ... which was a surprise. Charles Harrison said that this moment of realisation came when we noticed that some of the portraits of V.I. Lenin in the style of Jackson Pollock were better than others.

MB: That's not quite the whole story, but what do you do when you realise that you make some kind of distinction or discrimination and that you are not making it on a purely conceptual level? Conceptual Art does not confront this aesthetic problem of failure - you can fail in other ways, but not like this.

YOU WERE CONFRONTED WITH THE FACT THAT VISUAL ART HAS ASPECTS THAT CANNOT NECESSARILY BE CONCEPTUALISED OR PUT INTO WORDS.

MB: Quite so.

MR: This was a point where Art & Language was open to the accusation that if in the past we were conceptual artists we had now gone back to painting. We have nevertheless always been interested in forms of representation - even as conceptual artists - and painting is only a form of representation.

YOUR INTEREST IN PAINTING WAS ORIENTED BY AN INVESTIGATION OF THE RELATION BETWEEN THE ICONIC AND THE GENETIC DIMENSION OF ART.

MB: The genetic dimension was somewhat neglected in the early eighties by those who have been infected entirely by post-structuralism and its really rather idealist view of language, and in particular the analogy between sentences and pictures. We have never defended the idea that verbal sentences or descriptions are in anyway equivalent to pictures. As Donald Davidson suggested, 'one picture is worth a thousand words' is a rather strange thing to say because one cannot exchange pictures and words. We quietly began to realise that Conceptual Art's fetishisation of the text was manifestly absurd and philosophically primitive in many ways. In-so-far as we had never fetishised our 'discovery' of a new genre - i.e. a text which was neither literature, nor philosophy, nor art - an essayistic or discursive move into pictures was not particularly unnatural to us. Our main reference here is a long, highly technical essay by logician David Kaplan where he attempts to restore some notion of causality to the concept of reference. It seemed to us that this was actually a pretty powerful idea: it was one of the ways in which language and pictures did actually link. Kaplan had probably achieved the best that could be done with the idea of referentiality in both pictorial and linguistic terms.

MR: In the case of Picasso's *Guernica* (1937) the question was: what generated Picasso's *Guernica*? Was it the bombing of Guernica or was it perhaps the fact that he had a very large, warm studio in Paris and lots of money? Where do we look for the causality of the work?

MB: This opens a series of intellectually very stimulating questions. On the one hand, there is an Adorno-like position which states that what is interesting about a work of art is what is not reducible to the social and other causes or conditions which led to its creation or production. On the other hand, you have the Baxendall-influenced position that argues, for example, that certain Renaissance paintings would be incomprehensible without the mercantile classes' capacity to understand the proportions of the golden section by converting currencies, clothes and commodities. The whole point is that you need a damn good argument in order to go into the high-minded grandeur of the aesthetics of Adorno - no matter how much you may want to go there intuitively. One of the more interesting questions about art probably occurs at the moment when you actually can feel confident in saying that causal conditions of its production have no bearing on what meaning you as a viewer is able to extract. This may be a moment at which the social dimension of your practice is lost and you abandon your interlocutor. What work would you do on your own thoughts and reflections in order to get to that point? Or what if you simply can't move away from the causal dimension, do you then have to accept that what you have reduced the work of art to something lower than what Adorno describes? Or do you just relax and say: 'Ok, this is how things have become: it's a dialogue - a conversation between these possibilities.'

THERE IS A DIFFERENCE BETWEEN SAYING 'THIS IS HOW IT HAS BECOME' AND 'THIS IS ALL THAT IT IS,' ALTHOUGH THE PORTRAIT OF LENIN WAS NO LONGER RECOGNISABLE AFTER YOU HAD REARRANGED THE XEROX COPIES, THE LINK WITH LENIN NEVERTHELESS REMAINED INTACT.

MB: Kaplan uses the following analogy: if someone describes Father Christmas to a friend, who then describes it to yet another friend, and so on, and if the last person in the line makes a little drawing, there remains a significant referential relation between the first and last description; even though the causal connection is very remote and almost attenuated to nothing it is nevertheless a causal (genetic) connection to Father Christmas. In relation to works of art questions of the relations between the causal world and the aesthetic are rather deflating and bring about a kind of *Verfremdungseffekt*. We have always been interested in putting the viewer through that and many other sorts of trouble. This may not make you very popular, but it is what drives our work. It is about trying to build in conundrums, difficulties and questions which cannot be solved by the work. The work is thus always incomplete relative to those questions, but nevertheless defined by them in some sense.

WAS *PICASSO'S GUERNICA IN THE STYLE OF JACKSON POLLOCK (1980)* THE FIRST WORK YOU CONCEIVED AS PAINTING, I.E. WITHOUT IT BEING INTENDED FOR REPRODUCTION?

MR: I suppose it was the first painting conceived as a painting - but I am not sure. At this time we were indeed finished with colour photocopies.

MB: There were two versions of the painting which were made using stencils or masks. It was in this regard semi-allographic. We made one version to be put on a wall built in a courtyard of the St. Peter's monastery in Ghent, in the open air and thus exposed to the weather. We then made another copy which is now in the collection of S.M.A.K. The first copy was destroyed when the wall was demolished.

MR: All the pictures 'In the style of Jackson Pollock' were made with stencils. In this case we cut the stencils out in Michael's house - they were the same size as *Guernica* - and then had to take them to the barn at the farm where we were going to paint the work. So, as we were putting the stencils in his car, the wind caught them and they fell into pieces... Bits of Picasso's *Guernica* as cardboard cut-outs went down the road. Anyway, because we used stencils, it was possible to make two versions.



MB: Why *Guernica*? In fooling around with the monstrous détente between the icon of Lenin and the style of Jackson Pollock, some of our efforts had been absolutely catastrophic.

MR: We based one or two of them on far too complex photographs.

MB: We produced in fact a couple of rather aggressive Monets. We have suppressed them, we never let them out. They were dreadful.

MR: We were learning on our feet - we still are.

MB: Picasso's *Guernica*, which we thought of as a commemorative history painting, is loaded with enormous political and cultural freight. Also, with its all-over-style and long- frieze type format shows parallels to the paintings of Pollock. We wondered if we could translate *Guernica*'s very heavy historical dimension into a Pollock painting, i.e. to point at it ostensibly while simultaneously concealing it in Pollock's Dusseldorf black and white style. It was a different kind of monstrous détente, far less at the ends of a cultural spectrum than in the case of Lenin: the two things were actually very close, even touching. However, we made them touch in a way in which they could not or should not touch, so to speak.

MR: We also did Courbet's *Burial at Ornans* (1849-50) in the style of Jackson Pollock.

MB: But not quite in the same way and also not as successfully.

MR: No. It is in the collection of Tate, but they have not shown it in a long time. They have hidden it.

IF YOU LOOK AT THE PAINTINGS OF LENIN, THE MONSTROUS DÉTENTE WILL ALWAYS PREVAIL IN TERMS OF POLITICAL CONNOTATIONS. PROBABLY ONLY IN A SECOND INSTANCE YOU WILL THINK ABOUT THE SEE-
MING IMPOSSIBILITY TO COMBINE ABSTRACTION AND FIGURATION. IN PICASSO'S *GUERNICA IN THE STYLE OF JACKSON POLLOCK*, HOWEVER, THERE IS A DIRECT CONFRONTATION BETWEEN THE IDEA OF ART AS DIRECT EXPRESSION AND ITS IMPOSSIBILITY TO MATCH REALITY, A DIMENSION WHICH IS FOREGROUNDED IN PICASSO'S CUBIST STYLE. IN OTHER WORDS, THE PAINTING MANIFESTS THE ANTAGONISM BETWEEN ART'S DESIRE OF DIRECTNESS AND THE NECESSARY INDIRECTNESS OF THE MEDIUM - A PROBLEMATIC WHICH IS CENTRAL TO THE HISTORY OF MODERNISM.

MB: Yes, and because Picasso and Pollock are in a sense so close, the intrusion one makes on the other is all the greater. It is difficult to get them apart as a consequence.

AS YOU HAVE EARLIER MENTIONED, CERTAIN PICTURES WERE TOO COM-
PLEX TO BE TRANSLATED SUCCESSFULLY INTO THE STYLE OF POLLOCK.
THE FACT THAT *GUERNICA* ALLOWED FOR SUCH A TRANSLATION SAYS A
LOT ABOUT THE ICONIC VALUE OF PICASSO'S PAINTING.

MB: Absolutely. In fact there is quite a limited repertoire of images that you can successfully transcribe. For example, a portrait will operate reasonably well, but if you simply try to make a standing figure it will not work. It will simply not drive the sets of psychological, historical, cultural considerations that the portrait does. In these terms, a portrait will always overwhelm other pictures.

MR: It has two eyes, a nose and a mouth.

IN A SENSE, *GUERNICA* HAD BECOME ALMOST AS ICONIC IN OUR CUL-
TURE AS A FACE.

MB: To a degree it had. It was a celebrity work of Modernism. Remember also that in 1974 Tony Shafrazi - the person who later became an art dealer specialising in or indeed exploiting the work of Keith Haring - had defaced *Guernica* with a spray can. He wrote enigmatically, 'Kill lies all'.



KATRIEN BLANCHAERT, MICHAEL
BALDWIN & MARIA SCHNYDER



CONCERNING THE RECEPTION OF THE POLLOCK PAINTINGS, CHARLES HARRISON DISTINGUISHED BETWEEN FOUR POSSIBLE SCENARIOS: 'THE FIRST SPECTATOR IS NOT FAMILIAR WITH THE ARTIST POLLOCK AND CANNOT SEE THE PICTURE OF LENIN. FOR THIS SPECTATOR THE PAINTING IS AN ARBITRARY AND VIRTUALLY MEANINGLESS THING - OR, AT LEAST, THE PAINTING'S MEANING IS LARGELY INDEPENDENT OF ITS INTENTIONAL CHARACTER. THE SECOND SPECTATOR IS FAMILIAR WITH THE STYLE OF POLLOCK AND CANNOT SEE THE PICTURE OF LENIN. FOR THIS SPECTATOR THE PAINTING IS A PAINTING BY POLLOCK, OR IT IS A MORE OR LESS COMPETENT, MORE OR LESS INTERESTING PASTICHE OR FAKE, DEPENDING ON THE SPECTATOR'S OWN COMPETENCES AS A CONNOISSEUR OF POLLOCK'S WORK, HIS OR HER DISPOSITION TOWARDS THAT WORK, AND SO ON. THE THIRD SPECTATOR IS NOT FAMILIAR WITH THE STYLE OF POLLOCK BUT CAN SEE THE PICTURE OF LENIN (AND SEES IT AS A PICTURE OF LENIN). FOR THIS SPECTATOR THE PAINTING IS AN INGENIOUS OR EXOTIC OR PERVERSE PORTRAIT OF LENIN. THE FOURTH SPECTATOR IS FAMILIAR WITH THE STYLE OF POLLOCK AND CAN SEE THE PICTURE OF LENIN (AND SEES IT AS A PICTURE OF LENIN). FOR THIS SPECTATOR THE PAINTING IS AN INTENTIONALLY PARADOXICAL THING: A WORK WHICH ACHIEVES AN IRONIC STYLISTIC DÉTENTE BETWEEN SUPPOSEDLY INCOMPATIBLE AESTHETIC AND IDEOLOGICAL WORLDS.'¹

MB: The differences between the perceptual acuities of viewers can be quite strange and rather surprising indeed. For example, a cameraman was standing somewhere in the studio next to an open book containing a reproduction of a *Portrait of V.I. Lenin in the style of Jackson Pollock*. Looking only from the corner of his eye he said: 'There's a picture of Lenin.' Quite a good figurative artist on the other hand could not see the portrait even if we traced its shape with a finger. The categories that Charles used do exist indeed though it seems to me that no position is privileged over another. We have generally put a little icon upon which the picture is based next to the painting so people have a kind of reference to bear upon. niet meer bevoorrecht is dan enige andere. We plaatsen naast het schilderij meestal een klein pictogram van het beeld waar het op gebaseerd is, zodat toeschouwers een referentie hebben van waaruit ze kunnen vertrekken.

¹ Charles Harrison, "On A Portrait of V.I. Lenin in the style of Jackson Pollock" in Charles Harrison, essays on Art & Language, MIT Press, Cambridge (Massachusetts), London, 2001 (1991), p. 131-132.

MR: Lisson Gallery showed our Pollock paintings in art fairs. Some viewers mistook them for real Pollocks and wondered why they were so cheap.

SHALL WE TALK ABOUT THE SOMEWHAT PARTICULAR CASE OF THE *PORTRAIT OF V.I. LENIN IN JULY 1917 DISGUISED BY A WIG AND WORKING MAN'S CLOTHES IN THE STYLE OF JACKSON POLLOCK* (1980)?

MB: It connects to all kinds of strange and rather unsavoury political revelations regarding the conduct of V.I. Lenin. Unlike Trotsky, who was quite brave and unafraid, Lenin was a physical coward. Terrified of being attacked, he was constantly in disguise. One can wonder indeed if a portrait of someone in disguise - in this case wearing a working man's clothes, a cap and a wig - is reliably a portrait at all. Most of the official portraits of Lenin are, in fact, not portraits of Lenin at all, but images taken from Eisenstein's film *October* (1928) in which Lenin was played by a much bigger, tougher and more macho looking actor. The whole substance of the portrait becomes a question of illusions and masks.

MR: The work was based on a photograph. Why would someone put on a disguise and then take a photograph? It could even not be of Lenin...

MB: The status of such an image is indeed controversial in itself. In this case, we no longer used Pollock's all-over style. Late in his development, Pollock began to experience a certain paranoia regarding the influence of Picasso - this is also one of the reasons why *Guernica* felt so poignant. In 1953 he produced *Portrait and a Dream*, a big drawing of a head next to a semi-allover thing. When working on *Guernica* we began to play with the idea of bringing Pollock's style closer and closer to drawing - it was drawing from which in many ways it had emerged. *Portrait of V.I. Lenin in July 1917 disguised by a wig and working man's clothes in the style of Jackson Pollock* was an attempt to modify rather than pervert Pollock's technique to a kind of conventional representation. The relative transparency of the visual language was inflected by the fact that the image was in fact a portrait in disguise.

DOES IT ALSO CONTAIN A REFLECTION ON THE ACT OF STAGING WHICH IS INHERENT TO ANY PORTRAIT?

MB: Of course. But if you needed to be in disguise because you feared for your safety, would you also agree to a portrait? Or is this example one of extreme staging - a still from Eisenstein's film?

MR: At the time, we also took photographs of ourselves in disguise. Quite a lot of them.

MB: On the cover of one of the Art & Language journals we reproduced a drawing of Mel with a weird hat, his face a bit distorted...

MR: I look like that now. But in those days I was in disguise.

MORE RECENTLY YOU MADE PAINTINGS OF GEORGE W. BUSH IN THE STYLE OF JACKSON POLLOCK.

MB: In 1980, to make a portrait of Lenin in the style of Pollock was a solecism and an absurdity. Today, it no longer matters. We thought it might be interesting to keep-up a certain continuity of these images in the style of Jackson Pollock as a way of narrating some of the changes in our culture. The portraits of Bush for example mark some of these changes.

MR: They were all based on specific Pollock paintings. The *Portrait of President George W. Bush wearing a cowboy hat* (2007) was based on a Pollock which belongs to the Tehran Museum of Contemporary Art. So our work recreates some kind of détente - but it carries by no means the same kind of charge as the portraits of Lenin did. Pollock has migrated east, as it were, and the political image west.

MB: We also made a *Portrait of President George W. Bush as a baby in the style of Jackson Pollock* (2007) based on a painting he made in the year of Bush's birth. Nevertheless, the manipulation or distortion of Pollock's style into portraiture is no longer problematic. These recent works suggest a continuity with the older portraits. This is in fact an apparent continuity of form that bears the scars of political, material and cultural insecurity.

IT ALSO SHOWS TO WHAT EXTENT YOUR POLLOCKS HAVE BECOME ICONS THEMSELVES.



ART & LANGUAGE

Index 01 _ 1972

8 file cabinets, texts and photostats

Daros collection, Zurich

© Art & Language; Courtesy, Lisson Gallery

3. BOXES, CHAIRS AND TABLES

SHALL WE HAVE A LOOK AT THE 'FURNITURE' PIECES YOU STARTED MAKING IN 1996? THEY ARE ON THE ONE HAND CONNECTED TO YOUR EARLY INDEXES AND THEIR FAILURE IN TERMS OF RECEPTION. LIKE CONCEPTUAL ARTWORKS IN GENERAL THEY HAVE BEEN TURNED INTO SOMETHING AESTHETIC. IN THE 'FURNITURE' PIECES YOU TACKLE THIS ISSUE USING METHODS OF CONCEALMENT.

MB: A PhD thesis has been written about the *aesthetics* of our *Documenta* index (1972). The person who wrote it conceived of it essentially in terms of late modernistic design. And now the people who own the *Documenta* Index no longer allow the filing drawers to be opened - they have locked them.

THE ANALOGY BETWEEN THE *DOCUMENTA* INDEX AS IT IS SHOWN TODAY AND THE BOXES YOU DISPLAY UNDER THE TITLE *PORTRAIT AS AN ARTIST* (1995) IS THUS QUITE STRONG. ARE THE 'FURNITURE' PIECES REPRESENTATIVES FOR A CERTAIN SHIFT IN CULTURE THAT TOOK PLACE SINCE THE LATE SIXTIES?

MB: We need to distinguish the *Portrait as an Artist* boxes from the works that take the form of tables and chairs and occasionally beds. The *Portraits as an Artist* originate in a series of large paintings that brought together - in another apparently monstrous détente - the black square of Suprematism and a voyeuristic image derived from Courbet's *L'origine du monde* (1866). Some of these paintings were put together in the form of box-like structures whose interior - more or less adventitiously - resembled the interior of a museum. With a drastic reduction in scale, what began (perhaps) as an image of female genitalia had turned into a box and then a disembodied head. The box might be thought of as the container for the head that the portrait pictures. But these are only virtual containers, the only way they can be is empty. They are shown close to the floor and around knee-height. We normally encounter portraits at eye-level, nevertheless, we might want to intrude our regard upon them and peer in. This would require us to get down on the floor. If we remain upright, then our virtual container might demand an imagined self-dismemberment where the head is detached. Since such a detachment is not a literal possibility, we have to accept that the picture you see is what the picture is.

MR: Of course, if we stoop, we are to a degree exposed, deprived of some of our dignity, made to look at a portrait head on the floor.

MB: Being thus a virtual container (for a head) possessed of an 'interior' is in fact the substance of the aesthetic integrity of these 'portrait' boxes. What they might contain is what they depict, but of course it is in their nature to be empty.

MR: One of the changes in culture since the late 1960s is the relative diminution of people's interest in detail. We have always concerned ourselves with the question of detail.

MB: Our 'furniture' is a somewhat strange development, a strategy born out of a kind of failure. In 1996 we had made blocks or grids of small images of open books which resembled little Rothkoesque paintings. The text of the open book might be in fact sadomasochistic pornography or an essay from the journal *Art-Language*. In a grid, one image cancelled the detail of the other: the drama of seeing the text of sadomasochistic pornography as a kind of Mark Rothko evanescence just evaporated. How could we preserve the detail of these small canvases?

MR: The small paintings have perhaps 'misbehaved' in becoming 'furniture', perhaps only temporarily. These are objects of reading as well as seeing and the recovery of detail requires some close and intrusive attention.

MB: Recovering the detail of a picture is not the same as reading a text. We might say that we have recovered the detail of an image of a text even though its language - or indeed its script - is unknown to us. What then do we recover from a picture of a text when we do in fact read it? Not detail in a pictorial sense.

MR: An empty chair suggests an occupant upon whom the regard of the viewer might intrusively fall. This intrusive jeopardy is deflating, but it takes away the cancelling character of the grid and restores the vividness of detail. As the viewer becomes a kind of intrusive voyeur, they are compelled to regard the surface of the chair - to look past, to avoid, the answering regard of its occupant.

MB: We used to entertain a rather absurd conversation about an emergent individual, some sort of phantom - neither coextensive with Mel nor with me - who was the author of our work. We often speculated about the gender of this person. Maybe it was a woman and, as Mel once put it, a 'difficult woman'. Our fantasy was that these pieces of furniture were the domestic occasions of this emergent person, this phantom.

MR: Some of the later chairs also go up against the wall and conceal a painting or a text which you can consequently never view from a privileged position. On the contrary, you have to bend down in order to recover the detail. Again, this keeps the detail alive.





THE WORKS HAVE AN IN-BUILT SELF-DEFENCE MECHANISM: IF YOU WANT TO SEE THEM, YOU HAVE TO MAKE A PHYSICAL EFFORT WHICH NECESSARILY LEADS TO A CONFRONTATION WITH DETAIL. BECAUSE OF THE WORKS' DOMESTIC ASPECT IT ALSO BECOMES EXTREMELY DIFFICULT TO LOOK AT THEM AS PURELY AESTHETIC OBJECTS.

MR: One of our first acts of concealment was connected with a painting of the interior of the Whitney Museum. We had the intention to paint the Whitney from the outside through its windows, which are a highly irritating trapezoidal shape. All of our paintings of these were terrible. We finally managed to show the Whitney museum from the outside by fixing plywood over the canvas and drilling little holes in it. This generated an underprivileged view of the museum which actually animated its detail.

MB: In the case of the chairs the implied sitter is first 'scrutinised', and then looked past or looked over. Looking at the details of a chair means excluding an implied other person, who might be sitting on it. When we on various occasions pushed the chairs to the sides of the room, the absence of occupants became quite poignant: the cleared room became a sort of melancholic and hapless circumstance of dancing.

MR: Four chairs are for instance best shown when they evoke four people who might be having a conversation. Jan Hoet, on the other hand, who bought four chairs, organised them as a jaunty piece of sculpture.

THE WORK AS SOME SORT OF DÉCOR. AFTER ALL, THE CHAIRS, AS WELL AS THE 'PORTRAIT' BOXES, STAGE THE VISITOR BY ENCOURAGING RATHER UNCONVENTIONAL VIEWING POSITIONS. SIMILARLY, WHILE YOU WERE PEEKING THROUGH THE HOLES IN THE PLYWOOD WHICH COVERED THE PAINTING OF THE WHITNEY MUSEUM SOMEONE WAS PROBABLY LOOKING AT YOUR BACK...

MR: ... or your ass....

... EXACTLY.



MARIA SCHNYDER IS AN ART HISTORIAN BASED IN THE NETHERLANDS.
KATRIEN BLANCHAERT IS RESEARCHER COLLECTION-RESTORATION AT
S.M.A.K., MUSEUM OF CONTEMPARY ARTS IN GHENT, BELGIUM.

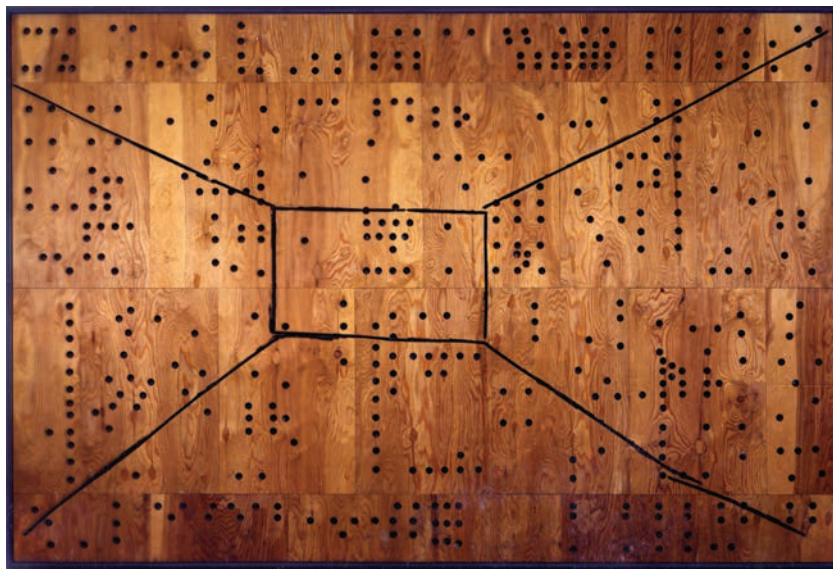
ART & LANGUAGE

Index: Incident in a Museum (Madison Avenue) XIV _ 1986

Oil on plywood over oil on canvas, mounted on plywood _ 243 x 379 cm

Private collection

© Art & Language; Courtesy, Lisson Gallery



ART & LANGUAGE

REPRESENTED BY MULIER MULIER GALLERY SINCE 1988



MULIER MULIER GALLERY
DE WIELINGEN 14
8300 KNOKKE-ZOUTE

WWW.MULIERMULIERGALLERY.COM



SONJELZER.COM | © PHOTO: LUNEI

EECKMAN 
art & insurance

ONS PATRIMONIUM IS EEN RIJKDOM, HET KOESTEREN ERVAN IS EEN KUNST.

BRUSSEL - GENEVA - PARIJS

art@eeckman.eu | T +32 (0)2 539 00 80 | eeckman.eu

cover

ART & LANGUAGE

Index: The Studio at 3 Wesley Place I,

II (Painted by Mouth),

III (In the Dark);

IV (Illuminated by an Exploding Car)

January, 15 - February, 12, 1983

Gewad. Ghent

© Art & Language

MISSION STATEMENT

HET MUSEUM DHONDT-DHAENENS IS EEN PRIVATE
STICHTING ERKEND DOOR DE VLAAMSE OVERHEID

ALS MUSEUM ONTSLUIT ZE BELANGRIJKE MODERNE
EN HEDENDAAGSE PRIVÉVERZAMELINGEN MET EEN
MAATSCHAPPELIJKE RELEVANTIE.

ALS HEDENDAAGS KUNSTENCENTRUM WIL ZE EEN
ACTIEVE ROL SPELEN IN HET INTERNATIONALE
KUNSTGEBEUREN.

Dank aan / thanks to

Art & Language, Michael Baldwin, Mel Ramsden, Lisson Gallery, Joanna Thornberry, Susannah Ash, Amy Houmøller, Pascaline Monier, Mulier Mulier Gallery, Erik Mulier, Luc Mulier, Niels Donckers, Maria Schnyder, Katrien Blanchaert, S.M.A.K., Dirk Pauwels, Eric Decelle, Concordia Privatstiftung, Mr. & Mrs. C. Gubbay, Nicolas Lemmens, Marie Poellaer, Kunsttransport, Alexander Smets, Yves Verstraete, Frank Eulaers, Kunsttrans, Stefan Gap, Léon Eeckman Art Insurance, Eric Hemeleers, Marylène Vanhassel, Indira Kabue, Cassochrome, Laurence Soens, Luc de Tollenaere, art.english, Michael Meert, alle bruikleengevers die anoniem wensen te blijven.

Bezoekersgids / Visitor guide

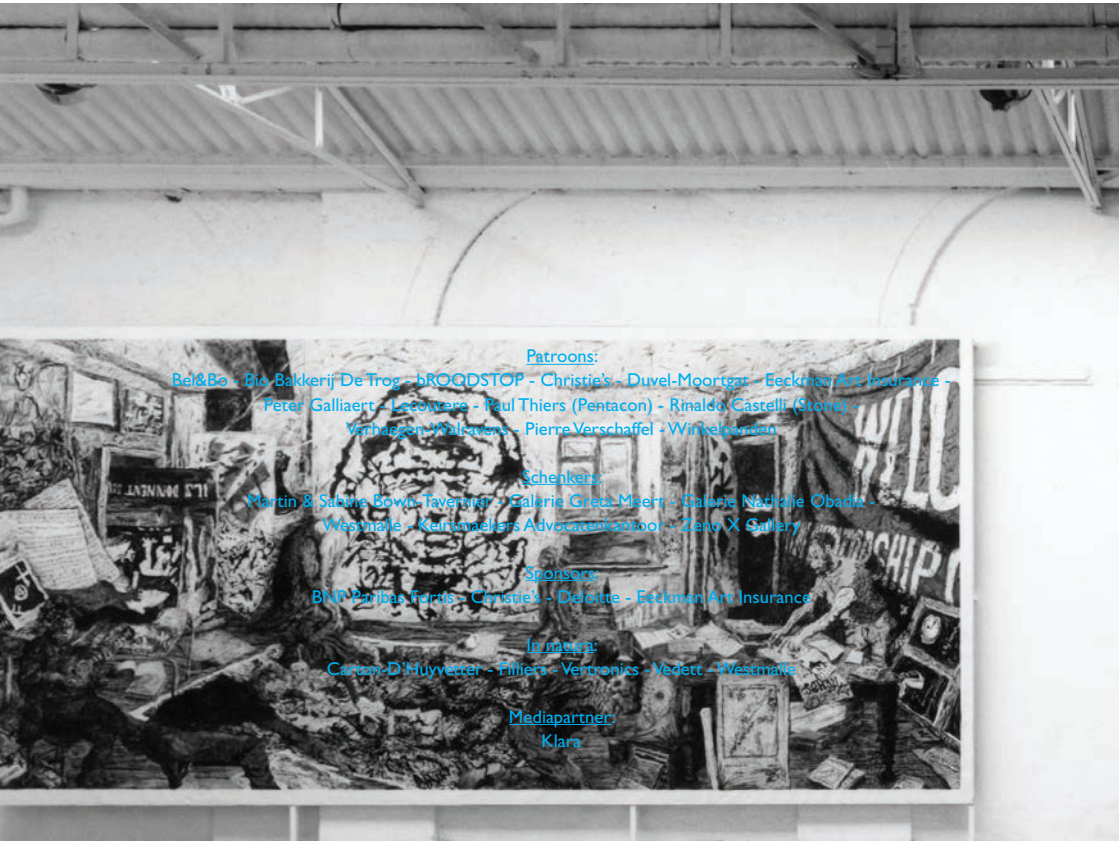
Druk / print: Cassochrome

Vertaling / translation: Michael Meert

Oplage / edition: 1500 ex.

© Art & Language, courtesy of the artists, Lisson Gallery and Mulier Mulier Gallery

De uitgever heeft waar nodig en voor zover mogelijk de vereiste auteursrechtelijke toestemmingen verkregen. Instellingen en personen die desondanks menen dat hun auteursrecht is geschonden, gelieve contact op te nemen met de uitgever die de fout zal corrigeren bij herdruk.



Patroons:

Bel&Bo - Bio-Bakkerij De Trog - bROODSTOP - Christie's - Duvel-Moortgat - Eeckman Art Insurance -
Peter Galliaert - Lesouvere - Paul Thiers (Pentacon) - Rinaldo Castelli (Stone) -
Verhagen/Walavens - Pierre Verschaffel - Winkelvanden

Schenkers:

Martin & Sabine Bowin-Tavernier - Galerie Greet Maert - Galerie Nathalie Obadia -
Westmaier - Keijnders Advocatenkantoor - Zeno X Gallery

Sponsors:

BNP Paribas Fortis - Christie's - Deloitte - Eeckman Art Insurance

In natura:

Caron-D'Huyvetter - Filiers - Vertronics - Medett - Westmaier

Mediapartner:

Klara

museum dhondt dhaenens _ museumlaan 14, B-9831 deurle
t +32 9 282 51 23 – f +32 9 281 08 53 _ www.museumdd.be