

Introducción al libro la “Apropiación posmoderna”

Juan Martín Prada, 1998

(Una versión revisada de este texto fue publicada como introducción al libro *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Fundamentos, Madrid, 2001)

Sólo parece posible la correcta aplicación del término *postmodernismo* en su pleno sentido cuando hablamos de la dimensión social del extenso espacio de heterogeneidades y sincronías, de préstamos, de transferencias y migraciones de lenguaje que caracteriza la creación artística reciente. Es decir, cuando ésta se convierte en reflexión crítica sobre los factores y procesos que determinan cómo el arte recibe su definición dentro de la cultura.

Son muchos los precedentes a principios de nuestro siglo que ejemplifican los inicios, desde la práctica artística, de esta investigación. Sin embargo, es en los primeros años de la última década de los setenta cuando la vemos intensificarse y proliferar. En efecto, la conversión en objeto de arte de la investigación sobre las relaciones entre el hecho artístico y los fenómenos sociales que acompañan y determinan su producción y su recepción se convierte en prioritaria. Una extensión que supone la valoración de estos temas desde el punto de vista de la producción creativa, recuperando, dentro de las posiciones postmodernas más radicales, la reflexión sobre lo que fue uno de los más importantes proyectos del pensamiento de vanguardia: la crítica a la institucionalización del arte. Una línea de pensamiento en la que las estrategias y prácticas apropiacionistas van a ser especialmente determinantes.

Como estrategia de lenguaje el apropiacionismo crítico se sitúa en uno de los parámetros fundamentales de lo postmoderno, ya que supone una radicalización de los recursos de la cita, la alusión o el plagio que caracterizan la práctica artística postmoderna; como estrategia crítica implica una actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de conciencia de la influencia de los sistemas de exposición y comercialización

sobre la obra de arte, su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por él determinado.

Por ello, la práctica apropiacionista postmoderna no puede ser entendida simplemente como una frívola y acrítica estética referencial e historicista, comprometida exclusivamente con la búsqueda del placer de un lenguaje diferido, desplazado en el tiempo. No es el concepto de transmisión de las imágenes, estilos y pautas estéticas a través del tiempo el que opera aquí sino, sobre todo, el de su reubicación contextual. Y ésta orienta inevitablemente la reflexión sobre el arte hacia las esferas de lo social y de lo político. Se hace obligado entonces afirmar la distinción entre una práctica apropiacionista crítica de una positiva o afirmativa, e incluso proponer a esta distinción como el eje central de la oposición entre un postmodernismo “conservador” y uno “crítico”.

Las prácticas artísticas que son analizadas en este libro forman parte de lo que en la crítica de arte norteamericana vino a denominarse con el término general “appropriation art”¹ ya a principios de los años ochenta. Aquí se ha ampliado el campo de referencia que este término tenía en su origen, incluyendo diversas prácticas de apropiación del ámbito de lo artístico, como las llamadas prácticas “museísticas”², basadas en apropiaciones de la materialidad física de obras de arte en museos u otros espacios de exposición institucional, a través de reinstalaciones o intervenciones de diverso tipo. En todas ellas se da la confluencia entre práctica de producción creativa y análisis de la recepción, centrando el artista su actividad en el estudio de los procesos de mediación en los que se encauza la recepción de la obra de arte, los discursos institucionales de la historia o del espacio expositivo. Por ello, la crítica de la recepción estética implicada estará en todo momento referida al inmediato efecto de la práctica crítica de apropiación: un desplazamiento de la recepción tradicional de las obras de arte hacia el ámbito de lo político. Con ello se hacen explícitas, entre otras, las diferencias entre la crítica de la cultura que planteó el arte de vanguardia más radical y la crítica que podemos definir “postmoderna”. Un paso de la obra al marco, de la pretensión de un arte antítesis de las ideologías a un arte cuyo objetivo principal es la crítica de los modos de institucionalización y recepción de la obra artística, así como de los procesos de neutralización de su valor crítico-social, el destino de ésta en su inmersión en los procesos de comercialización y en los contextos que ella implica, la casa del coleccionista, la galería, o el museo. De ahí la necesidad de delimitar hasta qué punto las prácticas postmodernas de

apropiación pueden ser consideradas como las últimas del impulso crítico y antiideológico de los vanguardismos, exponer cómo se produce la combinación de los principios operativos de una práctica artística postmoderna con la continuación de lo que fue de los elementos más destacables del pensamiento de vanguardia: la crítica a la institucionalización del arte y a sus procesos de mediación. Se trata, con ello, de proceder a un análisis de la recepción estética más allá de los límites tradicionalmente trazados por la psicología y la sociología del arte: llevar el análisis de los factores que condicionan la recepción de las obras de arte al campo de su misma producción, analizar cómo estos condicionantes se configuran como temas de investigación en la práctica artística. Se pretende desarrollar, de esta manera, un análisis que trata de revelar los condicionantes que determinan la recepción estética actual tal y como lo desarrolla la práctica apropiacionista más crítica. Ésta exige, en un primer momento, una reflexión sobre los elementos de mediación de la obra de arte y sobre los modos de su inserción en el discurso institucional e histórico, un desplazamiento de la atención crítica de las obras de arte individuales hacia sus marcos institucionales. Una crítica, obviamente, orientada no a averiguar verdad histórica o estética alguna, sino a investigar los intereses políticos y económicos a los que ésta sirve. No se trata de proponer una nueva metodología de análisis histórico de las obras de arte, sino analizar cómo la investigación de los modos de operación de estos métodos en la determinación de los procesos de recepción e interpretación de las obras de arte se constituye en una forma de producción artística, en una nueva vía para la creación.

Es posible que podamos afirmar que la teoría de la Postmodernidad sólo puede ser una *teoría del desplazamiento*. Quizá a ello se deba que el apropiacionismo crítico siga la afirmación de Foucault de que las metáforas espaciales son las más capacitadas para expresar las relaciones entre poder y conocimiento. Analizado el conocimiento histórico y cultural en términos de región, dominio, desplazamiento, transposición, se trata de capturar el proceso en virtud del cual el conocimiento funciona como forma de poder y disemina sus efectos. Así, la idea de transporte, envío, destino, trayecto asumía una decisiva importancia en los orígenes de estas prácticas, como aparece especialmente patente en Duchamp y Broodthaers. Con ella trataban de introducir en el envío la movilidad del significado, la no fijación del sentido. Desarrollada esta práctica de desplazamiento a través de estrategias basadas en la actualización política del *ready-made* (en este caso ya no un objeto del mundo cotidiano sino una obra de arte institucionalizada como tal) se procuraba con ella desubicar y desplazar las intenciones de

significado proveídas por la tradición, debilitando la fijación de los elementos de conocimiento cultural a su espacio de origen, transmutando y modificando su naturaleza. Su evolución conllevará un progresivo análisis de las leyes del intercambio, a través de una reflexión sobre la lógica cruzada entre los intercambios económicos y simbólicos en la medida que están determinados por un sistema de lugares. Un desplazamiento de la obra al marco que trata de re-presentar las obras de las que se apropia, reenmarcarlas, desplazar la observación del espectador hacia el marco y la pared del museo, dirigiéndole hacia las condiciones institucionales del marco, hacia los márgenes del contexto. No es extraño que el objetivo principal del apropiacionismo crítico sea determinar en qué medida el discurso institucionalizado sobre el arte determina el trato efectivo con la obra. De ahí su insistencia en reconstituir todos sus aspectos contextuales, recalcar la especificidad de su contexto, su marco institucional. Su estrategia central sería, pues, una de inversión: contener el museo en vez de ser contenido por él, presentarlo en vez de ser presentado por él.

Pero la metodología de desplazamientos que desarrollan las prácticas apropiacionistas también implica al espectador. Se infiere de que la aplicación de estas estrategias pretenda en primer lugar evidenciar el conflicto existente para organizar y controlar la recepción de la obra de arte por parte del público. La exigencia de un espectador "otro", un nuevo receptor, tan presente ya en aquel *ready-made* asistido de Duchamp titulado *LHOOQ*, enlaza con la intención de terminar con esa tradicional y distanciada relación obra-espectador bajo la que se apoya todo un sistema de nostalgia del pasado, no sólo a nivel estético, sino, sobre todo, a nivel ético y político. Con ello tiene mucho que ver que la práctica apropiacionista tenga su máxima preocupación en el estudio de las condiciones que permiten la construcción del significado de las obras de arte: el proceso de comprensión de esas circunstancias. De esta forma, el apropiacionismo radical niega el concepto de la obra como espacio ficticio; la obra de arte se convierte en algo que se construye simultáneamente a la observación del espectador. En realidad, el empleo de un lenguaje de cambios de contexto, de ruptura de los discursos de la temporalidad y de la historia de la tradición, que es común a todas las prácticas de apropiación crítica, trata de implicar al espectador en el cuestionamiento de la naturaleza y el proceso del arte mismo, en el cuestionamiento del *status* de un objeto como arte y, por tanto, de sus presunciones y presuposiciones institucionales.

Una desviación del análisis de la obra individual al marco institucional en el que se expone que supone, además, un paso más allá de la

propuesta de Barthes de la muerte del autor. De hecho, para Foucault, ninguna de las propuestas de Barthes era causa suficiente para producir una ruptura con la práctica moderna. De esta forma, la labor del artista apropiacionista se concentra, sobre todo, en la interpretación del papel del mediador institucional (comisario, coleccionista, galerista), una modalidad de “muerte” del artista de vanguardia, cuya actividad estaba concentrada, esencialmente, en la labor de producción.

Otro de los potenciales más importantes de la práctica apropiacionista es la posibilidad de poner en juego estrategias de resistencia parcial o temporal ante el proceso de mitificación que desarrolla la institución cultural. Extraída de la propuesta de Barthes de creación de un mito ficticio que anticipase su destino de mitificación dentro de la construcción estética se ve materializada en los intentos que llevan a cabo las prácticas apropiacionistas de integrar, dentro de la concepción de la obra, las formas finales de su distribución, las condiciones de “aculturalización” y los modos de lectura que están contenidas dentro de las prácticas de institucionalización de las obras de arte.

Las reproducciones de obras del pasado, las repeticiones de gestos, tratan de localizar el sentido de la tradición cultural a través de una multiplicidad de signos representacionales. Las fotografías de fotografías que algunos de los artistas apropiacionistas desarrollan constituirán algunos de los gestos más radicales de esta tendencia. Una relación inevitable la existente entre los conceptos de reproducción y representación que, por otra parte, se ve radicalizada ahora con la introducción del concepto de repetición. Lo que se pretende expresar a través de ella, y no a través de la reclamación de identidad alguna es la *Diferencia*. La *Diferencia* -como ya propusiera Deleuze- dependiente del rescate de las pequeñas diferencias que operan entre los niveles de repetición, una ansiosa búsqueda de diferencias perdidas dentro de una lógica “en la que la diferencia misma ha sido excluida”³ o en la que la diferencia se ha convertido en requisito de cara a la total homologación. De ahí esa resistencia estratégica basada en enviar al sistema su propia lógica duplicándola, acabando con la tradicional oposición sujeto/objeto significativa, imaginaria y simbólica que fue característica de la modernidad. La práctica de apropiación niega, así, el carácter valioso y subversivo de conceptos como “originalidad”, “autenticidad”, “expresión”, “liberación” o “emancipación”. Por ello tiene su más importante campo de acción en la crítica de las nociones exigidas por el sistema de ordenación moderno para la conformación de los principios básicos de la historia de arte: originalidad, autenticidad y presencia. Su cuestionamiento implica también el de las formas

tradicionales de recepción e interpretación de las obras: tradición, influencia, desarrollo y evolución. Se trata, seguramente, de la más intensa reclamación de terminar con el sistema historicista de pensamiento que surge a mediados del s. XIX basado en un desarrollo cronológico continuo que tiende siempre a conciliar la incompatibilidad, a universalizar y “psicologizar” todo conocimiento a base de trazar su curso en un infinito regreso a los orígenes.

Frente a ello, la apropiación crítica implica una constante dislocación de la linealidad de los discursos, y la ruptura de su continuidad. Una propuesta que exige la transformación de los métodos historicistas bajo la influencia de problemas vinculados a conceptos tales como selección y presentación. Un planteamiento cuyos orígenes pueden ser localizados en torno a la revalorización de las estrategias vinculadas al coleccionismo como técnica artística. De esta forma, las iniciales propuestas de Kienholz, Broodthaers, u Oldenburg se verán radicalizadas en términos políticos en las décadas posteriores en las instalaciones de Joseph Kosuth y Fred Wilson, entre otros muchos.

El descubrimiento de lo que subyace bajo la aparente objetividad y espíritu científico del museo o la institución cultural tratará también de hacer visible su tradicional función de convertir la cultura en una segunda naturaleza legitimando, a través de ella, determinados sistemas de dominación. Analizar, “visibilizar” los sistemas de mediación y control de la experiencia estética y dislocarlos, desviarlos hacia las “otras” intenciones de significado que han permanecido ocultas y soterradas en las formaciones discursivas del Museo o la Galería es descubrir la política de la experiencia estética y de la tradición cultural. No obstante, lejos de plantear el rechazo de la institución a la manera de los neovanguardismos, los artistas apropiacionistas se apropian de ella, lejos de proponer su disolución, la convierten en campo de operaciones. La experiencia estética queda revelada así como manifestación política, desviada y re-localizada en los márgenes de la historia y del conflicto social.

¹ Para un análisis del término ver Donald Kuspit “The decadence or cloning and coding the avant-Garde. Appropriation art” en *The cult of the Avant-garde artist*, Cambridge University Press, Melbourne, 1993.

² Sobre el término “museumist” referido a estas prácticas ver Lisa Gorrin, “Mining the Museum: Artists look at museums, Museums look at Themselves”, en *Mining the Museum*, The Contemporary, Baltimore, en cooperación con The New Press, New York, 1994, p. 5.

³ Jacques Attali, “Introduction to Bruits”, *Social Text*, 7, (primavera / verano de 1983), p. 7.