

Revisar la complejidad del momento actual nos remite a un escenario diferente al imaginable con anterioridad para la primera década del siglo XXI. Los diferentes procesos iniciados en el último cuarto del pasado siglo, entre ellos y de manera notable la incursión de lo ajeno como material propio en el apropiacionismo, han derivado generando diferentes formas de expectación ante una situación de heterogeneidad fragmentada. Este nuevo espacio de acontecimientos ha visto triunfar nuevos sistemas de mediación entre los espectadores y el contexto del arte.

El modelo más extendido no ha logrado eliminar al autor, aunque sí ahogarlo en la borrosidad de las propuestas temáticas heredadas de el modelo dialéctico establecido por Documentas y Bienales. Este modelo se ha extendido de forma natural a muchos museos y centros de arte contemporáneo ávidos de poder generar sus propios relatos. Estas propuestas y sus lenguajes resultantes ya no se organizan únicamente a partir del binomio autor/espectador, sino a partir de un hipertexto inducido para el conjunto de personas que elaboran el producto final, siendo los espectadores parte más o menos activa dentro de este proceso de elaboración propuesto.

La institución arte genera cada vez más un modelo localizado realizado a partir de un patrón definido que responde de una manera variable al contexto sociopolítico circundante. Aunque el autor no haya muerto, se ha apartado discretamente hacia un lado compartiendo autoría y protagonismo, todo ello ante un público que aunque consume como nunca productos provenientes de la industria cultural contemporánea, difícilmente podría citar los nombres de unos cuantos artistas de su propio tiempo. En contradicción a este proceso coexisten las excepciones de individualidad y autoría en los destellos diamantinos de Damian Hirst o el áureo brillo del americano Jeff Koons, convirtiéndose en lo que nos queda del antiguo "*deus artifex*".

Este ámbito de acontecimiento en la institución arte ya fue previsto por George Dickie a finales de los 60. En su artículo "Defining art"^[1] ya ponía las bases de lo que sería una teoría válida sobre la cual acotar y definir a la institución arte y a toda la complejidad de relaciones después de que en 1914 un urinario fuese elevado a la categoría de objeto artístico. Dickie consideraba el arte como una actividad sólo entendible dentro de las prácticas institucionales de legitimación^[2], estas prácticas pueden ser entendidas a día de hoy como un todo contextual. Sobre este caso en particular es especialmente esclarecedora la posición propuesta por los artistas que han deambulado por los límites de la institución y el museo como espacios de al mismo tiempo frontera y relación entre los objetos artísticos y los espectadores. Esta dialéctica está reconstruida sobre un lenguaje, que a su vez es indesligable de su adscripción a un medio; el espacio de exhibición y a un soporte; el objeto artístico. Ambos ámbitos no son neutrales y sus posiciones están determinadas por múltiples factores. Autor y autoría actúan como un elemento más dentro de un conjunto de acciones y relaciones en el contexto del arte.

Sherry Levine en la década de los 80 con sus diferentes "After...", nos induce a una lectura ya muy diferente a la realizada a la imagen de la Gioconda Duchampiana realizada en 1919. La artista americana al igual que otros artistas de su generación inicia un proceso que supera el mero contraste entre contextos opuestos de la obra de Duchamp. El término apropiacionismo acuñado a principios de los 80 por la crítica americana habría colocado en su significado una barrera imperceptible y vana desde la perspectiva actual, en la que se excluía la apropiación de objetos o imágenes ajenos al marco de lo artístico o la alta cultura. De algún modo referían este acto de apropiación al caso de una apropiación literal de una obra de otro autor. Desde entonces y hasta hoy en día estas barreras se han vuelto más difusas, la apropiación ya no es un préstamo, un acto de otredad transitoria o alteridad, simplemente podríamos pensar que ha dejado de ser una anomalía.

Cada imagen apropiada por otro autor, ha puesto en entredicho la realidad de una significación cerrada haciéndola formar parte de un conjunto más amplio, con el que reinterpretarse como material artístico y con el que en su punto final generar un nuevo mensaje. Esta posición de apertura es sin duda heredera de la afirmación de Foucault sobre la historia del arte desde lo discontinuo, lo liminar o lo fronterizo, en oposición al discurso histórico de la modernidad sobre la tradición, la influencia o la originalidad.

Estos nuevos límites han devenido en una amalgama de nuevos comportamientos artísticos y derivaciones fuera de las fronteras del arte, provocando una inflación absoluta en la apropiación de los elementos formales y conceptuales de otras disciplinas, que ahora son legitimadas como productos apropiados para el contexto artístico. La apropiación funciona en varios ámbitos y abarca varios espacios de actuación haciendo posible que como afirma Derrida dicha actuación es imposible dentro de los marcos del contexto y el texto sin tener en

cuenta sus propias características espacios y límites^[3]. Por otra parte al referirse a la movilidad de la estructura desde el exterior, Derrida propone como única posibilidad la acción es el hecho de cohabitación en las mismas estructuras. Lo apropiacionista en la actualidad se inserta en este proceso de dialéctica en distintos estratos de significación y de una manera práctica el término ha dejado de tener el sentido originario. La afirmación Derridiana lo reconstruye haciéndolo vigente dada la imposibilidad de crear un marco de legitimidad estable, un límite o una frontera visible entre el texto y el contexto^[4].

De una manera progresiva todos los elementos que conforman el contexto artístico son al mismo tiempo materiales para su propia ontogenia. La actuación supera a la referencia y a la cita para implicarse en una labor más amplia. La relación ha derivado en un todo de partes de distinta naturaleza, ya no con una relación entre sí al estilo tradicional, autor/autoría, sino en ramificaciones que hacen imposible establecer relaciones de pares ordenados. Seguir hablando entonces de lenguaje apropiacionista o de la apropiación es limitar las posibilidades futuras de conjugación entre los diferentes contextos que entran en juego

1. George Dickie, *Defining Art*, *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 15, No. 3, Special Issue: Aesthetic Education Conference 1980. Roehampton Institute, Southlands College
2. George Dickie, *El círculo de Arte, Una teoría del arte*. Paidós Estética Barcelona 2005, p.160.
3. Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Hopkins University Press, Baltimore 1976, p. 24.
4. Este argumento es planteado repetidamente por Jacques Derrida en sus escritos sobre artes visuales. Ver "Parergon" and "Restitution de la vérité en peinture" en *La vérité Hem peinture*, París, Flammarion 1978. Sobre la imposibilidad en Derrida de diferenciar texto de contexto ver Derrida "Signature, Event, Context" en *Marges de la philosophie*, París, 1972. Extraídos a su vez del capítulo VI del libro de Juan Martín Prada. *La apropiación Posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la Posmodernidad*. Ed Fundamentos. Madrid. 2001