

# Posthistoria y Eclecticismo en el Arte Contemporáneo

Por :Orlando Morillo Santacruz

¿Cuáles son las circunstancias que permiten considerar que el arte postmoderno es de naturaleza ecléctica? La respuesta puede estar enmarcada dentro de los parámetros que definen el accionar desesperado del hombre contemporáneo en la necesidad de buscar nuevos fundamentos, pues no se puede desconocer la crisis en que ha caído el credo vanguardista como consecuencia de las acciones perturbadoras de la Modernidad, que se hacen evidentes en la crisis del capitalismo y el propio descrédito de las ideologías. Estos hechos llevaron al hombre contemporáneo a refugiarse en la historia, a promulgar postulados ecológicos y orientarse en la búsqueda de potenciar lo humano como alternativa que posibilite la superación de los conflictos actuales.

Estas circunstancias socioculturales de nuestro tiempo, que han sido reflexionadas por las diferentes corrientes del pensamiento, muy posiblemente pueden ser la causa de las cuales se deriva la conformación del eclecticismo artístico contemporáneo, una realidad que se patentiza tanto por la entremezcla de polaridades como por el proceder metódico-crítico en la selección de modelos del pasado tendientes a revisar la historia. Las manifestaciones artísticas actuales, son producto de las influencias derivadas de las pulsaciones conceptuales de los debates Modernidad-Postmodernidad. Se habla del fin de la historia, la muerte del arte, la muerte de las ideologías, etc., instantes apocalípticos y de indecisiones que permiten concluir que tanto las ideologías como el progreso perturbaron los proyectos de futuro, de lo cual se deriva, en consecuencia, que el hombre postmoderno gire en múltiples direcciones: búsqueda de caminos y salidas que, en el ánimo de superar los conflictos y la barbarie, terminan en lo fragmentario, ecléctico y contaminado.

Fue en el campo de la arquitectura<sup>1</sup> donde se empezó a hablar de eclecticismo, como reacción contra la violencia de una razón totalizadora con referencia a la rigurosidad y sobriedad del movimiento moderno que reafirmaba su confianza en la razón y su ruptura con el pasado, para otorgar protagonismo a las matemática como proceso seguro y cierto en los ámbitos de la creación. Se planteaba la unión arte-ciencia que pretendía convertir a la arquitectura en una lógica transparente, impersonal, libre de mentiras y trivialidades. “El ornamento es un delito”, decía Adolf Loos (1908), para borrar cualquier simbolismo e imponer la inorganicidad del material. Por el contrario, la arquitectura postmoderna intenta encontrar un lenguaje más libre incorporando elementos de carácter tradicional a los derivados del conocimiento arquitectónico de la Modernidad, de lo que surgirá una manifestación híbrida. Se crea un nuevo eclecticismo e historicismo arquitectónico. Charles Jencks señala como específicamente postmoderno:



1. Steven Connor, *Cultura Postmoderna, Introducción a las Teorías de la Contemporaneidad*, Ed., Akal, Madrid, 1996, pág. 56: “La arquitectura postmoderna empieza a abandonar la univalencia geométrica de la arquitectura moderna pero permitiendo en su propia forma numerosas lecturas, (...)”  
(...) La forma de pluralismo más obvia y conocida de la arquitectura postmoderna es su apertura al pasado. Si la arquitectura moderna parecía celebrar su ruptura absoluta con el pasado en su depuración rigurosa de cualquier tipo de arcaísmo, la postmodernidad muestra un nuevo deseo por recobrar y comprometerse con estilos y técnicas históricas.”

➤ (...) el redescubrimiento del lenguaje arquitectónico, o los nuevos “contextualismos”, “eclecticismos” o “historicismos” de la arquitectura: a la estética que defiende Jencks, la de una arquitectura postmoderna alejada de la tradición de la Bauhaus, subyace igualmente un rechazo del racionalismo de la modernidad en favor de un juego con signos y fragmentos, de una síntesis de lo dispar, de dobles codificaciones y de unas formas democráticas de planificación.<sup>2</sup>

De lo anterior sale una luz de ambigüedad derivada de los conceptos “historicismo”, “eclecticismo”, lo que alcanza connotaciones negativas de retroceso y conservadurismo; para superar dicha ambigüedad, el eclecticismo participa de una crítica a la Modernidad, anunciando una transformación en dirección de una sociedad más democrática y abierta. Se usa el pasado no únicamente para producir simulaciones, copias o pastiches, sino como una postura crítica y autoconsciente que intenta salvar y acentuar las diferencias históricas. Mediante la conformación del eclecticismo crítico pluralista se logran afincar posturas que niegan el principio de univalencia, orientando con ello hacia la búsqueda consciente de una crítica a la razón instrumental, puesto que la Modernidad se convirtió en un lugar ciego y estrecho, reducido a la lógica del lenguaje unilateral, radical y logocéntrico; precisamente a partir de esas denuncias se genera la pluralidad de lenguajes, derivándose por un lado, la fractura de los conceptos de unidad, originalidad, singularidad, etc., y por otro lado la instauración de sentimientos de tolerancia, diferencia, diversidad, elementos que, se constituyen en partes estructurales del eclecticismo contemporáneo.

Estas realidades se vislumbran por primera vez en el campo de la arquitectura, al reconocerse su dimensión lingüística, en la medida en que los actuales elementos estructurales y de contextos múltiples fragmentarios que la contienen se orientan al servicio exclusivo de la producción de nuevos significados, fracturando la rigidez de los códigos lógicos, estrechos e inamovibles. Se piensa en los contrastes: la claridad, la perfección, la estabilidad de la forma única, platónica, interrelacionada con lo in-

quietante, dislocado y misterioso; conviven las imágenes retorcidas de la arquitectura deconstructiva y las imágenes “puras” del antiguo estilo internacional; la perfección es violentada dando curso a las contradicciones donde concilian tanto el clasicismo tardío, el modernismo estricto y toda clase de tonalidades intermedias; desde estas circunstancias se deriva el pluralismo que abre los caminos hacia los nuevos significados arquitectónicos. El orden y la estabilidad se han perturbado por la inestabilidad y el desorden; se protagoniza lo impuro y contaminado, lo que conduce al advenimiento de una nueva sensibilidad, en la que el sueño utópico de la forma pura se ha alterado; el sueño se ha convertido en pesadilla. El diseño arquitectónico se convertirá en un elemento provocador que hace sacudir las estructuras puras, proponiendo una especie de desafío a los valores de la armonía, la unidad y la estabilidad, sometiendo la forma a un interrogatorio y proponiendo una visión diferente de la estructura clásica.

La arquitectura postmoderna, para reafirmar lo anteriormente planteado, se contrapone a la univalencia geometrizante de la Modernidad, es más abierta y permite la validez de numerosas lecturas; se plantea una forma de



<sup>2</sup> Albrecht Wellmer, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*, Ed., Visor, Madrid, 1992, pág. 59.

<sup>3</sup> A. Wellmer, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*, op. cit., pág. 125: “En ese pluralismo hay que incluir también la licitud de recurrir, de diferentes maneras según el caso, a tradiciones y potenciales semánticos del pasado. (...) es en la posibilidad de hacer saltar chispas de los petrificados escritos del pasado, y de modificar sus signos disponiéndolos en nuevas configuraciones hasta lograr su legibilidad. Si se quiere llamar a esto eclecticismo, sería eclecticismo en la actualización, una energía selectiva a la hora de hacer despertar a la vida vestigios del pasado.(...)”

“pluralismo de valores”<sup>3</sup>, “pluralidad de códigos”<sup>4</sup> derivados de una visión neohistoricista que, no implica simplemente restituir formas tradicionales, sino que está orientada a potenciar posturas críticas y autoconscientes, destinadas a salvaguardar las diferencias, para acentuar un sentido conciliador y tolerante definido en la fluidez de los límites y en la predisposición por “lo otro”.

Estas características de naturaleza ecléctica de lo postmoderno en arquitectura, se ven reflejadas en el campo del arte contemporáneo. Al parecer se corresponden de manera paralela, pues los principios básicos que movieron a la arquitectura para llegar al eclecticismo fueron los mismos que se plantearon en el arte, tienen que ver con la pérdida de legitimación de los metarrelatos modernos. Si la Modernidad impone la noción de novedad y originalidad, la Postmodernidad, en cambio, para actualizarse, recurre a lo viejo, contrario por completo a lo nuevo:

Para ser genuinamente “nuevo” (...), la postmodernidad debe renunciar al compromiso de la modernidad con lo nuevo, restaurando o continuando sus relaciones con el pasado. Es decir, para ser verdaderamente nuevo, la postmodernidad debe ser vieja. Ya no existe un espacio indiscutible de auténtica “novedad” donde la arquitectura pudiera desarrollarse simple e irrevocablemente.<sup>5</sup>

Es precisamente esta realidad, que interrelaciona lo viejo y lo nuevo, la que va en paralelo tanto en el arte contemporáneo como en la arquitectura actual. De ello se deriva un proceder ecléctico, en tanto, a través de las conexiones pasado-presente, se producen conciliaciones e intermediaciones dialécticas entre los nuevos medios derivados del mundo fantasmagórico de los objetos del consumo civilizatorio tecnointustrial y los elementos más representativos de las culturas tradicionales.<sup>6</sup>

Se tiende a la posibilidad de conjugar al mismo tiempo, como dice Achille Bonito Oliva, “memoria y estilo lingüístico, experimentación y representación, ornamentación y comunicación, poesía colectiva de la historia del arte y prosa personal de lo material.”<sup>7</sup>

Estos nuevos giros del lenguaje artístico, que hacen referencia a la recuperación e interrelación de los estilos históricos y modernos, como influencia de la arquitectura hacia las artes plásticas, permiten deducir una vuelta al pasado que, en la necesidad de dar respuesta a los problemas del presente, obligan a una relectura y revisión de la versión hegemónica de la historia para ir en la búsqueda de otros significados.

Las influencias arquitectónicas, más las derivadas del arte conceptual, neo-dada, (estos últimos, dinamizadores de la descontextualización del objeto, al igual que propulsores del carácter interdisciplinario y la construcción metódica del artista), se constituyen en ingredientes que, al conjugarse, permiten acentuar los múltiples puntos de vista, y el resurgir de la movilidad, el desplazamiento y la contaminación, factores que hacen tambalear e inquietar los principios representativos de la modernidad artística.

Los nuevos medios derivados de la industria cultural, que fueron impulsados y desarrollados por el arte conceptual y el neo - dada, al interrelacionarse con elementos extraídos del arte popular tradicional, e incluso de imágenes del pasado prehistórico, derivan en una actitud armonizadora de opuestos. Se posibilita la conciliación de valores antropológicos de profundas cargas subjetivas orgánicas, con elementos de naturaleza efímera, vulgar, utilitaria que esconden la alienación siniestra del consumo tecnointustrial. Se conjuga la realidad física que glorifica el consumo y el poder de las fuerzas que buscan la exaltación de lo humano bajo los soportes éticos y morales.



4. S. Connor, *Cultura Postmoderna, Introducción a las Teorías de la Contemporaneidad*, op. cit., pág. 5: “La forma de pluralismo más obvia y conocida de la arquitectura postmoderna es su apertura al pasado. Si la arquitectura moderna parecía celebrar su ruptura absoluta con el pasado en su depuración rigurosa de cualquier tipo de arcaísmo, la postmodernidad muestra un nuevo deseo por recobrar y comprometerse con estilos y técnicas históricas.”

5. S. Connor, *Cultura Postmoderna, Introducción a las Teorías de la Contemporaneidad*, op. cit., pág. 60.

6. Klaus Honnelt, *Arte Contemporáneo*, Ed., Benedikt Taschen, Frankfurt, 1993, pág. 36: “La observación del sociólogo alemán, Jürgen Habermas, sobre “la nueva falta de claridad” de la situación social y cultural a fines del siglo XX, es también válida para el arte contemporáneo. (...) “Así pues, la postmodernidad de los años 80 actúa en un campo de tensiones entre tradición e innovación, conservación y renovación, cultura de masas y cultura elevada; pero ya no se prefiere, automáticamente, el segundo término de cada caso con respecto al primero. Las antiguas categorías y atribuciones dicotómicas de progreso contra reacción, derechas contra izquierdas, racionalismo contra irracionalismo, futuro contra pasado, modernismo contra realismo, abstracción contra representación, y vanguardia contra cursilería, han dejado de funcionar del modo habitual conocido”.

7. Carlo Giulio Argan - Achille Bonito Oliva, *El Arte Moderno. El Arte Hacia el 2000*, Ed., Akal, Madrid, 1992, pág. 66.

Este entrecruzarse de opuestos técnico-subjetivo, orgánico-inorgánico personal-impersonal, primitivo-industrial ya venía, de alguna manera, planteándose mediante la concepción dialéctica de T. Adorno al hablar de la “subjetividad objetivada”<sup>8</sup>, expresión con que se hacía referencia al planteamiento de W. Benjamin: “la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”<sup>9</sup>; precisamente este concepto de “subjetividad objetivada” constituye la síntesis de la interrelación o conciliación de los opuestos, que van en correspondencia con el eclecticismo, en la medida en que la aplicación de los nuevos medios aumenta con la “transposición del postindustrialismo”<sup>10</sup>, el predominio telecomunicativo, el avance electrónico generalizado y las realidades virtuales, etc. Hoy, se pueden ver como procedimiento dentro de los artistas contemporáneos, obras en las que intermedia el predominio tecnológico en su carácter de fugaces, efímeros,

funcionales (cartel, cine, televisión, robótica, interactividad, electrónica, pintura-fotografía, etc.), con las artes tradicionales dibujo, escultura, pintura, grabado. Se observa la incorporación de la pintura y la arquitectura, el cartel y la pintura de caballete; el cómic y el resto de las artes; vídeo, robótica, electrónica y arte total; la fotocopia y el soporte tradicional, poesía e imagen, diseño publicitario y artes tradicionales, etc., lo que supone un carácter híbrido, fragmentado que conecta la tradición y la vanguardia, el arte y el kitsch; los efectos simulacionistas y de apropiación en relación con la memoria y el multiculturalismo.

Ese proceso del viejo concepto de aura, cuyo desvanecimiento ya lo había preconizado W. Benjamin, tiene que ver con la pérdida de la experiencia real de diálogo directo entre la obra y el espectador mediante la mediación tecnológica. La difusión o proliferación de los nuevos medios que producen el enfriamiento del aura, al ser relacionados en su temporalidad con el pasado, es lo que ha originado todas las posibles hibridaciones; un desplazamiento integrador objeto-sujeto que se enfatiza en el eclecticismo.

Este proceso de enfriamiento del aura es una especie de movilidad de la forma en la experiencia estética contemporánea; se hereda del “efecto Duchamp”<sup>11</sup>; es importante reafirmar que fue él quien ejecutó el experimento iniciático de la liquidación del aura. La experiencia artística pasa del mito al rito, del viejo concepto del aura en la obra de arte a la participación con lo mediático, electrónico y consumista<sup>12</sup>. Hoy, sobre las bases de este desplazamiento aurático, que posibilita lo ecléctico mediante la interrelación del viejo concepto del aura y los diversos procesos electrónicos postindustriales de la imagen, se genera un efecto de velocidad circulatoria comunicativa, cuya aventura experimental llega a una resultante de serialidad, de simulación y de Kitsch, generándose con ello una crisis de la identidad.



8. Theodor W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, Ed., Cátedra, Madrid, 1995, pág. 141: “(...) la forma objetual de la obra de arte, no es idéntica con lo que de mágico hay en ella: igual que no se ha perdido del todo la objetualización del cine, tampoco se ha perdido la de la gran obra de arte (...); pero solo cuando la dialéctica de lo más ínfimo es equivalente a la de lo más alto, no sucumbe sencillamente ésta (...); ambas son las mitades arrancadas de la libertad entera, que no se deja sumar a partir de ellas: sacrificar la una a la otra sería romántico (...).”

- Ricardo Foster, W. Benjamin-Th. W. Adorno, *El Ensayo Como Filosofía*, Ed., Nueva Visión, Buenos Aires, 1991, pág. 202: “Lo enigmático y lo racional deben cruzar sus caminos, el concepto debe luchar contra sí mismo dejándose atravesar por la diferencia; las palabras convertidas en articuladoras de lo real, formas vaciadas de su correspondencia original, deben dejar la trama laberíntica de un mundo multiforme.”

9. Walter Benjamin, *Discursos Ininterrumpidos I*, Ed., Taurus, Madrid, 1987, pág. 22: “(...) en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. (...) Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irreplicable. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad.” Futuro contra pasado, modernismo contra realismo, abstracción contra representación, y vanguardia contra cursilería, han dejado de funcionar del modo habitual conocido.”

10. David Lyon, *Postmodernidad*, Ed., Alianza, Madrid, 1997, pág. 127: “El boom consumista que siguió a la Segunda Guerra Mundial despertó grandes esperanzas en las posibilidades de una sociedad postindustrial que superase las desigualdades del capitalismo temprano y diera lugar a una nueva condición social basada en el conocimiento. Los ordenadores y las telecomunicaciones eran esenciales en esta idea. Pero con la transposición del postindustrialismo en clave postmoderna el progreso se esfumó, dejando sólo el mundo iconocéntrico y cibernético - aún poco comprendido- del proceso de datos, la vigilancia electrónica generalizada y realidades virtuales. El predominio de la técnica es cada vez mayor (...).”

11. Eduardo Subirats, *La Flor y el Cristal*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1985, op. cit., pág. 225: “Se trataba de negar o de destruir, por una parte, la cultura tradicional con sus valores autónomos; por otra, de la invocación de la nueva cultura y sus valores tecnológicos. Una obra como la Rueda de bicicleta, de Duchamp, ilustra por sí misma este doble carácter de la vanguardia. Ella es, a un mismo tiempo, un producto no-artístico y el paradigma de un nuevo principio cultural. El objeto de arte es presentado como la negación del arte y, a su vez, la obra de arte es definida como objeto tecnológico.”

12. José Luis Brea, *Las auras frías*, Ed., Anagrama, Barcelona, 1999, págs. 12-13: “(...) De la condición de “la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” a la actual, *la era de su reproductibilidad telemática*: he ahí lo que nos distancia de Benjamin. (...) No se trata ya de la puesta en cuestión de la condición de unicidad que le aseguraba un aura pública - eso, al fin y al cabo, incluso la noción clásica de obra podía soportarlo; e incluso la moderna, como hizo el propio Benjamin, aplaudirlo. Sino del ingreso en un territorio en el que los regímenes de circulación pública y consumo se han elevado a una lógica que niega, o ignora olímpicamente, toda noción estable de obra de arte, para regodearse en el puro pragmatismo de una eficacia pública - entiéndase, de mercado.”

El Habitar una identidad crítica obliga a buscar los orígenes; en tal sentido, se recurre a la cita y la apropiación como procedimiento. Se generan desplazamientos, nomadismos, transmigraciones, circunstancias que, por el hecho de conectar pasado - presente, permiten, de manera contradictoria, a la vez, acogerse al concepto tradicional de aura y superarlo.

Si bien en el presente ya no se puede hablar de reproductibilidad técnica sino de reproductibilidad telemática, esto no significa que la tradicional quede desplazada por la nueva; se posibilita la convivencia de ambas en confrontación dialéctica. En la actualidad la obra de arte, por la condición telemática, se ve, como dice José Luis Brea, "exorbitada", producto de una nueva situación de difusión y consumo. No se trata ya de cuestionar la unicidad que le aseguraba el aura tradicional, sino de localizar el descentramiento que se produce por la introducción de la reproducción mecánica donde se fracturan las relaciones original - copia. Sin embargo, ese viejo concepto de aura, en el momento de revisar el pasado, posibilita ser desplazado a un presente en el que se confronta con la serialización y el descentramiento, puesto que estamos viviendo "(...) en un territorio en el que los regímenes de circulación pública y consumo se han elevado a una lógica que niega, o ignora olímpicamente, toda noción estable de obra de arte, para regodearse en el puro pragmatismo de una eficacia pública - entiéndase, del mercado."<sup>13</sup>

Este nuevo concepto de aura se ve planteado en manifestaciones como la del simulacionismo y la apropiación, donde las relaciones original - copia, además de permitir un desplazamiento que descentra los puntos fijos de la unicidad de la obra, conllevan la conjugación de elementos conceptuales inconexos: aura tradicional y aura telemática espectacular y excéntrica derivada del puro pragmatismo del mercado.

En este sentido, se puede decir que los planteamientos derivados de la revisión histórica (posthistoria) y del eclecticismo que se incrementaron por los procedimientos emanados del concepto de aura, se ven sustentados en la contemporaneidad por los debates modernidad-postmodernidad. Factores que permiten constituirse en soportes conceptuales y prácticos de la experiencia ecléctica de nuestro tiempo que, entremezclan lo puro y contaminado en aras de la pluralidad y las discontinuidades, procesos que dinamitan los postulados de la representación moderna y que estuvieron sometidos por la univocidad racionalista.



13. J. L. Brea, *Las auras frías*, *Ibid.*, pág. 13.