

COLONIALIDAD Y MIMESIS: ARQUEOLOGÍA Y CRÍTICA DE LA REPRESENTACIÓN OCCIDENTAL DE LA NATURALEZA

Mario Armando Valencia Cardona
Grupo de Investigación Cultura y Política
Universidad del Cauca
Colombia.

RESUMEN

A partir del análisis del surgimiento evolución y desarrollo de la mentalidad burguesa ligada al concepto de progreso como núcleo central de su visión del mundo, de la vida y de la naturaleza, pretendo explorar críticamente el concepto de mimesis que se afirma desde su origen griego en una clara separación del hombre con la realidad a la que considera exterioridad. Tal análisis pretende dar cuenta de las diversas formas de representación de la naturaleza a través de la re-configuración del concepto de mimesis en diversos momentos de la historia de occidente, deteniéndonos particularmente en el concepto romántico de mimesis en tanto que forma crítica intra-europea de la visión general soportada en la escisión hombre-naturaleza dominante en la mayoría de los momentos y épocas históricas del desarrollo de dicha categoría. Al final apuntamos algunas reflexiones sobre la posibilidad de una vivencia estética intercultural que plantea una relación con la naturaleza sobre las ruinas de la representación, demarcándose del patrón civilizatorio de la mimesis en la genealogía occidental.

ABSTRACT

From the analysis of the emergence evolution and development of the bourgeois mentality linked to the concept of progress as the core of his world view, life and nature, I intend to critically explore the concept of mimesis which states since its Greek origins a clear separation between man and the reality that considered external. This analysis aims to account for the different forms of representation of nature through the reconfiguration of the concept of mimesis in various moments of Western history, particularly in stopping the romantic concept of mimesis as an intra-European critically supported the general view on the split between man and nature dominant in most of the times and historical periods of development in that category. Finally we point some reflections on the possibility of an

intercultural aesthetic experience posed a relationship with nature on the ruins of representation, marking the civilizational pattern of mimesis in Western genealogy.

Naturaleza y mimesis

En primera instancia tendríamos que señalar que la categoría de natural lejos de ser un concepto unívoco alrededor del cual se encuentren todas las posiciones filosóficas, es un concepto de alta complejidad y difícil de asir. De algunas de las muchas connotaciones a las que alude el pensamiento contemporáneo (Félix Duque, Fernando Savater, por ejemplo) presento una clasificación preliminar sobre algunas de las más utilizadas.

En Primera instancia hablamos de un natural Metafísico: según el cual cada una de las cosas del universo tiene su propia naturaleza es decir, su propia forma de ser. Luego hablamos de un natural ontológico: desde el que se afirma que natural es todo aquello que aparece en el mundo sin intervención humana, tiene su finalidad en sí mismo, y es espontáneamente lo que es y como es. Se habla de un natural-cultural: para el que natural constituye lo habitual o acostumbrado. Un natural psicológico: que postula lo natural como aquel comportamiento de los que actúan de manera no premeditada y espontánea. Un natural biológico: según el cual es natural lo orgánico que se reproduce a sí y mismo por sí mismo. Un natural Fenomenológico: para el que es natural lo inmediatamente dado, entre otras nociones y tesis.

De esta clasificación, extraemos una conclusión también preliminar: en el contexto de los patrones de conocimiento de procedencia occidental, específicamente cartesiana y baconiana, la línea de demarcación entre lo que es y lo que no es natural están soportados

sobre la base de una perspectiva claramente antropocéntrica, y desde allí surgen diversas perspectivas sobre un mismo plexo de referencia: la naturaleza y/o la realidad, polaridad en la que el sujeto funge como autoridad y poder sobre una exterioridad llamada ,naturaleza'. En este sentido, la representación de esa ,naturaleza', sistematizada desde el patrón civilizatorio moderno euronorteamericano, se caracteriza por esa profunda escisión jerárquicamente establecida hombre-mundo. Toda la genealogía de la categoría estético-epistémica de mimesis y su capacidad de representación, queda ligada también a la concepción que la modernidad de origen helenocéntrico tiene de sea ,naturaleza' y sus conceptos extensivos Mundo y/o realidad:

Así, la Gran División Interna da cuenta de la Gran División Externa: nosotros somos los únicos que diferenciamos absolutamente entre Naturaleza y Cultura, entre Ciencia y Sociedad, mientras que a nuestros ojos todos los demás, sean chinos, amerindios, azande o barouya, no pueden realmente separar lo que es conocimiento de lo que es sociedad, lo que es signo de lo que es cosa, lo que viene de la naturaleza, de lo que su cultura requiere (Lander, E; 2000:15).

Es a partir de la idea de naturaleza y de la idea de realidad, desarrollada en la genealogía de la representación occidental de la realidad, en el contexto de las discusiones sobre los dos mundos de Platón y sobre la doble constitución del ser humano (alma y cuerpo), desde donde occidente parte para plantear sus teorías sobre la representación estética. Y es en este contexto de discusión donde se desarrolla paralelamente el concepto de mimesis. Así, la noción de naturaleza de la que se parte determinará también el tipo de mimesis que se proponga. De esta manera los griegos identificaron varios tipos de mimesis según sea la naturaleza del objeto de imitación: imitación de la *realidad física*, imitación del *mundo*

fantástico, imitación del *orden cósmico*, imitación del *mundo de las ideas*, imitación de las *esencias* etc. De lo cual deducimos que la mimesis, como lo hemos señalado en otra parte (Valencia, M; 2000) es, en cada uno de sus casos, más que un gesto, un acto de representación es una teoría configuradora y un método configurador de la naturaleza y la realidad, un dispositivo gnoseológico-técnico que funge como patrón de conocimiento estético del mundo.

El sistema proto-categorial occidental determina y prescribe los concepto sobre los que es posible el conocimiento y transformación del mundo y “Las categorías, conceptos y perspectivas (economía, Estado, sociedad civil, mercado, clases, etc.) se convierten así no sólo en categorías universales para el análisis de cualquier realidad, sino igualmente en proposiciones normativas que definen el *deber ser* para todos los pueblos del planeta.” (Lander, E; 2000:13). Del mismo modo, los patrones que asume y ejerce la mimesis, bajo la forma de poéticas, constituyen un patrón representacional de la naturaleza y de la realidad, a través del cual el artista (para el contexto de la estética y las teorías occidentales del arte) constituye y da sentido al mundo, lo conoce y lo expresa. Es importante señalar que este proceso historio, geopolítico, y socioestético (el devenir del concepto de mimesis), es dinámico y el advenimiento de un modo nuevo de ‘mimetizar’ (nuevo sistema de representación) no deja anclado al que sustituye, sino la mayoría de las veces amplía y complejiza el sistema y la mentalidad de los grupos humanos en donde se desarrolla, así como a los que se le impone.

Ahora bien, el hecho altamente significativo para la filosofía del arte de occidente es que dicha genealogía del concepto de mimesis es, en un alto grado, la misma genealogía de la relación interactiva e interdependiente que la representación mimética estableció con la idea de progreso centroeuropea del siglo XIX, lamentablemente entendida esta, como un devenir de la humanidad a la manera de una flecha ascendente y acumulativa de la capacidad humana de conocimiento, transformación y explotación de la naturaleza.

Mimesis y progreso: organicismo elitista y romanticismo naturalista

Es en el contexto de la sociedad ilustrada y de los debates que dieron origen al moderno concepto de estado nación en occidente en donde encontramos una de las versiones de la dupla mimesis-naturaleza, más potentes, y desde la cual podríamos identificar una de las posiciones más claramente coloniales en el seno de las teorías del arte y de la representación modernas: *la noción de la mimesis como principio de producción articulada al racionalismo instrumental de la idea de progreso.*

Para llegar a una polarización filosófica tan radical como aquella según la cual o se define y defiende la existencia de una naturaleza primigenia radicalmente y a ultranza, o se acepta que todo lo tocado por la mano del hombre es naturaleza, esta última expuesta de múltiples formas por el arte postmoderno contemporáneo, la historia occidental de la cultura desarrolló en extenso y de diversas maneras un proceso de refundición, al compás de las dinámicas históricas y nacionales, de la categoría de mimesis. Al punto de que la mimesis

paso de ser una categoría para constituirse en una teoría configuradora y reconfiguradora de las formas de representación o antirepresentación estético-artísticas. Antes de la aparición de teorías que postulan la cultura como segunda naturaleza, y antes de desbordarse el elogio de la máquina (propio de las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX (como el futurismo), hasta llegar a la idea del mundo cyborg como escenario de la naturaleza plena, propios del actual net art, por ejemplo, este concepto vivió diferentes momentos históricos.

La antigüedad clásica grecoromana pensó la Naturaleza como cosmos, pero determinada enteramente por la razón, así lo natural constituía un orden armonioso, y regular y se podía imitar bien en sus componentes accidentales (externos) o en sus componentes esenciales (internos) aunque la imitación superior era la imitación de la idea universal. Es por eso que la mimética sabia, correspondiente a los filósofos, era considerada la más valiosa. Sobre la base de la asimilación y el replanteamiento del pensamiento aristotélico –platónico a la luz del judeocristianismo y específicamente de la religión católica, el Medioevo centroeuropeo, pensó la naturaleza y todo lo existente como una manifestación de Dios, de lo absoluto, concepción que tiene puntos de encuentro muy cercanos con el idealismo del siglo XVIII. Imitar consistía para el hombre de arte medieval en simbolizar la emanación de esta idea de una manera clara, luminosa y con armonía, propuestas estéticas estas, tan potentes, como quiera que nutrieron significativamente parte de la plataforma de la filosofía del arte moderno en escritores trascendentales para la modernidad como James Joyce, por ejemplo.

Sin embargo el giro copernicano, el vuelco antropocéntrico generado por la primera mundialización de la economía gracias a la conquista y colonización de América, y el desarrollo de procedimientos técnicos tan revolucionarios como la invención de la perspectiva, la aparición de un humanismo desecularizado a lo Pico de la Mirandola, el franciscanismo religioso y otra serie de fenómenos operados en el mundo social, económico y político a finales del siglo XIII en Europa, facilitaron la refundición de la categoría de mimesis medieval y facilitaron el paso a un pensamiento estético racional de la naturaleza y su configuración estética, que paulatinamente se radicalizaría, pese a las potentes reacciones del Sturm and Drang (Schiller) y del romanticismo en los siglos XVII y XVIII y del pensamiento simbólico Nietzscheano-Heideggeriano y posteriormente fenomenológico.

Para el pensamiento estético representacional del renacimiento, la Naturaleza era la *physis* y esta era cognoscible y explicable racionalmente hasta en sus más mínimos detalles. Imitar la naturaleza, entonces significaba representarla armoniosa, detallada y ordenadamente como ilusión visual, o poética como objeto copiado, a través de medios matemáticos, geométricos o retóricos, que modificaban, embellecían y seleccionan fragmentos de ella. El renacimiento artístico constituye la primera gran columna estructural del concepto de mimesis asociada al racionalismo instrumental que impuso en el XIX la idea de progreso y que encontraría su plena realización para el arte con el ascenso de la estética como disciplina (con pretensiones de científicidad) que reemplazaría las reflexiones a-

sistemáticas sobre los contenidos de la antigua filosofía del arte, de la estética como disciplina moderna:

Es éste el contexto histórico-cultural del imaginario que impregna el ambiente intelectual en el cual se da la constitución de las disciplinas de las ciencias sociales. Esta es la *cosmovisión* que aporta los presupuestos fundantes a todo el edificio de los saberes sociales modernos. Esta cosmovisión tiene como eje articulador central la idea de *modernidad*, noción que captura complejamente cuatro dimensiones básicas: 1) la visión universal de la historia asociada a la idea del progreso (a partir de la cual se construye la clasificación y jerarquización de todos los pueblos y continentes, y experiencias históricas); 2) la ‚naturalización‘ tanto de las relaciones sociales como de la ‚naturaleza humana‘ de la sociedad liberal capitalista; 3) la naturalización u ontologización de las múltiples separaciones propias de esa sociedad; y 4) la necesaria superioridad de los saberes que produce esa sociedad (‘ciencia’) sobre todo otro saber (Lander, E; 2000:12).

Ya en el contexto de estas teorías del arte la realización estética de este tipo de naturaleza era posible solo gracias al genio creador tipo Leonardo. Esta idea de naturaleza y de genio creador evolucionara hasta el XVIII en donde se formulara, a mi modo de ver en su versión más acabada y humanista para occidente. En este momento el romanticismo concebirá la Naturaleza como un organismo, como una fuerza viviente que evolucionara hasta su perfección como sujeto autoconsciente (Schelling y Schlegel). Sin embargo, este evolucionismo romántico dejara abierta una fisura que tomara el positivismo del XIX, quien agregara a esta concepción orgánica, viviente y total de la naturaleza, la posibilidad racional instrumental de su dominación y explotación.

En el terreno del arte implicará no solo que el genio creador es el encargado (en exclusividad) de producir ideas estéticas y obras geniales, sino que podrá asegurar su lugar y su dominio comercializando y vendiendo. A la superioridad intelectual se le agregara la

posibilidad de superioridad económica autónoma, lejos ya del incomodo proteccionismo medieval-renacentista del rey o del papa, el nuevo protector será el marchand. En este momento el hombre como cima de ese proceso de transformación, imita esa fuerza viviente buscada en su interior y plasma ese interior en la obra, esa esencia: el ser productivo de la naturaleza. Explotando la fisura antes mencionada del romanticismo, la modernidad y su patrón civilizatorio euro occidental, retomara el evolucionismo ligado no solo por la idea de superioridad histórica, sino también racial

Como ya fue señalado, el mito fundacional de la versión eurocéntrica de la modernidad es la idea del estado de naturaleza como punto de partida del curso civilizatorio cuya culminación es la civilización europea u occidental. De ese mito se origina la específicamente eurocéntrica perspectiva evolucionista, de movimiento y de cambio unilineal y unidireccional de la historia humana. Dicho mito fue asociado con la clasificación racial de la población del mundo. Esa asociación produjo una visión en la cual se amalgaman, paradójicamente, evolucionismo y dualismo. Esa visión sólo adquiere sentido como expresión del exacerbado etnocentrismo de la recién constituida Europa, por su lugar central y dominante en el capitalismo mundial colonial/moderno, de la vigencia nueva de las ideas mitificadas de humanidad y de progreso, entrañables productos de la Ilustración, y de la vigencia de la idea de raza como criterio básico de clasificación social universal de la población del mundo (Quijano, Aníbal; 2006: 20)

Dado lo ambicioso del proyecto filosófico-estético romántico, al proponer un paradigma tan complejo de naturaleza y de su representación, le fue preciso desarrollar a fondo una potente gnoseología del arte. Aspecto en el que es preciso detenerse dada las fuertes repercusiones y dada la presencia plenamente viva de buena parte de ese pensamiento en la filosofía, la hermenéutica y la semiótica del arte contemporáneos.

A la luz del romántico alemán la visión que la filosofía europea de tradición griega tuvo, antes de ellos, de la naturaleza, establecía una grave escisión entre el sujeto y el mundo. Así, según Schelling (1985), desde los planteamientos platónico-aristotélicos hasta las reflexiones de Winckelmann (quien funda la historia del arte como disciplina), la referencia a la naturaleza está profundamente asociada al mundo exterior al sujeto y separada del mundo de la conciencia, en palabras del alemán la naturaleza fue considerada hasta entonces como, “un simple producto y las cosas que ella encierra como existencias sin vida” (Schelling, 1985: 60), despojada de toda connotación profunda referida a algo ,viviente y creador’.

Ahora bien, la superación romántica de dicha escisión postula la concepción de un camino de desarrollo y/o evolución de la naturaleza desde la materia hasta el espíritu como cumbre de ese desarrollo. En la semántica de Schelling dicha evolución reconoce las etapas previas de lo que él denomina lo característico en la naturaleza, la gracia (jaris) y el alma, como estadios de evolución de la naturaleza hacia un momento claramente superior: La naturaleza como alma (Geist), noción que se nos hace cercana, salvando las diferencias histórico hermenéuticas obvias, a la idea de algunos teóricos actuales que piensan en la naturaleza como sujeto. Esto, ya que el mundo material-físico es reconocido por el romántico como ***fuera viviente que participa de una cierta capacidad de conocimiento***, aunque dejando claramente la constancia de que esta cierta forma cognitiva atribuida a la naturaleza, posee un carácter muy diferente a la capacidad cognitiva humana, lo cual no la

hace totalmente asimilable en el sentido moderno-occidental colonial a la categoría de subjetividad, pues “La ciencia según la cual obra la naturaleza no se parece en nada a la humana que tiene conciencia refleja de sí misma..” (Schelling, 1985: 66). Entonces la naturaleza es concebida como conciencia pero no como autoconciencia, pues para ella no es posible una separación según la cual, la materia se auto-observe, se piense y conozca a sí misma, lo natural es incapaz de percibir el reflejo de sí mismo:

A las estrellas les son innatas una aritmética y una geometría sublimes, que ellas observan, sin saberlo, en sus movimientos. Más claramente aunque sin llegar a tener concepto de él, aparece en los animales el conocimiento viviente, y los vemos cumplir, de un modo ciego e irracional innumerables acciones muy superiores a ellos (Schelling; 1985: 67).

Es claro que el evolucionismo romántico al tiempo que restituye la plena naturalidad de la subjetividad humana a su seno originario (ligada y siendo parte de la naturaleza), al mismo tiempo degrada lo natural, estableciendo jerarquizaciones. El romanticismo reconoce los componentes vitales más fuertes que constituyen al sujeto. El cuerpo como envoltura del espíritu, sus pulsiones irracionales e inconscientes (el carácter) que le insufla vida al mundo, pero concediéndole un valor superior al momento evolutivo en el que la gracia (la forma, la razón, el espíritu) equilibra la vida y los impulsos, teoría previamente desarrollada por la paideia estética moderna de Schiller.

Para el romántico este momento de equilibrio que el genio filosófico o artístico expresan en sus ideas y en sus obras, es el momento en que se revela plenamente la naturaleza como alma, momento más elevado de desarrollo de la naturaleza, aparición plena del sujeto

moderno en su doble constitución moral y sensible, reunión reclamada para sí y reivindicada por el romanticismo ante la tradición antigua y pre moderna centroeuropea:

En este momento culminante, la gracia sensible se convierte en cierta envoltura y cuerpo destinado a una vida más elevada. Lo que antes era el todo, se trata a hora como una parte y se logra la referencia más alta del arte a la naturaleza, al valerse aquel de esta como un medio para hacer visible el alma. (Schelling; 1985: 94).

De este modo el arte no solo piensa la naturaleza sino la representa, y si bien, en la coherencia integradora del pensamiento romántico, el sujeto no queda separado de ella como alteridad radical, si la asume rebasándola y situándose en un peldaño superior, espacio que deja abierta una gran compuerta al pensamiento saqueador y expoliador de la naturaleza desarrollado en el siglo XIX por el positivismo y el materialismo histórico que encontrara su expresión en la novela naturalista, en el cientificismo impresionista y en la estética del realismo social.

Elitismo gnoseológico

Este complejo concepto de naturaleza como espíritu en evolución demandó el desarrollo de una gnoseología (general y del arte) igualmente compleja. Dado que la naturaleza para el romántico no es ni pura fuerza orgánica viviente, ni puro espíritu, entonces no se la puede conocer apelando únicamente a conceptos (crítica a Kant) ni a través de las operaciones puras de la razón. Surge entonces en el pensamiento de estos pensadores y poetas las categorías de *intuición intelectual* y de *intuición estética*, que indican ya un reconocimiento importante a las dimensiones epistémicas negadas por el racionalismo

logocentrado de origen griego. Unidades de análisis que hacían viable la mimesis representacional de una teoría configuradora de una idea de naturaleza altamente compleja y descentrada tanto de la pura exterioridad física como del pensamiento lógico-formal como únicas mediaciones válidas. Sí la naturaleza es en parte consciente y en parte inconsciente entonces, el sujeto como momento cumbre de desarrollo de esa naturaleza, en el proceso de su conocimiento debe desplegar a la vez una actividad cognitiva consciente y una inconsciente.

En su acto de conocimiento el hombre se funde con la naturaleza como una unidad, no en el sentido de una fusión literal hombre-materia (sujeto y objeto), no, sino de la unificación de lo objetivo con lo subjetivo, de lo que habita el objeto y lo que hace posible el sujeto, a saber: la fuerza viviente y el espíritu, pues para Schelling ,”el objeto de la intuición no es la unidad absoluta de lo objetivo y de lo subjetivo, y no del objeto y del sujeto, pues el sujeto, el yo empírico, es un objeto sensible exterior”.(Marí, A; 1989: 185), o para ponerlo en palabras de Schlegel: “Nosotros no podemos ver a Dios, pero podemos ver lo divino por todas partes. Puedes sentir la naturaleza y el universo de manera inmediata” (Citado por Marí, A; 1989: 185).

A través de la intuición intelectual el sujeto puede acceder a este nivel de ,visión’ mediante el cual tiene acceso a la percepción de la síntesis de lo ideal y lo real, de lo infinito y lo finito; este instante privilegiado de percepción precede al acto interpretativo racional de la

filosofía, es anterior a él, y en él encuentran cabida todas las fuerzas misteriosas de la naturaleza.

Ahora bien, la intuición intelectual tiene, en su aplicación práctica, un momento ulterior de desarrollo a través de la intuición estética, momento en el cual lo percibido o ,visto', gracias a la intuición intelectual, puede ser convertido en algo objetivo. En dicho momento el poeta puede nombrar (hacer concreto gracias a la palabra), lo innombrable. La intuición estética constituye para el romántico la facultad de objetivar de forma reconocible por todos, el conocimiento previamente alcanzado mediante la intuición intelectual. Esta segunda intuición da unidad epistémica a la dualidad consciente-inconsciente y es privilegio del genio creador, por tanto, “del mismo modo que el arte se realiza mediante la acción de dos actividades distintas, el genio tampoco es ni una ni otra, sino que sobrepasa ambas. En el genio se resumen y fusionan dos actividades: la actividad consciente y la actividad inconsciente” (Mari, A; 1989: 190).

Esta dimensión de la gnoseológica romántica del arte constituye uno de los momentos más refinados en la genealogía de la constitución del mundo basada en el binarismo que separa y jerarquiza la naturaleza de cultura y a partir del cual se plantearon históricamente la mayoría de los patrones de representación occidentales. Este tipo de mapeo dominante en la antropología del conocimiento en su versión de teoría moderna del arte, está seriamente cuestionado por las epistemologías de lugar, sobre todo las no occidentales que establecen

una relación interdependiente, dinámica y continua entre la naturaleza, la cultura y la sociedad, esto porque “Quizás la noción más arraigada hoy en día es que los modelos locales de naturaleza no dependen de la dicotomía naturaleza/sociedad. Además y a diferencia de las construcciones modernas con su estricta separación entre el mundo biofísico, el humano y el supernatural, se entiende comúnmente que los locales, en muchos contextos no occidentales, son concebidos como sustentados sobre vínculos de continuidad entre las tres esferas” (Escobar, A; 119).

La técnica como segunda naturaleza

Ahora bien, el desarrollo que hace el siglo XIX, de esta compleja idea de naturaleza y de mimesis como imitación de una naturaleza totalmente evolucionada potente, absoluta y compuesta a la vez por lo oscuro y por lo claro, por lo conocido y o desconocido, ampliamente explotada por la poesía romántica de Hölderlin y Nerval, por el blanco y el negro de H.Friederich, de Goya y Rembrandt, por el relato gótico de Stoker y Poe y por la ampulosidad y majestuosidad musical de Wagner y Bethoveen, está determinada por el culto a la subjetividad y de la razón que pasara poco a poco de ser una razón llena de vida, pulsional y vital (en el romanticismo) a convertirse en una razón fría, neutral e instrumental en las vanguardias artísticas del siglo XX (Futurismo, abstracción geométrica, cubismo, por ejemplo). Entender la naturaleza ya no como un organismo vivo sino como una maquina (lectura perversa que hizo el mecanicismo newtoniano y del positivismo del siglo XIX) significo también que su representación mimética se inclinara también, primero hacia la

imagen de la máquina y luego hacia el cybergorganismo. El decurso de esta transformación hay que rastrearlo en la genealogía del concepto y la naturaleza de la técnica después del romanticismo europeo.

En principio y en sentido sensiblemente humanista europeo, la técnica no consiste en la capacidad de construir máquinas. La técnica trascendente: “No es tampoco una particularidad histórica, sino algo enormemente universal. Trasciende del hombre y penetra en la vida de los animales” (Spengler, Oswald; 1932: 20). Como consecuencia de la libre movilidad, la técnica para el inglés no es más que “...lucha...y táctica de la vida” (Spengler; 1932:21). En este sentido vitalista postniezstcheano la técnica fue concebida como una forma de manejarse en la lucha por la vida, la técnica constituía una táctica para la vida. Táctica entendida como la capacidad de poner en orden las cosas, como un método o sistema a través del cual podemos conseguir algo, y no como la simple elaboración de una máquina, de una herramienta o de un cuadro y menos como culto a los aparatos.

Sin embargo, este principio filosófico económica e instrumentalmente manejado por el positivismo radical, como reacción al romanticismo que pensó que era más importante la elaboración de una novela que la construcción de un motor de avión, generó en la mentalidad burguesa del racionalismo científicista del XIX, un pensamiento basado en la oposición irreconciliable del sentido de profundidad metafísico, y del el sentido de lo útil, y entendió este último, como ruta hacia la felicidad y fin de la humanidad, pues gracias a su

desarrollo el hombre podría liberarse de un cumulo de problemas que, a partir de entonces los resolverían las maquinas. Este pensamiento no hizo una mimesis de la técnica del mundo animal como táctica de vida sino convirtió la que era un medio en un fin. Las vanguardias artísticas del XIX y XX no representaron la kinesis creadora y reproductora de la vida sino rindieron culto a la capacidad de producir artefactos cada vez más sofisticados. El arte moderno se dedicó al culto a la técnica en tanto que habilidad de producir objetos excepcionales, y vendió este culto al través de la imagen-representación de la “vida moderna” (El pintor de la vida moderna de Baudelaire) como la “vida mejor”.

En el seno de esa sociedad moderna que ya ha elaborado la categoría de estado nación y que empieza a refinar su economía de mercado se da lo que a la luz de las ideas de J.L. Romero podríamos denominar una ***triple objetivación de la naturaleza***, que se consolida paulatinamente, a partir de la reacción de los positivismos del siglo XIX frente a la emocionalidad romántica, hasta finales de la década del cincuenta cuando occidente intenta, a partir de una autocrítica re-humanizar su pensamiento científico y vuelve a hablar de la vida. Hasta entonces y en este lapso la modernidad piensa la naturaleza como objeto de conocimiento, como objeto estético y/o como realidad sobre la que el hombre puede operar (Cf, Romero, J.L; 1987: 78). Tres rasgos de pensamiento objetivista propio de la mentalidad desacralizada y economicista de la burguesía dominante, que termina pensando en sus versiones instrumentales más sofisticadas que al “afirmar de una manera empírica

que el progreso se compone de etapas sucesivamente superiores, se concluye que el índice de superioridad es el índice de dominio de la naturaleza” (Romero, J.L; 197: 52).

Con ello occidente cae nuevamente y de manera dramática en la escisión del sujeto que intento superar el siglo XVIII romántico, pues en este periodo de tiempo el objetivo tecno-económico, “Lo característico de la mentalidad burguesa es operar una doble disolución: la del hombre y la naturaleza y la de la realidad sensible y la realidad sobrenatural” (Romero, J.L; 1987: 74).

Es el momento de la tensión artística en la que se da la imitación de la naturaleza como fuerza viviente, a través de los paradigmas estéticos orgánicos de los mega relatos (la gran novela moderna por ejemplo), en los que un sofisticado artefacto (la gran novela moderna) al mismo tiempo narra las grandes contradicciones de un mundo (El Ulises de Joyce, El hombre sin atributos, En busca del tiempo perdido) que ofrece una libertad por siglos reprimida y al mismo tiempo lanza al hombre a merced de un mundo crecientemente deshumanizado y exponiéndolo en su total desnudez. Momento de la descripción del mundo, y la paulatina introspección y al ensimismamiento del artista moderno que poco a poco se aparta del mundo de la vida, momento que alcanza su cúspide con el arte abstracto geométrico (Mondrian, Melevich, etc.) con la arquitectura internacional lecourbuseriana, con la música serial, atonal, dodecafónica, que reducen la naturaleza a sus aspectos racionalizables, procesables y manipulables al interior de un sistema-mundo entregado a la globalización económica.

En un lapso de ciento ochenta años aproximadamente (desde la muerte de Hegel en 1872, hasta 1950), la teoría de un sujeto completo y equilibrado de Schiller y Schlegel, cederá su lugar a un sujeto racional que se separa nuevamente de la naturaleza y le rendirá culto a su capacidad ya no solo de comprenderla sino de transformarla y explotarla económicamente. Estamos hablando también del paso del genio creador mediador entre dioses y hombres, impregnado de religiosidad y espiritualidad a un genio agnóstico todopoderoso económicamente: es la brecha y la distinción existente por cosmovisión y pensamiento de un Goya y a un Picasso por ejemplo.

Para este último momento (cúspide y decadencia de las vanguardias artísticas del siglo XX e inicios de la postmodernidad), en el extremo de la alta modernidad (según Habermas), para el artista moderno del siglo XX, paulatinamente, la Naturaleza pasa a ser claramente una cosa y el arte otra. Por lo tanto el artista no debe tomar como objeto referencial para su obra, la naturaleza (en ninguna de sus formas) sino el mundo autónomo de la obra de arte misma, su subjetividad. Es el momento de una mimesis autorreferencial elitista al máximo, como en ninguna otra época, que encontró su decadencia en el agotamiento del genio creador y que, en el proceso de decadencia que le abrió las puertas a la postmodernidad, se dedicó a imitar la naturaleza a través de una mueca vacía (Malevich, cuadro negro sobre fondo blanco), de una lengua muerta que daba cuenta del agotamiento de su vida interior y del alejamiento de “los dioses” que había predicho Hölderlin en el XVIII; una experiencia estética que dejaba ver claramente que para el espíritu decadente moderno “La imagen de

que la realidad es, ante todo realidad sensible y natural no realidad infiltrada de sobre naturalidad (realidad que), es plenamente asumida por la burguesía” (Romero, J.L; 1987: 72).

El reino del simulacro: Segunda naturaleza y videoesfera artística

En el año de 2005, el polémico director de cine Lars Von Trier, realiza el film “Las cinco obstrucciones”, como una forma de reconfiguración de la película del cortometraje de 12 minutos, “El perfecto humano” realizado por uno de su máximos ídolos en el mundo del cine el danés Jurgen Leth en 1967. El film constituye una conversación creativa de los dos directores en la que Von Trier “obliga” (como parte del dialogo creativo) a Leth a realizar la misma película del 67 cinco veces distintas.

El film de Lars Von Trier constituye un ejemplo paradigmático de la estética del simulacro: Un texto anfitrión, original (la película de Leth), es imitado (en este caso por su mismo autor) hasta que su imitación pierde toda referencia sobre el original, establece una serie de re-producciones hasta la producción de su misma diferencia.

El objetivo de Von Trier es demostrar que un artista no puede desprenderse “humanamente” de forma total de su objeto representado, que es imposible salvar totalmente la distancia hasta anular toda emocionalidad, toda expresión que denote afección. El tema de la película del Leth en el 67 plantea una estética en la que el director-

autor se limita a describir sin adjetivaciones que dejen ver la subjetividad, la humanidad expresada en la celebración o crítica de un hecho. Un ser humano perfecto es un ser con cuerpo que se limita a realizar ciertas acciones ,neutras', una exterioridad de donde ha sido eliminada toda profundidad metafísica (sueños, angustias, ideales, etc.) y esto se describe sin dramatizaciones de ningún tipo, lo que impone un ojo determinado por la distancia, separado de su objetivo visual.

La estética del simulacro hegemónica (sin conexiones éticas, ni políticas con su patrón de representación, a la que pretende criticar utilizando su propio patrón Von Trier), expresa la cúspide de la idolatría de la técnica (en la vidoesfera) en su versión puramente instrumental y es un claro ejemplo de un mundo en el que se da una hipertrofia de la cultura en favor de la técnica. Una mala imbricación de técnica y cultura para la vida. En su olvido del origen primigenio y en su egolatría absoluta, el hombre moderno camina poco a poco hacia un pensamiento, víctima de una especie de síndrome de rey midas siniestro que lo lleva a creer firmemente que como **el hombre es naturaleza** todo lo que sea intervenido por él (constituido por él) también lo es, y en consecuencia **todo es susceptible de ser imitado** sin detrimento del valor ético, político, económico y estético en la obra final, incluso el hombre mismo, la vida misma.

No se trata de una democratización radical de la experiencia estética, sino de un vaciamiento artificial radical de toda referencia y en consecuencia de todo principio de

realidad natural sobre la imposición del discurso (la imagen-texto-representación) como suplantación del mundo real desprovisto de todo tipo de principio ético y/o político. Es la forma más sofisticada de un patrón de conocimiento estético-visual fundamentado en un yo escindido, separada, controladora y ahora manipuladora a fondo de toda realidad, envilecimiento narcisista del yo artístico moderno, principio clave que fundamentará muchas de las teorías del arte de la sociedad postindustrial capitalista global. Es el advenimiento de la relatividad absoluta en el terreno del arte, de la equivocidad estética extrema que llegará a afirmar que solo basta el gesto del artista para que se produzca la obra de arte: individualismo megalómano extremo para asegurar producción y consumo de productos estético/artísticos en el contexto de la lógica cultural del capitalismo avanzado.

La postmodernidad como “lógica cultural del capitalismo avanzado” (Jameson) asume el discurso apocalíptico sobre la muerte de los grandes relatos y de las utopías como una forma de integración humana, en donde el arte después de la muerte del arte, ya no toma decisiones sino que asume las consecuencias de la forma que ha tomado el tejido y la textura humana. Como se sabe, a partir de este momento se desconoce todo original, ya no hay un mundo verdadero que imitar (ni patrón de verdad), se descalifica toda dicotomía superficie-profundidad, se denuncia por falso el sistema moderno de las artes basado en la metafísica de lo bello y lo sublime, y se socavan todos los patrones basados en el principio del gusto: ***no hay realidad para imitar sino sombras para simular.***

Desde su reacción ampliamente nihilista, pues en la imposición del discurso queda prescrito no creer en nada se establece un régimen representacional sobre el ser basado en la

proliferación de lo falso frente a la dicotomía metafísica falso-verdadero, declarada como muerta de la modernidad, lo que hace pensar desde algunas vertientes críticas minoritarias que la técnica ya no proporciona a la vida humana argumentos que doten a los acontecimientos de sentido: Momento del agotamiento de las técnicas artísticas hasta entonces consideradas respetables como patrones de la validación, y en consecuencia, ipso facto, se adopta cualquier técnica o procedimiento, siempre y cuando dicha “técnica” o “procedimiento” someta a crisis el sistema dominante de las artes modernas. Lo que dará como resultado un marco altamente complejo para las practicas estéticas, cuyos parámetros de referencia se debatirán tanto en lo teórico, como en lo práctico, entre la nostalgia (hasta el patetismo) por la naturaleza primigenia, o el culto radical a la cultura artificial del simulacro como segunda naturaleza y de la que dan cuenta el body art, el arte extremo que violenta con fines críticos la corporalidad humana, las practicas estéticas que incluyen manipulación biológica y, en algunos casos, la vida misma.

Este patrón estético del simulacro ha sido incorporado en términos de bio-diseño al corazón mismo de la mercantilización y el tratamiento de la vida como mercancía, por ejemplo en los patrones visuales y físicos que rigen los estándares genéticamente alterados de los alimentos, y en general a todo el diseño bioindustrial. En el dominio de la representación estética el dominio de la razón instrumental, posterior a la década del cincuenta marcó un serio desequilibrio entre el mundo de la cultura y el mundo de la técnica en el seno de las sociedades fausticofrankesisteiniana, como las denominó Marshall Berman.

La concepción de la técnica como táctica para la conservación de la vida (Spengler), como medio para la sobrevivencia, poco a poco se transformó en un ritual de culto a los instrumentos, en un proceso de reificación de la vida y de empobrecimiento del mundo de la cotidianidad que relegó a la vida misma a un medio al servicio de un fin: El mundo cyborg.

Esté tránsito de la mimesis al simulacro, ha marcado un salto cualitativo en el campo de las artes visuales retínales a la cyberg-cultura y el cyberg-arte, pasando por el minimalismo y el arte conceptual. La paulatina lingüistización de la esfera de las artes visuales señaló una nueva jerarquización en la que la teoría y la razón transformaron y complejizaron el dominio reinstaurado transitoriamente en el siglo XIX. Dominio racionalizado y controlado a través de la sociedad multimediática del espectáculo y la virtualización deshumanizada que niega la condición integral racional-natural del hombre como organismo vivo e impone la ciudad y la metrópoli como ambiente natural ineludible. Un escenario para la hiper-representación, la modulación serial y el simulacro como formas contemporáneas de mimesis.

Estamos hablando de un mundo en el que el arte se convierte en algo humano demasiado humano, es decir, deja de ser arte porque no manifiesta la verdad (ni siquiera la verdad como argumento de los dioses, ni a Dios como lo oculto de la naturaleza a la manera

moderna). Un mundo del dominio de una trama inconsciente, y de la anomalía devela (por el psicoanálisis) la llamada “trama negra” que diagnostica, entre otras sentencias apocalípticas, algo por el momento irrefutable: que, por lo menos en occidente, las obras de arte ya no volverán a ser lo que fueron.

A manera de conclusión: Anomalías que genera una mala imbricación de trama y urdimbre (cultura y técnica) en el campo de la estética

El pensamiento colonial implosivo (causante de su propio deceso), de la estética occidental, respecto a la naturaleza, momento conocido como de la “muerte del arte”, queda atravesado genealógicamente desde el momento en que tanto artista como teóricos dictaminan la superioridad del arte sobre la realidad, del sujeto sobre el mundo. Doctrinas todas ellas hijas de la teoría platónica de los dos mundos, tanto unas como las otras pensaron en general que la naturaleza era un objeto pasivo, objeto de saqueo simbólico a través de diversos ordenes representacionales. Separadas de mí como sujeto, la naturaleza correspondía a lo inanimado o muerto, lo natural fue tomado como una exterioridad que necesitaba ser antropomorfizada, reducida a esquemas humanos y representado plástica, dramática, literariamente. En esta dialéctica la actividad representacional, subjetiva del artista o del filósofo del arte, era considerada como el aspecto más valioso en la relación símbolo-realidad.

Se imitó la naturaleza entre los griegos, pero lo más valioso de dicha imitación fue (para ellos), la capacidad de abstracción en términos de universalización que el artista consignaba en su obra, lo que hacía de la belleza plástica, una belleza superior a la de la propia

naturaleza. Se imitó lo natural en el Medioevo, pero lo considerado superior fue la simbolización del alma inmortal bajo la cual se aludía indirectamente a la corporalidad, junto con la cual quedó sepultada toda terrenalidad. Se imitó en el renacimiento pero lo considerado relevante fue la capacidad analítica de expresión racional geométrica y descriptiva que el artista desplegaba. El neoclásico (Winckelmann) recogió el legado griego, pero marcó su acento en el carácter productivo-subjetivo de toda imitación. En todos los casos, “la naturaleza fue considerada como un simple producto, y las cosas que ella encierra como existencias sin vida, sin que en modo alguno aparezca la idea de naturaleza como algo viviente y creador” (Schelling; 1985: 60). Se cambiaba la forma en cómo el relato mimético trataba a la realidad, pero la superioridad del sujeto se mantenía.

Desde la idealización griega, hasta nuestros días, se ha sostenido la tesis de la pretendida superioridad del sujeto (y de la representación) sobre la materia, dentro de la cual la naturaleza fue leída, aun para el romanticismo alemán, como realidad no autoconsciente, como materia bruta en medio de la cual, habita el espíritu autoconsciente, cuya máxima expresión es la naturaleza humana. A pesar de constituirse la naturaleza, para los románticos, en una especie de “conocimiento viviente”, patentada en la obra del artista gracias a su genio creador, al plasmar la fuerza vital de la naturaleza a través de una conjunción especial, inédita hasta entonces, entre concepto y cuerpo (forma y materia en Schiller), forma espiritual humana y naturaleza pura, consciencia (hombre) e inconsciencia (naturaleza), ella no fue determinada de ningún modo como un conocimiento racional, ni

asimilable ni comparable al generado desde la facultad cognitiva humana, ni susceptible de ser enmarcado, para su afirmación, en ninguna sistema de categorización humana y mucho menos reductible a ninguna narrativa antropomórfica. Sin embargo, ***la jerarquización colonial del sujeto moderno se mantiene***: el principio activo viviente de la naturaleza, solo emerge y es reconocido en todo su esplendor (para el romanticismo), si es hecho consciente, y esto solo acontece gracias a la realización plástica o poética del genio creador: el genio no es la naturaleza manifestándose a toda potencia, más bien, en la visión romántica, la naturaleza es el genio que en su manifestación le da luz a una fuerza ciega. Es en esta diferenciación jerárquica entre sujeto y realidad, a través de la cual la agencia estética de la naturaleza queda supeditada a la actividad creadora del hombre genial, en la que queda expresada buena parte de la colonialidad estética de la modernidad hasta nuestros días.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Escobar, A, “El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar, ¿globalización o postdesarrollo?”. Documento de trabajo para el programa de geopolítica, conocimiento y naturaleza: los límites del planeta y alternativas civilizatorias, dictado por el profesor E. Lander, UASB, Quito, 2010.

Lander, Edgardo. “Ciencias sociales, saberes coloniales y eurocéntricos”, Edgardo Lander (compilador), La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas, UNESCO/CLACSO, Buenos Aires 2000.

Mari, A, *Euforión, Espíritu y naturaleza del genio*. Técnos, Madrid. 1989.

Quijano, Aníbal, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. Documento de trabajo para el programa de geopolítica, conocimiento y naturaleza: los límites del planeta y alternativas civilizatorias, dictado por el profesor E. Lander, UASB, Quito, 2010.

Romero, J.L. *Estudio de la mentalidad burguesa*. Alianza editorial, Madrid, 1987.

Schelling, F. *La relación del arte con la naturaleza*. Sarpe, Madrid, 1985.

Spengler, Oswald. *El hombre y la técnica*. Espasa-Calpe. Madrid, 1932.

Valencia, C. Mario. *Cascabeles para el gato*. Gobernación de Caldas, Manizales, Colombia, 2000.