

La Filosofía Moderna y el Simulacro

*Mónica Lucía Vélez H.
Docente Artes Visuales
Universidad Tecnológica de Pereira*

Recientemente, en el curso de unas tres décadas, hemos visto acentuarse y proliferar, hasta el extremo de constituirse en virus o en una suerte de imperialismo de la cultura, una estilística de la reflexión y del discurso que modaliza también una operación de confusión y de transcodificación de aquello que ya sólo pertenece ambiguamente al relato de la arquitectura, de la historia del arte, de la filosofía. Esta interpretación que asombra y trastorna con una extraña inspiración el medio intelectual universitario, determina un movimiento emancipador de deslegitimación del status quo, de derribamiento de la razón oficial, de deconstrucción de la función narrativa de la modernidad.

¿En qué consiste, pues, esta singular operación de deslegitimación o de incredulidad, para que su extensión seduzca a la manera de un nuevo liberacionismo?

El presente ensayo intenta demostrar, o al menos mostrar, desde la problemática inaugurada por Lyotard, que la "incredulidad" post-moderna no comunica con ninguna "salida salvadora"; y que ella nos habita más bien como una suerte de nihilismo o de contemplación desencantada. Los antecedentes de esta desazón del fin de la historia, habría que buscarlos según una paradójica genealogía, no ya bajo el modo de un proyecto, sino más bien, bajo la forma de una sospecha o de un delito menor. Este delito menor inspira ya una relectura de nuestra pertenencia cultural; en nuestro caso, la manera como la imagen-simulacro interrumpe las seguridades de la filosofía y de la estética.

A través del movimiento de proliferación suplementaria, el simulacro organiza o desorganiza una relectura de Leibniz, en relación con el retomo paródico de la repetición, mediante la iterabilidad de la imagen, una re-marca o la vuelta de un

pliegue. El pliegue determina así una novedosa comprensión del barroco."... el barroco inventa la obra o la operación infinitas. El problema no es cómo acabar un pliegue, sino cómo continuarlo, hacer que atravesase el techo, llevarlo hasta el infinito".

El movimiento continuo de simulación y de repliegue como operación de lo que no se deja distribuir-recuperar mediante la dicotomía entre un interior y un exterior arquitectónico, propone y prefigura la fascinación tardo-moderna en el ornamento como materia plástica y como aventura espiritual del volumen.

Si bien, para Deleuze la liturgia estética del Barroco prepara aquella ruptura con la tradición, -justamente por la proliferación de ornamentos y de plegados-, que va a caracterizar el advenimiento de la modernidad estética, no obstante, esta valoración de la textura y del desgarró, esta pasión por la superficie¹ *ornamental, anticipa ya la crisis que marca al arte moderno y el límite de su preocupación representativa.*

El simulacro sitúa a la filosofía en un tinglado o en una composición escénica que prevalecerá en la época moderna. El artificio signa y acecha a la modernidad como una segunda naturaleza que al simularse, se multiplica y se fragmenta.

Naturaleza y Artificio "Para el americano, la sociedad de consumo es algo así como para nosotros los árboles, los ríos, los prados o las vacas, es decir, pura Naturaleza. Los niños de la escuela

primaria de Nueva York, según una encuesta que hizo el alcalde Linsay, creían que la leche era producto artificial, como la coca-cola, porque no habían visto una vaca en su vida".

La insistencia de la cita se aviene con el espíritu afirmativo de esta sentencia:

La modernidad como simulacro. "Definimos la modernidad por la potencia del simulacro" (Cfr. *Lógica del sentido*, p. 336). Lo que esta doble insistencia debe decirnos se relaciona con la posibilidad de la historia humana como historia del artificio y del simulacro, como odisea y alejamiento de la naturaleza, siendo este alejamiento lo natural del hombre.

Se llega a pensar así el artificio como la condición de un hombre "naturalizado" por el renunciamiento a la idea de naturaleza misma, como lo expresa justamente el profesor Jaime Xibillé en su texto *La estética y la Metaforología Logocéntrica* (1995).

En un desarrollo que compromete una excursión por el texto de Felix Duque, *Filosofía de la técnica de la naturaleza* (1986), se confirma que resulta impropio hablar de una naturaleza anterior al hombre cuando la historia de lo humano es ya historia de la técnica de la naturaleza y de su praxis material; y puesto que el reconocimiento de la naturaleza es sólo posible desde el artificio y desde la diferencia lingüística. Es lo que expresa también el profesor Pere Salabert en su libro *Inimágenes* (1997), cuando afirma que "el lenguaje extiende ante nosotros un mundo natural", y que 'sólo el lenguaje

1 G. *El pliegue -Leibniz y el Barroco*, 1989, p. 3.

puede darnos el panorama de una región natural" (Cfr. Inimágenes, p. 13-14) (...) eso que llamamos Naturaleza es un efecto irónico del lenguaje complaciéndose en aparentar un mundo ajeno a la significación".

Es preciso admitir más bien una interacción entre el proceso de hominización y el desarrollo de la técnica de la naturaleza. Así, la naturaleza primordial de Felix Duque, no es en absoluto una naturaleza anterior al hombre (Cfr. Filosofía de la técnica de la naturaleza, p. 65); la naturaleza orgánica es, en cualquier caso, posible desde la representación del mundo y la creación de un ecosistema artificial (Cfr. Ibid. p. 88); la especialización tipifica el devenir de la naturaleza como artesanal, mediante la conexión y espaciamiento del "Plexo de útiles" (Ibid., p. 130); viene luego el estadio de la mediación entre organismo y,² la naturaleza humanizada de la modernidad es la naturaleza transformada (ratio instrumentalis).

Subsiste empero, la ilusión o el supuesto de una "naturaleza bruta", anterior al hombre, y que es preciso recuperar como negatividad.

Máquina tanto en lo que se refiere a la representación del hombre como máquina, como en lo relativo al Estado como artefacto (maquínico). "(En relación con el estado)... se trata de un artefacto construido por el hombre a imagen y semejanza, pero esta producción artificial se desvelará en el fondo (Grund, ratio),

para Hobbes, como ardid de la naturaleza (en su estadio más alto, y que engloba y domina a los demás: naturaleza humana) en el sentido de que ésta, al plegarse sobre sí misma, se conserva en ese pliegue..

En verdad, el pliegue por el que se conserva, es el pliegue por el que se denomina más allá de sí misma, difiriendo toda naturaleza originaria e idéntica, portando en sí un nuevo grupo de invención, a través de la "interconexión de estructuras de transmisión energética y de comunicación", hacia una naturaleza cibernética donde el simulacro y el virus se encuentran en su elemento, proliferando en un entorno tecnonatural, resemantizando el retomo del pliegue a través del universo laberíntico de la ciudad, como una red de sinergias cuyo centro está diseminado en "estructuras de entrecruzamiento".

*"El lenguaje
extiende ante
nosotros un
mundo natural"*

Paralela a esta historia de lo humano como historia del artificio, o, probablemente, como su contenido más notable, la historia de la ciudad va desde su representación centralizada hasta su disolución, en un desplazamiento diseminado e hiperactuado por el simulacro. La centralización urbana define una territorialidad simbólica como "núcleo humanizado", en las civilizaciones agrícolas, simulando el mundo natural que la rodea. La ciudad es entonces una imagen-simulacro del universo, pero centrada.

La ciudad crea a continuación una superficie artificial, como la denomina Leroi-Gourham, André en El Gesto y la palabra

2 Umberto. *Los movimientos Po Barcelona: Salvat ediciones, 1973, p. 14.*

(1971), donde el templo opera como un símbolo del "universo controlado"; y donde, en general, los símbolos arquitecturales pertenecen a la religión y a la ciencia. Esta forma del urbanismo clásico-antiguo será evocada y emulada en diversos estadios del renacimiento y comienzos del siglo XVIII, señalando esta vez lo que será la imagen de la ciudad moderna, centrada y monumental, "inspirada en reminiscencias antiguas" pero marcada por la "búsqueda de un equilibrio racional del espacio humanizado por la construcción" (Cfr. *El gesto y la palabra*, p. 329).

A finales del siglo XVIII esta búsqueda se torna confusa bajo el efecto de la industrialización. "La ciudad se toma en 'aglomeración' de edificios utilitarios, en la cual las arterias son trazadas según las necesidades. Así se realizan inmensos espacios humanizados de manera inhumana, en los cuales los individuos sufren el doble efecto de su desintegración técnica y espacial".

Este pliegue se repliega también alrededor de un desequilibrio entre las prácticas discursivas y las prácticas materiales confirmando la posibilidad de un rebasamiento técnico del hombre -según la expresión de Leroi-Gourham-, puesto que todas las técnicas son necesariamente rebasantes (Cfr. Palau, citado en *Revista Universidad Nacional, Sede Medellín*, p. 79). Si bien, el³ desarrollo, del lenguaje y de la técnica se encuentran indisolublemente ligados, en su evolución y en sus determinantes fisiológicas cerebrales, no obstante, la evolución de las técnicas materiales sobrepasa no sólo ya las posibilidades del lenguaje humano, sino también, las posibilidades individuales del cerebro (Cfr. *Ibid.* pp. 76-79).

EL PLIEGUE Y EL BARROCO

Podemos sostener con Regis Debray que el Renacimiento y la Ilustración constituyen dos "virajes" en la conquista del espacio humanizado como urbe, y de la estructura arquitectónica como monumentalidad y urdimbre ornamental. Esta doble transformación se presenta ya en el barroco anunciando la desaparición del paisaje natural por la infinitización del decorado artificial, una labor "apisonadora de pliegues y de repliegues" (Cfr. DEBRAY, R. *Vida y muerte de la imagen*, 1994, p. 169). También aquí nuevamente esta labor de aplanamiento, distiende en toda su extensión superficial la obra del simulacro que retorna.

El simulacro que retorna sobre sí incesantemente se reserva también y se multiplica en el pliegue de un tropo y en el tropo del pliegue. Este juego del retomo y de la reserva no tiene esencia sino más bien rasgo y estilo laberínticos; se trata sin duda, del Barroco como una "función operatoria" que no cesa de hacer pliegues. El Barroco inventa la obra a partir del pliegue como una operación infinita cuya problematicidad no reside tanto en su acabamiento cuanto más bien en su continuación hasta el infinito. Ahora bien, esta iterabilidad suplementaria del pliegue en el Barroco, simula separar un adentro de un afuera, un interior de un exterior. Un interior que tiene la solidez de la cámara de acción, y un exterior que prolifera en ornamentos desplegados y replegados. En verdad, esta proliferación de plegados infinitos trata de confundir por un "movimiento continuo", el interior del exterior; hacer pasar, mediante la interioridad de un pliegue, el exterior en el interior y el adentro en el afuera. El

3 Félix. *Filosofía de la técnica de la naturaleza*, p211. Leroi Gourham, André. *El gesto y la palabra*, p. 332

pliegue supone pues una cierta violencia deslizante y desgarradora, que lleva la estructura y más precisamente la textura, al límite de su resistencia material, en el momento en que ella se desborda fuera de sí misma. "Quizá sea en el límite donde mejor aparece la textura, antes de la ruptura o del desgarro, cuando el estiramiento ya no se opone al pliegue, sino que lo expresa en estado puro, según la figura barroca indicada por Bernard Caché".

Aquí la obra del Barroco se aviene además con una preocupación más que decorativa, ornamental, en la que la autonomía conquistada por el pliegue sube a la superficie y ocupa la extensión de la materia plástica y arquitectónica. Así, en la pasión del vestido y el travestismo, Bernini explora, más allá de la forma sublime del volumen, un dédalo espiritual. Para Deleuze, esta aventura espiritual del Barroco se complementa con ciertas leyes materiales de los grandes elementos (p.e., el aire en Tíepolo y en el Greco; la tierra y el agua en La labor del simulacro, de la similitud que abre una serie infinita de repeticiones, confunde su obra, en los textos de Deleuze y de Derridá, con la del pliegue y la del replegamiento. Este último elemento, factor y operación, es a la vez la multiplicación infinita y la ausencia de todo "límite distinto de sí como marca..." (Cfr. DERRIDÁ, La doble sesión, p. 404.)⁴, a través de las que forman las artes un "teatro universal", un Socius, esto es, un espacio social en el que todas las piezas son "máquinas plegadas diferentemente y más o menos desarrolladas".

Contemporáneamente, Gillo Dorfles, caracteriza el Barroco como "ritmo" y "ciclicidad histórica", esto es, como época y como constante formal. Susceptible, por

4 (1 Leibniz y el han-oca, p. 52 Rubens, etc.)

tanto, de un retomo que es probablemente el retomo de un clasicismo degenerado, simulado, como piensa también Focillon.

La referencia al Barroco sigue, no obstante, operando a través de una alegoría y de un reconocimiento formal que permite comprender disposiciones y formas ocultas de la memoria; en nuestra época, después de los 60, esta disposición se refería al ámbito del cine, de la filosofía y de la arquitectura en el plexo de una serie de eventos mamados en su forma "interna", específica, por una evocación del Barroco: NEO-BARROCO como le llama Calabrese, para exaltar esta revaloración del pliegue, del juego de las superficies y de los ornamentos.

Aquí el prefijo NEO, lo mismo que POST, no marca ya ni una pertenencia, ni una superación, sino más bien un juego especular de la evocación y de la paralogía.

De la modernidad como simulacro a la cita:

"Es preciso que el simulacro se convierta en un espejo de sí mismo, por un redoblamiento suplementario, se transforme en un ritual litúrgico del remedo."

En cierto sentido, puede sostenerse que si la modernidad es potencia de simulacro, lo es de una manera negativa, esto es, acogiendo el simulacro como el fracaso o su límite.

Consecutivamente, el simulacro es lo que desborda el sueño de la Razón teórica y la Filosofía de la historia, lo que interrumpe la ilusión de la modernidad como proyecto.

Se asiste hoy en cambio, a un reciclaje del simulacro como materia o elemento de lo que marca su anti-modernidad como "Post". Rota la pantalla de la historia, la tradición se vuelve un montaje, y la práctica de nuestro tiempo, en particular la práctica del arte, se hace citacional, labor de descontextualización y de arrebatamiento. "Citacional antes que situacional, lo posmoderno es un movimiento de recuperación y collage que no se atiene... a esquemas previos o esquemas de montaje.

*Así es como la recreación
por citas fragmentarias y
descontextualizadas, texto
de pedazos en desorden,
superficie de remiendos,
pasa por ser (y es)
efectiva creación".*

Se trata en verdad de un estilo deslizante y paródico para derivar por el mundo, para simular en él la insinuación de otra simulación; una ley combinatoria de pliegues y de adminículos de moda: huella superficial del simple vagabundeo del simulacro que se transforma en espectáculo y en liturgia. Esta ritualidad es secularizada por los medios del "mimetismo" y la "duplicación artificiosa", a⁵ través de los que se anuncia una escritura de la fragmentación y de la desmesura, de la monstruosidad.

Sabemos ahora, que lo monstruoso es lo fractal, que anula o suspende toda

homologación categórica, como si nuestro régimen epocal fuese justamente el de una "avidez de novedades" -en un sentido no heideggeriano-, y de la pasión de lo diverso.

LA POST-MODERNIDAD Y LA RUPTURA DEL CAMPO ESTÉTICO

Desde hace casi tres décadas se habla incesantemente de un nuevo espíritu epocal, de un nuevo estilo o de una nueva práctica discursiva, de una mutación fundamental en la esfera de la cultura y de la comunicación humanas, de una modificación de las condiciones de la representación y de la crítica. Esta nueva estilística del texto generalizado, de nuestra práctica cultural como hipertexto, se hace aún más notable en el campo de la representación estética. En este campo, Rosalind Krauss y Douglas Crimp sitúan la "revolución" post-moderna como una ruptura con la estética de la modernidad.

Sin embargo, sus implicaciones van más allá concerniendo al objeto de la poscrítica, la caracterización del nuevo estilo como forma esquizofrénica, esquizosémica, del tiempo y del espacio; concerniendo además, al ocaso de los mitos modernos del progreso histórico y de la edad dorada de la Razón.

Esta ruptura crítica con el modernismo, tiene como corolario el derribamiento o el trastorno de la cultura oficial y de su "falsa normatividad". Se trata empero, de un derribamiento paradójico, puesto que, en su irrupción, el proyecto moderno había convertido más bien a la crisis en valor, y

5 159 SALABERT, Pere. *Estética del todo o tectia de lo "light"*, citado en *Introducción a la posmodernidad*. 1985. pp. 2-3.

recuperado oficialmente, la ideología de lo transgresivo. (Cfr. FOSTER, H. Introducción al posmodernismo, 1985, p. 8).

En cierto sentido, como lo desea Paul de Man, la modernidad como crisis sería concomitante a todo período histórico; aunque, según una inflexión que sería la de Habermas, su ideología tiene un límite histórico.

Advertimos pues, que existen diversas prácticas de la post-modernidad, articulando su trabajo crítico sobre otras tantas ideas o determinaciones del proyecto moderno. Esta es una de las preocupaciones que habitan el texto de Jürgen Habermas, *La modernidad un proyecto incompleto*, pues, a título de aquella diversidad de la práctica post-moderna, Habermas descubre la presencia de un nuevo historicismo en el que se sacrifica la "tradición de la modernidad", y se negligé⁶ el contenido de su ruptura frente a la "razón sustantiva expresada por la religión". Se impone ante todo, la necesidad de especificar y de delimitar el sentido del proyecto cultural de la modernidad. "Un primer paso es pues, especificar lo que pueda ser la modernidad. Su proyecto, escribe Habermas, es el mismo que el de la Ilustración: desarrollar las esferas de la ciencia, de la moralidad y del arte "de acuerdo con su lógica interna". Este programa sigue su vigor, por ejemplo, en el modernismo de la posguerra o tardío, con su acento en la pureza de cada arte y la autonomía de la cultura en su conjunto"

Ahora bien, este proyecto que Habermas considera fundamental, sufrió una suerte de degeneración o de oscurecimiento por las incursiones del

Kitsch y las influencias transformadoras del medio universitario, llegando así a producir un contraproyecto, particularmente, en el caso de las vanguardias estéticas de comienzos de siglo, Dada y el Surrealismo.

A esta forma degenerada de lo moderno, es a lo que Habermas denomina "modernismo", y que destaca como una amenaza o una desfiguración de la esencia del proyecto moderno. No obstante este contraproyecto reaparece tardíamente bajo las diferentes formas del arte post-modernista que cambia el sentido de los relatos y legitima la irrupción parasitaria del simulacro. De esta manera "fraudulenta" cambia la naturaleza del arte y el objeto de la crítica: más aún, lo que se desplaza con G. Ulmer, es la frontera entre la teoría y la práctica, con Owens, son los presupuestos del género y de la intervención política.

De esta práctica deriva un texto, en el sentido post-modernista "alegórico" y "contingente". Esta práctica se vuelve texto desde el momento en que la operación de desconstrucción de la modernidad se confunde con una operación de reescritura de sus sistemas y de sus técnicas, de sus "narrativas dominantes". Es lo que caracteriza la doble-operación, la doble-fase o la doble-escena de la desconstrucción derrideana.

Como se deduce de lo anterior, las diferentes formas del post-modernismo no se reducen de ningún modo a la indiferencia pluralista, del fin de la crítica y de la ideología. Más bien, es preciso advertir que, a través del post-modernismo, se establece y se desplaza, a la vez, la

⁶ *Galicismo por desaliñado, descuidado; en Gran Diccionario Enciclopédico Visual. Ed. Zamora. Bogotá. 1992. Nota del Corrector.*

forma de representación de nuestra época, con sus énfasis y sus represiones, alrededor de las diversas "afiliaciones" desde la muerte del sujeto en Baudrillard hasta la crítica derrotada en Jameson.

Entre estas afiliaciones se teje lo que Foster llama nuestra actual política cultural, atravesada por la oposición entre dos prácticas del post-modernismo: un post-modernismo de reacción y un post-modernismo de resistencia. Esta oposición reproduce la que tiene lugar entre el neoconservadurismo y las contraprácticas de resistencia, por el desfase entre una práctica, que perpetúa el status quo económico, político y cultural; y de otro lado, una resistencia que explora los códigos culturales para cuestionar y hacer aparentes en ellos las afiliaciones sociales y políticas, exigiendo la transformación de su objeto y de su "contexto social". "Vemos, pues, que surge un post-modernismo de resistencia como una contrapráctica no sólo de la cultura oficial del modernismo, sino también de la "falsa normatividad" de un post-modernismo reaccionario. En oposición, (pero no solamente en oposición), un post-modernismo resistente se interesa por una desconstrucción crítica de la⁷ tradición, no por un pastiche instrumental de formas pop o pseudohistóricas, una crítica de los orígenes, no un retomo a éstos. En una palabra, trata de cuestionar más que de explorar códigos culturales, explorados más que ocultar afiliaciones sociales y políticas"

El pop art, empero, para Umberto Eco, no corresponde ya a un simple "pastiche

instrumental", cuanto por su capacidad para hacer circular el simulacro sobre el plexo de objetos de consumo, ejerce la crítica y la ironía, por un lado, y por el otro, exalta la estética expandida de la sociedad de consumo, como una segunda naturaleza, en la que la obra de arte cambia de sentido y de lenguaje formal.

Este cambio de sentido, comunica también, con la posibilidad de la antiestética como una crítica que desestructura o desconstruye el orden de la representación plástica, determinando una práctica sensible a la transgresión de las "formas culturales engranadas en una política" o ligadas a una territorialidad, en las que se deniega todo "dominio estético privilegiado" (Cf r. Ibid., p. 17). Se llega así a afirmar la muerte del arte, pero bajo una inflexión que no es ya la de Hegel.

Es un problema similar al planteado por Rosalind Krauss en su artículo "La escultura en el campo expandido", cuando relata la aparición contemporánea de los más diversos e inauditos artefactos a título de "Esculturas" (fotografías, pasillos con monitores de T.V., espejos, etc.), sintomatizando un relajamiento, una suspensión o una extensión de los límites de la obra de arte.

⁷ Hal. *Introducción a la posmodernidad*, p. 8. Fredric Jameson autor de *El inconsciente político y Postmodernismo y sociedad de consumo*.

- DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen*. Buenos Aires: Paidós, 1994.
- DELEUZE, O. *El pliegue-Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires: Paidós, 1989.
- La lógica del sentido. Buenos Aires: Anagrama, 1970.
- DUQUE, Félix. *Filosofía de la técnica de la naturaleza*. Madrid: Tecnos S. A., 1986.
- ECO, Umberto. *Los movimientos Pop*. Barcelona: Salvat, 1973.
- FOSTER y otros. *Introducción a la posmodernidad, la antiestética, ensayos sobre cultura posmoderna*. Barcelona: Paidós, 1985.
- KRAUSS, Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal, 2002.
- LEROI-GOURHAM, André. *El gesto y la palabra*. Venezuela: Universidad Central, 1971.
- LYOTARD, J. F. *La condición posmoderna*. Barcelona: Cátedra, 1989.
- SALABERT, Pere. *Estética del todo o teoría de lo "light"*. Citado en *Introducción a la posmodernidad, Foster, Habermas, Baudrillard y otros*. Barcelona: Paidós, 1985.
- Inimágenes. Santiago de Cali: Universidad del Valle, 1997.
- XIBILLE, Jaime. *La situación posmoderna del arte urbano*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 1995. 9 oc. p. 12.



El gran transparente. Jacques Hérold

