

CONSIDERACIONES SOBRE ARTE, TÉCNICA Y PRAXIS EN MARTIN HEIDEGGER Y WALTER BENJAMIN

CONSIDERATIONS ON WALTER BENJAMIN AND MARTIN HEIDEGGER'S THOUGHTS ON ART, TECHNIQUE AND SOCIETY

Felipe Fuentealba Rivas (Chile)

Magíster en Filosofía, Universidad de Concepción

Docente Universidad de Concepción

fefuentealba@udec.cl

Resumen

Aunque de posturas filosóficas opuestas, Heidegger y Benjamin coinciden al reflexionar sobre la obra de arte a partir de su vínculo con la técnica de producción. La obra de arte, en principio, es sólo el producto de la actividad de una persona mediante una técnica determinada. Sin embargo, ambos pensadores juzgan de modo distinto la técnica, especialmente la técnica moderna, lo cual modula su opinión final sobre la obra y la relación de ésta con la praxis. Este trabajo examina esas opiniones e intenta evaluar su vigencia.

Palabras clave: Heidegger, Benjamin, arte, técnica, sociedad.

Abstract

Although, Heidegger and Benjamin proposed opposite philosophical thoughts, both thinkers reflect on the work of art from their technical production. The work of art is, originally, just the result of an action performed through a technique. Nevertheless, both thinkers disagree on their judgments on the technique, especially on modern technique. This delimits their final opinions upon on the work and its relation with society. The aim of this paper is to examine those thoughts and evaluate their current validity.

Key words: Heidegger, Benjamin, work of art, technique, society.

Vincular el pensamiento de Benjamin y Heidegger parece requerir una justificación. Difícil hallar pensadores más disímiles. Walter Benjamin¹ fue un filósofo que intentó explicar ciertos fenómenos del arte a través de la dialéctica marxista, mientras que Martin Heidegger² fue un pensador que revivió y destruyó los temas filosóficos clásicos, y que dedicó su vida al esclarecimiento del esquivo fenómeno que él llamó el *ser*. En vida, cada uno manifestó, directa o indirectamente, una profunda aversión hacia la postura filosófica propugnada por el otro. Heidegger nunca ocultó su rechazo hacia el marxismo – al que juzgaba metafísicamente idéntico al capitalismo – mientras que Benjamin dejó escritos que constatan su desprecio por la filosofía de Heidegger³.

Sin embargo, no son infrecuentes los escritos dedicados a ambos autores, específicamente a sus reflexiones sobre el arte. Los motivos para esto son, por lo menos, dos. En primer lugar, está la coincidencia histórica. Sus textos más importantes sobre arte, vieron la luz durante el convulsionado año de 1936⁴. En segundo lugar –y este es el motivo principal–, dichos textos reflexionan sobre la obra de arte a partir de su intrínseca relación con su técnica de producción. Mi objetivo es extraer de ambos textos las ideas sobre arte, técnica y praxis y, finalmente, por contraste, evaluar su vigencia (cuando, en ciertas ocasiones, recorro a otros textos de los autores, lo hago sólo para desarrollar o aclarar ideas, no para insertar temas nuevos). Al respecto, mis hipótesis son tres: a) Que la valoración de cada uno sobre la técnica determina sus ideas sobre el arte; b) Que esas ideas sobre el arte contienen de modo explícito una concepción sobre el lugar que el arte debe ocupar en la praxis; y c) Que ese lugar es “necesariamente” un lugar de eficacia política⁵.

1. Walter Benjamin (1892-1940). Filósofo, crítico literario, traductor, y ensayista alemán.

2. Martin Heidegger (1889-1976). Filósofo alemán.

3. En carta de 1938, Benjamin menciona, con indignación, que una revista soviética lo tildó de seguidor de Heidegger. (Aguirre, Jesús, 1994. “Interrupciones sobre Walter Benjamin” en Benjamin, *W. Discursos Interrumpidos*. Barcelona: Planeta-Agostini. p11).

4. Me refiero a “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (Benjamin, 1936); y “El origen de la obra de arte” (Heidegger, 1936). Si bien “El origen de la obra de arte” reúne varias conferencias –la primera de las cuales data de noviembre de 1935–, su versión definitiva es de 1936.

5. Entiendo *praxis* como el lugar de las relaciones cotidianas de los integrantes de una sociedad.

1. Técnica

Uno de los logros de ambos autores es el resaltar el hecho, con frecuencia soslayado, de que una obra de arte, en su origen, es “solo” un producto del trabajo humano. Como tal, la obra de arte está vinculada al resto de las producciones que no son arte, digamos, los “utensilios”, para usar la terminología de Heidegger. La elaboración de una obra requiere de la posesión de determinadas habilidades, tal como ocurre con la fabricación de una mesa o un lápiz. Por supuesto, la obra de arte finalizada es algo distinto a un utensilio, pero es evidente que su producción está condicionada por el abanico de posibilidades técnicas de su época tal como lo está, por ejemplo, la elaboración de muebles. Este énfasis en la producción de la obra pretende focalizar la atención en cierto asunto: si obra y utensilio comparten características de origen, y si el utensilio es el objeto fundamental de la praxis, por lo tanto es imperioso preguntar por la relación de la obra de arte con la praxis.

1.1. Técnica en W. Benjamin

La valoración que Benjamin hace de la técnica está condicionada por el materialismo dialéctico. Como Karl Marx⁶, Benjamin cree que el desarrollo del capitalismo acabará propiciando las condiciones de su propia abolición, y que tales condiciones pueden ser rastreadas en los distintos sectores productivos de la sociedad (1936: 17-18). Una de esas condiciones es el desarrollo técnico. Interpreta la técnica, vinculada a los medios de comunicación y producción de imágenes, como una chance de ruptura con la tradición capitalista-burguesa. La creciente expansión de la prensa escrita en las primeras décadas del siglo XX, propiciada por los avances técnicos, le parece positiva pues permitió que un número cada vez mayor de personas pudiera –por medio de las cartas al periódico– hacer pública su opinión sobre asuntos de diversa índole. Allí se estremece la naturaleza misma de la literatura en su interpretación tradicional: “Durante siglos las cosas estaban así en la literatura: a un escaso número de escritores se enfrentaba un número de lectores cada vez mayor”, explica (40). De pronto, ese tradicional y numeroso grupo de lectores tiene la posibilidad, aunque sea sólo mediante cartas, de abandonar su lugar usual y convertirse en autor. Y como eso no les impide continuar haciendo de lector, se produce la extraordinaria aparición de un nuevo sujeto que es a la vez lector y autor. Con ello la antiquísima dicotomía autor-público comienza a perder autoridad⁷.

En el mismo sentido interpreta la fotografía, que le parece el primer medio de reproducción realmente revolucionario. La fotografía permite el acercamiento de imágenes a grupos de personas antes excluidas de la contemplación de ciertos fenómenos, artísticos o no. Cuadros y obras arquitectónicas cuya atestiguación solía ser privilegiada, desbordan sus espacios originales y se instalan en forma de imagen reproducida entre los nuevos espectadores. La reproducción fotográfica los acerca a la masa que por primera vez, en el ámbito de las imágenes, deja de ser el grupo social excluido. La realidad, gracias a los avances técnicos, se orienta hacia las masas, y éstas, a su vez, se orientan hacia la realidad (25). Ambos casos, el filósofo, los interpreta bajo el marco del materialismo dialéctico. El estremecimiento de la usual distinción autor-lector, la súbita cercanía de las masas con una realidad que ahora viene a ellas, son parte del mismo fenómeno de ruptura con la tradición burguesa impulsada, en este caso, por los avances técnicos.

6. Karl Marx (1818-1883). Filósofo alemán.

7. Benjamin considera que la distinción autor-público es esencialmente una construcción burguesa que ésta se empeña en mantener (1934: 30).



Fig. 1: Walter Benjamin, 1928.

Recuperado: noviembre 2015 en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/cc/Walter_Benjamin_vers_1928.jpg/496px-Walter_Benjamin_vers_1928.jpg



Fig. 2: Martin Heidegger, 1920.

Recuperado: noviembre 2015 en http://assets.nybooks.com/media/photo/2014/09/17/gordon_2-100914.jpg_250x1326_q85.jpg

1.2. Técnica en Heidegger

Las ideas de Heidegger sobre la técnica difieren de las de Benjamin no sólo por el valor que le asignan a aquella, sino que, principalmente, por su método. Heidegger quiere ser ontológico. Si Benjamin enfocaba su estudio en los efectos que la técnica suscita en los medios de reproducción de un determinado periodo histórico, la pretensión de Heidegger es comprender la técnica en tanto posibilidad humana, lo que implica rastrear su origen en la misma estructura del ser humano.

Para él la técnica es, en primer lugar, un modo de *desocultar lo ente* (Heidegger, 1954: 127). Desocultar lo ente, una de sus expresiones célebres, quiere decir relacionarse con las cosas. La técnica es un modo de relacionarse con las cosas. El fenómeno del desocultamiento es inherente al ser humano, de allí que Heidegger afirme que el desocultar es destino (1954: 147), lo que no es más que destacar la evidencia de que, en tanto personas, “tenemos” que relacionarnos con las cosas.

La técnica es sólo uno de los modos del desocultamiento. Hay otros más básicos como el lenguaje o los actos perceptivos, pero la técnica posee cierta particularidad. Desde nuestros orígenes, los seres humanos nos hemos relacionado técnicamente con las cosas. Hemos construido herramientas manuales para trabajar la piedra, viviendas en las cuales refugiarnos, puentes que nos permiten ir de una orilla a otra. Estas elaboraciones son técnicas en cuanto requieren de cierto conocimiento o habilidad para ser producidas y nos valemos de ellas para alcanzar ciertos fines. Tales ejemplos –herramientas, viviendas, puentes– pertenecen, por decirlo así, a cierta técnica manual. Pero la técnica que Heidegger atestigua en su época (y la técnica de nuestra época, si es que las ideas del pensador mantienen vigencia), es de otra índole. Se trata de la técnica que surge en la Modernidad y que, desde entonces, ha liderado el desarrollo de las naciones occidentales posibilitando, por ejemplo, la producción en masa, las centrales nucleares, los medios de transporte modernos, o la reproductibilidad técnica de las imágenes. Heidegger la llama *técnica moderna*. De ésta se ha dicho, con acierto, que se distingue de la antigua técnica manual por apoyarse en las ciencias exactas, aunque para Heidegger eso no es esencial. Lo que importa es cómo la técnica moderna desoculta las cosas, pues lo hace poniendo a la naturaleza en la exigencia de liberar energías que en cuanto tales puedan ser explotadas y acumuladas (1954: 128). Utilizando los modernos instrumentos técnicos, el ser humano se relaciona con las cosas provocándolas de tal modo que las concibe como *reserva disponible*⁸, lo cual implica buscar en ellas la mayor utilización con un mínimo esfuerzo. Y eso, para Heidegger, es el peligro (1954: 143).

8. Si bien, en el resto de las citas del texto de Heidegger “La pregunta por la técnica” me remito a la traducción de Soler, en este caso sigo a Sabrovsky (2006), quien propone traducir Bestand como “reserva disponible”, expresión que me parece más feliz que la utilizada por Soler, quien la vierte como “constante”.

2. Arte

2.1. Arte en Benjamin

La propuesta de Benjamin es que la técnica –en tanto una de las condiciones propiciatorias de la abolición del capitalismo, mediante la fotografía y el cine– influyó en el arte alterando radicalmente su naturaleza y su forma de exhibición hasta desvincularlo de la tradición artística. La obra de arte, opina Benjamin, siempre fue susceptible de reproducción. Proporciona ejemplos históricos: fundición y acuñación; xilografía y litografía. Cada una de estas disciplinas permitió la copia de obras originales las que, sin embargo, nunca perdieron autoridad ante aquéllas. Las copias podían ser identificadas como tales mediante distintos métodos lo cual hacía posible seguir el rastro hasta la obra original. Se establecía, entonces, y de modo tajante, la distinción entre la *obra auténtica* y sus reproducciones. Y precisamente su *autenticidad* permitía a una obra insertarse en la tradición artística (Benjamin, 1936: 22).

La obra auténtica lleva consigo el gesto de su origen histórico y de todas las contemplaciones posteriores que han buscado en ella rastros de aquél gesto. Posee *autoridad* frente a sus copias. Esto puede comprenderse mejor mediante el recurso a la famosa descripción hecha por Johann Joachim Winckelmann⁹ de la *Virgen Sixtina* de Rafael¹⁰.

Ciertamente el paso del tiempo ha arrebatado a este cuadro mucho de su aparente brillo y ha desvanecido parcialmente la fuerza de los colores; sólo el alma que el creador insufló a la obra de sus manos sigue vivificándola hoy en día (Winckelmann, 1755: 96-97).

El historiador alemán esgrime este comentario para justificar a los “amantes del arte”, que acudían en hordas a contemplar la obra de Rafael. Dicho afán, según su parecer, es similar al de los antiguos que llegaban a Tespias con la única intención de ver el *Cupido de Praxíteles*¹¹ (1755: 97). Lo que interesa aquí es que en las palabras de Winckelmann la que habla es la autenticidad de la obra. Reconoce que los años han desgastado el cuadro, no obstante, su autoridad no ha mermado. Lo que atrae a los espectadores no es tanto el estado de conservación de la obra sino el que sea un original de Rafael. Enfrentarse a ella es, en cierto modo, aprehender a Rafael y a los siglos que lo han admirado. Su contemplación permite al espectador sentirse él mismo parte de la tradición, mientras que ésta, a su vez, es afirmada por cada nuevo espectador.

La aparición de la fotografía dismantela este fenómeno. En tanto método de reproducción, la fotografía ofrece ventajas por sobre el original, permite el realce de detalles inalcanzables al espectador corriente, a la vez que hace posible el traslado de reproducciones a sitios antes impensados para la contemplación artística. Los amantes del arte del relato de Winckelmann, de haber vivido en la época de la fotografía, no sólo podrían haber accedido a reproducciones que ofrecieran una vista más exacta de la obra original; también, y por sobre todo, ni siquiera habrían tenido que acudir a ver la obra. En la época de la fotografía es la obra la que va al espectador. De este modo la autenticidad del original (y con ello su autoridad) pierde sentido en tanto categoría.

A partir de esto, Benjamin señala varias consecuencias. Gracias a la fotografía, las obras ganan en *valor exhibitivo*, además, por el hecho de insertarse en lugares inusitados, llegan a un mayor grupo de personas. A la vez, el valor exhibitivo reduce lo que Benjamin denomina el *valor cultural* de la obra¹².

9. Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Arqueólogo e historiador del arte alemán.

10. Raffaello Sanzio (1483-1520). Pintor italiano.

11. Praxíteles (Siglo IV a.C.). Escultor clásico griego.

12. Aquí el recurso a Winckelmann vuelve a tener utilidad. Benjamin (1936: 29) señala a la



Fig. 3: *Madonna Sixtina*, pintura, 1513-1514. Rafael.

Recuperado: noviembre 2015 en http://4.bp.blogspot.com/-Fyq0WJoPC1k/T0Ncp49HZTI/AAAAAAAAACs8/_oIsqZwLE6Q/s1600/madonnasixtina1.jpg

Remontándose al arte sacro, en su momento accesible sólo a un puñado de sujetos y en determinadas fechas, Benjamin constata la originaria pertenencia del arte a un ritual; rasgo que habría persistido, aunque de modo secularizado, tras el Renacimiento. El arte burgués, por su propia constitución, siguió siendo pensado para unos pocos. Un cuadro permite apenas un grupo de espectadores simultáneos, pero la fotografía hace saltar esas limitaciones. Esto desemboca en “la pérdida del aura” de la obra que Benjamin define, famosamente, como “la manifestación de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (1936:24). Más que un solo fenómeno, el *aura* abarca los casos mencionados.

La contemplación de una obra en tanto obra, afirma su valor cultural y exige del espectador, conmovido ante el aura de la obra, una “contemplación recogida”, esto es, una actitud de respeto y solemnidad. Que la obra pierda su aura significa que ésta abandona su lejanía y se entrega a un nuevo espectador: las masas. Éstas reemplazan a la burguesía que había ejercido la admiración del arte mediante una conducta asocial. Y con esto, finalmente, lo que se produce es una ruptura con la tradición artística.

En la época de su reproductibilidad técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición (Benjamin, 1936:22).

En este punto, la explicación dialéctica es inevitable. Dado que, para el filósofo, la técnica es parte del fenómeno de modificación de la superestructura social, de su aplicación a la reproducción del arte no se podía esperar otra cosa que no fuera la ruptura con la tradición. Cae la burguesía como espectador y ascienden las masas. Bürger opina que Benjamin intentó “[...] trasladar el teorema marxista de la sociedad al arte” (1974: 44). A mi juicio esa era, sin disimulo, la intención de Benjamin. Los medios técnicos extraen a la obra de su pertenencia al culto burgués y con ello quiebran la tradición.

Ahora bien, si las obras de arte del pasado se alzaron como tales por su diálogo con esa tradición: ¿Sobre qué se alzará el arte una vez desvinculado de ella? La respuesta de Benjamin es clara: sobre la política (Benjamin, 1936:28). Pero eso abre otra pregunta. Ese nuevo objeto que surge fundamentado en la política: ¿es aún un objeto artístico? Benjamin recuerda que las primeras obras de arte fueron, en su origen, objetos sacros cuyo valor artístico se reco-

Madonna Sixtina como uno de los casos excepcionales en los que una obra que originalmente tuvo un alto valor de exhibición, lo pierde en favor de su valor cultural por su traslado a un espacio restringido. La *Madonna Sixtina* habría sido usada en ceremonias funerarias (valor exhibitivo alto), pero luego fue “exiliada” a un monasterio de Piacenza, lugar al que peregrinaban los “amantes del arte” descritos por Winkelman. Y es claro que allí la obra ya ha sido cubierta de valor cultural.

noció más tarde cuando ya su primigenio rasgo mágico-religioso había desaparecido. En base a ello, especula que quizás la novedad de la obra de arte en su época de reproductibilidad técnica sea tal que su función artística acabe siendo accesoria (1936: 30). Esa es la consecuencia última de la dialéctica de Benjamin. La pérdida del aura de la obra conlleva su desembarazo de la función ritual. Pero ocurre que en esa emancipación la obra deja atrás aquello que la había signado como arte. Finalmente, de la alianza entre técnica y arte lo que surge es la política. Y de la política (de *esa* política) lo que cabe esperar, lo que se debe esperar, es un estremecimiento del sistema capitalista.

2.2. Arte en Martin Heidegger

Heidegger se interesa por el arte en tanto éste puede oponerse a la técnica moderna. En su ensayo “El origen de la obra de arte”, aborda numerosos temas, sin embargo me centraré en dos de ellos. Primero, en el que dice que en la obra de arte *se pone en obra la verdad del ente*; y segundo la afirmación de que la obra de arte *alza un mundo* (1936: 27; 31).

Heidegger quiere hallar el origen de la obra de arte. Para él, el origen de algo es lo que ese algo es, es decir, su esencia (1936: 11). Tradicionalmente, la filosofía ha entendido la esencia de algo como aquello que persiste en todas sus manifestaciones. Buscar la *esencia* de la obra de arte es identificar el rasgo compartido por todos sus ejemplares históricos. Si esta fuera la intención de Heidegger, su tarea sería vana. Con justicia, Gombrich ha advertido que no se debe olvidar que la palabra “arte” designa distintos objetos de épocas aún más disímiles (1950: 15). ¿Qué tienen en común el Partenón y una instalación de Joseph Beuys? Esto Heidegger lo sabe y afirma: “No se puede derivar la esencia del arte de una serie de rasgos tomados de las obras de arte” (1936: 12). Él entiende esencia no en el sentido usual. Su método para hallarla es el fenomenológico-hermenéutico, lo cual significa examinar una obra de arte particular evitando, en la medida de lo posible, toda idea preconcebida sobre ella.

Famosamente Heidegger elige una pintura de Van Gogh que retrata un par de botas¹³. Llega a ella preguntando por la esencia del utensilio. Los utensilios, como se ha mencionado, son aquellas cosas de las cuales nos valemos cotidianamente, es decir, las cosas de la praxis (muebles, útiles, transportes, etc.). Heidegger afirma que es posible hallar la esencia del utensilio en una obra de arte debido a que en ella *obra la verdad del ente*, es decir, se muestra su esencia.

Es preciso explicar qué entiende Heidegger por *verdad*. Conocida es su afirmación de que se debe comprender la verdad como *ἀλήθεια*, término griego antecedente de nuestra palabra verdad. Acentuando la etimología, Heidegger explica que *ἀλήθεια* (*alétheia*) deriva de *lethei* (encubrir). *Alétheia* es *a-lethia*, es decir, no-encubrir, desocultar. Que en la obra de arte opere la verdad del ente, significa que en ella *se desoculta el ente*. Pero ¿no se ha afirmado más arriba que desocultar un ente es relacionarse con él? Precisamente. La *alétheia* mienta la “relación” que tenemos con el ente, relación que siempre es un desocultamiento en el cual se nos presenta el ente mismo. Esto implica que verdad, en este sentido, no es afirmar algo verdadero sobre el ente, algo que en caso opuesto sería falso. La verdad como *alétheia* no es un juicio determinativo, es el ente mismo (Heidegger 1927: 234). Es la aprehensión con sentido de algo.

Esto nos conduce a una segunda aclaración. Dado que la verdad es la aprehensión de algo, está ligada esencialmente a quien aprehende, el ser humano.

13. Entre 1886 y 1888, Van Gogh pintó seis obras sobre zapatos o botas. En su texto de 1936, Heidegger en ningún momento aclara a cuál de ellos se refiere.



Fig. 4: *A pair of shoes*, pintura, 1886. Vincent Van Gogh.
Recuperado: noviembre 2015 en [http://uploads1.wikiart.org/images/vincent-van-gogh/a-pair-of-shoes-1886\(1\).jpg](http://uploads1.wikiart.org/images/vincent-van-gogh/a-pair-of-shoes-1886(1).jpg)

Eso implica dos cosas: no hay verdades eternas (puesto que el ser humano no es eterno) y toda verdad depende del mundo histórico desde el cual el ser humano la lleva a cabo, es decir, la verdad es histórica¹⁴.

Si toda verdad (que siempre es verdad sobre un ente) es posible a partir del mundo histórico del ser humano, la particularidad de la obra de arte es que en ella la verdad se efectúa a partir del mundo que ella misma como obra levanta dentro del mundo desde el que la contemplamos. En nuestro mundo, las cosas tienen para nosotros cierto significado que está determinado por tradiciones, lenguaje, costumbres, etcétera. Las cosas más cercanas a nosotros son los utensilios, pues nos valemos de ellos en todo momento. El rasgo característico de los utensilios es su “para qué”. El lápiz es para escribir, la casa es para habitar. Eso implica que los utensilios están unidos entre sí. El lápiz va con el cuaderno, éste con la mesa sobre la cual lo apoyo, etc. A esta mutua pertenencia Heidegger la denomina *complejo remisional* (1927: 96). Los utensilios tienen un lugar predeterminado en el mundo por su pertenencia a aquél complejo y en base a esa pertenencia son producidos. Tal lugar, en rigor, es un uso. El lápiz trae consigo su uso: es para escribir. Por supuesto, yo puedo darle otros usos como lanzárselo a alguien. Pero eso es contravenir el uso originario del lápiz, es decir, negar lo que éste es.

La obra de arte, en tanto es algo original y no meramente producido, desborda ese complejo remisional y, por lo tanto, escapa al mundo en el cual aparece. Es por ello que la obra trae su propio mundo y con ello su propia verdad. Al contrario, la producción de las cosas cotidianas “[...] no es nunca inmediatamente el acontecimiento de la verdad” (Heidegger, 1936: 46). La obra de arte acarrea su modo de *ver* las cosas. Ese ver nos permite desocultar al ente, pero ya no con el sentido usual (el de mi mundo), si no en el sentido de la propia obra.

(ella)[...] Hace que se abra bruscamente lo inseguro y, al mismo tiempo, le da la vuelta a lo seguro y todo lo que pasa por tal. La verdad que se abre en la obra no puede demostrarse ni derivarse a partir de lo que se admitía hasta ahora. (1936: 54).

Lo que hace la obra al levantar un mundo dentro del mundo que la precede es estremecer la autoridad de éste. Todo mundo quiere afirmarse como el único posible. La obra, según Heidegger, “[...] rebate la exclusividad de la realidad efectiva de lo admitido hasta ahora” (54). Por ello, es posible hallar en el cuadro *A pair of Shoes* de Vincent

14. Por ejemplo: el oír un ruido desde la calle e identificarlo, es decir, desocultarlo, como el sonido del motor de un auto, depende de mi mundo. El mismo ruido dos siglos atrás habría sido identificado de modo distinto, o quizás ni siquiera eso.

Van Gogh¹⁵ la esencia del utensilio. Lo que caracteriza al utensilio es su pasar desapercibido. Cotidianamente nos valemos de ellos en un trato mayormente no-reflexivo. Uso las botas y no pienso en ellas a lo largo del día. Me “fío” de ellas. Si no fuera así, si requirieran mi atención a cada momento, las botas en lugar de facilitar mi cotidianidad, la entorpecerían. Esto no es un defecto, pues el utensilio para ser tal debe pasar desapercibido. Por esto, Heidegger concluye que la esencia del utensilio es la *fiabilidad* (24). El cuadro de Van Gogh nos enseñó esa determinación (lo que el utensilio es) debido a que extrajo a ese ente de su lugar cotidiano, nuestro mundo, en el que queda oculto por su propia constitución. Lo que en nuestro mundo pasa desapercibido, la obra lo hace destacar. La obra resignifica al ente, no en un sentido arbitrario, sino a partir de lo que el ente como tal es. La afirmación en la obra de arte muestra la verdad del ente (27), queda, de este modo, fundamentada.

Ahora bien, nuestro mundo, opina Heidegger, se caracteriza por el dominio técnico que impulsa a los seres humanos a mantener una relación técnica con los entes e incluso ridiculizar otra relación con ellos (al lado del rendimiento técnico de un bosque la contemplación espiritual del mismo luce fuera de época). Eso ocurre a tal punto que, aunque no lo sepa, el ser humano está por todos lados impelido al desocultar técnico. Al respecto, dice Heidegger: “El guardabosques que en el bosque mide la madera talada y que, al parecer, recorre como su abuelo y de igual manera, los caminos del bosque, está hoy establecido, sépalo o no, en la industria de la utilización de la madera” (1954: 132).

En medio de este panorama, el arte es un modo de resistencia. Dentro de nuestro mundo técnico la obra de arte inserta un mundo distinto en el cual el ente no es concebido como mero recurso a explotar, sino a partir de la verdad que le posibilita el mundo de la obra. Heidegger incluso especula que el arte es el ámbito primordial desde el cual se puede cuestionar la técnica. Recuerda que la palabra arte proviene del término griego *τέχνη*, cuyo significado original era la posesión de un conocimiento o habilidad para realizar algo (1936: 43). *Τέχνη* (*téchne*) mentaba la actividad del artista y del trabajador manual corriente. Tanto el escultor como el constructor de viviendas eran *τέχνητρος* (*téchnites*). El tiempo trazó una distinción entre estas disciplinas olvidando que en su origen estuvo claro que ambas eran modos del desocultamiento. Por eso el filósofo sentencia que:

La reflexión sobre la técnica y la contraposición decisiva con ella, tiene que tener lugar en un ámbito que, de un lado, está emparentado con la esencia de la técnica y que, de otro, es, sin embargo, fundamentalmente distinto. Tal ámbito es el arte. (Heidegger, 1954: 154).

3. Arte y praxis

El lugar que cada autor le asigna al arte dentro de la praxis está determinado por su respectiva valoración de la técnica. Benjamin atestigua los avances técnicos en todos los ámbitos productivos y aprueba –e incluso fomenta– que esos avances afecten al arte. Heidegger constata el mismo fenómeno pero su reacción es escéptica. Dado que Benjamin ve con buenos ojos la ruptura con la tradición artística burguesa-capitalista llevada a cabo por los nuevos medios técnicos, resulta natural que propugne un arte consciente de su técnica de producción y que tenga como objetivo ya no valores anticuados como la “belleza” o la “genialidad”, sino la modificación del aparato productivo en el que se inserta (1934: 39), tal como lo logró la fotografía. En este nuevo escenario, la calidad de una obra estará dada por su capacidad de hacer avanzar o retroceder su técnica de producción (25). El artista se transforma en un trabajador o “pro-

15. Vincent Van Gogh (1853-1890). Pintor holandés.

ductor” que actúa sobre los medios de producción de su disciplina y los modifica de tal modo que éstos sean capaces, a su vez, de transformar a los antiguos espectadores en co-productores. El autor se hace productor, y los productores (trabajadores-espectadores) se hacen autores en el nuevo sentido. Benjamin promueve una indistinción entre autor y espectador, lo que no es otra cosa que la asimilación del arte a la praxis. Así, los cambios que el nuevo artista-productor lleve a cabo en su disciplina son, a la vez, cambios en la sociedad. El espacio de la revolución artística es el espacio de la revolución política.

Heidegger, por el contrario, opina que la obra de arte debe erguirse apartada de la praxis, cortando todos sus vínculos con los hombres (1936:48) de tal modo que el mundo que ella levanta sea siempre un mundo distinto al habitual. Sólo de este modo la obra de arte podrá actuar como elemento de resistencia contra la afirmación técnica. Si no es así, si la obra se pierde en la praxis, se traslada al lugar de lo habitual y acaba transformándose en mera *vivencia*, como ocurre hoy, por ejemplo, con el cine en su versión de cine para las masas. El espectador se ha habituado de tal modo a la trama y al orden de las imágenes que ha hecho de él un elemento de su cotidianidad en el cual busca cierta emoción, es decir, cierta experiencia. Es por esto que Heidegger asegura que “[...] quizás sea la vivencia el elemento en el que muere el arte” (57).

El problema de fondo entre estas dos posturas es el de la supervivencia del arte. Adorno ya ha afirmado que “si se quiere percibir el arte de forma estrictamente estética, deja de percibirse estéticamente” (1970: 16). Esto quiere decir que el arte requiere de un espacio no-artístico para reconocerse como tal. La asimilación del arte con la praxis, en un sentido benjaminiano, conlleva la desaparición del arte, y eso es lo que Heidegger critica con su concepto de vivencia. Benjamin, de todos modos, es consciente de esto y parece no temer a la desaparición del arte, al menos en un sentido tradicional. Por eso rechaza a quienes, como Duhamel, critican la fotografía y el cine bajo el argumento de que no son arte. La situación, para Benjamin, es comprender que luego de su reproductibilidad técnica, el arte ya no es lo que era y, por lo tanto, toda crítica en nombre de un arte anterior es absurda (1936: 32).

Bürger ha acusado a Benjamin de profesar una fe excesiva en la técnica y de creer que ésta necesariamente produciría la emancipación de las masas (1974: 44). Usa como contraejemplo a Bertolt Brecht¹⁶, quien entendió la técnica como una posibilidad de emancipación, pero en ningún caso como un fenómeno inevitable. Sin embargo, esta crítica no es válida. Es cierto que Benjamin profesa una fe en el progreso técnico (debido a su marxismo), pero es consciente de que la emancipación requiere a su vez de la voluntad humana. Celebra sí, los logros del cine y la fotografía pero sabe que mientras éstos sigan en manos de la burguesía su labor no podrá ir más allá de formular, con su estructura, una crítica a la tradición (1936: 39). En este sentido, Benjamin valora los nuevos medios en tanto posibles vehículos ideológicos¹⁷. Dice del cine que “[...] puede ser un excelente instrumento de discurso materialista” (37) y que su tarea final es el de movilizar a las masas (1936: 54). Sin embargo, eso dependía de la posesión de los medios, dado que éstos, en occidente, siguieron al servicio del capitalismo. No yerra Gianni Vattimo¹⁸ cuando interpreta el fenómeno de la publicidad y el imperio de la imagen en nuestra época como la realización de las ideas de Benjamin si bien en un

16. Bertolt Brecht (1898-1956). Dramaturgo y poeta alemán.

17. No es casual que al inicio de *El autor como productor* Benjamin recuerde la famosa expulsión de los poetas de la *República* de Platón. Éste, como es sabido, temía de la poesía por su capacidad para influir en las creencias y hábitos de los oyentes. No obstante la expulsión concernía a aquellos poetas que divulgaban “falsos mitos” (*República* 378d). Platón acepta la poesía siempre y cuando se ocupe de “narraciones provechosas para nosotros” (398a). Es decir, Platón valora la poesía como instrumento ideológico. La misma actitud tiene Benjamin con respecto a los nuevos medios.

18. Gianni Vattimo (1936). Filósofo italiano.

sentido opuesto (1985: 52). Hoy, opina el pensador italiano, vivimos una “estetización general de la vida” –o sea, una fusión distorsionada, claro, de arte y praxis– en la que nos hemos acostumbrado a tal punto a la proliferación de imágenes que éstas dejan de sorprendernos. Se da entonces el fenómeno anunciado por Benjamin de la percepción distraída o dispersa (56).

En cuanto a Heidegger, si bien a primera vista su “autonomía” del arte parece ligada al esteticismo del siglo XIX que Benjamin tanto atacó, es interesante interpretarlo a partir de las ideas de Jaques Rancière¹⁹, quien expresa que el arte debe mantener una distancia con la praxis para poder ser crítico. Interpreta la praxis, que él llama “lo real”, como “una construcción del espacio en el que se asoman lo visible, lo decible, y lo factible” (2008: 77). Es decir, lo real-praxis es, en rigor, una ficción cuya característica es que intenta pasar por “real en sí”, o sea, por la única ficción posible. Ante eso el arte enarbola otra ficción mediante intervenciones en las relaciones de la praxis o resignificación de sus objetos. Desde este punto de vista, la instalación de un urinario en una galería de arte es crítica pues levanta una ficción sobre ese objeto distinta a la ficción que lo produjo. Rancière llama a esto, *disenso* (61) en oposición al relativo consenso de interpretaciones que la ficción dominante promueve. Las similitudes con Heidegger son evidentes. Lo que Rancière llama *ficción* se asemeja al *mundo* heideggeriano aunque aquél llega al punto de negar la existencia de lo real en sí (77) y no estoy seguro de que el Heidegger fenomenólogo hubiera apoyado esa aseveración. Por otro lado, la importancia que Rancière otorga a la separación arte-praxis puede incluso apoyar el concepto de vivencia. Para el filósofo francés, el arte debe exhibirse como tal en un lugar específico. Por más que un artista se interne en la praxis, si su obra no se exhibe como obra, aunque sea *a posteriori*, se pierde en lo habitual. Afirma que “un arte crítico es un arte que sabe que su efecto político pasa por la distancia estética” (2008: 84).

Sorprende que a la luz de Rancière, las ideas de Heidegger parezcan más efectivas políticamente que las de Benjamin, quien explícitamente quiso politizar el arte (Benjamin, 1936: 57). El problema es que, finalmente, los nuevos medios nunca cambiaron de manos y es innegable que hoy son un exitoso instrumento de propagación de las ideas que Benjamin atacó. Tal vez su mérito mayor no sea tanto el haber constatado la posibilidad emancipatoria de los nuevos medios sino el haber vislumbrado su susceptibilidad de instrumentalización ideológica. La paradoja es que a Heidegger le era indiferente si la posesión de los medios estaba en manos del capital o del marxismo. Su problema era la técnica en sí, lo cual, en el fondo, destinaba sus ideas a la perduración. Que la posesión de los medios técnicos cambie de manos parece (o parecía) concebible; pero no estoy seguro de que se pueda decir lo mismo con respecto a una emancipación del dominio técnico.

19. Jacques Rancière (1940). Filósofo francés.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W (1970 / 1983). *Teoría Estética*. Buenos Aires: Ediciones Orbis S. A.
- Benjamin, Walter (1934 / 2004). *El autor como productor*. México D. F.: Ítaca.
- _____ (1936 / 1994). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*. Barcelona: Planeta-Agostini. pp. 15-57.
- Bürger, Peter (1974 / 2006). *Teoría de la Vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Gombrich, E. H. (1950 / 2008). *Historia del arte*. New York: Phaidon Press Limited.
- Heidegger, Martin (1927 / 2005). *Ser y Tiempo*. Santiago de Chile: Universitaria.
- _____ (1936 / 2008). “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza. pp. 11-62.
- _____ (1954 / 2007). “La pregunta por la técnica”, en *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Rancière, Jacques (2008 / 2010). “Las paradojas del arte político” en *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial. pp. 29-52.
- Vattimo, Gianni (1985 / 1994). “Muerte o crepúsculo del arte” en *El fin de la modernidad*. Barcelona: Planeta-Agostini. pp. 49-60.
- Winckelmann, Johann J (1755 / 2008). *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.