

RESONANCIA DE LA “MUERTE DEL ARTE” EN EL PENSAR ESTÉTICO CONTEMPORÁNEO. EL *SHOCK-STOSS* COMO DESARRAIGO Y OSCILACIÓN^{1,2}

Resonance of the 'art's death" in contemporary aesthetic thinking. The *Shock-Stoss* as uprooting and oscillation.

Juan Matías Zielinski³ (UBA / Facultades de Filosofía y Teología de San Miguel)
jmzielinski@gmail.com

Resumen.

Se reflexionará en este artículo, desde un análisis hermenéutico, los siguientes puntos problemáticos: a. La relación, repercusión y vitalidad conceptual de la noción hegeliana de 'muerte del arte' en la contemporaneidad; b. Las notas esenciales del pensar estético contemporáneo en referencia a las consideraciones sobre la 'obra de arte', especialmente, a partir del legado teórico de M. Heidegger y W. Benjamin asumidos por G. Vattimo.

Palabra clave: Shock-Stoss, muerte del arte, obra de arte, Hegel, Heidegger, Benjamin, Vattimo.

Abstract.

It will reflect in this article, from a hermeneutic analysis, the following

¹ Este artículo está dedicado, con inmensa gratitud, a la Dra. Ma. Gabriela Rebok, quien me permitió, entre tantas otras cosas, soñar mi futuro junto a la filosofía.

² Artículo recibido el 03/2014, aprobado el 06/2014.

³ Profesor y Licenciado en Filosofía (Facultades de Filosofía y Teología de San Miguel, Facultad de Filosofía, USAL -Área San Miguel-). Profesor Adjunto en la Cátedra de 'Filosofía Latinoamericana' (Facultades de Filosofía y Teología de San Miguel, Facultad de Filosofía, USAL -Área San Miguel-), Profesor Adjunto del Seminario "Teorías Éticas Contemporáneas" (Facultades de Filosofía y Teología de San Miguel, Facultad de Filosofía, USAL -Área San Miguel-) y Profesor Adscripto a la Cátedra de 'Antropología Filosófica' (UBA). Maestrando en Filosofía, Religión y Cultura Contemporáneas (UCCOR). Tesis en elaboración: "La experiencia ético-política de liberación de las víctimas como experiencia de lo Sagrado. Una filosofía de la religión antifetichista a partir de la obra de Enrique Dussel" (Director: Dr. Diego Osvaldo Fonti y Co-Directores: Dr. Juan Carlos Scannone sj. / Dr. Enrique Dussel). Investigador Tesista del Proyecto UBACyT: "Ética, derechos, pueblo y ciudadanía, desde el enfoque filosófico intercultural" (UBA, FFyL, Directora responsable: Dra. Alcira Bonilla). Becario de la Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt (Alemania) y becario del Stipendienwerk Lateinamerika-Deutschland E.V. (ICALA).

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

problem areas: a. The relationship, impact and conceptual vitality of the Hegelian notion of 'art's death' in the contemporaneity; b. The essential elements of contemporary thinking in reference to aesthetic considerations about 'artwork', especially from the theoretical legacy of M. Heidegger and W. Benjamin assumed by G. Vattimo.

Keywords: Shock-Stoss, art's death, artwork, Hegel, Heidegger, Benjamin, Vattimo.

Introducción

Se reflexionará en este artículo, desde un análisis hermenéutico, los siguiente puntos problemáticos: a. La relación, repercusión y vitalidad conceptual de la noción hegeliana de 'muerte del arte' en la contemporaneidad; b. Las notas esenciales del pensar estético contemporáneo en referencia a las consideraciones epocales sobre la 'obra de arte', especialmente, a partir del legado teórico de M. Heidegger y W. Benjamin asumidos por G. Vattimo.

Metodológicamente, este artículo se estructurará en base a tres apartados analíticos. En primer lugar, se abordará la problemática de "Hegel y la desacralización del arte" (I). Este primer apartado, a su vez, se dividirá en dos sub-apartados, a saber: "La *religión griega o religión del arte* como pasado" (I.I.); y "Consecuencias de la 'muerte del arte' como culto sacral" (I.II.). En este primer apartado, se rastreará en las huellas de la *Fenomenología del Espíritu* y de las *Lecciones sobre Estética* aquellas nociones que nos permitan pensar qué significa, para el agudo diagnóstico hegeliano, que la *religión griega o religión del arte* sean pasado. A partir de estas primeras indicaciones generales, se analizará cuáles han sido, todavía dentro del análisis que realiza Hegel, las consecuencias inmediatas de la 'muerte del arte' como culto sacral. En el segundo apartado, denominado "La 'muerte del arte' en el pensar contemporáneo" (II) se analizará la significación profunda que reviste la 'muerte del arte' para el pensar estético contemporáneo desde un abordaje cultural general a partir de las consideraciones presentadas por G. Vattimo. En un segundo nivel de aproximación, siempre dentro del segundo apartado, se dará cuenta, como expresiones modélicas y fundamentales para el pensamiento

estético actual, de las nociones más importantes contenidas en las ideas vertidas por Martin Heidegger y Walter Benjamin. En el primer subapartado, como introducción a la cuestión del arte en Heidegger, presentaremos la noción de obra de arte como puesta-en-obra de la verdad presentada por el autor en *El origen de la obra de arte (Der Ursprung des Kunstwerkes)* (II.I.); en el segundo subapartado, se rastreará en sus conferencias compiladas en *De camino al habla (Unterwegs zur Sprache)* qué es el lenguaje y qué el lenguaje del arte (II.II.). En segundo lugar, se analizará, también de modo esquemático y general, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)* de W. Benjamin (II.III.). En el tercer apartado, denominado: “Oscilación y desarraigo: el *Shock-Stoss* como *Wesen* del arte contemporáneo” (III), se presentarán las características estéticas más resonantes de la esencia y significación de la obra de arte para el mundo contemporáneo tardomoderno. Allí, se presentará, junto con Vattimo, a la esencia del arte contemporáneo como oscilación y desarraigo. A su vez, se mostrará cómo el autor italiano llega a esta propuesta a partir de una novedosa y contundente relación entre el *Shock* benjaminiano y el *Stoss* heideggeriano.

I. Hegel y la desacralización del arte

I.I. La *religión griega* o *religión del arte* como pasado

Hegel explicita en la *Phänomenologie des Geistes*⁴, sección '*offenbare Religion*', su diagnóstico sobre el estado del arte. Allí expone el carácter pasado del arte, comprendiendo este escenario culturo-epocal como la “muerte” de la *religión del arte* o de la *religión griega*. Declarar dicha muerte implica necesariamente hablar del abandono de la noción de arte originada en el culto o *como* culto. La “muerte de dios”, consignada como muerte de la metafísica -disolución de las categorías violentas de sustancia, sujeto y realidad⁵-, desvanece la noción del arte esencializada como culto, ritual u oficio

⁴ Cfr. HEGEL, W.F., *Fenomenología del Espíritu*, trad. W. Roces, México, F.C.E., 1992, pp. 435 ss.

⁵ Cfr. REBOK, M.G., “La transmutación de las categorías en el pensar contemporáneo” en *Discurso...*, Tucumán, 1999, p. 52.

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

sacral. La “muerte de dios”, como categoría vertebradora de todo el pensar contemporáneo, interjuega, a su vez, sobre dos muertes: a. En un primer aspecto, la 'muerte de dios' se expresa en la *conciencia cómica*, lo que da un gran beneficio para el hombre cotidiano; b. En un segundo aspecto, 'la muerte de dios' se expresa en la conciencia desgraciada de la conciencia cristiana, que experimenta como patencia el abandono del dios en el más acá.

Hegel, en su intención de diagnosticar la 'muerte' de la *religión del arte* o de la *religión griega*, diferencia tres momentos, figuras o configuraciones constitutivas de la misma, a saber⁶: Las estatuas (imágenes de los dioses), el himno y la “mesa de los dioses” (culto). El análisis filosófico que el autor emprende, caracterizado por un abundante uso de símbolos y metáforas, buscará dar cuentas, en definitiva, de la “muerte del arte” *como culto sacral*. En primer lugar, lo hace cuando dice: “Las estatuas son ahora cadáveres cuya alma vivificadora se ha esfumado”⁷. Según señala Rebok⁸, las estatuas aluden a la “imagen de los dioses” y, por la manera en que han sido caracterizadas por el autor, se han convertido en cadáveres al sufrir el desvanecimiento de su alma divina vivificante. Hegel presenta, de este modo, una semblanza mortecina de la imagen divina y un fenómeno de desvanecimiento del alma que, alguna vez y en otro tiempo, ha significado un verdadero álitio de vida espiritual. En segundo lugar, Hegel anuncia: “los himnos son palabras de las que ha huido la fe”⁹. Se asiste, según lo que estas palabras evocativas concentran, a un proceso radical de desacralización del himno. Este fenómeno cultural habla del vaciamiento de la dimensión religiosa que acontece en la palabra y de la des-significación sacral de lo dicho. En tercer lugar, nos dice: “las mesas de los dioses se han quedado sin comida y sin bebida espirituales (*geistige*) y sus juegos y sus fiestas no infunden de nuevo a la conciencia la gozosa unidad de ellas con la esencia (*Wesen*)”¹⁰. “Las mesas de los dioses”, ahora vacías de espíritu, significan la disolución del sentido, tanto de la noción

⁶ Cfr. HEGEL, W.F., *Fenomenología del Espíritu*, trad. W. Roces, México, F.C.E., 1992, pp. 408-433.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Cfr. REBOK, M.G., “¿Muerte del arte o estetización de la cultura?” en *TÓPICOS. Revista de Filosofía de Santa Fe*, N°15, 2007, p. 57.

⁹ HEGEL, W.F., *Fenomenología del Espíritu*, trad. W. Roces, México, F.C.E., 1992, pp. 408-433.

¹⁰ *Ibidem*.

como de la práctica, del “culto sagrado”. Se evidencia, tanto en la caracterización de las fiestas como de los juegos, un proceso de manifiesta desacralización. En este proceso, las celebraciones transmutan a eventos en los cuales el hombre se da honor a sí mismo, configurando como nueva significación lo lúdico en orden a la glorificación de la propia corporalidad. Finalmente, Hegel concluye diciendo: “A las obras de las musas les falta la fuerza del espíritu que veía brotar del aplastamiento de los dioses y los hombres la certeza de sí mismo”¹¹. La idea de “aplastamiento de los dioses” remite a la tragedia mientras que la noción antropológica de “certeza de sí mismo” a la comedia¹². “Las obras de las musas”, en el mundo griego clásico, eran tres: epopeya, tragedia y comedia. Todas ellas, según Hegel, han perdido su espíritu esencial. Sin embargo, suma el autor: “Ahora [las obras de las musas] ya sólo son lo que son para nosotros -bellos frutos caídos del árbol, que un gozoso destino nos alarga, cuando una doncella presenta esos frutos; [...] el destino no nos entrega con las obras de este arte su mundo, la primavera, el verano de la vida ética en las que florecen y maduran, sino solamente el recuerdo velado de esta realidad (*Wirklichkeit*)”¹³. La doncella que presenta los frutos es *más* porque es una forma superior del espíritu que no se expresa meramente en lo sensible sino que se manifiesta como el “ojo autoconsciente de sí mismo” (que asume, a la vez que supera, al momento anterior). La *religión griega* o la *religión del arte* se constituyen en algo del pasado. Su salida del presente deja lugar a una forma más desarrollada y elevada del Espíritu, en la cual, el arte exige, para su necesaria reapropiación, el pensamiento y, en él, la auto-conciencia racional moderna -en la figura de la “religión revelada” (*offenbare Religion*)-. Esta nueva figura hace alusión al espíritu trágico-destinal que reúne y concilia desde el espíritu como autoconciencia. El *arte griego* o *religión del arte* son cosa del pasado. En la época del predominio de la razón moderna (Ilustración), el espíritu más desarrollado y en una forma más elevada deberá acceder al arte a través del pensamiento. Se tratará entonces de intentar conocer científica, racional y filosóficamente qué es aquello que

¹¹ *Ibidem*.

¹² Cfr. REBOK, M.G., “¿Muerte del arte o estetización de la cultura?” en *TÓPICOS. Revista de Filosofía de Santa Fe*, N°15, 2007, p. 57.

¹³ HEGEL, W.F., *Fenomenología del Espíritu*, trad. W. Roces, México, F.C.E., 1992, pp. 435 ss. NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.* Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

manifiesta el arte en cuanto tal. Hegel inaugura, de esta manera, un camino relacional reflexivo entre pensamiento y arte. Lo bello, desde esta nueva fundación de comprensión epocal, debe ser considerado racionalmente ya que la consideración filosófica es capaz de conocer la esencia de la belleza en el *arte bello*. De este modo, se muestra que: “su forma [como *religión del arte*] ha dejado de ser la suprema necesidad del espíritu. Por muy eximias que encontremos todavía las imágenes divinas griegas y por muy digna y perfectamente representados que veamos a Dios Padre, a Cristo y a María, ya no nos arrodillamos”¹⁴. Por tanto, concluye Rebok: “en lugar de arrodillarnos ante las manifestaciones del arte, las examinamos, criticamos y reflexionamos sobre ellas [...] más aún, el arte abre en sí mismo espacios de elaboración teórica”¹⁵. La filosofía nos orientará, en tanto que formación del ciudadano (*Bildung*), y a través de la tarea de formación reflexiva, hacia la elevación cultural. En definitiva, el carácter de pasado del arte (en su configuración sacral, ritual y de culto) es consecuencia, entre múltiples factores, de la desligazón y separación (rotura del vínculo) entre el arte y el artista con la eticidad (*Sittlichkeit*) del pueblo.

I.II. Consecuencias de la 'muerte del arte' como culto sacral

La 'muerte del arte', entendida como la decadencia de la *religión del arte*, implica una revolución estética que, en términos sociopolíticos, puede ser equiparada a la revolución francesa¹⁶. La mayor contribución que asume esta figura del Espíritu, encarnada en los valores del movimiento ilustrado, es la libertad. La libertad es asumida real y efectivamente por el artista y es por ello que: “está por encima de las determinadas formas y configuraciones consagradas, y se mueve libremente para sí, independientemente del contenido y del modo de intuición en que antes estuvo lo sagrado y eterno ante los ojos de la conciencia”¹⁷. Como se mencionó anteriormente, la elevación del

¹⁴ HEGEL, G.W.F., *Lecciones sobre estética*, trad. A. Brotóns Muñoz, Madrid, Akal, 1989, p. 79.

¹⁵ REBOK, M.G., “¿Muerte del arte o estetización de la cultura?” en *TÓPICOS. Revista de Filosofía de Santa Fe*, N°15, 2007, p. 59.

¹⁶ Cfr. Rebok, M.G., “¿Muerte del arte o estetización de la cultura?” en *TÓPICOS. Revista de Filosofía de Santa Fe*, N°15, 2007, p. 60.

¹⁷ HEGEL, G.W.F., *Lecciones sobre estética*, trad. A. Brotóns Muñoz, Madrid, Akal, 1989, p. NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

Espíritu es experimentada en esta figura desde la asunción fundamental del “ojo autoconsciente de sí mismo”. Por tanto, no hay formas que nos estén prohibidas hoy ya que no hay otro límite que la idea de libertad. Dicha libertad es fruto de la liberación que experimentó la conciencia moderno-ilustrada de la noción del arte como culto. Es por ello que: “el artista, cuyos talentos y genio están para sí liberados de la anterior limitación a una forma artística determinada, tiene a su servicio y a su disposición cualquier forma así como cualquier material”¹⁸. En esta nueva conciencia experimentada por el artista, lo único que está verdaderamente prohibido es que las obras de arte tengan el mismo significado que tenían cuando estaban prohibidas. Esto significaría que, nuevamente y a modo de retroceso, retornen al predominio de la restricción, de modo excluyente y acotado, de una sola forma artística determinada, a saber, aquella que da cuentas del arte desde una comprensión estrictamente teológico-cultural. A partir de la libertad asumida por la conciencia creativa, la producción artística efectuará un viraje profundo: la realidad efectiva expresada en la multifacética vida cotidiana del hombre se constituirá en el objeto preciado (“santo”, “sagrado”) de la estética. Como culminación final del proceso de desacralización, “el artista extrae su contenido de él mismo y es el espíritu humano que se determina efectivamente a sí mismo”¹⁹. En el sepulcro del dios metafísico, “es la autoconciencia moderna -conquistada en su acción transformadora de las condiciones dadas- la que afirma aquí su poderío”²⁰. En este nuevo escenario, “lo imperecederamente humano en su más multilateral significado e infinita expansión [...] puede constituir ahora el contenido absoluto del arte”²¹. La libertad ganada por el arte y los artistas no se basará únicamente en su capacidad de no subordinarse a los intereses de dominio particulares, sino que, también y fundamentalmente, buscará no ensimismarse en la noción del “arte por el arte”²². Por este motivo, es menester recalcar la importancia que

443.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ HEGEL, G.W.F., *Lecciones sobre estética*, trad. A. Brotóns Muñoz, Madrid, Akal, 1989, p. 444.

²⁰ Rebok, M.G., “¿Muerte del arte o estetización de la cultura?” en *TÓPICOS. Revista de Filosofía de Santa Fe*, N°15, 2007, p. 61.

²¹ HEGEL, G.W.F., *Lecciones sobre estética*, trad. A. Brotóns Muñoz, Madrid, Akal, 1989, p. 443.

²² Cfr. REBOK, M.G., “¿Muerte del arte o estetización de la cultura?” en *TÓPICOS. Revista de NUEVO PENSAMIENTO. Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
 Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

tiene el arte libre como formadora cultural. A partir de ello, tenderá y hará tender hacia²³: a. El goce que crea las condiciones de la vida feliz; b. La belleza que provoca el goce y la receptividad hacia la verdad epocal; c. La mediación poética hacia lo Otro-extraño-extranjero; d. El paso de la intuición sensible hacia la reflexividad de la sensibilidad; e. El contenido cotidiano-profano.

II. La 'muerte del arte' en el pensar contemporáneo

A continuación, se analizará, de modo sintético y meramente indicativo, la significación cultural que reviste la 'muerte del arte', como desarrollo histórico de la profecía hegeliana, para el pensar contemporáneo. La sociedad industrial avanzada, caracterizada por la universalización de la información, la comunicación y los medios masivos de comunicación social, constituye el 'suelo' fecundo sobre el que se debe pensar la cuestión del arte en la actualidad. Se asiste epocalmente a una avasallante generalización de la esfera particular de los medios masivos de comunicación hacia el universo general de comprensión. La generalización de las representaciones difundidas por esos medios no posee una distinción 'clara' y 'diferenciada' con la misma 'realidad'²⁴. La 'muerte del arte' debe ser comprendida hoy dentro de las configuraciones culturales y epocales abiertas por el 'fin de la metafísica' (en el sentido desarrollado por Heidegger), entendiendo ésto, como la consumación de la metafísica realizada. La 'muerte del arte' debe *remitir-se* a la agonía de la metafísica y, a la vez, debe presentarse como designación o expresión de esa misma decadencia²⁵. Desde esta inauguración epocal, la 'muerte del arte' se nos propone como una “constelación histórico-ontológica en la que nos movemos”²⁶. En ella, el arte ya no ocupa un lugar particular como fenómeno específico, más bien, se asiste a una “estetización general de la existencia”²⁷. Este fenómeno global, surgido desde el núcleo de la sociedad técnicamente

Filosofía de Santa Fe, N°15, 2007, p. 62.

²³ Seguimos a pie juntillas lo expuesto en: REBOK, M.G., “¿Muerte del arte o estetización de la cultura?” en TÓPICOS. Revista de Filosofía de Santa Fe, N°15, 2007, p. 62-63.

²⁴ Cfr. VATTIMO, G., *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, trad. A.L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1986, p. 49.

²⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 50.

²⁶ VATTIMO, G., *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, trad. A.L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1986, p. 50.

²⁷ *Ibidem.*

avanzada, conlleva una negación radical de los lugares que han sido tradicionalmente asignados para la experiencia estética (conciertos, museos, galerías de arte, el libro, etc.). El arte, como toda producción en la 'sociedad técnica de masas', se aproxima, acorta las distancias con el público y se establece, de alguna manera, como "una experiencia inmediata de un arte como hecho estético integral"²⁸. La explosión de lo estético re-afirma la 'muerte del arte' como 'ocaso del arte'²⁹ en tanto que emprende formas estratégicas de auto-ironización, por ejemplo en la fotografía como operación pura y simple de duplicación técnica, que discuten la propia condición del arte como operación artística³⁰.

Desde las consideraciones presentadas por G. Vattimo, se presentarán dos pensamientos con-temporáneos -para nosotros y entre ellos- que toman a su cuidado la reflexión sobre la obra de arte en plena expansión de la 'sociedad' post-industrial de masas (primera mitad del S. XX), ellos son: Martin Heidegger con *El origen de la obra de arte (Der Ursprung des Kunstwerkes)* -perteneciente a una serie de conferencias pronunciadas entre 1935 y 1936³¹- y sus conferencias compiladas en *De camino al habla (Unterwegs zur Sprache)*; y Walter Benjamin con *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)* de 1936.

El arte en las condiciones actuales se manifiesta análogamente al ser heideggeriano, es decir, como aquello que se da (*es gibt*) sólo y cuando, al mismo tiempo, se sustrae³². En remisión (*Verwindung*) a la historia de la metafísica, el ser se da ahora como algo que se desvanece y no como algo que está, al modo de la presencia, sino como algo que nace y muere³³. La 'muerte del arte' u 'ocaso del arte', contemporáneamente comprendida, es un

²⁸ *Ibíd.*, p. 51.

²⁹ *Ibíd.*, p. 55.

³⁰ Cfr. VATTIMO, G., *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, trad. A.L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1986, p. 51.

³¹ "Der Ursprung des Kunstwerkes" se publicará en 1950 en: *Holzwege* (camino del bosque)

³² Cfr. VATTIMO, G., *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, trad. A.L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1986, p. 54.

³³ Cfr. *Ibíd.*, p. 56.

aspecto del acontecimiento general que reviste la remisión de la metafísica en nuestro tiempo en tanto que atañe al propio ser. En ello, el arte se presenta, desde la noción heideggeriana, como la “puesta en obra de la verdad”³⁴. A partir de esta noción, se comprende que la experiencia del deleite artístico (“percepción distraída” para Benjamin) no encuentra obras sino que se dinamiza en el ocaso y la declinación de diversas significaciones diseminadas pluriformemente. Para Heidegger, según la definición antes presentada, la obra de arte se caracteriza por ser exposición (*Aufstellung*) de un mundo y producción (*Her-stellung*) de la tierra. Estas dos características de la obra de arte para Heidegger son explicadas, con la siguiente y extensa merecida cita, por Vattimo:

Exposición (...) significa que la obra de arte tiene una función de fundamento y constitución de las líneas que definen un mundo histórico (...) En esta idea hay una afirmación del carácter inaugural de la obra (...) en la obra de arte se revela la verdad de la época (...) como la constitución de las líneas fundamentales de una existencia histórica.³⁵

La idea de obra con *Her-stellung* de la tierra se refiere ora a la materialidad de la obra, ora al hecho de que en virtud de esa materialidad (no 'física' claro está) la obra se da como algo que se mantiene siempre en reserva. En la obra, la tierra no es la materia en el sentido estricto de la palabra, sino que es su presencia como tal, su manifestación como algo que reclama siempre de nuevo la atención (...) La tierra es más bien el *hic et nunc* de la obra a la cual se refieren siempre nuevas interpretaciones y que suscita siempre nuevas lecturas, es decir, nuevos 'mundos' posibles (...) conflicto entre mundo y tierra como el conflicto en el que se abre la verdad como *aletheia* (...) la tierra es la dimensión que en la obra vincula el mundo, como sistema de significados desplegados y articulados, con su “otro” que es la *physis*, la cual con sus ritmos pone en movimiento las estructuras con tendencia a la inmovilidad de los mundos histórico sociales (...) la obra de arte es puesta por obra de la verdad porque en ella la apertura de un mundo como contexto de mensajes articulados como un lenguaje, es permanentemente referido a la tierra, a lo otro del mundo [es decir] la *physis* (...) Lo otro del mundo, la tierra, no es aquello que dura sino precisamente lo opuesto, lo que se manifiesta como aquello que se retrae siempre a una condición natural (...) el nacer y el madurar que lleva las señales del tiempo (...) que se inserta activamente en la determinación de nuevas posibilidades de sentido.³⁶

³⁴ HEIDEGGER, M., “El origen de la obra de arte”, trad. S. Ramos en *Arte y Poesía*, México, F.C.E., p. 63.

³⁵ VATTIMO, G., *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, trad. A.L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1986, p. 57.

³⁶ VATTIMO, G., *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, trad. A.L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1986, pp. 58-59.

En otra dirección, y como segunda nota esencial de la ubicación del arte en el mundo contemporáneo indicada por Vattimo, es Benjamin quien agencia el advenimiento de las nuevas técnicas que permiten y determinan una forma específica de generalización contemporánea del arte o de lo estético. En alusión a Benjamin, y en palabras del autor italiano, se dice:

Con el advenimiento de la posibilidad de reproducir en el arte, no sólo las obras del pasado pierden su aureola, el halo que las circunda y las aísla -aislando así también la esfera estética de la experiencia- del resto de la existencia, sino que además nacen formas de arte en las que la reproductividad es constitutiva, como la fotografía o el cinematógrafo; las obras no sólo no tienen un original sino que aquí tiende sobre todo a borrarse la diferencia entre los productores y quienes disfrutan la obra, porque estas artes se resuelven en el uso técnico de las máquinas y, por lo tanto, eliminan todo discurso sobre el genio (que en el fondo es la aureola que presenta el artista).³⁷

Las nociones benjaminianas sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, dan cuenta de la transformación y de la mutabilidad de significación de la obra de arte en el apogeo de la 'cultura de masas'. El uso de las técnicas de la reproducción mecánica del arte expresan, como significado cultural preeminente, la mismísima 'muerte del arte' ya que, desde nuestra experiencia vital real y efectiva, se da una estetización general de la vida "en la medida en que los medios de difusión que distribuyen información, cultural [o] entretenimiento (...) han adquirido en la vida de cada cual un peso infinitamente mayor que en cualquier otra época del pasado"³⁸. A partir del análisis benjaminiano, se puede concluir, junto con Vattimo, dos aspectos de la 'muerte del arte' en la contemporaneidad, a saber: "en un sentido fuerte y utópico, el fin del arte como hecho específico y separado del resto de la experiencia en una existencia rescatada y reintegrada; en un sentido débil o real, la estetización como extensión del dominio de los medios de comunicación de masas"³⁹.

En definitiva, tanto Heidegger como Benjamin, anuncian, inmersos en la 'muerte del arte', una inaugural época del ser que puede ser denominada como una 'ontología del declinar' propia de los tiempos en los que predomina la reproductibilidad técnica y la cultura post-industrial de masas.

³⁷ *Ibíd.*, p. 52.

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ibíd.*, p. 53.

II.I. Martin Heidegger y “El origen de la obra de arte”

Se realizará, a modo de meditación, una general y meramente indicativa aproximación a la cuestión de la obra de arte en la obra de M. Heidegger. Para ello, se presentará en este sub-apartado un esbozo de los principales núcleos temáticos y principales hallazgos de la conferencia “El origen de la obra de arte” (*Der Ursprung des Kunstwerkes*).

En el “origen de la obra de arte”, Heidegger no tematizará el arte en cuanto tal sino a la *obra de arte*. Heidegger pone el acento analítico en la obra de arte que se manifiesta, en primerísimo lugar, como *cosa (das Ding)*. La cosa como tal, no es 'mera cosa', sino que dice de 'algo otro' en tanto que símbolo. En ella, se aproxima una cosa a la otra. Por tanto, Heidegger buscará en esta meditación hablar de la esencia de la cosa, de la esencia de la obra de arte. Allí, su definición de origen:

Origen significa aquí aquello de donde una cosa procede y por cuyo medio es lo que es y como es. Lo que es algo, cómo es, lo llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia (...) tratemos de encontrar la esencia del arte donde el arte indudablemente impera en su realidad. El arte está en la obra de arte.⁴⁰

Para encontrar la esencia del arte que realmente está en la obra, busquemos la obra real y preguntémosle qué es y cómo es.⁴¹

La obra de arte es una cosa producida que, a su vez, dice 'algo otro' de lo que es como 'mera cosa'. La obra de arte permite conocer 'algo otro' al modo de la alegoría. La cosa, en tanto que producida como obra, reúne 'algo distinto' en ella, por ello, es símbolo. Aquello que junta y reúne en la cosa es su propia coseidad (*Dingheit*) -lo propiamente cósmico de la cosa- en la obra de arte⁴². En esta dirección, la interrogación debe ser orientada hacia la coseidad de la cosa y, en ello, a saber qué es una cosa. Heidegger establece fundamentalmente tres ámbitos a ser distinguidos: a. el de la cosa (*das Ding*) entendido como la 'mera cosa' (*blosses Ding*); b. el de la obra de arte (*Kunstwerk*); y el del útil o

⁴⁰ HEIDEGGER, M., “El origen de la obra de arte”, trad. S. Ramos en *Arte y Poesía*, México, F.C.E., 1958, pp. 37-38.

⁴¹ *Ibid.*, p. 39.

⁴² *Ibid.*, p. 41.

instrumento (*Zeug*). El autor reflexiona, al modo de una arqueológica en el pensar filosófico occidental, sobre la 'mera cosa'. En un primer ensayo de respuesta, Heidegger toma la noción de sustancia griega. Los griegos resolvían la cuestión de las 'meras cosas' a partir de la noción de *to hypokeimenon* - aquello que subyace- (luego traducida al latín, no inofensivamente, como *substantia*), fijando así una interpretación ejemplarmente occidental del ser del ente y de la coseidad de la cosa como "la substancia con sus accidentes"⁴³. Este modo de comprender la coseidad de la cosa ha establecido tradicionalmente un modo de ver habitualmente las cosas y ha determinado un comportamiento habitual en el trato con ellas. Ante ello, dice Heidegger: "la interpretación primeramente citada de la cosidad de la cosa, de la cosa como portadora de sus notas, a pesar de su familiaridad no es tan natural"⁴⁴ y es expresión de que "hace largo tiempo se hizo violencia a lo cóscico de la cosa"⁴⁵. En segundo lugar, Heidegger propone, para también superarla, la definición de la cosa como la "unidad de la multiplicidad que se da en los sentidos"⁴⁶, pero concluye que hay un "intento exagerado de traer la cosa a nosotros en la máxima inmediatez. Pero a ello no llega nunca una cosa, en tanto que le asignemos como lo cóscico de ella lo percibido por medio de la sensación"⁴⁷. En un tercer momento, Heidegger propone la definición de la cosa como "una materia formada"⁴⁸. La distinción entre materia y forma, de hecho, ha configurado de una u otra manera el esquema conceptual de toda la teoría del arte y de toda estética occidental y, sin embargo, "no son en ningún caso determinaciones originales de la cosidad de la mera cosa"⁴⁹. Ante ello, el único modo de no atropellar la cosa es disponiendo un "campo libre para que muestre lo cóscico inmediatamente (...) sólo entonces nos *abandonamos* a la presencia sin obstáculos de la cosa"⁵⁰. En segundo término, Heidegger propone tematizar la cuestión del útil. La última definición brindada, de la cosa como "materia formada", lo ha ayudado a Heidegger a encontrar una primera

⁴³ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 48.

aproximación al ser del útil. La forma del útil determina, de algún modo, el ordenamiento y el tipo de la materia, es decir, la materia del útil debe determinarse en orden a su utilidad (finalidad pragmática del instrumento). El útil comparte con la obra de arte que ambos han sido creados-producidos por el hombre. Sin embargo, el útil no posee en sí mismo la autonomía que sí tiene la obra de arte⁵¹. El útil parece tener, según Heidegger, una posición intermedia entre la cosa y la obra. Por un lado, es determinado por la coseidad pero, por otro lado, no tiene la auto-suficiencia de la obra de arte. Esto significa, al decir de Vattimo, que:

La obra de arte está caracterizada por Heidegger por el hecho de ser “irreductible” al mundo, carácter que los instrumentos no tienen: el hecho de que el instrumento, por lo menos mientras funciona bien, no atraiga la atención sobre sí es signo de que se resuelve todo en el uso, en el contexto del mundo al cual pertenece, pues, radicalmente. En cambio, la obra de arte se caracteriza precisamente, aun en la experiencia estética más común, por el hecho de imponerse como digna de atención en cuanto tal. Que la obra de arte no se resuelve, como el instrumento, en el mundo al cual pertenece, es algo que está confirmando por la experiencia que continuamente tenemos del deleite que nos producen las obras de arte, aun del pasado más remoto.⁵²

A partir del análisis de “Un par de zapatos” (*ein Paar Bauernschuhe*) de Vincent van Gogh⁵³, Heidegger considera que “el ser del útil en cuanto tal consiste en servir para algo (...) aquí es donde realmente son lo que son”⁵⁴. Cuanto más desapercibido pase el útil, más útil es. El útil, mientras cumpla con su función instrumental de servir para un algo, nos facilitará la tarea cotidiana. En cambio, cuando no cumpla con el fin para el que ha sido producido le otorgaremos atención -sólo recién allí y a partir de la llamatividad⁵⁵ provocada por su inutilidad-. El proceso mediante el cual Heidegger halla el ser del útil no ha sido por medio de la simple descripción o por una aguda observación de la empleabilidad del útil, sino más bien, a través de una obra de arte. Es en este hallazgo en el que Heidegger repara: “El cuadro de van Gogh es el hacer patente lo que el útil, el par de zapatos de labriego, en verdad es. El estado de

⁵¹ Cfr. *Ibid.*, p. 53.

⁵² VATTIMO, G., *Introducción a Heidegger*, Barcelona, Gedisa, 1985, p. 100.

⁵³ 1886, Museo Nacional Vincent van Gogh, Amsterdam, Holanda.

⁵⁴ HEIDEGGER, M., “El origen de la obra de arte”, trad. S. Ramos en *Arte y Poesía*, México, F.C.E., 1958, p. 59.

⁵⁵ HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo*, trad. J. Rivera, Madrid, Trotta, 2006, p. 101.

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
 Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

no ocultación de los entes es lo que llamaban los griegos *aletheia*. Nosotros decimos 'verdad' (...) si lo que pasa en la obra es un hacer patente los entes, lo que son y cómo son, entonces hay en ella un acontecer de la verdad"⁵⁶. A partir de esta intuición, Heidegger entiende que la obra "ha hablado" y que, en su escucha atenta, nos transporta a un otro lugar distinto del que ocupamos habitualmente. El arte hará de cualquier útil, desde su función alegórica, una verdadera obra de arte en tanto que hablará de otra cosa. Ese mundo abierto puede pertenecer, por ejemplo, al mundo del ser humano inmerso en su pragmática existencial, como red de remisiones y significatividad.

La gran conclusión que se desprende de este movimiento es:

En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente. "Poner" quiere decir aquí: asentar establemente. Un ente, un par de zapatos de labriego, se asienta en la obra establemente, a la luz de su ser. El ser del ente se asienta en su apariencia estable. La esencia del arte sería, pues, ésta: el ponerse en operación la verdad del ente.⁵⁷

El arte, de este modo, encuentra su esencia como puesta en obra de la verdad, como un volver patente el ser del ente -lo que el ente es/está siendo-al modo de la desocultación de la verdad (*aletheia*). En conclusión:

Lo que sea el útil dejamos que lo dijera una obra. De ahí llegó, por decirlo así, bajo la mano, a la luz del día, lo que está en operación en la obra: la apertura del ente en su ser, el acontecer de la verdad (...) la obra de arte abre a su modo el ser del ente. Esta apertura, es decir, el desentrañar la verdad del ente, acontece en la obra. En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente. El arte es el ponerse en operación la verdad.⁵⁸

La verdad inaugurada por la obra de arte es una verdad *original*, es decir, que sólo allí el ente logra abrir su ser y descultar-se, sólo allí la verdad acontece como *aletheia*. La obra de arte como puesta-en-obra de la verdad, como *aletheia-desocultamiento*, acontece en una 'lucha originaria' (*Urstreit*). Sobre esta lucha, nos ilustra Rebok:

Esta lucha matricial en la que acontece la verdad inscribe en su propio seno la otra lucha epocal y trágica en la que se abre y amanece un mundo en una tierra que se sustrae y reserva. Mundo y tierra son lo que son en el recíproco embate. En el elemento tierra

⁵⁶ HEIDEGGER, M., "El origen de la obra de arte", trad. S. Ramos en *Arte y Poesía*, México, F.C.E., 1958, p. 63.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ HEIDEGGER, M., "El origen de la obra de arte", trad. S. Ramos en *Arte y Poesía*, México, F.C.E., 1958, pp.67-68.

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
 Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

opera un rehusarse no aclarado (“*unerklärtes Sichversagen*”), incluso frente a la penetración calculadora y técnica. La obra de arte trae la tierra a lo abierto como aquello que cierra (“*das Sichverschliessen der Erde*”) (...) La misma rasgadura (*Riss*) que diferencia mundo y tierra, permite el erguirse del rasgo. Con todo, se trata de una poética (*Dichtung*), esto implica donación, fundación y comienzo. Un empuje (*Stoss*) destinal da así nacimiento a una época y a un pueblo histórico.⁵⁹

Se analizarán indicativamente cada uno de estos dos aspectos. La obra de arte funda mundo. Por tanto, la obra no se limita a expresar un mundo ya constituido por fuera y anterior a ella. Por ésto, se puede afirmar, junto con Oliveras, que: “No existe en la obra de arte concordancia o adecuación con algo extrínseco precedente”⁶⁰. El ser-obra propiamente establece que: “la obra descollando sobre sí misma abre un mundo y lo mantiene en imperiosa permanencia. Ser obra significa establecer un mundo”⁶¹. Tomando como ejemplo el Partenón griego, Heidegger medita sobre la apertura de mundo en la obra de arte. El Partenón en cuanto tal nos acerca al mundo helénico en el cual nace y nos vincula indirectamente (analógicamente) con la vida del pueblo que lo constituye como obra. En tanto que obra, el Partenón abre un mundo de significaciones culturales basadas en la atmósfera cultural de una época particular que incluye al conjunto significativo de notas culturales, creencias, costumbres, ideas, climas políticos y sociales, etc.⁶² Destacamos brevemente qué entiende, y qué no entiende, Heidegger por 'mundo', a saber:

El mundo no es el mero conjunto de cosas existentes contables o incontables, conocidas o desconocidas. Tampoco es el mundo un marco imaginado para encuadrar el conjunto de lo existente. El mundo se mundaniza [hace mundo] y es más existente [tiene más ser] que lo aprehensible y lo perceptible, donde nos creemos en casa.

Nunca es mundo un objeto ante nosotros que se pueda mirar. Mundo es lo siempre inobjetivable y del que dependemos, mientras los caminos del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos retienen absortos en el ser.⁶³

El abrir 'mundo' de la obra de arte inaugura nuevas significaciones, por ejemplo

⁵⁹ REBOK, M.G., “¿Muerte del arte o estetización de la cultura?” en *TÓPICOS. Revista de Filosofía de Santa Fe*, N°15, 2007, p. 71.

⁶⁰ OLIVERAS, E., *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Emecé arte, 2004, p. 276.

⁶¹ HEIDEGGER, M., “El origen de la obra de arte”, trad. S. Ramos en *Arte y Poesía*, México, F.C.E., 1958, p. 74.

⁶² Cfr. SADZIK, J., *La estética de Heidegger*, Barcelona, Luis Miracle, 1971, p.108.

⁶³ HEIDEGGER, M., “El origen de la obra de arte”, trad. S. Ramos en *Arte y Poesía*, México, F.C.E., 1958, p. 75.

El Partenón el cual “en pie abre un mundo y a la vez lo vuelve sobre la tierra que de tal modo aparece ella misma como el suelo nativo”⁶⁴. Vale decir que cuando Heidegger habla de la apertura de *un* mundo en la obra de arte dice también “implícitamente de muchos mundos. La capacidad de la obra de 'hacer mundo' debemos pensarla entonces siempre en plural, abierta a una cadena interminable de interpretaciones”⁶⁵. Al mismo tiempo, y además de abrir un mundo, la obra de arte revela la 'tierra'. La obra de arte así como se ex-pone o se-muestra también se-oculta (rehúsa). Heidegger denomina 'tierra' a aquello que “es donde el nacer hace a todo lo naciente volver, como tal, a albergarse. En el nacer es la tierra como lo que alberga”⁶⁶ y a “aquello a lo que la obra se retrae [retira] y a lo que hace sobresalir en este retraerse [retirarse]. Ella es lo que encubre haciendo sobresalir”⁶⁷. Lo que caracteriza a la tierra, según Oliveras, es justamente “su misterio y ocultación”⁶⁸. La 'tierra' en Heidegger está íntimamente emparentada a la noción griega de *physis*. La 'tierra', en tanto que *physis*, hace alusión al ser y al ente en cuanto totalidad, es el ser del que nacen todos los entes como el desarrollo permanente y dinámico que permite que el ente, en cuanto tal, sea.⁶⁹ Lo que se rehúsa es la tierra como *physis* en tanto que energía fundante y totalizadora, inagotable e incomprensible completamente. Vattimo describe la intención heideggeriana en los siguientes términos:

Lo que más le importa a Heidegger (...) no es la definición positiva del mundo que la poesía [obra de arte] abre y funda, sino caracterizar el alcance de 'desfondamiento' que la poesía [obra de arte] tiene siempre de modo inseparable. Fundación y desfondamiento son los dos aspectos constitutivos del sentido de la obra de arte que Heidegger señala, esto es: la ex-posición (*Auf-stellung*) del mundo y la pro-ducción (*Her-stellung*) de la 'tierra'. El mundo expuesto por la obra es el sistema de significados que ésta inaugura, la tierra es producida por la obra en cuanto emerge y se muestra como el fondo oscuro, jamás enteramente agotable en enunciados explícitos, en el que arraiga el mundo de la obra.⁷⁰

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 72.

⁶⁵ OLIVERAS, E., *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Emecé arte, 2004, p. 277.

⁶⁶ HEIDEGGER, M., “El origen de la obra de arte”, trad. S. Ramos en *Arte y Poesía*, México, F.C.E., 1958, p. 72.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 77.

⁶⁸ OLIVERAS, E., *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Emecé arte, 2004, p. 277.

⁶⁹ Cfr. *Ibidem*.

⁷⁰ VATTIMO, G., “El arte de la oscilación” en *La sociedad transparente*, trad. T. Oñate, Barcelona, Paidós, 1990, p. 144.

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

En síntesis, la obra de arte es un combate, una lucha. En esa lucha matricial entre 'mundo' y 'tierra', la verdad, como *aletheia*, acontece. Así lo expresa el mismo Heidegger:

El mundo es la apertura que se abre en los vastos caminos de las decisiones sencillas y esenciales en el destino de un pueblo histórico. La tierra es lo sobresaliente que no impulsa nada, lo siempre auto-ocultante y que de tal modo salvaguarda. El mundo y la tierra son esencialmente diferentes entre sí y sin embargo nunca están separados. El mundo se funda en la tierra y la tierra irrumpe en el mundo. Sólo que la relación del mundo y la tierra no se deshace en la unidad vacía de lo opuesto que en nada se afecta. El mundo intenta, al descansar en la tierra, sublimar a ésta. Como es lo que se abre, no admite nada cerrado. Pero la tierra, como salvaguarda, tiende siempre a internar y retener en su seno al mundo. La oposición entre el mundo y la tierra es una lucha.⁷¹

II.II. Heidegger y el lenguaje del arte

En principio, y como un acercamiento pensante al lenguaje del arte, se propone interrogar, junto con el autor, qué es el lenguaje. La primera constatación radica en que el hombre habla. Existiría, entonces, una cierta con-naturaleza entre el hombre y el lenguaje, nos sería natural. Habría, por tanto, una cierta “vecindad” del lenguaje a la esencia humana⁷². La tarea radica, pues, en localizar el lenguaje, entendiendo ésto como “llevar no tanto a él sino a nosotros, al lugar de su esencia: reunión en el acaecimiento”⁷³. Interrogar al lenguaje en tanto que lenguaje (y nada más), es decir, acercarse al lenguaje que es lenguaje, nos hará encontrar con que el lenguaje habla. Como indicación general a toda esta ex-posición meditante se deberá considerar, por tanto, que: “la reflexión sobre el lenguaje exige, entonces, que ingresemos en el hablar del lenguaje para fijar estancia en él, es decir, en su hablar, no en el nuestro”⁷⁴. De esta manera, alcanzar el habla del lenguaje implicará que el lenguaje acaezca como lo otorgante de estancia-morada a la esencia de los humanos -mortales-. El lenguaje habla, por sobre todo, en lo hablado. Lo hablado no es aquello que por dicho se ha consumado, sino la duración de la

⁷¹ HEIDEGGER, M., “El origen de la obra de arte”, trad. S. Ramos en *Arte y Poesía*, México, F.C.E., 1958, p. 80.

⁷²Cfr. HEIDEGGER, M., “El lenguaje”, p. 9 en *Unterwegs zur Sprache*, trad. Dina V. Picotti C., Verlag Günter Neske Pfullingen, 1959, tercera edición, 1965, Buenos Aires (1989).

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 10.

reunión propia de su hablar. Aquí se puede encontrar un primer acercamiento al lenguaje del arte ya que Heidegger sostiene que el lenguaje que habla debe ser buscado, en principio, en lo poético de lo hablado. En esa búsqueda, dice: “en el hablar del poema se expresa la imaginación poética”⁷⁵. Ahora bien, el lenguaje habla nombrando, es decir, convoca, llama, trae a la cercanía manteniendo la lejanía de lo llamado, convoca hacia acá (más acá) a lo presente a la vez que convoca allá (más allá) a lo ausente. El llamado del nombramiento es una invitación a las cosas. Las cosas reúnen en ellas la cuaternidad. Así lo expresa el autor: “las cosas nombradas, llamadas de esta manera, reúnen consigo cielo y tierra, los mortales y los divinos. Los cuatro son un originario-unido uno a otro. Las cosas hacen permanecer en ellas al cuarteto de los cuatro. Este reuniente hacer permanecer es el cosar (*dingen*) de las cosas. Se nombra al cuarteto de cielo y tierra, mortales y divinos, permanecido y unido en el cosar de las cosas: el mundo, su unido cuarteto es el mundo”⁷⁶. El hablar del lenguaje poético ordena venir cosas al mundo y el mundo a las cosas. Ambos, mundo y cosas, se compenentran, están unidos por la intimidad como relación acercante. En esa intimidad habita la división del entre (*zwischen*) como di-ferencia. La di-ferencia une al mundo con las cosas (en su mundar) y a las cosas con el mundo (en su cosar). Lo que ordena, convoca y llama la palabra poética es, propiamente, esta di-ferencia. De esta manera, en el nombrar de la palabra poética, como lenguaje que habla esenciándose-acaeciendo, las cosas nombradas de modo magnánimo lucen “la sencillez de su cosar” (como se mencionó, en el análisis precedente, citando el ejemplo de *ein Paar Bauernschuhe* de Vincent van Gogh). En síntesis:

El llamar originario, que ordena venir a la intimidad de mundo y cosa, es el verdadero ordenar. Tal ordenar es la esencia del habla. Es el hablar del lenguaje. El lenguaje habla. Habla en cuanto ordena a lo ordenado, cosa-mundo y mundo-cosa, al entre de la di-ferencia (...) la di-ferencia hace descansar el cosar de las cosas en el mundar del mundo. La di-ferencia expropia la cosa hacia el descanso del cuarteto.⁷⁷

Es en esta dirección que el hablar del lenguaje habla como “repique de la calma” -calma la di-ferencia en cuanto las cosas descansan en favor del mundo

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 14.

⁷⁶ Cfr. *Ibíd.*, p. 15-16/17.

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 20.

y el mundo se contenta con la cosa- distribuyendo mundo y cosa a su esencia más propia (relacional, diferenciante). El “repique de la calma” requiere el hablar de los mortales que descansa en la relación con el hablar del lenguaje. El hablar humano habla por correspondencia al oír previo de una orden, la de la calma de la di-ferencia que llama mundo y cosas a su sencillez esenciante-acaeciente.

Hechas estas consideraciones generales, ahora sí se puede ahondar en lo particular del lenguaje del arte como el lenguaje de la poesía. Heidegger, en principio, considera que el único auténtico diálogo con la poesía es el que se da entre los mismos poetas. Sin embargo, propone un diálogo entre el pensar y el poetizar. Su fin es el siguiente: “el coloquio entre el pensar con el poetizar se orienta a llamar a la esencia del lenguaje, a fin de que los mortales vuelvan a aprender a habitar en él”⁷⁸. La poesía como lenguaje lleva a los mortales a su lugar 'nativo' (hogar) de su esencia oculta. La esencia humana, como un forastero en camino, está iluminada por lo sagrado (lo azul del cielo) en su estar 'apartado'. El apartamiento de la esencia humana radica en su estar en búsqueda, en su estar en camino hacia. Este es un peregrinaje hacia el ocaso, es decir, caminar en el apartamiento, en la extranjería del camino aún no recorrido (como lo innacido, lo venidero, lo ad-veniente). El salir del género corrupto y caminar por el territorio de lo aún no transitado, expresa el tránsito del alma humana hacia el verdadero tiempo de lo sido, el advenimiento en tanto que reunión de lo que se esencia⁷⁹. Este peregrinar anticipante, experiencia propia del poeta quien oye al lenguaje como lenguaje, es trasladado espiritualmente hacia lo extraño. Los innacidos (lo que se acercan en búsqueda de lo ad-veniente) son 'nietos' ya que no pueden ser hijos del género caído-corrupto. De esta manera, quizá para el lenguaje metafísico-representativo aún muy vagamente, Heidegger intenta expresar cómo el 'apartamiento' del poeta se acerca a lo reunidor-acaeciente, cómo su recorrido conduce a un género preñado de futuridad, guardando en su vientre lo innacido

⁷⁸ HEIDEGGER, M., “El lenguaje de la poesía. Una localización de la poesía de Jorge Trakl”, p. 27 en *Unterwegs zur Sprache*, trad. Dina V. Picotti C., Verlag Günter Neske Pfullingen, 1959, tercera edición, 1965, Buenos Aires (1989).

⁷⁹ Cfr. HEIDEGGER, M., “El lenguaje de la poesía. Una localización de la poesía de Jorge Trakl”, p. 39 en *Unterwegs zur Sprache*, trad. Dina V. Picotti C., Verlag Günter Neske Pfullingen, 1959, tercera edición, 1965, Buenos Aires (1989).

por encima de lo caduco, como resurrección de la esencia humana en cuanto tal. En síntesis:

Así se consuma la esencia del apartamiento. Es el lugar acabado de la poesía sólo cuando como reunión de la niñez más tranquila y como tumba del forastero, al mismo tiempo reúne en sí a los que siguen al ocaso al tempranamente muerto, en cuanto siguiéndole al acecho llevan la eufonía de su senda a la manifestación del lenguaje hablado y se convierten así en apartados. Su cantar es el poetizar (...) poetizar significa: decir en pos, a saber, la adjudicada eufonía del espíritu de apartamiento. El poetizar antes de convertirse en un decir en el sentido de expresar es en su mayor tiempo sólo un oír (...) cuyo lenguaje se torna, así, delatante, se torna: poema. La poesía protege a la expresado en él en cuanto esencialmente inexpressado.⁸⁰

El poetizar es un desplegar lo innacido y un separarse del género corrupto y caduco, es un andar 'desvariado' (que va en otra dirección) en la hora temprana del ocaso y que, desde el apartamiento, llama a través de la eufonía a los hermanos que le siguen. En este sentido, "el lenguaje de la poesía, que tiene su lugar en el apartamiento, corresponde al retorno del género humano innacido al tranquilo principio de su esencia más apacible (...) canta la canción del apartado retorno a casa, que entra desde lo tardío de la corrupción en la hora más temprana del principio más tranquilo, aún no sido"⁸¹. En una misma dirección, Heidegger suma que el lenguaje de la poesía, por ser lo inexpressado, es siempre equívoco y, por ello, dice siempre de la pluralidad y la polivalencia. Polivalencia que no es indeterminada multiplicidad de sentidos sino emergente de la reunión consonante de lo diferente en una permanencia común inexpressable. Por tanto, el lenguaje de la poesía es, fundamentalmente, polifónico⁸².

Desde lo dicho, se puede desarrollar, con Heidegger, una meditación sobre la experiencia abismal con la verdad ocultante-desocultante y, en ello, hacer una experiencia con el lenguaje del arte. Hacer una experiencia con el lenguaje poético implica el acontecimiento que nos sorprende, alcanza, derriba y transforma. El pasar por la experiencia requiere acoger lo que nos alcanza aviniéndonos a ello. Entrar en el lenguaje, por tanto, tracciona a un tránsito abismoso, así como también, a un ámbito esencialmente cercano y familiar.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 48.

⁸¹ *Ibíd.*, pp. 50-51.

⁸² *Cfr. Ibíd.*, p. 52.

Allí, en ese lugar, el hombre, como *Da-sein*, halla la estancia propia de su ser-ahí⁸³. Hablamos el lenguaje pero, aun así, nuestra relación con él es indeterminada, oscura y casi muda. Hacer una experiencia con el lenguaje es otra cosa que acumular conocimientos científicos sobre él. El mero dedicarse a esta segunda tarea conlleva un afán explícito, a saber, lograr desarrollar una investigación científica de tipo “metalingüística”. La “metalingüística” es, al decir de Heidegger, “como metafísica de la tecnificación general de todos los lenguajes”⁸⁴. Por ello, esa tarea es “otra cosa” que hacer una experiencia *con* el lenguaje. Este acercamiento no es posible realizarlo desde un abordaje estrictamente metafísico-representacional ya que en este experimentar no hay ni tema ni método. Este experimentar, como un estar-en-camino, no puede regirse por un método fijo (lo que haría 'científicamente' válida la investigación) y, muchos menos, someter toda la meditación a un soporte metodológico (como sí hace la ciencia moderna)⁸⁵. En esta meditación el pensamiento se da a pensar en cuanto recorrido de un camino pensante en diálogo con el poetizar, por ello en el nuevo pensar del “otro comienzo” sólo se pueden indicar los posibles caminos para hacer una experiencia con el lenguaje. En esa trayectoria indicante, “el lenguaje mismo se lleva al lenguaje”⁸⁶. Ésto no sucede en el lenguaje diario sino que acontece, extrañamente, cuando no se encuentran las palabras adecuadas en lo inexpressado. El poeta puede, en este sentido, llevar la experiencia con el lenguaje hasta el lenguaje, es decir, poetizar⁸⁷. Esteban George, en su poesía “La palabra”, dice: “ninguna cosa sea donde la palabra falte”. A partir de ella, Heidegger piensa que lo que falta es la palabra que nombra a la cosa correspondiente, es decir, falta la palabra que equipara algo con un nombre. Ahora bien, aquí nombre no significa tan sólo una designación signica, más bien, alude a un “bajo la orden de” (como cuando se dice “en el nombre de Dios”). Por tanto, sólo donde se encuentra la palabra para la cosa, la cosa es (la cosa es una cosa) porque “solo la palabra

⁸³ Cfr. HEIDEGGER, M., “La esencia del lenguaje”, p. 105 en *Unterwegs zur Sprache*, trad. Dina V. Picotti C., Verlag Günter Neske Pfullingen, 1959, tercera edición, 1965, Buenos Aires (1989).

⁸⁴ *Ibid.*, 106

⁸⁵ Para referenciar este análisis ver: HEIDEGGER, M., “La esencia del lenguaje”, p. 117 en *Unterwegs zur Sprache*, trad. Dina V. Picotti C., Verlag Günter Neske Pfullingen, 1959, tercera edición, 1965, Buenos Aires (1989).

⁸⁶ *Ibid.*, p. 106

⁸⁷ Cfr. *Ibidem*.

proporciona a la cosa el ser”⁸⁸ o, lo que es igual, “algo es sólo donde la palabra apropiada, y entonces competente, nombra a algo como siendo y funda, de este modo, al respectivo ente como tal”⁸⁹ Aquí, se llega a comprender que el ser de lo que es habita en la palabra y, seguido a ello, que “el lenguaje es la casa del ser”⁹⁰. La experiencia del poeta es con la palabra, y, más en detalle, con la palabra en tanto ella sólo tiene para dar una referencia a una cosa, es decir, que el poeta ha tenido la experiencia originaria y fundacional de que “sólo la palabra hace aparecer y por lo tanto estar presente una cosa como la cosa que es”⁹¹. En este sentido, el poetizar se comprende como un llamamiento a la palabra como a la fuente del ser. El poetizar se ubica en un lugar intermedio entre la aflicción -en la disposición a la cercanía de lo sustraído- y en lo más elevado del advenimiento inicial. Es en esta dirección que se evoca a la experiencia del poeta con el lenguaje. Todo experimentar significa un andar, un alcanzar algo de camino. El poeta alcanza la relación de la palabra con la cosa experimentando que la misma palabra es la relación que “retiene en sí cada vez de tal manera a la cosa, que ésta “es” una cosa”⁹². La interrogación al lenguaje por su esencia debe ser adjudicada por el lenguaje mismo, de modo tal que cuando se pregunta por la esencia del lenguaje debe ser adjudicado, en ese acto, lo que significa esencia. Según Heidegger, “el verdadero gesto del pensamiento no puede ser el preguntar sino que debe ser el oír la promesa de aquello al que todo preguntar sólo interroga, en cuanto pregunta por la esencia”⁹³. En este sentido, el interrogar al lenguaje por su esencia requiere que el lenguaje mismo se nos prometa como tal. Allí, “la esencia del lenguaje se convierte en la promesa de su esencia, es decir, en el lenguaje de la esencia”⁹⁴. Es por ello que Heidegger iguala las dos fórmulas, a saber: “la esencia del lenguaje: el lenguaje de la esencia”⁹⁵. Esta nueva consignación abre la puerta “hacia la región, que nos tiene preparadas posibilidades para una

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 108.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 109.

⁹⁰ *Ibidem.*

⁹¹ *Ibíd.*, p. 111.

⁹² *Ibíd.*, p. 112.

⁹³ *Ibíd.*, p. 116.

⁹⁴ *Ibidem.*

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 119.

experiencia pensante con el lenguaje. En esta región el pensar da con la vecindad de la poesía⁹⁶. Para Hölderlin la poesía es canto. El canto es la celebración del advenimiento de los dioses y también el canto es lenguaje⁹⁷. A partir de ello, Heidegger comprende al poetizar, fundamentalmente, como una renuncia. Lo hace en el siguiente sentido: “la renuncia del poeta no concierne a la palabra sino a la relación de la palabra con la cosa, más exactamente: a lo misterioso de esta relación, que se manifiesta como secreto justamente donde el poeta quisiera nombrar una joya que yace en la mano”⁹⁸. Sin embargo, “la joya se mantiene en lo innombrado”⁹⁹ ya que “la experiencia de la palabra de este poeta entra en la oscuridad, quedando con ella misma todavía velada”¹⁰⁰. A partir de esta consideración de la experiencia poética, se debe, por tanto, dejarla ya también en la vecindad con el pensar. Por ello, para que se muestre una posibilidad de hacer una experiencia pensante con el lenguaje, se la debe localizar en la vecindad en que habitan pensar y poetizar, aunque vale la pena destacar que: “ni la experiencia poética con la palabra, ni la experiencia pensante con el decir, llevan el lenguaje en su esencia al lenguaje”¹⁰¹ ya que la “esencia del lenguaje rehúsa llegar a él, a saber, al lenguaje en el que hacemos afirmaciones sobre el lenguaje (...) tal rehusar pertenece a su esencia”¹⁰². En esta senda, una experiencia pensante con el lenguaje significaría aprender a prestar atención a la vecindad en la que habitan poetizar y pensar. Como antes se mencionó, en la experiencia poética el poeta se dispone a la renuncia. Esta renuncia conlleva, a su vez, una aseveración (perteneciente a la poesía “La Palabra” de E. George), a saber: “ninguna cosa sea donde la palabra falte” o, lo que es igual, ninguna cosa es donde la palabra falta. Ahora bien, vale preguntarse qué rol ocupa la palabra en la experiencia poética. La palabra, que no es, se da (*es gibt*). La palabra se da dando, como lo dador de ser. La palabra, a su vez, es rehusada al modo de la retención. Por ello, en la palabra aparece la dación de lo asombroso y misterioso. La palabra acerca, en el

⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 120.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 121.

⁹⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁰ *Ibidem.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 122.

¹⁰² *Ibidem.*

rehusarse, su esencia allí retenida. Por ésto, “el poema canta la misteriosa cercanía del distante y ausente dominio de la palabra”¹⁰³. La dación de ser, como se dijo, debe ser meditada en el marco de la di-ferencia y vecindad entre poetizar y pensar. En ello, la palabra conductora para dicha meditación era: la esencia del lenguaje, el lenguaje de la esencia. Cuando se refiere a la esencia quiere nombrar aquello que dura, aquello que esencia esenciándose. Cuando se refiere a lenguaje quiere nombrar aquello que pertenece a ésto esenciante que encamina todo como su máxima propiedad¹⁰⁴. Este encaminar-todo se da en tanto que habla. El dicho, como lo que encamina-todo, dona al lenguaje las determinaciones, haciendo de la experiencia con el lenguaje una experiencia con el lenguaje como dicho. La vecindad entre el poetizar y el pensar, como dos maneras del decir, se relacionan en la cercanía, cercanía como dicho. En este sentido, el lenguaje es la lengua. La lengua, el lenguaje como habla, nos introduce en una temática muy cercana, a saber, la cuestión de la tierra como tierra. Por ejemplo, los dialectos, hablas muy distintas entre sí, hablan siempre de la región, hablan siempre de la tierra que habitan. Lo sonoro del habla no es meramente un fenómeno fisiológico, sino más bien, un pertenecer al fluyente crecimiento de la tierra en la que “nosotros los mortales prosperamos, de la cual recibimos lo sólido de lo aborigen”¹⁰⁵. En un análisis de la poética de Hölderlin, dice Heidegger: “la palabra aparece en la región, como la región que hace replicar recíprocamente la tierra y el cielo, el fluir de la profundidad y el poder de la altura, que determina tierra y cielo como regiones del mundo”¹⁰⁶. En el sonar del lenguaje, el decir originante como habla, se da el hacer aparecer mundo. Por tanto, “el sonar resuena desde el tocar, el reunir convocador que, abierto a lo abierto, hace aparecer mundo en las cosas (...) lo sonoro, terreno del lenguaje es retenido en el templar, que acuerda entre sí las regiones de la estructura del mundo, haciéndolas jugar una con otras”¹⁰⁷. La vecindad de poetizar y pensar, como maneras del decir, radica en el uno-ante-el-otro como un uno-para-el-otro (que lo encubre, vigila y protege), como uno que se

¹⁰³ *Ibíd.*, p.

¹⁰⁴ Cfr. *Ibíd.*, p. 131

¹⁰⁵ HEIDEGGER, M., “La esencia del lenguaje”, p. 134 en *Unterwegs zur Sprache*, trad. Dina V. Picotti C., Verlag Günter Neske Pfullingen, 1959, tercera edición, 1965, Buenos Aires (1989).

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 135.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 136.

abandona al otro. De esta manera, “lo que encamina lo vecinal de las cuatro regiones del mundo, las hace alcanzarse y se detiene en la cercanía de su amplitud, es la cercanía misma (...) lo esenciante de la cercanía no es la distancia sino el en-caminamiento del uno-ante-otro de las regiones del cuarteto del mundo”¹⁰⁸. El juego-espacio-tiempo temporalizando y disponiendo localidad en-camina el uno-ante-otro de las cuatro regiones del mundo (tierra, cielo, divinos, mortales) como juego del mundo. El en-caminamiento del uno-ante-otro en la cuaternidad-cuarteto (*Geviert*) es la cercanía como cercandad. En síntesis:

Se puede advertir hasta qué punto la cercanía y el dicho como lo esenciante del lenguaje, son lo mismo (...) su esencia [del lenguaje] pertenece a lo más propio del en-caminamiento del uno-ante-otro de las cuatro regiones del mundo (...) El lenguaje, como el dicho del cuarteto del mundo (...) es la relación de todas las relaciones. Relaciona, sustenta, alcanza y enriquece el uno-ante-otro de las regiones del mundo, las mantiene y protege, en cuanto él mismo -el dicho- se contiene. Entonces, conteniéndose, el lenguaje nos demanda como el dicho del cuarteto del mundo, a nosotros que como mortales pertenecemos al cuarteto, a nosotros que podemos hablar sólo en tanto correspondemos al lenguaje.¹⁰⁹

Como se afirmó, el poetizar, y en ello el quehacer de los poetas, conlleva siempre una renuncia. Toda renuncia implica un rehusarse a algo. Los nombres que el poeta necesita para presentar aquello que no se puede conservar para sí (no se lo puede dominar y controlar al modo del cálculo) son las palabras¹¹⁰. Por ello, comprenden a los nombres como palabras presentativas de las cosas. La presentación dista de la re-presentación. La presentación de las cosas por la palabra les confiere presencia, es decir, lo que aparece como ente recibe el ser de la palabra presentante. En ello, dice Heidegger: “el dicho es mostrar (...) domina el mostrar, que hace aparecer lo presente y desaparecer lo ausente. El dicho de ninguna manera es la posterior expresión lingüística de lo que aparece, más bien todo brillar y apagarse descansa en el dicho mostrante”¹¹¹. Lo que mueve este mostrar del dicho es el apropiar que lleva a lo presente y a

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 138.

¹⁰⁹ *Ibíd.* p. 140.

¹¹⁰ Cfr. HEIDEGGER, M., “La palabra”, p. 149 en *Unterwegs zur Sprache*, trad. Dina V. Picotti C., Verlag Günter Neske Pfullingen, 1959, tercera edición, 1965, Buenos Aires (1989).

¹¹¹ HEIDEGGER, M., “El camino hacia el lenguaje”, p. 169 en *Unterwegs zur Sprache*, trad. Dina V. Picotti C., Verlag Günter Neske Pfullingen, 1959, tercera edición, 1965, Buenos Aires (1989).

lo ausente a su propio respectivo. A este apropiar, que mueve al dicho como mostración mostrante, se lo llama acaecer. Vale destacar que este mostrar nunca es un fundamentar sino un fundar. Así lo expresa el autor:

Lo que el acontecer da por resultado a través del dicho nunca es el efecto de una causa, la consecuencia de un fundamento. El apropiar que lleva, el acontecer, otorga más que todo actuar, hacer y fundar. Lo acaeciente es el acaecimiento mismo (...) [que] sólo se puede experimentar en el mostrar del dicho como lo otorgante (...) [por tanto es] el lenguaje “casa del ser”. Es la protección del estar presente, en tanto su brillar permanece encomendado al mostrar acaeciente del dicho. Casa del ser es el lenguaje porque como dicho es la manera del acaecimiento”.¹¹²

Ahora bien, el poeta no domina las palabras. Debe renunciar al dominio de la palabra, debe rehusar un decir. Sin embargo, esta renuncia no lo lleva a enmudecer debido a que no es una negativa al decir, ya que “un rehusar permanece siendo un decir”¹¹³. En este rehusar, el poeta cuida la relación con la palabra. La renuncia no es ninguna reivindicación, al contrario, radica en el transformarse del decir en un dicho indecible. La renuncia implica (como lo sugiere E. George) que toda cosa es solamente donde la palabra es otorgada¹¹⁴. Antes se dijo que la palabra, en su sentido dador, condiciona la cosa en tanto que cosa otorgándole a ésta su fundación (la palabra no fundamenta, sino que funda haciendo que la cosa esté presente). El rehusarse del poeta es, a la vez, un no-rehusarse, justamente porque en el rehúso no se rehúsa al secreto de la palabra. Por tanto: “en este no-rehusar-se la renuncia se dice a sí misma como aquel decir que se debe totalmente al secreto de la palabra. El renunciar es en el no-rehusar-se un deber-se. Allí habita la renuncia. Es deuda y de este modo un gracias”¹¹⁵. En este sentido, el rehusarse como no-rehusar-se al secreto de la palabra mantiene al secreto en tanto que secreto, es decir, que lo lejano permanece siendo lo lejano pero como experiencia de la cercanía de lo lejano. Y, en ello, se experiencia que “para este secreto falta la palabra, es decir, aquel decir que fuera capaz de

¹¹² *Ibíd.*, p. 170.

¹¹³ HEIDEGGER, M., “La palabra”, p. 151 en *Unterwegs zur Sprache*, trad. Dina V. Picotti C., Verlag Günter Neske Pfullingen, 1959, tercera edición, 1965, Buenos Aires (1989).

¹¹⁴ Cfr. *Ibíd.*, p. 153.

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 154.

llevar al lenguaje la esencia del lenguaje”¹¹⁶. Por tanto, la palabra para la esencia de la palabra nunca es otorgada, la palabra para lo propiamente esenciante del lenguaje está muy cerca del poeta pero, sin embargo, siempre se le escapa. Esta palabra para lo esenciante del lenguaje es, según la poesía de George, rica y tierna. Esto significa, según la interpretación heideggeriana, que es rica en tanto que es poderosa en otorgar, en hacer llegar, en que, en tanto que palabra, en el decir muestra y lleva a la luz a la cosa como cosa. Y es también tierna ya que es familiar y cuidadosa para el poeta, un cuidado que prescinde del dominio y del poder-voluntad de control. En síntesis: “la joya rica y tierna es el oculto esenciar de la palabra, que diciendo nos ofrece invisiblemente y ya en lo inexpresado, la cosa como cosa (...) la joya se torna lo que el poeta, como dicente, prefiere a toda otra cosa, aprecia sobre todo lo demás. La joya se convierte en lo propiamente digno de ser pensado por el poeta”¹¹⁷. Esta joya simboliza la esencia de la palabra que no aparece para la palabra. Allí, pensar y poetizar. Al hacerse decir lo digno de ser pensado lo llamamos pensar, mientras que en cuanto oímos el poema reflexionamos en el poetizar.

II.III. Walter Benjamin y “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”

Walter Benjamin concluye su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en el año 1935, siendo éste publicado en 1936 en la Revista del Instituto de Investigación social (versión francesa de Pierre Klossowski). Como se dijo, el año de publicación de este ensayo es exactamente el mismo en el que Heidegger lee, tanto en Friburgo -1935- como en Zurich -1936-, su artículo “El origen de la obra de arte”. En la contemporaneidad, se da un viraje que retoma la idea de la “muerte de la religión del arte” hegeliana pero a manos de la reproductibilidad técnica. Dicho proceso de tecnificación y reproductibilidad tiene como consecuencia que: “la obra de arte se emancipa por primera vez en la historia mundial de su

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 156.

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 156.

existencia parasitaria respecto del ritual”¹¹⁸. Este proceso de desacralización y de reproductibilidad técnica coincide, a su vez, con el creciente desarrollo de los movimientos de masas. Por ello, la fundamentación del arte dejará de ser ritual para pasar a ser política¹¹⁹. Benjamin busca dar cuenta de las profundas transformaciones que experimenta, tanto en sus mecanismos productivos como en la configuración perceptiva de la recepción, la obra de arte en pleno proceso histórico-cultural de formación de movimientos de masas. Es por ello que el autor elabora 15 tesis sobre “las tendencias evolutivas del arte bajo las actuales [primera mitad del siglo XX] condiciones de producción”¹²⁰. Este análisis representará un giro fundamental para la teoría estética contemporánea ya que deja de lado los conceptos vertebradores de la 'tradición', tales como: creación, genialidad, perennidad o misterio¹²¹.

Ya en la tesis 1, Benjamin advierte que “la obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción”¹²². Sin embargo, la reproducción técnica, en tanto que procedimiento artístico imperante, se instala a comienzos del S. XX con una intensidad inusitada. Si bien es claro que toda obra de arte ha podido y puede ser reproducida como tal, es a partir del cine y la fotografía que la reproducción técnica en sí misma deviene procedimiento artístico¹²³. Pero toda reproducción, así sea la mejor de ellas, siempre es inacabada. Lo que falta, y que es, ciertamente, irreproducible, es el 'aquí y ahora' de la obra de arte. El 'aquí y ahora' de cada obra radica en su “existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra”¹²⁴. Será sobre dicha existencia singular y original que se funda la perdurabilidad y perennidad de la obra. El aquí y el ahora constituye, fundamentalmente, la autenticidad de la obra de arte. Todo el ámbito de la autenticidad se sustrae ante los embates de la

¹¹⁸ BENJAMIN, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, en *Gesammelte Schriften*, I-2, R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser (Hg.), Suhrkamp, Frankfurt a.M, 1990, p.440.

¹¹⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 442.

¹²⁰ BENJAMIN, W., *Discursos interrumpidos I*, trad. J. Aguirre, Taurus, Buenos Aires, 1989, p. 18.

¹²¹ Cfr. *Ibid.*

¹²² *Ibidem*.

¹²³ Cfr. Oliveras, E., *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Emecé arte, 2004, pp. 277-289.

¹²⁴ BENJAMIN, W., *Discursos interrumpidos I*, trad. J. Aguirre, Taurus, Buenos Aires, 1989, p. 20.

reproductibilidad técnica. Mientras que lo auténtico se legitima en función de su conservación plena, la reproductibilidad técnica avanza asentada sobre una independencia y autonomía radical de todo posible original. En pocas palabras, “la autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica”¹²⁵. La reproducción técnica va, justamente, en contra de la autenticidad, depreciando su 'aquí y ahora', haciendo tambalear la testificación histórica de la cosa y, en ello, poniendo en crisis la autoridad misma del original. En síntesis, la reproducción técnica de la obra de arte atrofia el aura de ésta. Así lo explica, en detalle, el mismo Benjamin:

La técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad.¹²⁶

El cine es clara expresión del proceso de liquidación del valor de la tradición cultural en la herencia cultural estética. Se abandona la noción de autenticidad, perennidad y originalidad, para dar lugar a una valoración preponderante de la multiplicidad reproductiva como legitimación de la producción artística. Ahora, pues, vale preguntarse concretamente de qué habla Benjamin cuando diagnostica la “pérdida del aura” a manos de la reproductibilidad técnica de la obra de arte. Fundamentalmente, y en rasgos generales, el aura es: “la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que puede estar)”¹²⁷. Lo que se desmorona a partir de la cercanía e inmediatez de las masas a la obra de arte es la lejanía propia de la obra, su aureola de originalidad y autenticidad. La proximidad de las masas a la obra de arte, como una característica propia del tiempo actual basada en el querer adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, constituye un fenómeno culturalmente arrollador, en él, se quita “la envoltura a cada objeto, [se] tritura su aura (...) tanto que

¹²⁵ *Ibíd.*, p. 22.

¹²⁶ *Ibíd.*, pp. 22-23.

¹²⁷ *Ibíd.*, p. 24.

incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible”¹²⁸. Desde estas consideraciones, Benjamin analiza la contemporaneidad de la obra de arte en base a la comparativa entre la “pérdida del aura” y la “muerte del arte” - al modo cultural-. Es indisoluble la noción benjaminiana de 'aura' del origen de la obra de arte como culto o rito, es así que:

La índole original del ensamblamiento de la obra de arte en el contexto de la tradición encontró su expresión en el culto. Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual. Con otras palabras: el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil. Dicha fundamentación estará todo lo mediada que se quiera, pero incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza resulta perceptible en cuanto ritual secularizado.¹²⁹

La época de la reproductibilidad técnica autonomiza y emancipa, como nunca antes en la historia universal, a la obra de arte de su valor cultural¹³⁰ -de su “existencia parasitaria en un ritual”¹³¹-. Desde la autonomización y emancipación de la obra de arte del valor cultural, la significación propia de la obra muta: “la obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida”¹³². Una vez abandonada la fundamentación de la obra de arte en la ritualidad o el culto, se patentiza una renovada fundamentación culturo-epocal, a saber, la praxis política. También, al ser abandonada la recepción de la obra sostenida en el culto, comienza otro nuevo momento en el que el valor exhibitivo de la obra artística gana preponderancia. Por ello, observa Benjamin: “a medida que las ejercitaciones artísticas se emancipan del regazo ritual,

¹²⁸ BENJAMIN, W., *Discursos interrumpidos I*, trad. J. Aguirre, Taurus, Buenos Aires, 1989, p. 25.

¹²⁹ *Ibid.* p. 26.

¹³⁰ Tomamos la cita al pie que realiza Benjamin por su carácter altamente ilustrativo y útil para los fines de nuestra investigación: “la definición del aura como «la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)» no representa otra cosa que la formulación del valor cultural de la obra artística en categorías de percepción espacial-temporal. Lejanía es lo contrario que cercanía. Lo esencialmente lejano es lo inaproximable. Y serlo es de hecho una cualidad capital de la imagen cultural. Por propia naturaleza sigue siendo «lejanía, por cercana que pueda estar». Una vez aparecida conserva su lejanía a la cual en nada perjudica la cercanía que pueda lograrse de su materia” (BENJAMIN, W., *Discursos interrumpidos I*, trad. J. Aguirre, Taurus, Buenos Aires, 1989, p. 26).

¹³¹ *Ibid.*, p. 27.

¹³² *Ibidem.*

aumentan las ocasiones de exhibición de sus productos”¹³³. Este tiempo se caracteriza, entonces, por la preponderancia absoluta del valor exhibitivo de la obra de arte en claro desmedro de su valor cultural heredado, por ejemplo en la fotografía¹³⁴. En este sentido, se puede hablar de dos tipos de obras que, a su vez, expresan dos momentos histórico-culturales diferenciados: a. La obra aurática caracterizada por el valor cultural, la lejanía, la singularidad, la autenticidad, la perdurabilidad, la tradición y la fundamentación rito-cultural; b. La obra no-aurática o post-aurática caracterizada por su valor exhibitivo, su cercanía, repetibilidad, reproducción, fugacidad, transitoriedad y fundamentación política¹³⁵.

Otro factor determinante para la comprensión estética contemporánea, radica en el análisis sobre la modificación que sufre la relación de la masa con el arte a causa de los medios técnicos de reproducción. La reacción masiva del público frente a la obra de arte, basada en una masificación cultural o estetización de la cultura, genera una nivelación entre la obra y el público. En la inmediatez y proximidad entre el público masivo y las obras de arte, una vez más, la profecía hegeliana se actualiza: “Estamos por encima de rendir un culto divino a las obras de arte, de poder adorarlas; la impresión que nos hacen es de índole más circunspecta, y lo que provocan en nosotros necesita de una piedra de toque superior”¹³⁶ o como se dice, de modo más claro, en otra traducción: “Estamos ya más allá de poder venerar y adorar obras de arte como si fueran algo divino; la impresión que nos producen es de tipo reflexivo, y lo que suscitan en nosotros requiere una superior piedra de toque y una acreditación de otro tipo”¹³⁷. La actitud del público se caracterizará, entonces,

¹³³ BENJAMIN, W., *Discursos interrumpidos I*, trad. J. Aguirre, Taurus, Buenos Aires, 1989, p. 29.

¹³⁴ “En la fotografía, el valor exhibitivo comienza a reprimir en toda la línea al valor cultural” aunque éste se resista como “último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos” (BENJAMIN, W., *Discursos interrumpidos I*, trad. J. Aguirre, Taurus, Buenos Aires, 1989, p. 31).

¹³⁵ Cfr. OLIVERAS, E., *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Emecé arte, 2004, p. 291.

¹³⁶ Citado por Benjamin en: BENJAMIN, W., *Discursos interrumpidos I*, trad. J. Aguirre, Taurus, Buenos Aires, 1989, p. 28-29 de (Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Werke*, Berlín y Leipzig, 1832, vol. X, pág. 14).

¹³⁷ HEGEL, G.W.F., *Lecciones sobre estética*, trad. R. Gabás, Barcelona, 1989, Edicions 62 s.a., p. 12.

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

por dos modos comportamentales¹³⁸: crítico (reflexivo y agudo, valor racional de la experticia masiva) y frutivo (placentero). En esta dirección, considera Benjamin, es menester preguntarse sobre la función que reviste el cine en relación con las masas. Para el gran público, la obra de arte, especialmente el cine, ha pasado a ser de una mera apariencia atractiva, cautivante o simplemente convincente, a un 'proyectil'¹³⁹. Estos 'proyectiles' lanzados al ojo del espectador son una invasión que choca contra todo destinatario y se adentran en él¹⁴⁰. La influencia de estos 'proyectiles' sobre la percepción humana es significativa: "el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes queda enseguida interrumpido por el cambio de éstas. Y en ello consiste el efecto de choque del cine"¹⁴¹. A este fenómeno se lo denomina *shock*. A continuación se tomará el ejemplo que el mismo Benjamin utiliza para graficar este fenómeno contemporáneo:

El cine es la forma artística que corresponde al creciente peligro en que los hombres de hoy vemos nuestra vida. La necesidad de exponerse a efectos de choque es una acomodación del hombre a los peligros que le amenazan. El cine corresponde a modificaciones de hondo alcance en el aparato perceptivo, modificaciones que hoy vive a escala de existencia privada todo transeúnte en el tráfico de una gran urbe, así como a escala histórica cualquier ciudadano de un Estado contemporáneo.¹⁴²

En otra obra, Benjamin se refiere al fenómeno de *shock* producido por el cine, a través de la misma relación con el transeúnte contemporáneo, del siguiente modo:

Moverse a través del tránsito significa para el individuo una serie de shocks y de colisiones. En los puntos de cruce peligrosos, lo recorren en rápida sucesión contracciones iguales a los golpes de una batería (...) Baudelaire habla del hombre que se sumerge en la multitud como un reservorio de energía eléctrica (...) Llegó el día en que el film correspondió a una nueva y urgente necesidad de estímulos. En el film la percepción por shocks se afirma como principio formal.¹⁴³

Lo que a Benjamin le llama la atención, como buen observador de las

¹³⁸ BENJAMIN, W., *Discursos interrumpidos I*, trad. J. Aguirre, Taurus, Buenos Aires, 1989, p. 44.

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 51.

¹⁴⁰ Cfr. *Ibíd.*, p. 51-52.

¹⁴¹ BENJAMIN, W., *Discursos interrumpidos I*, trad. J. Aguirre, Taurus, Buenos Aires, 1989, p. 51.

¹⁴² Es la cita al pie nº28 que realiza Benjamin: en BENJAMIN, W., *Discursos interrumpidos I*, trad. J. Aguirre, Taurus, Buenos Aires, 1989, p. 52.

¹⁴³ BENJAMIN, W., *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Buenos Aires, Leviatán, 1999, p.69.

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

circunstancias histórico-culturales concretas y materiales, es el fenómeno de la multitud ('masa') en la sociedad contemporánea (desde la 'Revolución industrial' europea hasta la primera mitad del siglo XX). El hombre contemporáneo está sometido a un conjunto impuesto e ilimitado de estímulos permanentes (*shocks*) que modifican radicalmente su percepción de mundo y su existencia toda. P. Valéry, ya en 1929, anunciaba: "la belleza es una especie de muerte. La novedad, la intensidad, la extrañeza y, en una palabra, todos los valores de choque [*shock*], la han suplantado"¹⁴⁴. En este sentido, tanto la experiencia del *shock* perceptivo, intermitente, violento, caótico, indisciplinado y acelerado, va junto, como complemento subjetivo necesario, a una época caracterizada por la pérdida del aura de la obra de arte en general (ya no se contempla, no se detiene, no se respira, ya no hay Dios sólo técnica y ruido). Diferente de la actitud de contemplación teológico-cultural, el hombre contemporáneo, condensado semánticamente en el transeúnte de la urbe moderna, se desplaza maníaca e indiferentemente, percibiendo, de modo continuo e invasivo, imágenes que lo invaden de modo fragmentario y desarticulado. Ante esta situación, dice Benjamin¹⁴⁵, el peatón experimenta, ante la disrupción espacial, un permanente 'estado de peligro' y de defensa. La defensa es ante los estímulos fragmentarios, ante los *shocks* que estos 'proyectiles' generan.

Como consecuencia de todo lo mencionado, el público configura una percepción específica de nuestro tiempo caracterizada por la dispersión ante el estado de *shock* permanente, a saber, una atención inatenta o dispersa. Es por ello que:

La recepción en la dispersión, que se hace notar con insistencia creciente en todos los terrenos del arte y que es el síntoma de modificaciones de hondo alcance en la apercepción, tiene en el cine su instrumento de entrenamiento. El cine corresponde a esa forma receptiva por su efecto de choque. No sólo reprime el valor cultural porque pone al público en situación de experto, sino además porque dicha actitud no incluye en las salas de proyección atención alguna. El público es un examinador, pero un examinador que se dispersa.¹⁴⁶

¹⁴⁴ VALÉRY, P., "Leonardo y los filósofos", en *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Madrid, Visor, 1987, p. 111.

¹⁴⁵ Cfr. BENJAMIN, W., *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Buenos Aires, Leviatán, 1999, p.21.

¹⁴⁶ BENJAMIN, W., *Discursos interrumpidos I*, trad. J. Aguirre, Taurus, Buenos Aires, 1989, pp. 54-55.

La percepción artística del ser humano contemporáneo, y la percepción del movimiento en general, se ven profundamente modificadas a partir de los efectos del *shock*. El *shock* cambia de modo determinante la estructura de la experiencia estética universal a partir de la transformación estructural de los medios de producción artística.

En síntesis, dos “muertes” hablan del mismo suceso y, ambas a la vez, dan paso al nuevo tiempo: Por un lado, la “muerte” de la “religión del arte” (diagnosticada por Hegel); por otro, la “muerte” del “arte aurático” (desarrollada por Benjamin). Será aquí donde, desde un pensamiento débil lejano a las violentas y falocéntricas categorías de la metafísica¹⁴⁷, se asiste a una expansión monumental de la estetización de la cultura -a través de los MMCC, de la información y de las múltiples narratividades audio-visuales-. La “muerte” dona un nacimiento. Sale a la luz un hecho impensado y por pensar: “la disponibilidad del arte en general no tiene precedente histórico y es resultado de la liberación de los espacios acotados, incluido el museo imaginario con sus valores con nostalgia de aura”¹⁴⁸.

III. Oscilación y desarraigo: el *Shock-Stoss* como *Wesen* del arte contemporáneo.

En este último apartado, se interrogará, junto con Vattimo, qué sucede con el arte y qué sucede con el ser en la existencia general en la tardomodernidad. A partir de Walter Benjamin, no se puede dejar de reconocer que las condiciones de reproducción artística contemporáneas modifican de modo fundamental el *Wesen* del arte (su 'esencia' en términos del modo de 'darse' epocalmente). Según Vattimo, Benjamin logra, fundamentalmente, superar la concepción metafísica del arte. Lo hace al abandonar la noción tradicional de arte que la determina esencialmente como un lugar de

¹⁴⁷ Ver: REBOK, M.G., “La transmutación de las categorías en el pensar contemporáneo” en *Discurso..*, Tucumán, 1999, pp. 50-65.

¹⁴⁸ Cfr. REBOK, M.G., “¿Muerte del arte o estetización de la cultura?” en *TÓPICOS. Revista de Filosofía de Santa Fe*, N°15, 2007, p. 74.

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

conciliación (correspondencia entre lo exterior y lo interior)¹⁴⁹. Además del invaluable aporte benjaminiano, Heidegger dona una renovada comprensión del arte en la contemporaneidad como “puesta-en-obra de la verdad” a partir, como ya ha sido desarrollado en este artículo, de las nociones de tierra y mundo. En ambas propuestas, se encuentran dos factores claves en referencia a cómo la obra de arte ejerce un efecto directo sobre el observador, ellos son: el *Stoss* heideggeriano y el *Shock* benjaminiano. Para Vattimo, estos dos aspectos constituyen los rasgos principales de la nueva esencia del arte en la sociedad tardointustrial¹⁵⁰.

Walter Benjamin valora, como una novedad histórica decisiva, el fenómeno de que la reproductibilidad técnica hiciera desaparecer definitivamente el 'valor cultural' de la obra de arte en favor del valor exhibitivo. Dentro de ese proceso, Benjamin presentaba la noción de *Shock* como el efecto directo, ejercido fundamentalmente por el cine, que la obra de arte, a modo de 'proyectil', lanzaba contra el espectador. El efecto de *Shock* está intrínsecamente relacionado con el miedo a perder la vida (en el sentido trágico de la existencia, a saber, el vivir entendiendo a la muerte como la posibilidad existencial constitutivamente más relevante) y con el peligro que los contemporáneos experimentan ante su existencia invadida por estímulos.

En otra dirección, pero con un sentido cercano, Heidegger presenta la noción de *Stoss*. Este 'choque' que produce en el observador la obra de arte está relacionado íntimamente con la experiencia de angustia. La angustia¹⁵¹ sobreviene al *Da-sein* cuando registra la insignificancia del 'mundo' -como aquello que no remite a nada-. Diferente es la recepción de las 'cosas del mundo' -cosas singulares que pertenecen al mundo insertas en una red de significatividad o reenvíos sígnicos permanentes- que hacen alusión a significados ya conocidos, por tanto, más tranquilizantes. Justamente, la obra de arte “no se deja trasladar a un orden de significados preestablecidos”¹⁵² y,

¹⁴⁹ VATTIMO, G., “El arte de la oscilación” en *La sociedad transparente*, trad. T. Oñate, Barcelona, Paidós, 1990, p. 135.

¹⁵⁰ Cfr. *Ibíd.*, p. 136.

¹⁵¹ Cfr. HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo*, trad. J. Rivera, Madrid, Trotta, 2006, pp. 206-213.

¹⁵² VATTIMO, G., “El arte de la oscilación” en *La sociedad transparente*, trad. T. Oñate, NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

por ello, se produce el 'choque' (*Stoss*) que conduce al observador a experimentar angustia. Así, la obra de arte 'funda' mundo presentándose como una aperturidad histórico-eventual del ser epocal. En este sentido, se puede definir el *Stoss* como: “[fenómeno que radica en] poner en suspenso la obviedad del mundo, el de suscitar un preocupado maravillarse por el hecho, de por sí insignificante (en sentido riguroso: que no remite a nada, o remite a la nada), de que hay mundo”¹⁵³.

Ahora bien, vale preguntarse qué es realmente lo que evidencia la relación entre el *Stoss* heideggeriano y el *Shock* benjaminiano. Según Vattimo, el punto de unión entre ambos radica en un rasgo común, a saber, la experiencia de “*desarraigo* (...) como una experiencia de extrañamiento que exige una labor de recomposición y readaptación (...) [que] *se orienta a mantener vivo el desarraigo*”¹⁵⁴ como experiencia trágica permanente - constitutiva y no provisional-. Ante la 'tradición' occidental que se ha empeñado en presentar a la experiencia estética como aquella que brinda seguridad de integración o reintegración, tanto Benjamin como Heidegger aportan un elemento radicalmente novedoso: la oscilación y desarraigo como esencia del arte. En el caso de Heidegger, el desarraigo está dado, más que por el 'mundo', por la 'tierra', ya que “en la tierra, la obra produce un efecto de desarraigo: la tierra no es el mundo, no es un sistema de conexiones significativas, sino lo otro, la nada, la universal gratuidad e insignificancia. La obra es fundación sólo en cuanto produce un continuo efecto de extrañamiento”¹⁵⁵. En el caso de Benjamin, el *Shock* remite de modo directo a la experiencia del contemporáneo en cuanto a la asunción de la propia precariedad estructural de su existencia. El *Shock* es, en este sentido, “el modo en que de hecho se realiza en nuestro mundo el *Stoss* del que habla Heidegger, la esencial oscilación y desarraigo que constituyen la experiencia artística”¹⁵⁶ en la época de la reproductibilidad técnica. En la cultura mass-

Barcelona, Paidós, 1990, pp. 140-141.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ Cfr. *Ibid.*, p. 142.

¹⁵⁵ VATTIMO, G., “El arte de la oscilación” en *La sociedad transparente*, trad. T. Oñate, Barcelona, Paidós, 1990, p. 144.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 146.

mediática contemporánea, los contenidos poseen un carácter estructural de precariedad y superficialidad. Esta nueva configuración epocal, y la renovada experiencia estética en particular, contrastan con la cultura estética heredada. Dicha tradición, caracterizada por la perennidad, la profundidad, la contemplación y la autenticidad, se ve claramente amenazada y avasallada por una nueva donación epocal de sentido. La experiencia estética tardomoderna está hoy dominada por la potencia de los medios masivos de comunicación, información y de las más diversas narratividades audio-visuales. Hoy, quizás más que nunca, la experiencia del *Shock* benjaminiano cobra relevancia. El *Shock* nos actualiza a la conciencia los fenómenos contemporáneos, vividos y experimentados por nosotros mismos, de permanente movilidad e hipersensibilidad. Es de constatar que: “a esta excitabilidad e hipersensibilidad corresponde un arte que ya no está centrado en la obra sino en la experiencia, pensado, eso sí, en términos de variaciones mínimas y continuas”¹⁵⁷. Tanto el *Stoss* como el *Shock*, especialmente hoy día, dan cuentas del desarraigo y oscilación a la que está expuesta la existencia general de los hombres. En ello, la vivencia permanente de la angustia y la experiencia patente de la mortalidad cercana. En conclusión, nos dice el filósofo italiano:

El Shock-Stoss es el *Wesen*, la esencia del arte en los dos sentidos que esta expresión tiene en la terminología heideggeriana: es decir, el modo de dárseos la experiencia estética en la modernidad tardía, y, además, lo que se muestra como esencial para el arte (...) su acontecer como nexo de fundación y desfondamiento, en forma de oscilación y desarraigo, y, en definitiva, como ejercicio de la mortalidad.¹⁵⁸

En la actualidad, la presencia mass-mediática acentúa los fenómenos de movilidad y superficialidad de la experiencia estética masiva. Dicho fenómeno daría cuenta de un proceso generalizado de 'debilitamiento' de la noción misma de realidad¹⁵⁹. La realidad contemporánea presenta rasgos más débiles, lejanos a las violencias a las que nos expusieron las categorías metafísicas¹⁶⁰,

¹⁵⁷ VATTIMO, G., “El arte de la oscilación” en *La sociedad transparente*, trad. T. Oñate, Barcelona, Paidós, 1990, p. 151.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 152.

¹⁵⁹ Cfr. *Ibid.*, p. 153.

¹⁶⁰ REBOK, M.G., “La transmutación de las categorías en el pensar contemporáneo” en *Discurso...*, Tucumán, 1999, pp. 50-65.

y configura, de esta manera, una experiencia oscilante, desarraigada y lúdica. Es por ello que: “la experiencia de la ambigüedad es, como oscilación y desarraigo, constitutiva para el arte”¹⁶¹.

IV. Conclusión

Según aquello que hemos podido constatar a lo largo de este breve desarrollo, consideramos que, sin lugar a dudas, la originalidad e intuición del pensamiento hegeliano está presente, aunque sea como matriz y antecedente fundamental, en el pensar estético contemporáneo actual. Tanto G. Vattimo, como M. Heidegger y W. Benjamin parten del diagnóstico realizado por Hegel un siglo antes. La 'muerte del arte' en el sentido cultural, constituida como relato en la profecía hegeliana, se ha hecho cultura. Esto ha sucedido de tal modo que, junto con Vattimo, comprendemos que la 'muerte del arte' se nos propone contemporáneamente como una “constelación histórico-ontológica en la que nos movemos”¹⁶². En esta constelación, que nos constituye como contemporáneos, el arte ya no ocupa un lugar particular como fenómeno específico, más bien, presenciamos una “estetización general de la existencia”¹⁶³. En este sentido, la explosión de lo estético re-afirma la 'muerte del arte' como 'ocaso del arte'¹⁶⁴. Por su parte, Martin Heidegger, en el epílogo de “Der Ursprung des Kunstwerkes”, toma la siguiente cita de Hegel: “pero ya no tenemos ninguna necesidad de exponer un contenido en la forma del arte. El arte es para nosotros por el lado de su destino supremo un pasado”¹⁶⁵. Como respuesta a esta conocida afirmación de Hegel, nos dice Heidegger: “La decisión sobre la proposición de Hegel no se ha fallado, pues tras ésta se encuentra el pensamiento occidental desde los griegos, a cuyo pensamiento corresponde ya una verdad que acontece del ente. Si la decisión sobre la proposición se falla, cuando se falle, tiene que serlo por esta verdad del ente y

¹⁶¹ VATTIMO, G., “El arte de la oscilación” en *La sociedad transparente*, trad. T. Oñate, Barcelona, Paidós, 1990, p. 154.

¹⁶² VATTIMO, G., *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, trad. A.L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1986, p. 50.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 55.

¹⁶⁵ HEGEL, G.W.F., *Lecciones sobre estética* en Heidegger, M., “El origen de la obra de arte”, trad. S. Ramos en *Arte y Poesía*, México, F.C.E., 1958, p. 120-121.

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

sobre ella. Hasta entonces permanecerá valedera la proposición”¹⁶⁶. Por otro lado, Walter Benjamin también retoma la idea de “muerte de la religión del arte” hegeliana y desarrolla todo su análisis a partir de la incidencia de la reproductibilidad técnica. Dicho proceso de tecnificación y reproductibilidad tiene como consecuencia que: “la obra de arte se emancipa por primera vez en la historia mundial de su existencia parasitaria respecto del ritual”¹⁶⁷. A este proceso, claramente heredero de la reflexión hegeliana, Benjamin lo llama la “pérdida del aura”. La definición del aura como “manifestación irreplicable de una lejanía” representa, en líneas generales, la formulación del valor cultural de la obra artística, a la que Hegel había declarado como 'pasado', en categorías de percepción espacio-temporales de nuestro siglo. Sumado a lo anterior, comprobamos que, en cierto sentido, W. Benjamin ve en los avances técnicos de reproducción y producción de la obra de arte una verdadera chance de renovación cultural ya que, como dijimos, valora, como una novedad histórica decisiva, el fenómeno de que la reproductibilidad técnica hiciera desaparecer definitivamente el 'valor cultural' de la obra de arte en favor del valor exhibitivo. En cuanto a Heidegger, y en una dirección cercana a Benjamin, sostenemos que: “resulta difícil demostrar que Heidegger sea un teórico de la obra de arte, en el sentido cultural de la palabra”¹⁶⁸. Fundamentalmente, un pensador que intente restituir el sentido 'cultural' de la poética o de la obra en general debe ligar el valor de la obra necesariamente a su presencia en tanto que acabada o perfecta. A su vez, debe también asociar su valor a su condición de producto elaborado por un artista entendido como genio creador. En este sentido, comprobamos que dichas características culturales de la obra de arte, entendida al modo cultural, resultan lejanas a la concepción estética heideggeriana. Ésto sucede porque, justamente para Heidegger, “la obra es puesta-en-obra de la verdad (...) por ser siempre algo más que arte, más que

¹⁶⁶ HEIDEGGER, M., “El origen de la obra de arte”, trad. S. Ramos en *Arte y Poesía*, México, F.C.E., 1958, p.121.

¹⁶⁷ BENJAMIN, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, en *Gesammelte Schriften*, I-2, R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser (Hg.), Suhrkamp, Frankfurt a.M, 1990, p.440.

¹⁶⁸ VATTIMO, G., “El arte de la oscilación” en *La sociedad transparente*, trad. T. Oñate, Barcelona, Paidós, 1990, p. 147.

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

forma acabada y perfecta, resultado de un acto creativo o maestría”¹⁶⁹. Esta conclusión es avalada por la concepción heideggeriana de la obra de arte, en tanto que ésta se presenta como apertura de la verdad y acontecimiento-trans-propiador (*Er-eignis*) cuya esencia radica en la trans-propiación en el “juego de espejos” de la Cuaternidad¹⁷⁰. Por ello, y lejos de una consideración absolutamente negativa de la técnica, Heidegger considera que el *Ge-Stell* es también un “primer, acuciante, relampaguear del *Ereignis*”, es decir, un acontecer del Ser. Por tanto, Heidegger encuentra en la sociedad de la técnica y de la manipulación una *oportunidad* para superar el olvido del ser instalado por la alienación metafísica. Será en el *Ge-Stell* que “hombre y ser pierden las determinaciones que la metafísica les ha atribuido”¹⁷¹. En pleno desvanecimiento de la metafísica se nos dona la chance y oportunidad de una nueva venida epocal del ser. De todos modos, Heidegger tampoco tiene una mirada a-crítica de la técnica. Si bien considera que no podemos prescindir de ella, también sostiene que debemos, ante su primacía absoluta, ser capaces de no hacernos siervos de su excesos, de este modo, evitaremos que la técnica nos “dobleque, confunda y, finalmente, devaste nuestra esencia”¹⁷².

Bibliografía

AA.VV., *Sobre Walter Benjamin. Vanguardia, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires, Alianza-Goethe Institut, 1993.

BARRÍA, M., “La producción de un desaparecimiento. Verdad, aura y técnica en Walter Benjamin” en *Aisthesis*, Julio, nº49 (2011), Santiago de Chile, Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 192-204.

BENJAMIN, W., *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Buenos Aires, Leviatán, 1999.

BENJAMIN, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, en *Gesammelte Schriften*, I-2, R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser (Hg.), Suhrkamp, Frankfurt a.M, 1990.

BENJAMIN, W., *Discursos interrumpidos I*, trad. J. Aguirre, Taurus, Buenos Aires, 1989.

HEGEL, G.W.F., *Lecciones sobre estética*, trad. A. Brotóns Muñoz, Madrid, Akal, 1989

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ Cfr. HEIDEGGER, M., “La cosa”, trad. E. Barjau, en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.

¹⁷¹ VATTIMO, G., “El arte de la oscilación” en *La sociedad transparente*, trad. T. Oñate, Barcelona, Paidós, 1990, p. 149.

¹⁷² HEIDEGGER, M., *Serenidad*, Barcelona, Serbal, 1998, p. 27.

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
 Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

- HEGEL, W.F., *Fenomenología del Espíritu*, trad. W. Roces, México, F.C.E., 1992.
- HEIDEGGER, M., "El origen de la obra de arte", trad. S. Ramos en *Arte y Poesía*, México, F.C.E., 1958.
- HEIDEGGER, M., *Unterwegs zur Sprache*, trad. Dina V. Picotti C., Verlag Günter Neske Pfullingen, 1959, tercera edición, 1965, Buenos Aires (1989).
- HEIDEGGER, M., "La cosa", trad. E. Barjau, en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.
- HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo*, trad. J. Rivera, Madrid, Trotta, 2006.
- HEIDEGGER, M., *Serenidad*, Barcelona, Serbal, 1998.
- OLIVERAS, E., *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Emecé arte, 2004.
- REBOK, M.G., "La transmutación de las categorías en el pensar contemporáneo" en *Discurso...*, Tucumán, 1999, pp. 50-65.
- REBOK, M.G., "¿Muerte del arte o estetización de la cultura?" en *TÓPICOS. Revista de Filosofía de Santa Fe*, N°15, 2007.
- RUIZ ZAMORA, M., "Walter Benjamin/Martin Heidegger: un antagonismo ideológico a partir de la obra de arte" en *THÉMATA. REVISTA DE FILOSOFÍA*, n° 36 (2006), pp. 255-262.
- SADZIK, J., *La estética de Heidegger*, Barcelona, Luis Miracle, 1971.
- VATTIMO, G., *Introducción a Heidegger*, Barcelona, Gedisa, 1985.
- VATTIMO, G., *La sociedad transparente*, trad. T. Oñate, Barcelona, Paidós, 1990.
- VATTIMO, G., *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, trad. A.L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1986.