

DEL OCASO DEL AURA AL HOMBRE ACOSADO: UN DIAGNÓSTICO HEIDEGGERIANO- BENJAMINIANO SOBRE EL ESTADO DEL ARTE

Leandro Surce / Universidad de Buenos Aires

Del mismo modo que un niño nos imita con su juego, nosotros imitamos en el juego del arte las fuerzas que han creado y crean el mundo. (Klee: 2007, 42).

[the *art* is out of joint].

Hablar de la obra de arte hoy es ya un lamentable mero hablar de ciertas cosas y no mucho más que eso. ¿Qué habrá dejado de obrar en la obra para que se la considere de tal modo? ¿Qué se esconde tras esta simplificación, tras este presunto confinamiento de la obra de arte en su reducto óptico natural (su complejidad elemental)? Ciertamente, tonto sería negarlo, una obra de arte es por supuesto también una cosa, pero: ¿es sobre todo una cosa o su especificidad excede su ocasional corporeidad? Que una obra de arte sea básicamente una cosa no quiere decir, en principio, más que ella es posible merced a determinados soportes, u accesorios (escenográficos por ejemplo), de índole material. Martin Heidegger, en su ensayo, articulación de una serie de conferencias, titulado *El origen de la obra de arte* (1935/1936) repara magistralmente en este dilema (al que aquí pretenderemos dar un vuelco):

El cuadro cuelga de la pared como un arma de caza o un sombrero. Una pintura, por ejemplo esa tela de Van Gogh que muestra un par de botas de campesino, peregrina de exposición en exposición. Se transportan las obras igual que el carbón del Ruhr y los troncos de la Selva Negra. Durante la campaña los soldados empaquetaban en sus mochilas los himnos de Hölderlin al lado de los utensilios de limpieza. Los cuartetos de Beethoven yacen amontonados en los almacenes de las editoriales igual que las patatas en los sótanos de las casas.

Pero inmediatamente Heidegger nos advertirá:

Todas las obras poseen ese carácter de cosa. ¿Qué serían sin él? Sin embargo, tal vez nos resulte chocante esta manera tan burda y superficial de ver la obra. En efecto, se trata seguramente de la

perspectiva propia de la señora de la limpieza del museo o del transportista. (Heidegger, 1995: 13).

Paradójicamente, y muy a pesar de esta aclaración, la redefinición del ámbito artístico-cultural, suscitada sobre todo por la irrupción de las masas en la vida social, se encargará de tornar esta forma “burda y superficial” de considerar las obras en el modo predominante de su acceso, trato y metabolización. Así, el carácter cósmico que antes se hallaba a la base en tanto necesaria condición de posibilidad, en tanto soporte de un carácter añadido, de una alusión, ahora pasará a jugar un papel preponderante alentando la clausura (o regulación) de la apertura ontológica potencialmente propia del arte. Mas, ¿cómo tal reducción ha sido posible? Esta hipertrofia del carácter de cosa de las obras responde a una especie de afán por querer “cerrar el mundo (abierto)”, de cristalizar sus sentidos regulando los posibles posibles. En términos benjaminianos supone un previo coqueteo mercantil que culminará, pasando por los museos pero yendo camino a los escaparates, sucumbiendo a la sed de posesión:

Hay relaciones entre el gran almacén y el museo, entre los cuales el bazar es un eslabón intermedio. La acumulación de obras de arte en el museo se asemeja a la de las mercancías allí donde, al ofrecérsele masivamente al pasante, despiertan en él la idea de que también tendría que corresponderle una parte. (Benjamin, 2005: 420).

Parece que, si algo ha llegado a ser evidente respecto a la obra de arte, es que la brecha que antaño la separara del resto de las cosas, y en especial de los llamados “utensilios” (o según la terminología de *Ser y Tiempo*, de los “útiles”), esto es: las cosas destinadas al uso, no ha dejado (desde que el arte comulga con el capital ofreciéndole novedosos canales de penetración social y usos de abstracción) de reducirse... al ritmo de la reproductibilidad técnica: de la producción en serie de artículos culturales. Esta reducción confluye en una gran confusión, pues, en cierto modo, hoy hay arte por doquier. Podemos hallarlo en las cubiertas de las revistas, en carteles, graffitis, tatuajes, videos musicales, películas y comerciales televisivos, en los envoltorios de los productos (*packaging*), y hasta en su lisa y llana esencial complejidad (diseño). Sin lugar a dudas este crecimiento exponencial de aquello que comúnmente consideramos arte indica una profunda mutación del carácter fundamental de la obra de arte.

Ahora bien, para, abandonando la lejanía (aquel reservarse ante los ojos), llegar a “ser a la mano”. Para, en palabras de Benjamin, incrementar su “grado de exposición posible” (acercarse) hasta llegar al punto del sacrificio oclocrático (que asume la forma de un consentir), es menester que el arte se haya previamente “salido de sus goznes”. Este brusco zafarse de una atmósfera de pertenencia y de pertinencia implica que la obra de arte se desentienda del ámbito tradicional original en que nació, dándole la espalda a las condiciones de producción de sentido de que deriva. Una vez desarraigado, el arte ha de quedar flotando y a entera disposición, presta a pasar a servir a los más variados fines. Esta profunda desarticulación (que es un trocar el ser por el estar) supone que la obra se *actualice* de tal modo que termine por olvidar sus referencias cardinales (su aquí y su ahora). El *modo de estar* del arte consiste en una *presencia espectral*. El arte se adapta a los caprichos de la masa hipotecando sus posibles, cumple una función. Lógicamente esta espectacular difusión artística que se sigue del quedar boyando la obra no sería posible sin una significativa pérdida, en el marco de este bregar por tornarse más y más ligera (accesible), de peso específico de la misma. Walter Benjamin se ha referido a ella en tanto atrofia o caída del aura. En lo subsiguiente nos remitiremos a este fenómeno de la pérdida del aura como a su *ocaso*.

Dicha pérdida de peso específico de la obra se expresa tanto en un abandono de su modo de ser originario (el modo de ser de la obra) como en la desconexión de esa remisión aurática que otrora nos permitiera transportarnos a un terreno significativo alternativo. En adelante procuraremos analizar ambas acepciones del mentado ocaso. El abandono del modo de ser propio de la obra supondrá la necesaria adopción de otro modo de ser que, aunque con el tiempo se revelará inadecuado, no podría resultarle extraño. Este pasaje de un modo a otro se presenta, en tanto resultante de una peculiar ecualización, como un empobrecimiento, como un empobrecimiento de tipo ontológico. El modo que sustituirá al modo del *obrar* será el modo de ser del utensilio. El común carácter de cosa del cuadro y del martillo le permitirá a la obra portar un traje que, sin ser a su medida, le entra... aunque le queda un poco chico. Esta reducción (un estar bien pegado al cuerpo) quiere impedir los movimientos más acusados del arte, paralizar ciertas articulaciones: tales como las que favorecen una proyección crítica-alternativa (en la exposición del “combate tierra – mundo”) o el acaecer de la

verdad (alétheia) en tanto desocultamiento del ser de lo ente. Sin duda habrá que ayudar a la obra de arte a salir de este aprieto, pero para ello, primero tendríamos que reparar en cómo se metió en él. La adopción por parte de la obra del modo de ser del utensilio satisface una demanda de opacidad: «La gris capa de polvo sobre las cosas es su mejor componente» (Benjamin, 1998: 111), que se encamina decididamente en el sentido del fetichismo de la mercancía. El ocaso de la obra de arte es un sumirse en la oscuridad, un no dejar ver más allá de sí. Este “ser como si fuera una cosa destinada al uso” de la obra de arte, atenta peligrosa y físicamente contra sí misma. En efecto, se le asigna, como al resto de los productos, una determinada *vida útil*. La obra, originalmente atemporal, se ha vuelto perecedera. Este tiempo vital a veces es dictado por la moda y, otras tantas, se agota instantáneamente, por caso, en la empresa de seducción del consumidor. Decimos que este emular al utensilio por parte de la obra atenta físicamente contra ella porque los elementos (que las componen) se disponen en las cosas destinadas al uso de un modo tal que lo que se espera de ellos es justamente que se consuman (desgasten) y no que se destaquen (luzcan):

Es verdad que el escultor usa la piedra de la misma manera que el albañil, pero no la desgasta. En cierto modo esto sólo ocurre cuando la obra fracasa. También es verdad que el pintor usa la pintura, pero de tal manera que los colores no sólo no se desgastan, sino que gracias a él empiezan a lucir. También el poeta usa la palabra, pero no del modo que tienen que usarla los que hablan o escriben habitualmente desgastándola, sino de tal manera que gracias a él la palabra se torna verdaderamente palabra y así permanece. (Heidegger, 1995: 39-40).

Tal desgastar(se) no se limita al proceso de elaboración, de adaptación de los materiales al utensilio, se manifiesta también, y especialmente, en lo que Heidegger entiende por una “pérdida progresiva de la fiabilidad” del utensilio (de la seguridad que nos reporta en su uso; una cosa mayormente nos llama la atención allí cuando se estropea o comienza a fallar). En este sentido la obra empieza a consumirse: una película a aburrirnos (desgastando las imágenes de que se compone), una canción a cansarnos o aturdirnos (desgastando el sonido), un cuadro a gustarnos o a disgustarnos (impidiendo, tras este gesto digestivo apropiador digno del consumidor y del espectador cualesquiera, su peculiar lucir y aludir), y así siempre en un proceso de familiarización creciente. Familiarización

que es más bien propia de los utensilios, cuya aplicación fiable habilita esa peculiar abstracción que permite aquel fluir relacional que no precisa reparar en la cosa:

Pues bien, las botas campesinas las lleva la labradora cuando trabaja en el campo y sólo en ese momento son precisamente lo que son. Lo son tanto más cuanto menos piensa la labradora en sus botas durante su trabajo, cuando ni siquiera las mira ni las siente (Heidegger, 1995: 26).

Este tomar para sí el modo de ser del utensilio (enterrando el obrar que obra en la obra: el obrar de la verdad) es algo a lo que la obra de arte ha sido obligada por la acción conjunta de, por un lado, una reestructuración del escenario artístico y cultural reclamada por la irrupción de las masas en la vida social, y de, por el otro, una absorción de este mismo escenario por parte de la dinámica del capital. Benjamin, quien supo advertir cabalmente este problema, identificaba la atrofia del aura de la obra de arte con dos fenómenos derivados, e intrínsecamente concatenados, de este protagonismo creciente de las masas: a) su deseo de “acercar” a las cosas hacia sí “en términos espaciales y humanos”; y b) expresar una tendencia a la “superación del carácter único de cada acontecimiento mediante la acogida de su reproducción” (Benjamin, 2009: 94). Al adoptar el modo de ser del utensilio, al predisponerse para su uso y aprovechamiento estético, la obra de arte se aproxima, prestándose a su reproducción, a la masa de consumidores ya en tanto mercancía. Se le adosa un uso al arte que incluso puede consistir en que se espere ver en él la encarnación de lo inútil:

La utilidad que los hombres esperan de la obra de arte en la sociedad competitiva es, en gran medida, justamente la existencia de lo inútil, que es no obstante liquidado mediante su total subsunción bajo lo útil. Al adecuarse enteramente a la necesidad, la obra de arte defrauda por anticipado a los hombres respecto a la liberación del principio de utilidad que ella debería procurar. (Adorno –y Horkheimer, 2001: 203).

De esta nueva situación brotan los bienes y servicios artístico-culturales de consumo masivo que actualmente encontramos por doquier y que Clement Greenberg condensa bajo el término *kitsch*: «...un arte y una literatura populares y comerciales con sus cromotipos, cubiertas de revista, ilustraciones, anuncios, publicaciones en papel satinado, cómics, música estilo Tin Pan Alley, zapateados, películas de Hollywood, etc.». (Greenberg, 2002: 21).

Pero, si hasta ahora nos hemos concentrado en los aspectos positivos que asume la obra al descender a su carácter de cosa y predisponerse para el uso, nos

resta aún dilucidar lo más importante: aquello de que despojamos a la obra de arte al tratarla como a un utensilio. Principalmente aquello de que la despojamos es de su remisión aurática. Básicamente le quitamos su capacidad de aludir (su dejar ver a su través y más allá de sí) y descubrir. Para lograr tal cosa es menester primero hacer que deje de obrar aquello que obra en la obra (dentro del modo de ser de la obra), que el dinámico reposar en sí misma de la obra se aquiete (en el sentido de un postrar) y finalmente ancle en *un* mundo. Según Heidegger toda obra nos introduce en un combate esencial e irresoluble entre la tierra y el mundo. La tierra como la que acoge y se cierra a sí misma («Si a pesar de todo partimos la roca para intentar penetrarla, veremos que sus pedazos nunca muestran algo interno y abierto, sino que la piedra se vuelve a refugiar en el acto en la misma sorda pesadez y masa de sus pedazos.» Heidegger: 1995, 38-39), y el mundo como el que se abre sobre acuñando sentidos, se hallan en una situación de perpetuo empate. En este empate, lejos de debilitarse, ambos contrincantes resultan fortalecidos: refuerzan, por oposición, sus respectivas identidades. La tierra se destaca gracias al mundo y el mundo sólo es posible gracias a la tierra:

Allí alzado, el templo reposa sobre su base rocosa. Al reposar sobre la roca, la obra extrae de ella la oscuridad encerrada en su soporte informe y no forzado a nada. Allí alzado, el edificio aguanta firmemente la tormenta que se desencadena sobre su techo y así es como hace destacar su violencia. El brillo y la luminosidad de la piedra, aparentemente una gracia del sol, son los que hacen que se torne patente la luz del día, la amplitud del cielo, la oscuridad de la noche. Su seguro alzarse es el que hace visible el invisible espacio del aire. Lo inamovible de la obra contrasta con las olas marinas y es la serenidad de aquélla la que pone en evidencia la furia de éstas. (Heidegger, 1995: 34-35).

La tierra es un materno dejar ser a sus expensas, un buen consentir. El mundo, en cambio, un masculino construir impulsado por un inextinguible afán de dominio. El orgullo del mundo le impide considerar la tierra bajo sus pies y lo lleva a *querer estar solo*. Pero únicamente en relación a la tensión tierra – mundo, que permite traer aquí a la tierra dentro del mundo que levanta la obra, acontece la verdad en la obra, esto es, se produce el desocultamiento de lo ente: el florecer del ser. La obra de arte, puesto que en ella cesa la urgencia práctica y se abre una aurática lejanía, pone al ser del ente en primer plano. Violentando la tierra en lugar de destacarla, el mundo intenta suprimir todo contraste. Martin Heidegger recurre a una tela de Vincent Van Gogh en la cual se muestran los zapatos de un campesino,

para ilustrar sus ideas y luego concluir (en respuesta a la pregunta: ¿cómo se nos ha revelado el ser utensilio del utensilio zapato?):

Desde luego, no ha sido a través de la descripción o explicación de un zapato que estuviera verdaderamente presente; tampoco por medio de un informe sobre el proceso de elaboración del calzado; aún menos gracias a la observación del uso que se les da en la realidad a los zapatos en este u otro lugar. Lo hemos logrado única y exclusivamente plantándonos delante de la tela de Van Gogh. Ella es la que ha hablado. Esta proximidad a la obra nos ha llevado bruscamente a un lugar distinto del que ocupamos normalmente. Ha sido la obra de arte la que nos ha hecho saber lo que es de verdad un zapato. (Heidegger, 1995: 28).

El ser del ente zapato se abre en la obra pues, suspendida su función, se hace patente su mundo, el plexo referencial de sentido en que tiene lugar en tanto zapato, al tiempo que se descubre su pertenencia a la tierra. Nada de esto se nos presenta así en el trajín de los quehaceres diarios. No repasamos el ser de cada ente que manipulamos al paso ni nos demoramos en la indagación de los modos de ser de la roca, la mosca o el tenedor. Sencillamente aceptamos y nos familiarizamos con el mundo tal como es, nos relacionamos con él en respuesta a un interés práctico y vital. Esta suerte de *actitud natural* nos sumerge en un régimen de seguridades comunes y corrientes. Frente a estos cúmulos de seguridades la obra de arte hace su entrada, al levantar ella misma un pequeño mundo (no obstante potencialmente inmenso), que no es pero hace como si fuera, dentro del mundo (que es en el caso), como un portal que reclama un salto a lo inseguro, o, en palabras de José Ortega y Gasset, como una “abertura de irrealidad”:

El paisaje pintado no me permite comportarme ante él como ante una realidad; el puente no es, en verdad, un puente, ni humo el humo, ni campo la campiña. Todo en él es pura metáfora, todo en él goza de una existencia meramente virtual. El cuadro, como la poesía o como la música, como toda obra de arte, es una apertura de irrealidad que se abre mágicamente en nuestro contorno real. (1970: 92-93).

A través de estas aberturas, grietas del mundo consolidado, se atisban aquellas fuerzas recreativas que, a partir de la libertad proyectiva, amplían el abanico de posibilidades eludiendo la monótona mecánica del deseo que tiende, en cambio, a cerrarlas (Cfr. *Ser y Tiempo*, §41):

La boca del telón es el marco de la escena. Dilata sus anchas fauces como un paréntesis dispuesto para contener otra cosa distinta de las que hay en la sala. [...] Con un enorme y absurdo ademán nos advierte que en el *hinterland* imaginario de la escena, abierto tras él, empieza el otro mundo, el irreal, la fantasmagoría. No admitamos que la boca del telón

abra ante nosotros su gran bostezo para hablarnos de negocios, para repetir lo que en su pecho y en su cabeza lleva el público; sólo nos parecerá aceptable si envía hacia nosotros bocanadas de ensueño, vahos de leyenda. (Ortega y Gasset, 1970: 95).

La obra de arte, en tanto salto a lo inseguro, representa una herida en el rostro de un mundo que, en tanto abertura, pretende clausurarse al regular la apertura del ser de los entes que abarca. En tal medida el componente crítico resulta inherente a la obra de arte, a aquello que obra en la obra: un conflicto que nos conecta con infinitas combinatorias posibles (de la tierra y el mundo), que enseña que los mundos no sólo se construyen sino que también se derrumban; decimos que, en tal medida el componente crítico es constitutivo de la obra de arte que, orgulloso y pretencioso, el mundo le teme y quiere taparnos los ojos. El mundo que subyuga a la tierra quiere estar solo y se hace llamar “el mejor de los mundos posibles”. Este mundo quiere hacernos creer que el combate con la tierra se ha *decidido* definitivamente en su favor. Para llevar a cabo sus planes debe amordazar a la obra, cerrar puertas y ventanas, sumir al arte en lo cotidiano: «En cuanto el impulso que hace destacar a la obra, dirigido hacia lo inseguro, queda atrapado en lo corriente y ya conocido, se puede decir que ha comenzado la empresa artística en torno a las obras.» (Heidegger, 1995: 59). Pero también ha de despojarla de eso que Heidegger llama “cuidadores” y que nosotros podríamos traducir como los “interpretes adecuados” de las obras de arte. En una sociedad de masas el consumidor de arte es el hombre cualquiera: el espectador o consumidor ocasional. La herramienta más usada en sus evaluaciones estéticas consta de la aplicación indiscriminada de un juicio de literalidad meramente descriptivo o relativo del tipo: “¡Este cuadro no *me* gusta porque *es* muy oscuro!”. Los cuidadores, como las obras genuinas que los interpelan (se trata de una relación simbiótica), están en peligro de extinción. Quizás el coleccionista, entre clasificaciones y originales preocupaciones, tenga algo de cuidador.

Las obras de arte presas de este mundo renegado y solitario, que en su progreso técnico sobre las naturalezas se ensaña con la tierra, empequeñeciéndola, sin advertir que socava peligrosamente sus propios cimientos, meramente pueden espejar o abstraer en el sentido de un distraer, de un divertir (que es un laberíntico pasearse por el mundo). Este espejar consiste en un conmovedor realismo duplicativo que se regodea en la lógica representativa. Nietzsche identificó

prematuramente el germen de esta aplanadora enfermedad: «Con Eurípides irrumpió en el escenario el espectador, el ser humano en la realidad de la vida cotidiana. El espejo que antes había reproducido sólo los rasgos grandes y audaces se volvió más fiel y, con ello, más vulgar.» (2004: 156). Por su parte este distraer (que no propone nada) no deja de ser un peculiar reposo, un modo de reciclar: de andar andando lo andado: «Del proceso de trabajo en la fábrica y en la oficina sólo es posible escapar adaptándose a él en el ocio. De este vicio adolece, incurablemente, toda diversión.» (Adorno y Horkheimer, 2001: 181). La cuestión es entre-tener. Este dis-traer es también un síntoma del renegar de la tierra. Tales son los modos que la obra de arte presa de este mundo asume.

Rodear a los hombres de cosas, ¡acosarlos hasta *acosarlos* a ellos mismos!, es la mejor forma que encuentra *este* mundo de asentarse. A la obra de arte elaborada (una afectación ontogenética era de esperarse) y tratada como a un utensilio, corresponde la necesaria y complementaria reducción del hombre a la calidad de usuario.

Pese al peso de su obstinación una cosa es cierta: un mundo que ya no tenga los pies sobre la tierra es un mundo condenado a tambalearse y pronto al caer. Es de esperar que sus propios excesos le pierdan su complejo equilibrio.

Bibliografía

- Adorno, T., Horkheimer, M. (2001). *Dialéctica del Iluminismo*. Madrid: Trotta.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2009). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Estética y Política*. Bs. As.: Las Cuarenta.
- Benjamin, W. (1998), *Onirokitsch* [glosa sobre el surrealismo]; traducción de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Manantial.
- Greenberg, C. (2002). *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós.
- Heidegger, M. (1995). *El origen de la obra de arte*, en *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- Klee, P. (2007). *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus.
- Nietzsche, F. (2004). *Sócrates y la tragedia* (conferencia dada en Basilea el 18 de febrero de 1870) en *El origen de la tragedia*. Buenos Aires: Terramar.
- Ortega y Gasset, J. (1970). *Meditación del marco*, en *El espectador*. Navarra: Salvat.