

# Una cuestión de adecuada distancia: Benjamin y Heidegger sobre la obra de arte

*A matter of correct distancing: Benjamin and Heidegger on the artwork*

Tatiana Staroselsky

## RESUMEN

En este trabajo se explora la relación entre las ideas de Walter Benjamin y de Martin Heidegger en torno a la obra de arte y a su despliegue espacial. Para ello, se realiza una lectura conjunta de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y “El origen de la obra de arte”, señalando como una coincidencia relevante la crítica a la concepción moderna de la relación del hombre con el mundo, articulada en torno a la oposición entre sujeto y objeto, que oculta, olvida o debilita la potencialidad transformadora de la experiencia. Asimismo, se analiza el escrito de Heidegger “La época de la imagen del mundo”, a la luz de las reflexiones benjaminianas sobre la estetización y la crisis de la experiencia, señalando cercanías y oposiciones entre las ideas de ambos pensadores con el objetivo de enriquecer la comprensión de ambos corpus. En efecto, no es forzado decir que Heidegger fue un crítico lúcido e incansable de las formas de objetivación del mundo que lo comprenden, desde la teoría, pero no sin consecuencias importantes para la praxis, como un mero objeto de observación, control y medida. Aun así y como puede esperarse, más allá de las coincidencias, la diferencia crucial entre nuestros filósofos será, en un sentido muy profundo, política.

**Palabras clave:** Benjamin; Heidegger; distancia; obra de arte; experiencia; estetización.

## ABSTRACT

In this article I explore the relationship between Walter Benjamin's and Martin Heidegger's ideas regarding the work of art and the importance of the spatial dimension in the aesthetic experience. To do this, I offer a comparative reading of both author's essays on the artwork, as both can be interpreted as a critique of the modern conception of the relationship between man and the world in terms of a subject and an object, which hides the transformative potentiality of experience. I also offer an interpretation of Heidegger's “The Age of the World Picture” in the light of Benjaminian ideas on aestheticization and the crisis of experience, pointing out some proximities and oppositions between the ideas of both thinkers with the aim of make a contribution to the understanding of both corpus. Heidegger was, indeed, a lucid critic of the forms of objectivation of the world that understand it, from the theory but not without important consequences for praxis, as a mere object of observation, control and measurement. Even so, and as can be expected, beyond the coincidences, the crucial difference between our philosophers will be, in a very deep sense, political.

**Keywords:** Benjamin; Heidegger; distance; artwork; experience; aestheticization.



Journal of the Philosophy of History  
**Resistances**

## INFORMACIÓN

<https://doi.org/10.46652/resistances.v3i5.67>  
ISSN 2737-6222 |  
Vol. 3 No. 5, 2021, e21067  
Quito, Ecuador

Enviado: diciembre 23, 2021  
Aceptado: marzo 03, 2022  
Publicado: abril 05, 2022  
Publicación continua  
Sección General | Peer Reviewed



OPEN ACCESS

## AUTOR

 Tatiana Staroselsky  
Universidad Nacional de La Plata - Argentina  
staroselskytatiana@gmail.com

## Conflicto de intereses

El autor declara que no existe conflicto de interés posible.

## Financiamiento

No existió asistencia financiera de partes externas al presente artículo.

## Agradecimiento

N/A

## Nota

El artículo no se desprende de un trabajo anterior, tesis, proyecto, etc.

PUBLISHER

RELIGACIÓN  
**CICSHAL**  
Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades  
desde América Latina

## 1. Introducción

Una de las coincidencias más señaladas entre Walter Benjamin y Martin Heidegger es el año de publicación de sus trabajos más importantes sobre la obra de arte, a saber, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y *El origen de la obra de arte*, respectivamente, ambas de 1935. Rebecca Comay (2010) afirma, por caso, que responden a una misma encrucijada, a saber, la relación del arte con la política y con la tecnología, que se hace presente con mucha fuerza hacia la mitad de la década del 30 a partir del despliegue visual y espacial que pone en marcha el régimen fascista. Howard Caygill sostiene que el tema de ambos escritos es el impacto de la tecnología en la tradición, el arte y la política (1994, p. 22). Para el autor, en estos textos cristalizan ideas que los autores desarrollaron hacia finales de los años 20, en el caso de Heidegger en *Ser y tiempo*, y en el caso de Benjamin en *Calle de mano única*. Dimitris Vardoulakis (2015), por su parte, plantea que ambos textos, lejos de limitarse al arte, se alzan como manifiestos contra la inmediatez (p. 237), estructurados en torno a la recuperación, en el caso de Heidegger, de la tradición griega y, en el de Benjamin, de algunos temas románticos. En ambos casos, señala el autor, la respuesta a la inmediatez implicará una tarea: en Heidegger, la construcción o la fundación de algo nuevo que mira al futuro; en Benjamin, la politización del arte y de la vida que reniega de las utopías y hace pie en el pasado oprimido.

En este marco, este trabajo se detiene nuevamente en la relación entre los autores en torno a la obra de arte, pero incorporando, como una coincidencia relevante, la crítica a la concepción moderna de la relación del hombre con el mundo como una relación articulada por la oposición entre sujeto y objeto, que oculta, olvida o debilita la potencialidad transformadora de la experiencia. Si bien se señalarán algunas diferencias relevantes entre las posiciones de los autores, se evitará caer en un antagonismo simple como el que menciona Comay, esto es, “enfrentar a Heidegger con Benjamin como portavoces, respectivamente, de la autonomía estética y de la cultura popular, o del desinterés y del compromiso” (2010, p. 143). Como ha señalado Manuel Ruiz Zamora (2006),

...no es posible obviar (...) más allá de la evidente divergencia de los enfoques, una identidad de intereses especulativos que nace a nuestro juicio de una circunstancia determinante en la producción estética de la década de los treinta: la incontestabilidad con la que las posibilidades técnicas se van instalando en el mundo, hasta entonces incontaminado, de la creación artística. (p. 256)

En torno a la compleja relación entre el arte, la técnica y la política, este escrito se estructura en torno a una pregunta: ¿caso no es posible leer en Heidegger una preocupación análoga a aquella que Benjamin encausa con la idea de “estetización”? Para abordarla, se analizarán principalmente *El origen de la obra de arte* y “*La época de la imagen del mundo*” poniéndolos en relación con algunos textos e ideas de Benjamin, centralmente ligadas a su propio ensayo sobre la obra de arte.

## 2. Dos ensayos sobre la obra de arte

En su ensayo sobre la obra de arte, Heidegger abordará el arte desde la materialidad de su existencia efectiva: obra, artista y trabajo [*Handwerk*] ocupan el lugar que podría haber alojado otras abstracciones. A su vez, la típica pregunta por la definición da lugar a una pregunta más concreta: ¿dónde y cómo hay arte? En efecto, Heidegger vuelve a la “experiencia fundamental [*Grunderfahrung*] griega del ser de lo ente

en el sentido de la presencia” (Heidegger, 2016, p. 31) y a la traslación latina de esta experiencia a un modo diferente de pensar que inaugura la “interpretación occidental del ser de lo ente” (2016, p. 31) en términos de una cosa con propiedades, una sustancia con accidentes y un sujeto con predicados, y lo hace para proponer otro acercamiento. En este sentido, el texto no se limita al arte como tema, sino que trabaja, como el célebre ensayo de Benjamin, con la experiencia en sentido amplio, esto es, con la relación del existente humano con su entorno, de la que el arte participa. Al hacerlo, continúa desarticulando el binomio sujeto/objeto y sigue en la búsqueda de dar cuenta de la articulación real que tiene lugar entre nosotros y las cosas, sin imponer un esquema interpretativo preestablecido. El siguiente pasaje de reflexión metodológica resulta, en este sentido, esclarecedor:

¿Es posible evitar semejante atropello? ¿De qué manera? Probablemente solo es posible si le concedemos campo libre a la cosa con el fin de que pueda mostrar de manera inmediata su carácter de cosa. Previamente habrá que dejar de lado toda concepción y enunciado que pueda interponerse entre la cosa y nosotros. Solo entonces podremos *abandonarnos en manos de la presencia imperturbada de la cosa. Pero no tenemos por qué exigir ni preparar este encuentro inmediato con las cosas, ya que viene ocurriendo desde hace mucho tiempo*. Se puede decir que en todo lo que aportan los sentidos de la vista, el oído y el tacto, así como en las sensaciones provocadas por el color, el sonido, la aspereza y la dureza, *las cosas se nos meten literalmente en el cuerpo*. (Heidegger, 2016, p. 35. El enfatizado es mío)

La interpretación heideggeriana de los entes se aleja, así, de la mera imagen en la que la filosofía de la representación ha convertido al mundo, y al hacerlo se aleja también del mito de la diferencia imperturbable, de la distancia insalvable, entre el hombre y aquello que meramente lo rodea. A continuación, agrega:

Cuando se nos aparecen las cosas nunca percibimos en primer lugar y propiamente dicho un cúmulo de sensaciones, (...) por ejemplo, una suma de sonidos y ruidos, sino que lo que oímos es cómo silba el vendaval en el tubo de la chimenea, el vuelo del avión trimotor o el Mercedes que pasa y que distinguimos inmediatamente del Adler. *Y es que las cosas mismas están mucho más próximas de nosotros que cualquier sensación (...)*. Para poder oír un ruido puro tenemos que hacer oídos sordos a las cosas, apartar de ellas nuestro oído, es decir, escuchar de manera abstracta. (2016, p. 35. El enfatizado es nuestro)

Nos interesa detenernos especialmente en dos elementos en esta descripción que se cruzan con las reflexiones de Benjamin. Por un lado, el reconocimiento de la agencia de las cosas: hacer oídos sordos a las cosas sólo es posible si admitimos que, en alguna medida, ellas nos hablan. Por otro lado, la cercanía y en general la tematización de la relación espacial con el mundo. Ambos aspectos pueden observarse en *Calle de mano única*, donde Benjamin afirma que “las cosas han arremetido con demasiada fuerza contra la sociedad humana” (2014, p. 103), y sostiene que ha llegado la hora de la crítica, en tanto:

...la crítica es *una cuestión de adecuada distancia*. Está en casa en un mundo donde lo que importa son las perspectivas y las proyecciones, y donde aún era posible asumir un punto de vista. Entretanto, las cosas han arremetido con demasiada fuerza contra la sociedad humana. La imparcialidad, la mirada independiente, se han vuelto mentira, cuando no expresión completamente ingenua de llana incompetencia. (2014, p. 103. El enfatizado es nuestro)

La distancia aparece en el texto de Benjamin en alguna medida como una ficción: tal y como el conocimiento implica, en *Ser y tiempo*, un tomar distancia de la relación de cuidado con el mundo, la apreciación a través de las sensaciones implica una abstracción que aleja a las cosas tal y como se presentan como parte de nuestro entorno, como aquello que se nos mete literalmente en el cuerpo (Heidegger, 2016, p. 35). Al reconocer que el trato con el mundo, como forma originaria de relación con él, implica una cercanía entre el cuerpo y las cosas, Heidegger enfatiza la dimensión espacial de la experiencia. Peter Sloterdijk (2011) ha sostenido, incluso, que “bajo el sensacional título programático de *El ser y el tiempo* se oculta también un tratado, germinalmente revolucionario, sobre el ser y el espacio” (p. 263).

En “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, la distancia motoriza figuras paradójicas en la caracterización benjaminiana del arte aurático. En efecto, en dicho texto y en su “Pequeña historia de la fotografía”, el berlinés presenta al aura como “aparecimiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar [*einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag*]” (2015, p. 31; GS I 440). A su vez, esa distancia se ve reducida por la reproductibilidad técnica, que acerca las cosas. La fotografía, por ejemplo, puede “acercarse al receptor” (Benjamin, 2015, p. 29) en respuesta a la demanda de las masas que quieren “acercarse las cosas” (Benjamin, 2015, p. 31) y, más aún, de la necesidad de “la extracción del objeto fuera de su cobertura, la demolición del aura [*die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura*]” (Benjamin, 2015, p. 32; GS I 440).

Volviendo al estudio de Heidegger, la argumentación avanza, luego del cuestionamiento de la actitud distanciada, hacia el rechazo de la mera cercanía: la cancelación de toda distancia no dará con el ser de la cosa. A su manera, Heidegger también oscila entre la cercanía de lo habitual y lo disponible y la lejanía del objeto que afecta a nuestros sentidos y cuyas características somos capaces de abstraer. Trabajando mediante un rodeo, explorando formas de enfocar el objeto, Heidegger concluye que “mientras que la primera interpretación de la cosa la mantiene a una excesiva distancia de nosotros, la segunda nos la aproxima demasiado. En ambas interpretaciones la cosa desaparece” (2016, p. 37). Se trataría, aquí también, de una cuestión de adecuada distancia.

La posición que dejaría atrás a estas dos aparece auxiliada por el esquema que, según Heidegger, caracteriza a la estética y la teoría del arte, a saber, la diferenciación entre materia y forma. Como es esperable, esta forma de comprender el ser de la obra de arte, lejos de operar como justo medio, será duramente criticada: se trata de la matriz del pensar representativo, que pretende poder dar cuenta de todos los fenómenos y los fuerza a entrar en categorías conceptuales que no siempre les son propias. Tras denunciar el sesgo bíblico que caracteriza a este esquema y dar cuenta de que la metafísica moderna arrastra este sesgo porque reposa en parte sobre el entramado de la metafísica medieval, Heidegger preferirá distinguir a la cosa [*Ding*] del utensilio [*Zeug*] y de la obra [*Werk*] y darle a cada una la posibilidad de mostrarse o, en sus palabras, “dejar ser al ente como es” [*das Seiende sein zu lassen, wie es ist*] (2016, p. 45).

La cercanía o, mejor, la disponibilidad será central en el análisis que sigue. Lo más célebre del texto es quizá esta diferenciación entre el útil y la obra basada en el recurso a los zapatos pintados por Van Gogh en 1886. La fiabilidad [*Verlässlichkeit*] de su ser-utensilio, su conexión con el ser refugio [*Geborgenheit*] del mundo, es lo que da a las botas de labranza su verdad como utensilio, pero esto es comprensible no a través del uso de las botas ni de su observación en el contexto de la cotidianidad: es la obra la que abre esta verdad. En palabras del autor: “Ha sido la obra de arte la que nos ha hecho saber lo que es de verdad un zapato” (2016, p. 55).

La tesis de Heidegger es que el arte obra un desocultamiento del ser del ente, que sale a la luz en la obra y puede hacerlo sólo en ella. Lejos de la representación, lo que sucede es un acontecimiento de la verdad, que pone en duda la idea de que “la verdad pertenece al reino de la lógica, mientras que la belleza está reservada a la estética” (Heidegger, 2016, p. 57). Más adelante en el texto, Heidegger llegará a decir que “*la belleza es uno de los modos de presentarse la verdad como desocultamiento*” (2016, p. 97. En cursiva en el original).

Ahora bien, la verdad, reintroducida en el ámbito del arte –y de alguna manera expropiada tras su monopolio en manos del discurso científico–, no se identificará con las ideas de representación o copia fiel, sino que operará en su contra: la obra no es una copia exitosa de un par de botas, sino que es “ese ponerse a la obra de la verdad” (Heidegger, 2016, p. 63).

Como queda en evidencia, no son simplemente los postulados de la teoría del arte los que se ponen en entredicho, sino el hecho mismo de que el arte sea pensado como una esfera separada. Heidegger desborda en este texto las reflexiones sobre el arte y realiza una indagación acerca de la verdad, a la vez que una reflexión acerca del sistema de producción y difusión de las artes. En efecto, la empresa artística [*Kunstbetrieb*], que lidia con el aspecto de útil de las obras, es analizada en pasajes que se acercan a lo que hoy denominaríamos como estudios sociales del arte. Es también en ese rango amplio que va del análisis micro al macro, en el terreno plagado de tensiones en el que se cruzan la metafísica y la historia cultural, donde Heidegger y Benjamin se encuentran más de una vez.

En el contexto del análisis de la segunda obra de la que se ocupa, el templo de Atenea, Heidegger introduce la noción de tierra [*Erde*]. Si bien no se analizará aquí en detalle esta idea, ni su relación con la de mundo [*Welt*], es importante señalar que la tierra refiere tanto al hacer patente en la obra la materialidad de la que está hecha, como también a lo opaco, es decir, a aquel elemento de la obra que, replegándose sobre sí mismo, se sustrae y se resiste a la interpretación totalizadora dando lugar a la posibilidad de nuevas interpretaciones. A su vez, en torno a las ideas de tierra y mundo reaparecen la espacialidad y el eje de la cercanía y la distancia. El proceso de sucesivo alejamiento del entorno, su contemplación distanciada en un proceso que puede conceptualizarse como de estetización (Staroselsky, 2018), no es ajeno a la experiencia epocal del propio Heidegger, quien, redefiniendo algunos motivos ya presentes en *Ser y tiempo*, intenta recuperar la cercanía con el entorno también a partir de la idea de tierra, sobre la que escribe:

De lo que dice esta palabra hay que eliminar tanto la representación de una masa material sedimentada en capas como la puramente astronómica, que la ve como un planeta. La tierra es aquello en donde el surgir vuelve a dar acogida a todo lo que surge en cuanto tal. En eso que surge, la tierra se presenta como aquello que acoge. (2016, p. 71)

Cuando el mundo se aleja –y la perspectiva astronómica es el ejemplo perfecto de esta perspectiva– la experiencia se convierte en un imposible, dando lugar a una relación con el mundo en la que la implicación práctica no tiene lugar. En el caso de Benjamin, dos pasajes dan cuenta de un pensamiento similar. Por un lado, un fragmento de *Le goût du néant*, de Baudelaire que recupera el berlinés: “Desde lo alto contemplo la redondez del globo, y ya no busco en él de una choza el abrigo” (Benjamin, 2008, p. 250). Por otro lado, en “Hacia el planetario”, el texto que cierra *Calle de mano única*, donde Benjamin escribe:

Nada diferencia más al hombre antiguo del moderno como su entrega a una experiencia cósmica que el último casi no conoce. La caída de esta experiencia se anuncia ya en el florecimiento de la astronomía a principios de la edad moderna. Ciertamente, a Kepler y a Copérnico (...) no los movieron sólo impulsos científicos. Y, sin embargo, el poner el acento exclusivamente en la conexión óptica con el universo, algo a lo que muy pronto llevará la astronomía, implica un presagio de lo que debía venir. La relación de los antiguos con el cosmos se desarrollaba de manera distinta: en el éxtasis. A fin de cuentas, el éxtasis es la experiencia en la que nos aseguramos lo más cercano y lo más lejano, y nunca lo uno sin lo otro. (2014, p. 122)

En el caso de Heidegger, ante la lejanía que supone la tendencia a pensar al mundo como objeto, la tierra opera una resistencia, en tanto elemento de la obra que da batalla contra su reducción a mero objeto de consumo, análisis o goce estético.

El ejemplo del templo de Atenea es productivo, ya que permite descartar de una vez la opción de la representación. En el ejemplo de los zapatos pintados por Van Gogh, la idea de que la obra logra abrir una verdad porque refleja fielmente el objeto resulta más tentadora, o al menos atendible. Sin embargo, erigir un templo no busca nada ni remotamente similar a representar a un dios, sino que aspira, más explícitamente, a permitir que se haga presente, a hacerle lugar: “¿Qué instala la obra en tanto que obra? Alzándose en sí misma, la obra abre un *mundo*” (Heidegger, 2016, p. 75).

La aproximación que hace Heidegger a la idea de mundo [*Welt*] vuelve a remitir a las ideas de hogar y de habitar, alejándose del binomio sujeto-objeto. En sus palabras:

Un mundo no es una mera agrupación de cosas presentes contables o incontables, conocidas o desconocidas (...). *Un mundo no es un objeto que se encuentre frente a nosotros y pueda ser contemplado. Un mundo es lo que nunca aparece como objeto.* (2016, p. 75. El enfatizado es mío).

Si bien los conceptos de “tierra” y “mundo” pueden resultar ajenos al tipo de procedimientos que despliega Benjamin en su análisis de la reproductibilidad técnica, en su exposición aparecen puntos de contacto relevantes. En la experiencia con la obra se revela una verdad que no puede ser reducida a la matriz explicativa de la ciencia. La narración, en Benjamin, se comporta de una manera análoga, y su misma pretensión en la *Obra de los pasajes* apunta a un objetivo similar: “Nada que decir, sólo mostrar” (Benjamin, 2013, p. 739). En Heidegger, tanto la representación y la relación de mera observación distanciada como la reducción de toda relación a una anclada en la actitud cognoscitiva son puestas en cuestión. La tierra, como el color,

...sólo se muestra cuando permanece sin descubrir y sin explicar. (...) Convierte en destrucción toda curiosa penetración calculadora. Por mucho que dicha intromisión pueda adoptar la apariencia del dominio y el progreso, bajo la forma de la objetivación técnico-científica de la naturaleza, con todo, tal dominio no es más que una impotencia del querer. (Heidegger, 2016, p. 79)

Así como para Benjamin la experiencia implica un encuentro transformador con otra agencia, humana o no (Staroselsky, 2018), para Heidegger el arte estará del mismo modo alejado del mero consumo cultural. El autor da cuenta de la capacidad que tiene la obra de transformar el entorno, siendo en algún sentido un dispositivo que abre para nosotros un mundo más amplio que el que ya habitábamos. En sus palabras:

Cuanto más solitaria se mantiene la obra dentro de sí, fijada en la figura, cuanto más puramente parece cortar todos los vínculos con los hombres, tanto más fácilmente destaca ese impacto de que dicha obra sea, *tanto más esencialmente emerge lo inquietante e inseguro mediante el empuje que supone dicho impacto, y tanto más esencialmente se transforma con él lo que hasta ahora parecía seguro*. Pero todas estas distintas formas de impacto no entrañan ninguna violencia, porque cuanto más puramente se queda replegada y retirada la obra dentro de la apertura de lo ente abierta por ella misma, tanto más fácilmente nos empuja y adentra a nosotros en el interior de esa apertura y, por consiguiente, *nos empuja y desplaza al mismo tiempo fuera de lo habitual*. (Heidegger, 2016, p. 116-117. El enfatizado es mío)

El fragmento da cuenta también de una coincidencia con Benjamin, a saber, el análisis de la cerrazón o la apertura de la obra que se despliega en lo espacial, en una cierta topografía de la experiencia estética. La obra no sólo nos empuja y nos impacta, también nos traslada y desplaza, nos acerca y nos aleja. Benjamin reconoce esta característica en el arte dadaísta, en el marco del cual los artistas construyen sus obras de arte asegurándose de su “inutilidad como objetos de recogimiento contemplativo” (Benjamin, 2015, p. 62). “Con los dadaístas” –dirá el berlinés– “la obra de arte dejó de ser una visión cautivadora o un conjunto de sonidos convincente, y se convirtió en un proyectil que impactaba sobre el espectador. Alcanzó una cualidad táctil” (Benjamin, 2015, p. 62). La obra de arte se despoja de su aura que es también su envoltura y sale al encuentro del espectador, transformándolo y viéndose transformada por él, mientras que hasta entonces lo que llamábamos arte sólo empezaba “a dos metros del cuerpo” (Benjamin, 1998, p. 114).

Volviendo a Heidegger, cabe destacar que, en su perspectiva tanto como en la de Benjamin, el encuentro con la obra no se limita a la “mera vivencia [*Erlebnis*]” (Heidegger, 2016, p. 119) y el “mero deleite artístico [*Kunstgenuß*]” que se movilizan en la empresa artística encargada del proceso de transmisión, sino que hay una potencialidad en la obra que desborda ese circuito.

En el epílogo del texto aclara que sus reflexiones giran en torno al enigma [*Rätse!*] del arte, que no intentan resolver sino ver (2016, p. 141) y sostiene: “Qué sea el arte es una de esas preguntas a las que no se da respuesta alguna en este ensayo. Lo que parece una respuesta es una mera serie de orientaciones para la pregunta” (2016, p. 151). Allí se separa también de la estética en tanto esta “toma la obra de arte como un objeto, concretamente un objeto de la *aisthesis*, de la percepción sensible en sentido amplio” (2016, p.

141), a la que llama también vivencia [*Erlebnis*] y de la que afirma: “quizá sea la vivencia el elemento en el que muere el arte” (2016, p. 141).

La diferencia entre estos dos sentidos de experiencia (como *Erlebnis* y como *Erfahrung*) es muy importante en la filosofía de Benjamin. Martin Jay explica que, mientras que *Erlebnis* –que por contener la raíz de la palabra *Leben* [vida] suele traducirse como experiencia vivida o vivencia– “suele implicar una unidad primitiva (...) normalmente localizada en el ‘mundo cotidiano’ (el *Lebenswelt*)” (2009, p. 27), *Erfahrung*

ha llegado a significar una noción de experiencia temporalmente más amplia, basada en un proceso de aprendizaje, en la integración de momentos discretos de la experiencia en un todo narrativo o en una aventura. Esta última visión, llamada en ocasiones una noción dialéctica de la experiencia, connota un movimiento progresivo, no siempre sin asperezas, a lo largo del tiempo, implicado por el *Fahrt* (viaje) insertado en *Erfahrung*, y por la conexión con la palabra “peligro” (*Gefahr*). (2009, p. 27)

En Heidegger, la *Erlebnis* aparece en el contexto de una relación con la obra que olvida o esquivo su potencial transformador, a saber, el de romper con lo habitual y lo banalizado, el de ponernos ante lo extraño, inquietante e inseguro, ante aquella aventura o aquel pligro que no podemos reducir a mera fuente de conocimiento o disfrute.

El epílogo también ofrece una distinción relevante entre el “alzarse de la estatua (es decir, la presencia de un resplandor que nos contempla)” (2016, p. 147) y el “alzarse de eso que se alza enfrente al modo del objeto” (2016, p. 147). El juego de miradas que se da en el primer caso –en tanto la estatua contemplada nos contempla– recuerda muy directamente al aura benjaminiana en otra de sus definiciones, presente en “Sobre algunos motivos en Baudelaire” y que apunta al modo en que el ser humano dota a un fenómeno de la capacidad de alzar la vista y devolver la mirada: “Experimentar el aura de una aparición” –dirá Benjamin– “significa investirla con la capacidad de ese alzar la mirada” (2008, p. 253).

Asimismo, el *alzarse como mero objeto* de Heidegger parece tener un paralelismo con el valor de exposición tal y como lo entiende el filósofo de Berlín, aquel valor que, para Giorgio Agamben, caracteriza “la nueva condición de los objetos y hasta del cuerpo humano en la edad del capitalismo realizado” (2005, p. 117).

Habiendo apuntado algunas coincidencias interesantes, cabe destacar también las más evidentes diferencias entre los ensayos sobre la obra de arte de ambos filósofos, especialmente en torno a la valoración de la técnica y del arte de masas. La técnica, que en Heidegger remite a la comprensión moderna del ser, limitada a la racionalidad cientificista dominante, en Benjamin se vincula con la fuerza productiva de la tradición marxista. Si bien el autor no es ingenuo en torno a la valoración de los avances técnicos, como queda claro en la problematización de su potencia destructiva en “Experiencia y pobreza” (2007) tanto como en la crítica a la ideología del progreso presente fundamentalmente en las Tesis “Sobre el concepto de historia” (2009), late en sus reflexiones sobre el arte la posibilidad de que la era de la reproductibilidad técnica aloje también un potencial emancipatorio.

A su vez, y en torno al acercamiento de las masas al arte que este proceso habilita, Benjamin insiste en su potencia liberadora, y en alguna medida puede pensarse que el aura que nos invita a liquidar aparecería en Heidegger como un valor a resguardar, como ha planteado Christopher Long (2001, p. 90). No obstante, como recuerda Comay, con respecto al fin del arte aurático y a la recepción del arte en la dispersión por parte de la masa, la “ambivalencia de Benjamin debe al menos ser advertida” (2010, p. 146).

Más allá de estas diferencias, sigue siendo importante recordar que en ambos autores el camino del arte se alza como una vía posible de restitución de la experiencia en la medida en que la obra tiene un determinado potencial (y con él una capacidad de agencia): en Benjamin, el de hacernos ver aquello que no miramos, como en el teatro brechtiano o en el cine; en Heidegger, el de alzar un mundo y dar cuenta de una verdad para la cual, sin arte, sería difícil hacer lugar.

### 3. El mundo como imagen

“La época de la imagen del mundo”, cuyas principales reflexiones datan de 1938, resulta decisivo para confirmar algunas ideas presentes en el texto sobre la obra de arte. Heidegger reitera allí su alejamiento de la estética, a la que presenta como uno de los fenómenos fundamentales de la Edad Moderna: en efecto, cuando el arte se introduce en el horizonte de la estética, la obra se convierte en un mero objeto de la vivencia [*Gegenstand des Erlebens*] (Heidegger, 2010, p. 63; GA 5 75), mientras que para Heidegger –como para Benjamin– es posible ir más allá de esta caracterización, desbordarla.

En el caso de Benjamin, este desborde será primordialmente político, fundamentalmente en la tarea explícitamente enunciada de politizar el arte, pero también en los postulados de “El autor como productor”, de 1934. Aun así, no deja de ser relevante la coincidencia en los términos, aun cuando se trate de una coincidencia parcial: la vivencia individual, que en Heidegger se identifica con concebir a la obra como “un objeto que debe provocar en nosotros determinados estados” (2016, p. 121), queda relegada al plano del mero consumo de arte, del disfrute y la apreciación de “lo formal en la obra” (2016, p. 119), mientras que la experiencia como *Erfahrung* encarna una potencia transformadora en la medida en que el arte es capaz de abrir sentidos sin él clausurados.

Así como en Benjamin las calles de la ciudad se convierten en algo misterioso gracias al cine, que promueve una “profundización (...) de la percepción en toda la amplitud del mundo de lo significativo” (2015, p. 58) en la medida en que aparecen en él “conformaciones estructurales completamente nuevas” (2015, p. 59), en Heidegger lo corriente se ve modificado por el arte, que lo descubre en su verdad: “es un impacto que abre las vallas de lo inquietante e inseguro y así le da un vuelco a lo seguro y a todo lo que pasa por tal” (Heidegger, 2016, p. 131). El arte tiene, incluso, la capacidad de fundar historia, en tanto “siempre que acontece el arte, es decir, cuando hay un inicio, la historia experimenta un impacto, de tal modo que empieza por vez primera o vuelve a comenzar” (2016, p. 135).

La conexión del arte con la historia que Heidegger establece en este texto no es de todos modos lineal ni sencilla, y así como es posible encontrar en ella algunos ecos de motivos benjaminianos, conceptos como el de pueblo y el de herencia parecen alejarse del cruce de caminos entre nuestros filósofos. No es la intención de este texto indagar en esa dirección, sino más bien dar cuenta de que, así como Benjamin se refiere a los cambios que experimenta nuestra sensibilidad como estando ligados al arte, también para Heidegger, “el arte es histórico” (2016, p. 135) y lo es en el “esencial sentido de que funda historia” (2016, p. 135).

Volvamos a “La época de la imagen del mundo”, y específicamente al punto que lo convierte en clave para pensar en la relación entre Heidegger y Benjamin: la conceptualización del fenómeno de la estetización. Desde el comienzo del escrito, tras buscar la especificidad de la imagen del mundo moderno frente a la imagen del mundo medieval o antiguo, el autor lanza a modo de preguntas las ideas fundamentales:

¿por qué nos preguntamos por la imagen del mundo [*Weltbild*] a la hora de interpretar una época histórica? ¿Acaso cada época de la historia tiene su propia imagen del mundo de una manera tal que incluso se preocupa ya por alcanzar dicha imagen? ¿O esto de preguntar por la imagen del mundo sólo responde a un modo moderno de representación de las cosas? (2010, p. 72; GA 5 88)

Capturar la época en una imagen será descubierto como una pretensión propiamente moderna, que no sólo entra en relación con la reproducción y la representación como modo de aprehensión y de relación con el mundo, sino que va incluso más allá de ellas. La imagen del mundo no es meramente “una especie de cuadro de lo ente” (Heidegger, 2010, p. 73), sino que:

...allí donde el mundo se convierte en imagen, lo ente en su totalidad está dispuesto como aquello gracias a lo que el hombre puede tomar sus disposiciones, como aquello que, por lo tanto, quiere traer y tener ante él, esto es, en un sentido decisivo, quiere situar ante sí. Imagen del mundo, comprendido esencialmente, no significa por lo tanto una imagen del mundo [*ein Bild von der Welt*], sino concebir el mundo como imagen [*die Welt als Bild begriffen*]. (2010, p. 74; GA 5 89)

Si bien el foco es novedoso, el motivo no es nuevo en Heidegger. Ya en *Ser y tiempo* el filósofo critica a la tradición moderna por privilegiar una relación con el mundo y con las cosas en la que estas se encuentran disponibles para el hombre como centro de la creación. Allí, este entramado conceptual es desarticulado fundamentalmente con la redefinición de la experiencia en términos de un estar ya siempre formando parte de entramados de acción y lenguaje. En efecto, la existencia humana será comprendida como un estar-en-el-mundo [*In-der-Welt-sein*], y la relación de esa existencia humana con ese mundo en el que ya siempre está y con el que ya siempre lidia será entendida como una relación de implicación y de compromiso que Heidegger llamará “cuidado” [*Sorge*]. Aquí, se apunta a desarticular justamente la absolutización de la experiencia moderna como la única forma de experiencia posible: desde la perspectiva de Heidegger, “en donde llega a darse la imagen del mundo, tiene lugar una *decisión esencial* sobre lo ente en su totalidad. Se busca y encuentra el ser de lo ente en la representabilidad [*Vorgestelltheit*] de lo ente” (2010, p. 74; GA 5 89-90. El enfatizado es nuestro).

La configuración del mundo como imagen, lejos de ser meramente una conceptualización, estructura una forma de vida de la que la separación entre el hombre y el mundo y la comprensión del entorno como mero objeto son partes fundamentales. El mundo comienza a convertirse en imagen cuando “comienza ese modo de ser hombre que consiste en ocupar el ámbito de las capacidades humanas como espacio de medida y cumplimiento para el dominio [*Bewältigung*] de lo ente en su totalidad” (2010, p. 75; GA 5 92). En efecto, el proceso por el que el mundo se convierte en imagen es “el mismo proceso por el que el hombre se convierte en *subjectum* dentro de lo ente” (Heidegger, 2010, p. 75). Y no solo en sujeto,

sino en uno que pasivamente capta con los sentidos lo que lo rodea y tiene vivencias [*Erlebnis*]: tiene lugar un olvido (Honneth, 2007) que es propio de la comprensión moderna del mundo.

Zimmerman da cuenta de cómo, en Heidegger, la modernidad se presenta siempre ligada a las tecnologías que la signan. La comprensión de esta tecnología, a su vez, es tripartita: implica la industrialización –con sus sistemas, aparatos y técnicas propios–, la visión del mundo –cientificista, utilitarista– y la manera de comprender el entorno (Zimmerman, 1990, p. xv). En el reinado de la representación, del traer hacia sí y poner ante sí (Heidegger, 2010, pp. 75-76), el hombre es más unos ojos que ven que un sujeto actuante, en tanto cuando “el mundo se convierte en imagen, la posición del hombre se comprende como visión del mundo [*Weltanschauung*]” (2010, pp. 76-77; GA 5 93).

La crítica heideggeriana a la reducción de la experiencia a un encuentro con el mundo con poco potencial transformador lo acerca mucho al diagnóstico benjaminiano. Como Benjamin, Heidegger hace uso de categorías espaciales para dar cuenta de este fenómeno: se refiere a la “aniquilación de las grandes distancias [*Vernichtung der großen Entfernungen*] gracias al avión” (2010, p. 77; GA 595) y a “la representación en toda su cotidianidad, ducida a placer y sin ningún esfuerzo, de mundos extraños y lejanos gracias a la radio” (2010, pp. 77-78). Si bien Heidegger habla de la representabilidad, algo de la reproductibilidad técnica benjaminiana se cuelga en su forma de referirse a la posibilidad de acercar imágenes y sonidos.

En su análisis, las cosas están cada vez más cerca, pero lo están como objetos: en la imagen y para el hombre, en una disponibilidad que les niega agencia, profundidad y potencia transformadora. Es por esto que la crítica a la reducción del mundo a mera imagen lleva, en este texto, a la siguiente crítica al humanismo como “aquella interpretación filosófica del hombre que explica y valora lo ente en su totalidad a partir del hombre y para el hombre” (Heidegger, 2010, p. 76):

Cuanto más completa y absolutamente esté disponible el mundo en tanto que mundo conquistado, tanto más objetivo aparecerá el objeto, tanto más subjetivamente o, lo que es lo mismo, imperiosamente, se alzarán el subjectum y de modo tanto más incontenible se transformará la contemplación del mundo y la teoría del mundo [*die Welt-Betrachtung und Welt-Lehre*] en una teoría del hombre [*einer Lehre vom Menschen*], en una antropología. Así las cosas, no es de extrañar que sólo surja el humanismo allí donde el mundo se convierte en imagen. (...) Por eso, el humanismo en sentido histórico estricto, no es más que una antropología estético-moral. (Heidegger, 2010, p. 76; GA 5 93)

En la época de la imagen del mundo, el hombre se autoerige como centro y el mundo se convierte en nada más que el lugar del que éste obtiene sus sensaciones. En palabras de Heidegger, en esta configuración específica de la experiencia humana “lo ente sólo vale como algo que es, en la medida en que se encuentra integrado en esta vida y puesto en relación con ella, es decir, desde el momento en que es vivido [*er-lebt*] y se torna vivencia [*Er-lebnis*]” (2010, p. 77; GA 5 94).

Si bien sería forzado suponer que en Heidegger se da la misma relación entre la vivencia [*Erlebnis*] y la experiencia [*Erfahrung*] que se da en Benjamin, sí es posible afirmar que la mera vivencia es por lo general rechazada en tanto falta de una potencia y profundidad mayores que las que aportan a la vida humana las sensaciones.

A su vez, y esto es importante también para las reflexiones metodológicas de Heidegger, la época de la imagen del mundo, en su afán de medida, tiende a imponer un orden a todo aquello que somete a su control o, como anota Heidegger en uno de los apéndices del texto: “A la esencia de la imagen le corresponde la cohesión, el sistema” (2010, p. 81; GA 5 100).

En torno a la técnica pueden rastrearse algunas ideas cercanas a estas, que cristalizan en “La pregunta por la técnica”, de 1954, pero que tienen antecedentes. Como expone Parente, “en los *Beiträge* comienza a gestarse la idea de *Gestell*, la esencia de la técnica como un modo de desocultación controlador” (2010, p. 145). Y es que la concepción heideggeriana de la técnica se caracteriza por el rechazo de la concepción meramente instrumentalista. Para Heidegger:

Por todas partes permanecemos presos, encadenados a la técnica, aunque apasionadamente la afirmemos o neguemos. Más duramente estamos entregados a la técnica cuando la consideramos como algo neutral; pues, esta concepción, que tiene hoy día gran aceptación, nos vuelve completamente ciegos para la esencia de la técnica. (1997, p. 113)

En efecto, el preguntar heideggeriano por la técnica parte, como es habitual en su obra, de un cuestionamiento de la forma tradicional de comprenderla. Es así que una de las primeras conclusiones del escrito es que “la técnica no es, pues, simplemente un medio. La técnica es un modo del desocultar” (1997, p. 121). Según Parente, en dicho texto “la preocupación esencial de Heidegger no es tanto la destrucción causada por tecnologías concretas (la bomba atómica, la progresiva destrucción de la biosfera, etc.), sino más bien el antropocentrismo metafísico que subyace a la comprensión tecnológica del ser” (2010, p. 158).

Si bien las concepciones de la técnica en Benjamin y Heidegger presentan diferencias muy marcadas, es importante enfatizar que ninguno fue ingenuo en su forma de comprenderla, en tanto ambos evitaron la posición meramente instrumentalista y comprendieron la forma en que la técnica modifica sustancialmente la experiencia humana.

Algunos de estos motivos se repiten en las reflexiones sobre la historia: el pasado y la tradición adquieren una densidad que no permite pensarlos como meros objetos de un sujeto que los domina a voluntad. El afán de dominio, medida y sistema, que es cuestionado en torno a la técnica en tanto su comprensión instrumental se basa en que “se la quiere dominar” (Heidegger, 1997, p. 115), es cuestionado también en torno a la relación con el pasado, en favor de nuevas formas de operar en las que el objeto mismo adquiere prelación frente al reinado del sujeto, que se corre del centro. En este sentido, también en dicho ámbito Heidegger y Benjamin se encuentran, como supo ver ya el berlinés cuando, en referencia a al proyecto de *Los pasajes*, que encarnaría “una teoría de la conciencia de la historia” (citado por Caygill, 1994, p. 2) escribió: “Es aquí donde encontraré a Heidegger en mi camino, y espero que surjan algunas chispas del choque entre nuestras dos maneras muy diferentes de considerar la historia” (citado por Caygill, 1994, p. 2).

Allí también, tal y como en relación al arte, algunas coincidencias relevantes en torno a la crítica de

la forma tradicional de comprender el tiempo y la historia darán lugar a diferencias considerables en la propuesta de aquello que plantean construir o las tareas que indican para su presente.

#### 4. Consideraciones finales

Mucho más podría decirse –y mucho se ha dicho– de la relación entre Benjamin y Heidegger en torno al arte y de los modos en que debería ser atendida o dejada de lado. En este trabajo, se ha intentado recuperar algunas preocupaciones comunes en torno a lo que en sentido amplio llamamos experiencia, esto es, en torno a la relación del hombre con el mundo, especialmente en torno al arte y la técnica. En ambos autores, estos ejes se amplían en dos direcciones: por un lado, en un análisis de la percepción sensible y de la temporalidad que indaga la construcción epocal de sensibilidades, narrativas y topografías que exceden lo estrictamente artístico para dar cuenta de formas de configuración de la vida. Por otro lado, hacia reflexiones sobre la tradición y sobre la verdad, que se revelan a su vez como temas profundamente políticos que exceden la vivencia subjetiva de las obras y se adentran en debates sobre lo colectivo, arena donde los autores alcanzan su máximo grado de separación.

Así como es posible leer transversalmente en la obra de Benjamin una preocupación persistente en torno a la gesta de una relación desapegada y estetizada con el entorno, relación que cristaliza en la coreografía del terror que pone en marcha el nazismo, se propuso a lo largo de este escrito un recorrido por algunos textos de Heidegger que colecte allí las pistas de una inquietud análoga. En efecto, no es forzado decir que Heidegger fue un crítico lúcido e incansable de las formas de objetivación del mundo que lo comprenden, desde la teoría pero no sin consecuencias importantes para la praxis, como un mero objeto de observación, control y medida. Asimismo, este olvido configura una comprensión limitada del ser del *Dasein* como sujeto o mera conciencia que alcanza su auge en la modernidad como época de la imagen del mundo. La crítica heideggeriana de la estética se acerca, en este contexto, a su crítica a la comprensión vulgar del conocimiento: reducir el mundo a mera imagen y limitar a las obras a meras expendedoras de sensaciones para el hombre limita la agencia propia del mundo, que no casualmente se hace presente en la obra de arte en tanto ésta pone en obra una verdad.

La propuesta del artículo fue entonces hacer el ejercicio de pensar si es posible encontrar, también en Heidegger, allí en las antípodas políticas de Benjamin, a un filósofo preocupado por algo así como una crisis de la experiencia y algo así como una relación estetizada con el mundo. La respuesta que arroja este intento solo puede comprenderse si se tiene en cuenta que “las respuestas solo conservan su fuerza como respuestas mientras siguen arraigadas en el preguntar” (Heidegger, 2016, p. 125), y que las formas de preguntar se revelan como indiscernibles de la posición de quien pregunta.

Como puede esperarse, más allá de las coincidencias en el diagnóstico epocal, la diferencia crucial entre nuestros filósofos es, en un sentido muy profundo, política. En efecto, y si bien Heidegger da cuenta de las transformaciones en el modo de relación con el mundo que opera la técnica, Benjamin va más allá y denuncia una crisis de la experiencia tras observar a una generación diezmada por la violencia y la potencia destructiva que despliegan los aparatos. Asimismo, cuando Heidegger nota que el mundo se ha convertido en un mero objeto, lo que implica una pérdida de espesor o profundidad, Benjamin redobla la apuesta y se refiere a cómo el espectáculo que observa la humanidad es el de su propia destrucción.

En este sentido, y para terminar, resulta interesante indagar en las propuestas que laten en lo pro-

fundo de la obra de Benjamin y la de Heidegger. Si bien ninguno propuso un programa de acción, ambos indican tareas y, especialmente, indican tareas para la filosofía, que es en ambos, aunque no de la misma manera, una respuesta a la época que la gesta y a la tradición en la que se inserta.

En torno a esta cuestión, Richter (2015) enfatiza, en su estudio sobre la relación entre los autores, la importancia que en la obra de ambos reviste el deseo de aproximarse rigurosamente a los fenómenos a través del lenguaje entendido como condición de posibilidad del pensar y da cuenta, desde allí, de un conjunto de preocupaciones comunes que se relacionan con ese deseo. Entre ellas, la recuperación del criticismo kantiano –y de la práctica de la crítica– en un ámbito diferente del neokantiano será clave. Comprendida como un compromiso de revisión y de reinención de los propios métodos y enfoques ante cada nuevo objeto, la crítica será la llave que le permitirá a Benjamin habérselas con el mundo de las cosas. En Heidegger, la crítica tiene un papel menos protagónico o menos explícito. Aun así, su proyecto implica un cuestionamiento de formas osificadas de pensar y actuar que puede ser leído como una forma post-kantiana de crítica (es decir, no centrada en el sujeto), que busca acercar el pensamiento a las cosas del mundo –las herramientas tanto como las obras de arte–. Para ambos, sostiene Richter, la crítica es parte de una política de la pregunta, que se aleja de ser un mero juicio y resulta una vía hacia la verdad.

En efecto, tanto Benjamin como Heidegger coinciden en centrar sus investigaciones en una búsqueda de las palabras, los formatos y las imágenes que les permitan dar cuenta de lo que perciben como peligroso en su época, si bien al hacerlo llegan a puertos distintos. La carrera y la vida de Benjamin terminan súbitamente entre escritos que superponen imágenes y textos breves que, por un lado, renuncian al dispositivo de la explicación y la taxonomía eligiendo mostrar y disponer en lugar de hilar en un continuo y, por el otro, exhortan a la acción. La vida y la obra de Heidegger se van alejando cada vez más de la búsqueda de un sistema como el de *Ser y tiempo* y naufragan en una búsqueda poética que se aleja de algunas de las intuiciones más agudas sobre la vida humana y la tradición filosófica que conforman, hasta la fecha, lo más comentado de su obra. En este contexto, las palabras de Adorno adquieren mucha relevancia:

Cada vez que la filosofía cree que, mediante un préstamo de la poesía, puede abolir el pensamiento objetualizador y su historia, según la terminología habitual la antítesis de sujeto y objeto, y espera que hable el ser mismo en una poesía montada a partir de Parménides y Jungnickel (un nazi), con ello no hace precisamente sino aproximarse a la más lixiviada cháchara cultural. (Adorno, 2003, pp. 15-16)

Efectivamente, el Heidegger posterior a la *Kehre* elige, tras apuestas e intentos teóricos notables, abandonar la idea de que la filosofía tenga aún la potencia de transformarse en diálogo con su propia tradición, y se entrega a la potencia del pensamiento poetizante. En dicho contexto, y si bien las diferencias con el período de *Ser y tiempo* son notables, algo en el orden de las preocupaciones permanece inalterado. Este libro permite ser leído también “como invitación a realizar un viaje interior, un viaje que siempre tiene algo de una odisea plagada de obstáculos y peligros, unos desconocidos y otros conocidos, que debemos sortear con éxito para conducir a buen puerto nuestra vida” (Escudero, 2012, p. 79). El viaje, en Heidegger, será siempre hacia adentro, y la lucha se dará siempre en el plano del sí mismo propio. En el caso de Benjamin, y si bien la desconfianza en la tradición filosófica para hacerse cargo de las tareas que son urgentes es notable, el viaje hacia la interioridad y hacia la poesía es reemplazado por una apuesta a lo colectivo y a una articulación con el arte que, sin salir de la filosofía, desdibuja sus márgenes generando espacios nue-

vos de producción. La diferencia que se demarca, radical, es que mientras Heidegger ve en la poesía una alternativa a la política, Benjamin parece comprender, antes de denunciarlos explícitamente, los peligros de su estetización (Egel, 2015).

En el caso del berlinés, la lucha es contra el fascismo, y la búsqueda apunta, lejos del perfeccionamiento de una interioridad individual o de un pueblo, nada menos que a la redención de la humanidad misma. El tiempo que experimentaron Benjamin y Heidegger es y no, como se ha intentado mostrar, el mismo: si bien ambos están atravesados por los peligros y las potencias propios de su tiempo, lo están de modos radicalmente opuestos.

## Referencias

- Adorno, T. (2003). El ensayo como forma. En T. Adorno. *Notas sobre literatura. Obra completa, 11* (pp. 11-34). Akal
- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Adriana Hidalgo
- Agamben, G. (2011). *Infancia e historia*. Adriana Hidalgo
- Benjamin, W. (1998). Onirotisch. En R. Ibarlucea. *Onirotisch: Walter Benjamin y el surrealismo* (pp. 111-117). Manantial
- Benjamin, W. (2007). Experiencia y pobreza. En W. Benjamin. *Obras II.1* (pp. 216-221). Abada
- Benjamin, W. (2008). *Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo*. En W. Benjamin. *Obras I.2* (pp. 87-302). Abada
- Benjamin, W. (2009). Sobre el concepto de historia. En M. Reyes Mate. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"* (pp. 49-302). Trotta
- Benjamin, W. (2013). *Obras V: Obra de los pasajes*. Abada
- Benjamin, W. (2014). *Calle de mano única*. El Cuenco de Plata
- Benjamin, W. (2015). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En W. Benjamin. *Estética de la imagen: fotografía, cine y pintura* (pp. 25-81). La Marca Editora
- Caygill, H. (1994). Benjamin, Heidegger and the Destruction of tradition. En A. Benjamin y P. Osborne (eds.). *Walter Benjamin's philosophy: Destruction and experience* (pp. 1-31). Routledge
- Comay, R. (2010). Enmarcando la redención: aura, origen, tecnología en Benjamin y Heidegger. En A. Uslenghi (comp.). *Walter Benjamin: culturas de la imagen* (pp. 141-178). Eterna cadencia
- Egel, A. (2015). Who Was Friedrich Hölderlin? Walter Benjamin, Martin Heidegger, and the Poet. En A. Benjamin y D. Vardoulakis (eds.). *Sparks Will Fly: Benjamin and Heidegger* (pp. 177-188). State University of New York Press
- Escudero, J. (2012). "Ser y tiempo": ¿una ética del cuidado? *Aurora*, (13), 74-9
- Heidegger, M. (1997). La pregunta por la técnica. En M. Heidegger. *Filosofía, ciencia y técnica* (pp. 111-148). Editorial Universitaria
- Heidegger, M. (2010). La época de la imagen del mundo. En M. Heidegger. *Caminos de bosque* (pp. 63-90). Alianza
- Heidegger, M. (2016). *El origen de la obra de arte*. Alianza
- Honneth, A. (2007). *Reificación. Un estudio de la teoría del reconocimiento*. Katz
- Jay, M. (2009). *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Paidós
- Long, C. P. (2001). Art's fateful hour: Benjamin, Heidegger, Art and Politics. *New German Critique*, 83, 89-115
- Parente, D. (2010). *Del órgano al artefacto. Acerca de la dimensión biocultural de la técnica*. Edulp

- Richter, G. (2015). Critique and the Thing: Benjamin and Heidegger. En A. Benjamin y D. Vardoulakis (eds.). *Sparks Will Fly: Benjamin and Heidegger* (pp. 27-63). State University of New York Press
- Ruiz Zamora, M. (2006). Martin Heidegger/ Walter Benjamin: un antagonismo a partir de la obra de arte. *Thémata*. (36), 255-262
- Sloterdijk, P. (2011). *Sin salvación. Tras las huellas de Heidegger*. Akal
- Staroselsky, T. (2018). El problema de la estetización en la filosofía de Walter Benjamin, en *Diánoia. Revista de Filosofía*, 63(81), 61-84. <https://doi.org/10.22201/iifs.18704913e.2018.81.1576>
- Vardoulakis, D. (2015). A Matter of Immediacy: The Political Ontology of the Artwork in Benjamin and Heidegger. En A. Benjamin y D. Vardoulakis (eds.). *Sparks Will Fly: Benjamin and Heidegger* (pp. 237-257). State University of New York Press
- Zimmerman, M. E. (1990). *Heidegger's Confrontation with Modernity. Technology, Politics and Art*. Indiana University Press

---

#### AUTORA

**Tatiana Staroselsky.** Profesora y Doctora en Filosofía por la FaHCE-UNLP, donde se desempeña actualmente como docente. Su investigación doctoral se tituló “El problema de la estetización y la reconfiguración de la experiencia en la filosofía de Walter Benjamin”. Ha sido becaria doctoral del CONICET y de la DAAD y ha realizado estancias académicas en Berlín y Ciudad de México.