

# Técnica y *ars-tékhne*: abriendo caminos hacia el *post-encuadre*

Hernán López-Garay\*

**Resumen:** para Heidegger la esencia de la *técnica* moderna es un modo de revelado del *Ser*, es decir, un modo de *hacer salir de lo oculto*, que tiene el carácter de emplazar la Naturaleza en el sentido de “la provocación”. El mayor peligro que este *modo de revelado tecnológico* representa para el hombre es que cualquier otra forma de revelado sea expulsada, y el hombre pierda relación con su esencia des-ocultadora de mundos. Pero por otra parte, Hölderlin poéticamente lo anuncia: allí donde está el peligro crece el poder salvador. Esto significa para Heidegger que en el seno de la técnica también crece el poder salvador. Desentrañar esta paradoja nos demanda una confrontación decisiva con la técnica en la región del arte. En el presente escrito desarrollaremos una interpretación de esta enigmática propuesta heideggeriana.

**Palabras clave:** *tékhne*, encuadre, *poiésis*, *aisthesis*, salvación.

## Technology and *Ars-tékhne*: Opening Paths to Post-Enframing

**Abstract:** For Heidegger, the essence of modern *technology* is a mode of revealing the *Being*; namely, a way to emerge from concealment that has the character of summoning Nature in the sense of “provocation”. The greatest danger this *technological mode of revelation* represents for man is that any other mode of revelation might be expelled and man could lose the relationship with his de-concealing essence of worlds. However, as Hölderlin poetically says: but where the danger is, grows the saving power. For Heidegger, this means the saving power also grows within the bosom of technology. Unraveling this paradox necessitates a decisive showdown with technology in the field of art. In this paper, the authors develop an interpretation of this enigmatic Heideggerian proposal.

**Keywords:** *Tékhne*, enframing, *poiésis*, *aisthesis*, salvation

---

\* Centro de Investigaciones en Sistemología Interpretativa, Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela. hlopezg@ula.ve

Recibido: 2012-02-22  
Aprobado: 2012-05-16

## Technique et ars-tékhne: le chemin vers le post-cadrage

**Résumé:** Pour Heidegger, l'essence de la technique moderne est un mode de révélation de l'Être, c'est-à-dire, une manière de faire ressortir ce qui est occulté, qui a le caractère de placer la Nature comme "la provocation". Le plus grand danger que ce mode de révélation technologique représente pour l'homme est que toute autre forme de révélation soit expulsée et que l'homme perde sa relation avec son essence "désoccultrice" des mondes. Cependant, de son côté, Hölderlin l'annonce de manière poétique : là où est le danger, croît le pouvoir salvateur. Cela signifie pour Heidegger qu'au sein de la technique, le pouvoir salvateur lui aussi croît. Démêler ce paradoxe nous exige une confrontation décisive avec la technique dans la région de l'art. Dans cet écrit, nous développerons une interprétation de cette proposition heideggérienne énigmatique.

**Mots-clés:** *Tékhne*, cadrage, *poiésis*, *aisthesis*, salvation.

El tema central del presente escrito es la pregunta por la esencia de la *técnica* y por cómo lidiar desde el campo del arte con el *peligro* que ella representa. Nos interesa recoger los resultados de estas reflexiones para explorar en escritos posteriores –y desde los ámbitos del diseño tecnológico y de la educación superior– “caminos de salida hacia lo que salva”.

Mueve al autor además de esta preocupación teórica una de carácter práctico. La tecnología penetra nuestras vidas en todos los órdenes, y el *pensamiento calculador* ejerce su dominio por doquier. Un correlato de ese dominio es el desvanecimiento del *pensamiento meditativo* -pensamiento que piensa en pos del *sentido* que impera en todo cuanto *es* (Heidegger 1955). La consiguiente pérdida de la capacidad de hacer sentido holístico de la existencia que este desvanecimiento conlleva es un mal de nuestro tiempo, mal que se manifiesta cada vez más en la fragmentación de la vida y en órdenes tan diversos como el espiritual, el intelectual, el político, el económico y el ecológico.

La angustiante necesidad de meditar sobre estos temas vitales y su relación con la *técnica*, ciertamente no es novedosa. Ya desde finales del siglo XIX, Ernst Kapp publicaba el libro fundacional *Grundlinien einer Philosophie der Technik* en 1877, dando así inicio formal al nuevo campo de la *filosofía de la técnica* (o de la *tecnología* como prefieren llamarla los anglosajones). A partir de entonces, la lista de filósofos y pensadores de diversas corrientes que han fertilizado con sus reflexiones este campo es larga. Baste con mencionar nombres tan conocidos como Arendt, Borgmann, Dreyfus, Ellul, Feenberg, García Bacca, Marcuse, Mumford, Ortega y Gasset, Thomson y una larga lista más. Sin olvidar, por supuesto, a Martin Heidegger uno de los filósofos del siglo XX más influyentes en este campo.

El presente escrito se inserta dentro de la corriente heideggeriana que estudia el fenómeno de la *técnica* y busca construir un marco conceptual que permita adelantar reflexiones sobre lo que Heidegger llama “caminos que llevan a lo que salva”<sup>1</sup>. Al respecto, el filósofo nos da luces con su ejemplar exploración desde el ámbito del arte moderno. Por ello, nos dedicaremos en este artículo a sintetizar el camino paradigmático que él ha abierto, y dejaremos para escritos posteriores meditaciones similares desde los campos del *diseño* y la *educación*.

La síntesis la adelantaremos como sigue. Primero haremos un resumen de los argumentos principales heideggerianos acerca de la esencia de la *técnica* y del peligro que el modo de revelado técnico acarrea para el hombre actual. Ese resumen hará resaltar los rasgos de la *técnica moderna* mediante una estrategia discursiva de *fondos de contraste*. Ello implica desarrollar como fondo de contraste la antigua concepción griega de *técnica*, la llamada *tékhnē*. Sobre ese fondo construiremos luego la concepción heideggeriana de *técnica* como “*encuadre*” (*Ge-stell*). Por consiguiente *técnica moderna* será entendida en nuestra síntesis como la unidad figura-fondo *encuadre-tékhnē*. El material conceptual y argumental para llevar a cabo la construcción de estas dos concepciones de *técnica* será tomado fundamentalmente de *La pregunta por la técnica*

1 Las razones para basarnos fundamentalmente en la obra de Heidegger radican en el hecho de que el autor del presente artículo ha venido trabajando desde dos frentes el pensamiento heideggeriano. Por una parte, Heidegger es uno de los autores que junto con Husserl fueron inspiración para construir las bases de la *Sistemología Interpretativa*, una corriente del movimiento de sistemas creada por investigadores del Centro de Investigaciones en Sistemología Interpretativa de la Universidad de Los Andes en Mérida, Venezuela: ([http://www3.ula.ve/ingenieria/raiz/estudios/index.php?id=22&id\\_detalle=139&desc=ingenieria\\_de](http://www3.ula.ve/ingenieria/raiz/estudios/index.php?id=22&id_detalle=139&desc=ingenieria_de)). El autor del presente artículo es co-creador de dicha corriente del pensamiento sistémico. Por otra parte, hemos también trabajado particularmente el tema de la tecnología desde una perspectiva heideggeriana. Ver por ejemplo: López-Garay (2009, 2010). El presente artículo continúa dicho trabajo.

y de la constelación de escritos que giran en su derredor<sup>2</sup>.

Nuestra síntesis continuará examinando los argumentos heideggerianos para afirmar que el modo de revelado propio de la técnica moderna conlleva un *peligro*. Esto nos conducirá al encuentro con uno de los planteamientos más enigmáticos de *La pregunta por la técnica*, a saber, el planteamiento de que en la región del arte es donde pudiese darse la confrontación decisivamente trascendental con la técnica. Como veremos, esto quiere decir que en esa región es donde no sólo podremos vernos cara a cara con la esencia de la técnica sino encontrar en la propia esencia de lo técnico el poder salvador. En la última parte de nuestro escrito ilustraremos -con la famosa interpretación heideggeriana de la pintura de Van Gogh, “Los zapatos viejos”- cómo comenzar a abrir caminos hacia el *post-encuadre*. Nuestras reflexiones estarán inspiradas principalmente tanto en el conocido escrito heideggeriano de *El origen de la obra de arte*, como en los escritos del filósofo heideggeriano Iain Thomson<sup>3</sup>.

## 1. La pregunta por la esencia de la técnica moderna: dos concepciones contrastantes de técnica<sup>4</sup>

### 1.1. La técnica en la antigua Grecia: *tékhne*

En la antigua Grecia *tékhne* designaba un ser entendido en algo. Así, el *técnico* era el entendido-en-algo, el que tenía práctica-en. Y este entenderse-en, tener-práctica-en, era una especie de conocimiento, cuyo rasgo fundamental radicaba en *el abrir trayendo algo a luz -en el hacer manifies-*

2 Aparte de *Ser y Tiempo*, nos referimos a escritos tales como: *El origen de la obra de arte, ¿Qué es metafísica?, De la esencia de la verdad, Hölderlin y la esencia de la poesía, Serenidad (Gelassenheit), Carta sobre el humanismo, El giro (kehre) y La época de la imagen del mundo*.

3 Ver particularmente Thomson (2011b).

4 Las traducciones al español que hemos realizado de Heidegger (1977a), *The Question*, 3-35, se apoyaron en la traducción al español Heidegger (1994), *La pregunta*, realizada por Eustaquio Barjau [http://homepage.mac.com/eeskenazi/heid\\_tecnica.html](http://homepage.mac.com/eeskenazi/heid_tecnica.html). No obstante hay puntos en los que nuestra traducción diverge ampliamente de la de Barjau.

*to aquello que está presente ahí-delante*. Por tanto, la esencia de *tékhne* radicaba en el *des-ocultamiento*, en el traer-ahí-adelante, en el facilitar el presencia-miento, en la *poiésis*. Esta última, a diferencia de la *physis* (que designaba un des-ocultamiento interno *desde* la cosa misma), des-ocultaba trayendo-ahí-adelante externamente.

Ahora bien, en el comienzo del *sino* de Occidente<sup>5</sup>, en la Grecia antigua, la supremacía de la *poiésis* le fue otorgada a las artes -más precisamente al *arte*, a la *tékhne* (pues era un único múltiple salir de lo oculto). El *arte* era una *poiésis piadosa*, dócil al prevalecer y a la preservación de la verdad (*a-lethia*). Era una *poiésis* que *cuida, respetuosa* con el *trasfondo* de donde se des-oculta. Este respeto implicaba un des-ocultamiento que no devela completamente el trasfondo del des-ocultamiento y, por ello, lo preserva, lo cuida. En etapas posteriores de la historia de Occidente se perderá progresivamente el respeto que acompaña a la *poiésis* original, para ser sustituido por un ánimo que busca exponer completamente a la luz el trasfondo-que-oculta. Acompañará ese ánimo des-fundamentador la *intención controladora* de ver y transformar cada cosa en un instrumento al servicio de los deseos del hombre.

Ahora bien, esta progresiva “deformación” de la *poiésis* original que des-realiza el trasfondo, y hace aparecer todo como cosa en sí misma y objeto de control, culminará en la época moderna con un des-ocultamiento de todo lo que es como *dispositivo* siempre listo para ser usado. La historia del devenir de Occidente podría contarse entonces como un *sino* que destina a Occidente desde la Grecia antigua al desvelamiento de *tékhne* en *técnica moderna*.

### 1.2. La técnica en la era moderna: un modo *poiético* de revelado que amenaza toda *poiésis* posible

Detallemos en qué consiste, según Heidegger, este último modo de revelado propio de la técnica moderna.

5 Según Heidegger (1977a: 24), *sino* (*Destining*) es lo primero que pone al hombre en el camino del hacer salir de lo oculto.

Es un traer a presencia desafiante, provocador, que emplaza la Naturaleza a que suministre energía que como tal, pueda ser extraída y puesta en reserva lista para ser usada:

**El hacer salir de lo oculto que reina por completo en toda la técnica moderna** tiene el carácter del **emplazar**, en el sentido de la **provocación**. Esto acontece así: la energía oculta en la Naturaleza es liberada, lo liberado se transforma, lo transformado es almacenado, lo almacenado a su vez se distribuye, y lo distribuido es nuevamente conmutado. Liberar, transformar, almacenar, distribuir, conmutar **son maneras del hacer salir lo oculto**. Sin embargo, esto no discurre de un modo simple. Tampoco se pierde en lo indeterminado. El hacer salir lo oculto desoculta para sí mismo sus propias rutas, imbricadas de un modo múltiple, y las desoculta dirigiéndolas. Por su parte, esta misma dirección viene asegurada por doquier. **La dirección y el aseguramiento son incluso los rasgos fundamentales del hacer salir lo oculto que provoca** (Heidegger 1977a: 1. Traducción libre. Énfasis añadido).

El ejemplo típico de esta forma de revelado técnico es el de una hidroeléctrica. La energía del agua es liberada -a través de represarla y dejarla caer para convertir su energía potencial en energía cinética- la energía cinética así liberada mueve los turbogeneradores, los cuales la transforman en energía eléctrica. Esta energía es luego transmitida y distribuida para hacerla disponible en “reserva”, reserva a la que podemos acudir en cualquier momento y en cualquier lugar tan sólo con el toque de un botón pulsador (por ejemplo, se pulsa el botón y se enciende la luz de la sala o un computador). Pero además, este modo de des-ocultamiento va tejiendo sus propias rutas que disponen la realidad entera para des-ocultamientos similares en todos los órdenes de la existencia.

Todo, incluyendo al hombre mismo, es revelado de este mismo modo. Es decir, las cosas ya no están ante nosotros como objetos en sí mismos, ni mucho menos como cosas des-ocultadas. Tampoco aparecen ya como instrumentos que el hombre controla para un propósito determinado, sino como *dispositivos* que hacen

parte de una red de *dispositivos* -red cuyo único propósito es seguirse expandiendo sin límite alguno. Como dicen Dreyfus y Spinoza en referencia a lo que llaman *orden flexible*:

*Thus for Heidegger postmodern technology is not the culmination of the modern subject's controlling of objects but a new stage in the understanding of being [...] the will to power is not the will to gain control for the sake of satisfying one's desires—even arbitrary ones— but the tendency in the practices to produce and maintain flexible [...] ordering for the sake of more ordering and reordering without limit [...] (Dreyfus y Spinoza 1997: sec. I).*

Ahora bien, esa interpelación que reta e impulsa el revelado de cualquier cosa que sea el caso como *orden flexible*, Heidegger la denomina *Ge-stell*: *Ge-* que significa *reunir junto* y *Stellen*, término polisémico que, entre otras cosas, significa *ordenar, disponer listo, regular, controlar*. Añadamos a estos variados significados el propio original de *Gestell* como *marco* o *soporte* (por ejemplo, en el sentido del chasis o cuadro de una bicicleta). Heidegger hace resonar esta polisemia en todo su discurso sobre la técnica. Desafortunadamente al verter el *Ge-stell* al español ninguno de los dos términos -*estructura de emplazamiento* o **encuadre**- logra mantener esa resonancia del vocablo heideggeriano.

Con esta aclaración, en el presente escrito usaremos principalmente la traducción estándar *encuadre* para designar el modo particular de hacer salir de lo oculto *encuadrando*, ordenando, regulando, disponiendo, que es el modo emplazante que prevalece en la esencia de la técnica moderna: “

Por todas partes, todo es ordenado para estar a la mano, listo para ser usado, disponible en efecto para ser solicitado a un posterior ordenamiento. A lo ordenado así de este modo [...] le llamamos *en reserva y listo para ser usado (Bestand)* (Heidegger 1977a: 17).

El mundo así “ordenado” tiende a ser cada vez más un mundo nietzscheano, un mundo en el que el ser se manifiesta como una *voluntad de poder* eternamente recurrente, esto es, como una

eterna desagregación y re-agregación de fuerzas sin ningún propósito o meta, excepto el del crecimiento de este proceso que se encarna en seres vaciados de significado, meros recursos para ser optimizados en su disposición y respuesta inmediata al ser solicitados en una red que fluye continuamente entrelazando estos entes y eliminándolos con máxima eficiencia (cfr. Thomson 2011a: sec. 2.7).

Cabe, por tanto, preguntarse hacia dónde tiende todo esto y cómo la llamada cultura occidental ha desembocado en este modo peculiar de ver el mundo y de entendernos a nosotros mismos. La respuesta heideggeriana está en su *historia ontológica*, un pilar central de su obra sin el cual no podemos entender el *encuadre*.

*Grosso modo*, la historia ontológica es la historia de los cambios en la cultura occidental del fundamento del ser de las cosas (y, por tanto, de la manera particular en que una comunidad histórica ordena el mundo y lo llena de significado). El *encuadre* es el último de esos cambios. Cada cambio inaugura una nueva *época*. Heidegger las llama épocas porque *epoché* en griego significa “contener” (en el sentido de represar, como, por ejemplo, una represa contiene las aguas de un río). Y justamente esa es la idea en este caso: cada una de las manifestaciones históricas particulares del ser (que define todo un modo particular de hacer sentido holístico de la existencia) se hace posible por el “represamiento” temporal de las aguas de la historicidad ontológica. El tiempo que duran represadas esas aguas se llama una *época* (cfr. Thomson 2011b: 9). Una *época* no es pues ni una era ni una edad.

Ahora bien, lo peculiar de esta historia es que el represamiento actual que define el *encuadre* amenaza no sólo con bloquear el fluir histórico del ser, sino con perpetuar su despliegue bloqueador -que como ya hemos dicho convierte al hombre en un mero dispositivo y a su mundo en un mundo sin sentido. Queda así amenazada la libertad humana, que se da en su sino de “hacer salir de lo oculto”<sup>6</sup>. Pero también,

y paradójicamente, la dinámica de despliegue del ser mismo se ve amenazada. Nos referimos a la dinámica del fluir y contener ontológico. La amenaza es a la libertad ontológica de este fluir y contener que ha quedado represado indefinidamente en el presente y cuyo peligro consiste en lo siguiente:

The danger is the epoch of Being coming to presence as Enframing. [Y el traductor aclara en la nota 10: [...] danger is the self-withholding of Being enduring as present in the mode of Enframing] [...] In the entrapping [que representa el *encuadre*], what comes to presence is this, that Being dismisses and puts away its truth into oblivion in such a way that Being denies its own coming to presence (Heidegger 1977b: 43, nota 10).

Lo peculiar y enigmático del encuadre es pues que es el ser mismo que niega su propio manifestarse, y se retira y oculta. Por eso, a nivel óntico, las cosas se presentan sin fundamento, y el mundo pierde sentido. Y lo único que podemos des-ocultar es la ausencia de fundamento, la *nada*.

## 2. Donde está el peligro, también crece el poder salvador

¿Cuál es el significado de este acontecimiento histórico del ocultarse del ser, de no manifestarse, o de manifestarse como ausencia? Avizoramos el peligro que el encuadre representa, ¿pero qué nos dice ese peligro, cuál es su mensaje histórico?

Antes de plantear el abordaje de estas preguntas vitales para nuestro momento presente y para nuestra relación con la tecnología, vamos a recapitular.

Para Heidegger entonces el mayor peligro de la *técnica* radica en que el modo de des-ocultamiento propio del encuadre no sólo oculte la *tékhne*, y otros modos de des-ocultamiento anteriores, sino que oculte, para ponerlo en nuestras propias palabras, el des-ocultar mismo, y con

6 Ver nota 5.

ello ocultaría/nadificaría también el *Ser*, es decir, *el fundamento en donde todo des-ocultamiento ocurre*. En tal caso no sólo estaríamos expuestos a un grado máximo de empobrecimiento del sentido de la existencia humana -al quedar todo reducido a una única manera de ver/desocultar el mundo- sino que perderíamos nuestra real libertad, al negársenos poder entrar en un revelado más originario al que el sino de Occidente nos ha destinado:

La auténtica amenaza ha abordado ya al hombre en su esencia. El dominio de la estructura de emplazamiento [*Ge-stell*] amenaza con la posibilidad de que al hombre le pueda ser negado entrar en un modo de revelado más originario, y de que de esta manera le sea negado experimentar la exhortación de una verdad más inicial (Heidegger 1977a: 28).

No obstante, las meditaciones heideggerianas avizoran una luz en el seno mismo de la esencia de la técnica:

Pero si meditamos cuidadosamente la esencia de la técnica, entonces experimentaremos la estructura de emplazamiento [*Ge-Stell*] como un *sino* del hacer salir lo oculto. De este modo estaremos residiendo ya en el espacio abierto del sino, lo que en modo alguno nos constriñe a impulsar la técnica de un modo ciego o, lo que es lo mismo, a rebelarnos inútilmente contra ella y a condenarla como obra del diablo. Al contrario: si nos abrimos expresamente a la *esencia* de la técnica, nos encontraremos inesperadamente tomados por una fuerza liberadora (Ibidem: 25-26).

En la apertura al sentido oculto de la técnica radica entonces nuestra posibilidad de trascender hacia un estadio histórico *post-encuadre*.

Heidegger ve condensada la esencia de este camino en las palabras del poeta Hölderlin: "Pero donde está el peligro, crece también lo que salva" (Ibidem: 28,35).

Por ello concluye su meditación afirmando que cuanto más nos acerquemos al peligro, con mayor claridad empezarán a lucir los caminos que llevan a lo que salva (Ibidem). Acercarnos al

peligro es entrar a confrontarnos (en el sentido de ponernos cara a cara) con la esencia de la técnica.

¿Pero en qué región podrá llevarse a cabo esa confrontación? ¿Tenemos algún ejemplo de cómo conducir esa confrontación? Estando atrapados en el encuadre, trascenderlo implica de algún modo poder aprender a reconocer la trampa desde adentro, lo cual a su vez requiere educar la mirada. Esto quiere decir, como veremos, que el problema en el fondo es un problema esencialmente educativo: aprender a salir de la cueva hacia la luz (del *post-encuadre*).

### 3. *¿Aisthesis-poiética?: abriendo caminos hacia "lo que salva"*

¿No será posible que las bellas artes estén llamadas de nuevo al poético hacer salir de lo oculto? Antiguamente también se llamaba *tékhnē* al traer lo verdadero ahí delante en lo bello. Es decir, *tékhnē* designaba también a la *poiésis* de las bellas artes. ¿No estarán llamadas a cumplir la misión superior de abrigar y fomentar el crecimiento del poder salvador, *despertando y refundando la mirada* y la confianza en lo que otorga? (Heidegger 1977a: 35). Paradójica esta conjetura heideggeriana. ¿Cómo unas bellas artes "encuadradas" pueden *despertar y renovar nuestra mirada* en aquello que otorga y hace posible el revelado de cualquier cosa? Nadie puede saberlo, pero Heidegger apuesta por la vigencia de esta posibilidad:

Como la esencia de la técnica no es nada técnico, la meditación esencial sobre la técnica y la confrontación decisiva con ella [confrontación no en el sentido de una batalla sino en el de traerla cara a cara; y *decisiva* porque en esa confrontación nos jugamos la posibilidad de encontrar un camino que lleve a lo que salva] tienen que acontecer en una región que, por una parte, esté emparentada con la esencia de la técnica y, por otra, no obstante, sea fundamentalmente distinta de ella. *Esta región es el arte* (Ibidem: 35).

A continuación nuestra reflexión se dirige a mostrar el camino que Heidegger nos abre en

esa región, y que para decirlo por anticipado, es un camino desde dentro de la encarnación del encuadre en el arte, a saber, el *arte estético*. Hagamos primero un mapa general de la región.

### 3.1. Mapa de la región: la tensión *aisthesis-poiésis*

En efecto, como era de esperarse, lo que caracteriza a esa región es que, como todo quehacer humano del presente, el arte está penetrado y dominado por el espíritu de la técnica. La manifestación concreta de ese espíritu en el arte es la *estetización del arte*. Esto significa que el arte ha dejado de ser *tékhne-poiésis* —el traer lo verdadero ahí-delante-en lo bello— para pasar a pertenecer a la *aisthesis* (sensación, sensibilidad), es decir, un modo de relacionarnos con lo bello como mero objeto generador de estímulos y sensaciones agradables para un sujeto que lo contempla y que se supone es independiente de dichas obras<sup>7</sup>.

La grave preocupación de Heidegger con la estetización del arte es que, a nuestro entender, desconecta la humanidad de la *poiésis* fundamental, es decir, la desconecta de la fuente que le da sentido holístico a su existencia. Expliquemos.

Hasta la época moderna, la *tékhne* cumplía el rol vital de ser una especie de espejo ontológico para una comunidad histórica dada. Ese espejo captaba en su superficie el sentido tácito del ser propio de su época y lo reflejaba luego sobre la comunidad. Y gracias a la luz de ese reflejo la comunidad pasaba entonces a entenderse a sí misma (implícitamente) en términos de esa concepción de lo que es, moldeando su existencia y preñándola de sentido<sup>8</sup>. Ese espejo recogía también los *cambios epocales* es decir,

sintonizaba a una comunidad histórica a los *cambios históricos en la manera como el ser se manifestaba*<sup>9</sup>. Por ello, el arte en la cultura occidental tenía un potencial revolucionario.

Con la transformación de *tékhne* en técnica, y la consiguiente estetización del arte, el hombre perdió este potencial y quedó huérfano de hitos principales de enraizamiento ontológico. El mundo que despliega hoy día es por ello un mundo des-enraizado, carente de sentido. Es el mundo del hombre-dispositivo, un recurso más para ser optimizado e insertado en redes de dispositivos. Y el arte reducido a estética contribuye a esta desolación de la escena humana participando activamente en el despliegue del encuadre:

El arte, reducido a estética, no simplemente es “encuadrado” sino que participa en el despliegue del encuadre —por ejemplo, cuando la percepción (experiencia, sentimiento de) la belleza es reducida a un estado cerebral supuestamente objetivo, que puede ser medido y controlado con precisión a través de la ciencia neurocognitiva (Thomson 2011a: sec. 2.7. Traducción libre).

Adicionalmente, en la región del arte el enfoque estético ha conducido a la cultura occidental a entender y experimentar la obra de arte de un modo tal que obstruye nuestra comprensión del significado histórico que el arte ha tenido para esta cultura. Dicho de otro modo, *aisthesis* obstruye la comprensión del arte como *tékhne* (Thomson 2011a: sec. 1).

Nos preguntamos entonces: ¿cómo en una región donde la *poiésis* está bloqueada por la *aisthesis* Heidegger piensa que las bellas artes pueden despertar y renovar nuestra mirada en aquello que otorga y hace posible el revelado de cualquier cosa? Heidegger nos da una pista en la siguiente cita:

7 Claramente estamos haciendo una gran simplificación de la concepción heideggeriana de la estética y el arte moderno. Para una fundamentación de esta concepción ver Heidegger (1979: 1985).

8 Otra metáfora usada en este contexto es la de paradigma. En este sentido puede decirse que las grandes obras de arte funcionaban para una comunidad como paradigmas ontológicos, hitos fundamentales para la vida comunitaria que orientaban y le daban sentido a la existencia humana. Las obras de arte ayudaban por tanto a conformar no sólo el modo de ser y valorar el mundo de toda una comunidad histórica, sino también a enraizarla en su época y a alimentarla con la savia ontológica propia de su momento histórico.

9 Thomson (2011b: 8) habla de *epocalidad ontológica* para referirse al sentido cambiante de realidad que se congela en una serie de distintas épocas históricas. Nuestro sentido de lo que es ha sido congelado [contenido/represado] en cinco épocas sucesivas: presocrática, platónica, medioeval, moderna y moderna tardía. Cada una de estas épocas es unificada por un sentido común de lo que es, y lo que es bueno/valioso, pero cada una de ellas está fundada en una forma diferente de entender qué y cómo son los seres/entes. *Las obras de arte paradigmáticas de cada época, actúan como espejos ontológicos que iluminan a una comunidad histórica acerca del sentido de la época.*

*The word Stellen [to set upon] in the name Gestell [Enframing] not only means challenging. At the same time it should preserve the suggestion of another Stellen from which it stems, namely, that producing and presenting [Her- und Dar-stellen] which, in the sense of poiésis, lets what presences come forth into unconcealment. This producing that brings forth-e.g., the erecting of a statue in the temple precinct-and the challenging ordering now under consideration are indeed fundamentally different, and yet they remain related in their essence (Heidegger 1977a: 21).*

Según esto, *encuadre* y *poiésis* estarían esencialmente relacionados. Figurativamente hablando si penetramos la esencia del encuadre –a través de su encarnación en el arte estético– podríamos buscar caminos que nos permitieran llegar a tocar la esencia del arte *poiético*. Dicho de otro modo, es desde el interior de la estética/encuadre mismo que podríamos llegar a trascender la estética/encuadre.

De ser esto posible, entonces en el seno de la región estetizada del arte deberían existir ya obras de arte, o por lo menos atisbos de ellas, que reflejaran esta tensión y que incluso nos comenzaran a enseñar el tránsito de lo estético a lo *poiético*. A estas obras, que ciertamente redefinirían el concepto de arte moderno –porque cumplirían el rol de ayudar a refundar la mirada y la confianza en lo que otorga a partir de la estética– podemos considerarlas manifestaciones de un *ars-tékhnē*<sup>10</sup>. Veamos.

### 3.2. Trascendiendo el arte estético desde adentro: la *didáctica performativa* ontico-ontológica del *ars-tékhnē*

Lo que esto significa es complejo porque la naturaleza de ese arte, que denominamos *ars-tékhnē* o arte *estético-poiético*, es crear una “estética-poiética” que pueda llevarnos a confrontarnos con la esencia de la *poiésis* misma.

<sup>10</sup> La palabra compuesta la hemos construido tomando en cuenta que *ars* es una palabra más asociada con el arte como estética mientras que *tékhnē* hace referencia al arte como *poiésis*. *Ars-tékhnē* sintetiza pues la raíz común que relaciona el arte como manifestación técnica y arte como *tékhnē*.

(La naturaleza de este oxímoron se dilucidará en el transcurso de este escrito).

Dicho arte –que de ningún modo tiene uno que imaginárselo restringido exclusivamente al campo de las bellas artes– sería básicamente *didáctico performativo* en varios niveles óntico-ontológicos interrelacionados constitutivamente (es decir, cada nivel actuando como contexto de sentido primario para el otro). Hagamos notar que por contraste el arte en las épocas pre-encuadre era una especie de *arte performativo* destinado a ser hito de referencia que fundaba una época y *moldeaba* el quehacer de una comunidad histórica (Michell 2010). En cambio, el *ars-tékhnē* (y esto será aclarado más adelante) debe ser un tipo distinto de arte, uno con un rol educador/salvador, lo que implica no simplemente un arte que nos indique una salida del encuadre (y, por consiguiente, del peligro que la técnica representa) sino que nos enseñe a transitar de la oscuridad de las cavernas del encuadre hacia a la luz del post-encuadre. Como veremos enseguida, esto requiere una *didáctica performativa*, término con el cual queremos designar lo siguiente. Para el caso del arte pictórico –que es el que desarrollaremos como paradigma a partir de este punto– esto quiere decir una forma de arte que a medida que va enunciando/exponiendo/mostrando estéticamente *va constituyendo un camino* que nos permite aprender a encontrarnos con el ser (rectifiquemos, digamos a re-encontrarnos con el ser) de una forma radicalmente distinta a la del encuadre.

Heidegger descubre en el arte moderno varias obras precursoras que parecen estar desempeñando ese rol *didáctico performativo* (por ejemplo, Cezane, Klee, Van Gogh). Pero hay una en especial a la que dedicó un considerable esfuerzo interpretativo para develar/experimentar un camino que trascienda la estética desde adentro de la estética misma. Nos referimos a la pintura “Los zapatos viejos” de Van Gogh.

Guiados por Heidegger y apoyados firmemente en Thomson (2011a, 2011b), vamos a continuación a experimentar la *didáctica performativa* de “Los zapatos viejos”. Nuestro re-

encuentro con el ser, mediante la guía didáctica de la obra, nos exigirá una lucha interpretativa en diversos niveles, lucha que demanda persistencia y apertura a la obra si queremos que nos entregue sus frutos -que no son otros que los de ayudarnos a aprender una nueva forma de mirar al ser desde la *nada* de su ausencia.

### 3.2.1. Primer nivel: la experiencia estética

El primer nivel en el que abordaremos la obra será el *estético* pues es el nivel natural de abordaje para nosotros, seres de la época del encuadre. Tenemos una obra pictórica. La obra está allí, nosotros estamos acá. La pintura es una naturaleza muerta. La obra representa un par de zapatos. Observamos que son viejos, gastados, y parecen pedir con urgencia ser llevados a su descanso eterno en algún cercano cesto de basura. Rodea estos “harapientos” botines una cierta atmósfera lúgubre. La obra desencadena en nosotros un torbellino de sensaciones y estímulos que tienden a atraparnos en este nivel de apreciación puramente estética -a menos que nos mantengamos abiertos a ella en una actitud de espera a que nos dé una señal de cómo proseguir. De pronto Heidegger recibe esa señal. El capta algo singular, algo que abre una “puerta” de entrada a un segundo nivel de experiencia que la obra condensa/expresa y que nos allanará posteriormente el camino hacia un encuentro no estético/técnico con las cosas<sup>11</sup>.

### 3.2.2. Segundo nivel: enseñando a ver en la nada

Esos pobres zapatos viejos, tristes, abandonados, de existencia desolada, *parecen estar flotando en una nada*: no hay nada que les rodee, nada en lo cual y a lo cual ellos manifiesten lealtad o pertenencia. Calladamente la pintura hace resaltar la nada en la que los botines existen, y nos llama la atención, haciéndola brillar por su ausencia. Y eso es lo que se quiere que experimenten-

temos, aunque sea muy fugazmente. Porque una vez la atención es atrapada por esa ausencia contundentemente presente de la nada, entonces se pone en marcha -si tenemos paciencia y dejamos que la obra nos guíe con su didáctica performativa- una extraña danza de apariciones y desapariciones, des-ocultamientos y ocultamientos, luz y oscuridad. Desde la nada, desde los espacios vacíos que rodean los botines, desde el fondo de sus negras bocas, emergerán ciertas formas vagas y particularmente huidizas cuando se intenta fijarlas como si el fondo de donde salieron las reclamara de regreso a la oscuridad. Nuestro intento por controlar esta danza de vaivenes, y por fijar de una vez por todas esas imágenes, se encontrará con un rechazo que en sí mismo es una señal a la cual debemos atender con supremo cuidado. Thomson describe este encuentro con la *nada* como sigue:

If, following Heidegger, one attends long enough to the “nothing surrounding this pair of farmer’s shoes,” meditating (with sufficient patience and care) [...] on “the undefined space” [...] in Van Gogh’s painting -the strange space which surrounds these shoes like an underlying and yet also enveloping atmosphere- one can notice that inchoate forms begin to emerge from the background but never quite take a firm shape; in fact, these shapes tend to disappear when one tries to pin them down[...]. The background of the painting not only inconspicuously supports the foreground image of the shoes but, when we turn our attention to this ordinarily inconspicuous background, we can notice that it continues to offer up other inchoate shapes which resist being firmly gestalted themselves (Thomson 2011a: Sec. 3. 4).

Otros pintores modernos como Cezane y Klee plasmarán también en sus obras esta tensión dinámica o lucha entre lo emergente y lo no emergente, luz y oscuridad, una especie de tensión *figura-fondo* que enseña que *a todo hacer salir lo oculto lo tensiona un impedir el des-ocultamiento pleno*. A esta lucha, entre salir a la luz y retroceder hacia la oscuridad, entre lo que se *distingue* y su *escena*<sup>12</sup>, Heidegger (1996: Sec. “La

11 Es decir, un encuentro en el que las cosas no aparecen ni como objetos que un sujeto experimenta separados y externos a él, ni como recipientes vacíos de significado esperando a ser llenados por el sujeto que los observa y los manipula, ni como meros dispositivos o recursos a ser optimizados.

12 En las bases onto-epistemológicas de la Sistemología Interpretativa se lleva a cabo un análisis fenomenológico similar (Fuenmayor 1991: 17). Allí los conceptos claves son *distinción-escena* y se plantea que la *dis-*

verdad y el arte”) la llamará la lucha esencial entre *tierra* y *mundo*<sup>13</sup>. Con el término *tierra* Heidegger denominará, según Thomson (2011a: sec. 3.4), una característica esencial de toda gran obra de arte, a saber, la capacidad que tiene de “[...] mantener una tensión esencial entre el mundo de significados que ella es capaz de evocar y el misterioso trasfondo que permanece ininterpretable [...]”. Es decir, *tierra* es aquello que condiciona y posibilita la emergencia de *mundo*, pero ella nunca es completamente des-ocultable, nunca completamente atrapable en un significado específico y por ello siempre fuente infinita de posibilidades interpretativas.

En suma, “Los zapatos viejos”, en este segundo nivel, nos enseña a ver en la nada y nos devela la dinámica esencial de todo des-ocultamiento: la lucha entre la figura que emerge y el fondo de donde emerge y el carácter resistente de la *tierra*/fundamento a ser completamente develada o totalmente expresada como *mundo*. En esa tensión *tierra-mundo* y en la resistencia de la *tierra* a ser plenamente develada radica para Heidegger la esencia de la obra de arte:

[...] attending to the “nothing” in Van Gogh’s painting reveals the deepest level of “truth” at work in art, namely, the essential tension in which the phenomenologically abundant “earth” simultaneously makes possible and also resists being finally mastered or fully expressed within the “world” (Ibídem: sec. 3.5).

La pintura de Van Gogh, enseñando/mostrando/enunciando unos botines suspendidos en la nada nos genera un quiebre, un giro en la manera de ver la oscuridad que rodea toda

*tinción* es indicable pero la *escena* de la distinción es no-indicable. Todo intento por convertir la escena de la distinción en indicable transforma la *escena* en una nueva indicación y esto a su vez da lugar a una nueva *escena*. Esta dinámica de la relación recursiva esencial *distinción-escena*, *figura-fondo* es lo que a nuestro juicio la obra de arte atrapa, para una comunidad histórica, en una época dada.

13 Pero desde el momento en que un mundo se abre, la tierra comienza a alzarse. Se muestra como aquella que todo lo soporta, como aquella que se esconde en su ley y se cierra constantemente a sí misma. El mundo exige su decisión y su medida y hace que lo ente alcance el espacio abierto de sus vías. Mientras soporta y se alza la tierra aspira a mantenerse cerrada confiándole todo a su ley. El combate no es un rasgo en el sentido de una desgarradura, de una mera grieta que se rasga, sino que es la intimidad de la mutua pertenencia de los contendientes. Este rasgo separa a los contrincantes llevándolos hacia el origen de su unidad a partir del fundamento común. Heidegger (1996: sec. “La verdad y el arte”).

presencia y en general nos invita a aprender a ver la nada de un modo revolucionario. Estamos acostumbrados a verla como vacío de sentido. Pero la obra nos enseña a ver en la nada la escenificación viva de la resistencia de la *tierra* a ser convertida en objeto de control. Y nos enseña igualmente que gracias a esta resistencia la enigmática *tierra* puede entonces permanecer como fuente abierta e inagotable de sentido para la existencia humana. La enseñanza es de particular importancia *porque la nada está presente hoy día en todo lo que es*.

Recapitulando, en el tránsito de estos dos niveles, la obra nos ha comenzado a mostrar el camino para trascender la estética desde la estética. Iniciándonos por el lado estético hemos llegado a vislumbrar que puede tocarse el lado *poiético* de *Ge-stell*. En efecto, hemos visto en secciones anteriores que *Ge-stell* es un modo de revelado que revela el ser de las cosas como des-fundamentadas, como cosas en sí mismas vaciadas de sentido, como “zapatos viejos suspendidos en la nada”. Pero el arte vangoghiano didácticamente nos ha enseñado a descubrir el otro lado de *Ge-stell* (el de *Stellen* como en *-Her- und Dar-stellen*), dándole un vuelco “gestaltiano” a nuestra mirada: de la nada vista/experimentada como vacío, a la nada vista/experimentada como plenitud.

### 3.2.3. Tercer nivel: La obra nos ejercita en el des-ocultamiento de mundos

La lucha tierra/mundo que “Los zapatos viejos” escenifican nos ayuda a recordar nuestra vocación esencial humana: *participantes activos en el des-ocultamiento de mundos*<sup>14</sup>:

Art teaches us to become what we already are [co-participes en el revelado de nuestros mundos] by allowing us lucidly to undergo the transition from understanding and experiencing ourselves as meaning-bestowing subjects standing over against an objective world to recognizing that, at a deeper level, we are always implicitly participating in the making-intelligible of our worlds (Ibídem: sec. 3.6).

14 Ver también al respecto Dreyfus y Spinoza (1997: sec. I).

Procedamos entonces en esta última parte de nuestro recorrido hermenéutico por la obra, a entrar a un tercer nivel (interrelacionado con los otros dos), el nivel de aprender a experimentar/aprehender el des-ocultamiento de un mundo. En este caso *el mundo de la campesina*. En dicho des-ocultamiento, *la obra nos "ilustra" un modo distinto de encontrarnos con las cosas* (distinto al del encuadre)<sup>15</sup>.

Si miramos con atención en "la oscura boca del gastado interior del zapato" (Heidegger 1996: sec. "La cosa y la obra"), y meditamos con suficiente paciencia y cuidado, ciertas formas incipientes comienzan a emerger de ese fondo oscuro (en la bota derecha): "[...] la cabeza de una mujer, cubierta por un bonete, su cara de perfil, torso y brazos llevando un pequeño azadón [por ello parece una labradora], y una pequeña hoguera de color naranja marrón ardiendo a sus espaldas". (Thomson 2011a: sec. 4). Otras caras se pueden observar tanto en la bota derecha como en la izquierda. Pero nuevamente, cuando intentamos fijarlas ofrecen resistencia y se difuminan en el trasfondo. La lucha se desata entonces por traer a presencia esas figuras del fondo oscuro, lucha que acompaña a todo des-ocultamiento de mundos, a todo esfuerzo por hacer sentido, por estabilizar un mundo, en este caso el mundo de la labradora.

He aquí finalmente el mundo que los esfuerzos interpretativos heideggerianos terminan revelando:

En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo

15 Es decir, un encuentro en el que ellas no aparecen ni como objetos que un sujeto experimenta separados y externos a él, ni como recipientes vacíos de significado esperando a ser llenados por el sujeto que los observa y los manipula, ni como meros dispositivos o recursos a ser optimizados.

maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio [las botas] pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la tierra y su refugio es el mundo de la labradora (Heidegger 1996: sec. "La cosa y la obra").

Mencionemos finalmente cómo ese *mundo revelado* nos enseña un modo muy distinto de encontrarnos con las cosas: no son simplemente un par de botas viejas, ni meros instrumentos de trabajo en el campo, mucho menos unos dispositivos que se insertan en la red de producción y comercialización de alimentos. Son unas botas insertadas integralmente en un mundo de vida, el mundo de la labradora. Las botas encuentran su refugio en ese mundo y a la vez transpiran ese mundo. Las botas son botas-labradora-campo-lucha con la tierra-pan-vida-muerte.

## 4. Conclusión

*Ars-tékhne*, el arte *estético-poiético*, se perfila como el arte de la transición hacia el post-encuadre. Es un arte didáctico performativo pues su rol histórico es enseñarnos a salir de la caverna del encuadre hacia el *post-encuadre*. Y esto lo realiza a través de re-educar nuestra mirada de la omnipresente nada (que el encuadre hace brillar con la ausencia del ser). La nada no es el vacío sino la *tierra* preñada de infinitas posibilidades (de *mundos*). Pero debemos aprender a cultivar esta mirada. Y el arte *estético-poiético* es el maestro que puede guiarnos en este aprendizaje. Se trata de recuperar nuestra vocación originaria, de re-encaminarnos en el sino del hacer salir de lo oculto de un modo más originario.

Ese cultivo, esa práctica, irá abriendo caminos hacia lo que salva, llevándonos hacia el *post-encuadre*.

¿Será el *post-encuadre* una nueva *época* ontológica, es decir, una nueva forma *particular* de manifestarse/represar el ser en Occidente? Las

reflexiones sobre el arte llevadas a cabo en el presente escrito apuntan a una respuesta negativa. La época del encuadre -en la que el ser se ha manifestado como *encuadre*, nos ha llevado a una confrontación (un ponernos cara a cara) con la omnipresente nada que todo lo impregna. Pero esa nada se nos comienza a revelar no como un alejamiento del ser y un consecuente vacío existencial omnipresente, sino finalmente como *una permanente apertura a múltiples posibilidades interpretativas*. Digámoslo en los términos de la analogía de las “represas epocales” con la que, siguiendo a Thomson, describimos la historia ontológica en la sección 1.2:

the postmodern (and post-metaphysical) understanding of being will not “hold back” the floodwaters of ontological historicity; it will not temporarily dam time with another ontotheology and so ground another historical constellation of intelligibility. Instead, Heidegger believes that the radically pluralistic, postmodern age will be the “last” age, in so far as it constitutes a permanent openness to other possible interpretations, and so to the future (Thomson 2011b: 9, nota 4).

Al respecto quizás la última y más importante lección que nos enseña la precursora obra vangoghiana de *ars-tékhnē*, sea la relacionada con *la forma de morar* a que la permanente apertura invita: morad cultivando la *tierra*, morad cosechando/desenterrando *mundos*, morad *mundeando tierra*.

## Bibliografía

Dreyfus, Hubert L. y Charles Spinosa. 1997. “Highway Bridges and Feasts: Heidegger and Borgmann on How to Affirm Technology”. Conference on After Postmodernism, University of Chicago, November 14-16. Consultado el 10 de diciembre de 2011: [http://www.focusing.org/apm\\_papers/dreyfus.html](http://www.focusing.org/apm_papers/dreyfus.html).

Fuenmayor, Ramsés. 1991. “The Self-Referential Structure of an Everyday-Living Situation: A Phenomenological Ontology for Interpretive Systemology”. *Systems Practice*, 4, 5, 449-472.

Heidegger, Martin. 1955. *Serenidad*. Centro (Virtual) Enrique Eskenazi. Consultado el 28 de abril de 2012: <http://homepage.mac.com/eeskenazi/heide.html>

Heidegger, Martin. 1996. “El origen de la obra de arte”. En *Caminos de bosque*, traducido por Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza. Consultado el 15 de mayo de 2012: [http://www.heideggeriana.com.ar/textos/origen\\_obra\\_arte.htm](http://www.heideggeriana.com.ar/textos/origen_obra_arte.htm).

Heidegger, Martin. 1994. “La pregunta por la técnica”. En *Conferencias y artículos*, traducido por Eustaquio Barjau, 9-37. Barcelona: Ediciones del Serbal. Consultado el 15 de mayo de 2012: [http://homepage.mac.com/eeskenazi/heid\\_tecnica.html](http://homepage.mac.com/eeskenazi/heid_tecnica.html).

Heidegger, Martin. 1985. “Nietzsche: Der Wille zue Macht als Kunst”. En *Gesamtausgabe*, 43, editado por Bernd Heimbüchel, 1-298. Frankfurt: Vittorio Klostermann.

Heidegger, Martin. 1979. *Nietzsche: The Will to Power as Art*, editado y traducido por David Farrell Krell. New York: Harper & Row.

Heidegger, Martin. 1977a. “The Question Concerning Technology”. En *The Question Concerning Technology and Other Essays*, traducido e introducido por William Lovitt, 3-35. New York: Garland.

Heidegger, Martin. 1977b. “The Turning”. En *The Question Concerning Technology and other essays*, traducido e introducido por William Lovitt, 36-49. New York: Garland.

Heidegger, Martin. 1955. *Serenidad*. Centro Enrique Eskenazi. Consultado el 28 de abril de 2012 en: <http://homepage.mac.com/eeskenazi/heide.html>.

López-Garay, Hernán. 2009. “Hacia una relación libre con la tecnología”. *Enl@ce* 6, 3: 47-61.

López-Garay, Hernán. 2010. “Anti-ética y Libertad en la época de la técnica moderna”. *Frónesis* 17, 3: 355-377.

Michell, Jorge. 2010. "Hipótesis para un arte posthistórico; Acto performativo, flujo y sentido". *Observaciones filosóficas* 11. Consultado el 4 de enero de 2012 en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/hipotesisparaunarte.html>.

Thomson, Iain. 2011a. "Heidegger's Aesthetics". En *The Stanford Encyclopedia of*

*Philosophy*, editado por Edward N. Zalta. Consultado el 20 de mayo de 2012: <http://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/heidegger-aesthetics/>.

Thomson, Iain. 2011b. *Heidegger, Art, and Postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press.