

Instituto de Investigaciones Gino Germani

VI Jornadas de Jóvenes Investigadores

10,11 y 12 de noviembre de 2011

Johanna M. Fedorovsky

Facultad de Cs. Sociales, UBA.

desterrao@yahoo.com.ar

Eje 9. Teorías. Epistemologías. Metodologías

La noción de arte en G. Simmel y H. G. Gadamer: una posible crítica a los planteos estéticos W. Benjamin

Resumen:

En 1936, W. Benjamin escribe “*La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*”. Allí analiza el modo de darse del arte en la Modernidad, y sostiene que con la incorporación de la técnica moderna al arte, éste último ha perdido su carácter *aurático* (su *aquí* y *ahora*). En el marco de este planteo general de un arte sin *aura*, el autor se aboca en el ensayo al análisis específico del fenómeno del cine, y sostiene que éste solamente podrá ser llamado arte si es concebido para la transmisión de un *contenido* político (concretamente, el contenido político del Socialismo).

En la presente ponencia desplegaremos conjuntamente algunos argumentos estéticos presentes en los escritos de G. Simmel y H. G. Gadamer, a fin de criticar la propuesta que Benjamin realiza a propósito del cine. Básicamente, en este ejercicio de comparación de autores, opondremos la concepción del arte como *forma* -presente tanto en Simmel como en Gadamer-, frente aquella postura *benjaminiana* que pone el acento sobre el *contenido* (político). Con ello, intentaremos fundamentar debidamente el porqué de considerar insatisfactorias a las digresiones de Benjamin acerca lo que el cine es y lo que debería ser.

LA NOCIÓN DE ARTE EN G. SIMMEL Y EN H. G. GADAMER: UNA POSIBLE CRÍTICA A LOS PLANTEOS ESTÉTICOS W. BENJAMIN

“La posibilidad de enlace estriba en que el proceso de vida con su perseverante carácter, intención y ritmo actúe como común requisito y formación tanto para la vivencia como para el crear.”

G. Simmel, en *Goethe* (2005: 31).

Introducción

Georg Simmel nació en 1858 en la ciudad alemana de Berlín. Como intelectual de diferentes áreas del conocimiento -*Sociología, Filosofía, Psicología Social, Estética*-, Simmel fue un prolífico autor que supo superar la marcada hostilidad que recibió por parte del *establishment* académico, muy probablemente debido a su origen judío. Sus diferentes aportes lo llevaron a contactarse con célebres artistas y pensadores de la época, entre los cuales puede mencionarse a Edmund Husserl, Max Weber, Rainer-Marie Rilke, Auguste Rodin y Stefan George (Vernik, 2007: 12). Estas personalidades destacaron los aportes del pensamiento simmeliano, el cual además encontró un núcleo de difusión y reelaboración en algunos de sus discípulos, e incluso, en pensadores posteriores; Theodor Adorno, Ernst Bloch, György Luckács, Siegfried Kracauer y Walter Benjamin son algunos de los nombres que pueden mencionarse en ese sentido (Ibíd.: 22). A éstos resulta interesante agregar la figura de Hans-Georg Gadamer, quien ha desarrollado planteos estéticos profundamente relacionados con las concepciones *simmelianas* acerca de la *vivencia*, el *arte* y la *belleza*.

Las breves consideraciones hasta aquí presentadas acerca del impacto de la obra de Simmel en la producción intelectual de ciertos pensadores del siglo XX, son de fundamental importancia para entender el derrotero por el cual discurre la argumentación central de este trabajo. La propuesta que guía estas líneas es la de articular una crítica al programa *benjaminiano* presente en “*La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*”, a partir de las nociones estéticas provistas por Simmel y continuadas por Gadamer. Como antecedente e inspiración de

este experimento intelectual tomamos al contrapunto realizado por Vernik (2009), en el cual confronta a la *trilogía de las ciudades* de Simmel -“*Roma, Florencia y Venecia*”- con el escrito sobre “*Nápoles*” de Benjamin. En estos textos, no obstante la influencia de Simmel en Benjamin y los paralelos de sus producciones en general (Ibíd.: 48), ambos autores tematizan ciudades italianas pero desde perspectivas sustancialmente diferentes. Tal como afirma Vernik: “*En Nápoles, el narrador es claramente el flaneur¹ (...) En cambio, en las impresiones de Simmel, las ciudades italianas se nos presentan a través de la mirada contemplativa, la panorámica que se nos ofrece proviene desde un punto alto, acaso como si fuera un pintor impresionista*” (Ibíd.: 50). Es decir, es posible ver en Simmel y Benjamin un espectro de preocupaciones compartido, pero diferentes maneras de darle respuesta.

En cierto modo, es la brecha analítica abierta por Vernik la que en el presente trabajo venimos a expandir. En “*La obra de arte en la época...*” (1936) Benjamin profundiza su posicionamiento estético delineado en “*El autor como productor*” (1934), y critica al cine de masas funcional al *Imperialismo* y al *fascismo*; su propuesta consiste dotar a los *films* de un contenido político -más específicamente socialista- para devolverles su carácter de obra de arte. Basándonos en los aportes de Simmel acerca de la *Estética*, y complementando su *filosofía de la vida* con las digresiones sobre el arte presentes en Gadamer, intentaremos señalar las limitaciones del planteo de Benjamin. Sostenemos aquí que éste último parte de un diagnóstico erróneo en torno a la cuestión de lo que el arte es y lo que el debería ser.

A continuación repasaremos sucintamente algunos puntos centrales de los tres autores mencionados, y luego, los pondremos en discusión para asentar de manera fundada la crítica al camino elegido por Benjamin.

Georg Simmel

Tal como señala Natalia Cantó Milà en el prólogo a “*Roma, Florencia y Venecia*”, “*La pasión de Simmel por el arte fue una constante que marcó los más diversos ámbitos y etapas de de su vida*” (2007: 14), dando como resultado numerosos ensayos estéticos. Con el objetivo de proponer un breve resumen de los planteos del autor, tomaremos aquí sólo algunos de sus escritos

¹ *Flaneur* es un término acuñado por Charles Baudelaire. Ernesto Baltar referencia con claridad las características de este “tipo humano”: “... *el paseante solitario y observador que sale a fatigar las calles de la ciudad y se pierde entre el tráfico y la masa anónima*” (2006: 11).

acerca del arte, a saber, “*Roma, Florencia y Venecia*”, “*Goethe*”, “*Rodin*”, “*Imágenes Momentáneas*”, “*La Aventura*” y “*Las Ruinas*”, bajo la idea fundamental de reconstruir cuestiones más bien generales sin perdernos en los desarrollos específicos de cada texto. No obstante, hay que considerar que para entender los planteos simmelianos a propósito de la filosofía del arte, no solamente alcanza con ceñirse a los desarrollos meramente estéticos, pues es imposible sustraerse a nociones como las de *vivencia*, *vida* y tensión *forma-contenido* / *forma-vida*², si se pretende un abordaje acabado de la cuestión.

Empezando por lo básico, hay que señalar que el arte aparece en Simmel como una *forma* que se autonomiza, en el marco de la tensión *forma-vida*. Se muestra así como uno de esos *contenidos* cuyas “... *fuerzas e intereses se elevan de manera peculiar sobre el servicio a la vida que en un principio los había criado y obligado (...) de tal manera que ya no quedan adheridas al objeto que formaron para someterlo a los fines de la vida, sino que a partir de ese momento juegan en cierto modo libremente en sí y por sí mismas*” (Simmel: 2003, 79). Esta autonomía, sin embargo, no debe leerse como una ruptura total, pues no implica una independencia total de la *vida*. El arte de este modo entendido se eleva de la *vida*, pero sigue empapado de ella a partir de un conexión profunda, que se divisa allá lejos en el horizonte (Ibíd.: 101), pero que es la que en definitiva constituye el reaseguro del sentido del arte.

El hecho de que el arte mantenga un vínculo tan poderoso con la *vida*, como lo registra brillantemente Simmel en “*Las Ruinas*”³, nos obliga a repasar la forma en que este pensador tematiza específicamente la *vida* y la *vivencia*. Para él, la *vida* es *vida y más que vida* (Simmel, 2003), en el sentido de que el sujeto está formado (*más acá del límite*), a la vez que ve rebasada su existencia como producto de una tensión cuya esencia es la trascendencia (*más allá del límite*). La *vida* es entonces ese *continuum*, que cual hilo conecta las vivencias pasando a través de ellas, y en simultáneo, se ve jaqueada por ciertos contenidos que logran autonomía e intentan romper - sin éxito- la conexión con la fuente vital (Simmel, 1934: 123-125).

En la estructura general de la *vivencia* se encuentra entonces una doble significación que en cierto modo remite al *segundo a priori para la vida del individuo empírico*, planteado por

² En la etapa tardía del pensamiento simmeliano, la tensión *forma-contenido* es alcanzada por el vitalismo y se reformula como *forma-vida*. De todos modos, no se trata de un reemplazo sino más bien de una profundización en la que conviven ambos planteos. Sin ir más lejos, el binomio *forma-contenido* vuelve a aparecer en *Cuestiones fundamentales de Sociología*, una de las obras postreras de Simmel.

³ “*El valor estético de las ruinas conjuga el desequilibrio, el eterno fluir del alma en pugna consigo misma con el sosiego formal, con la firme delimitación de la obra de arte.*” (Simmel, 2002: 191).

Simmel en *Sociología*. Así, de la misma manera que “*cada elemento de un grupo no es sólo una parte de la sociedad, sino además algo fuera de ella.*” (Simmel, 1939: 41), la *vivencia*, respecto de la *vida*, está *dentro y fuera*, pues gira sobre su propio centro, pero mantiene al mismo tiempo una profunda conexión con el núcleo vital. Esto último es lo que hay tener particularmente presente para entender el modo en que Simmel estructura sus textos estéticos, pues el *arte* como *forma* que es, abrevia estas características de la *vivencia*.

No es casual de este modo que en “*Roma*” (2007b) se presente al arte como una *forma* capaz de investir con belleza a diferentes *contenidos*. Dichos *contenidos* son para el arte más bien un accesorio, aquello sobre lo cual la *forma* vuelve una vez que se ha autonomizado de la vida. Por ello, en este volver es central que la única finalidad que se presente sea la de generar belleza, pues cualquier otra meta viciaría el arte, perdiendo éste su carácter de pura *forma*, y por ende toda su importancia para la vida de los individuos. Al respecto de esto último cabe recordar el “*hacer jugando*” que Simmel celebra en “*Goethe*” (2005: 22), pues con un despliegue de la *vida* que no registra ningún tipo de cálculo racional, el *genio* es capaz de hacer coincidir la realidad con su vida espiritual, generando así una valiosa obra de arte.

La obra remite a la capacidad del artista de reflejar al movimiento vital plasmándolo en una *forma*. Se trata de una espontaneidad cargada de vida que, a diferencia de lo que Simmel señala ocurre en *Venecia -la ciudad de las máscaras-* (2007b), trasciende toda cristalización inerte. La producción artística del escultor Auguste Rodin es uno de los ejemplos más crasos de esta capacidad que tiene el arte de mostrar lo intemporal, el destino todo, a través de lo fugaz (Simmel, 2002). Y es que, según Simmel, Rodin marca un punto de inflexión dentro del arte plástico, habilitando en sus obras una dimensión nunca antes explorada del movimiento. “*Rodin fue el primero (...) en descubrir la intemporalidad artística del movimiento puro*” (Ibíd.: 254), y con él se inaugura una *forma* de escultura eminentemente permeada por los modos modernos de sentir el arte.

Hans-Georg Gadamer

Tomando algunos pasajes de “*Verdad y Método I*”, y complementándolos con los planteos presentes en “*La actualidad de lo bello*”, es posible reconstruir la perspectiva estética adoptada por este filósofo. En las líneas que siguen se podrá apreciar un pensamiento afín entre

Simmel y Gadamer, que justifica el porqué de tomar a ambos autores en conjunto para oponerlos a Benjamin.

Las páginas que Gadamer dedica al concepto de *vivencia* en “*Verdad y Método I*” (2009: 100-107), caracterizan a esta noción como algo denso e intensivo. Al igual que en Simmel, es necesario tener en mente una conceptualización no mecanicista de la *vida* -tomada de las ciencias de las ciencias del espíritu, y de Dilthey en particular-, para poder entender los caracteres que identifican a la *vivencia* (Ibíd.:102). Con la vida comprendida como *vida y más que vida* (Ibíd.: 106), Gadamer afirma que “*La vivencia se caracteriza por una marcada inmediatez que se sustrae a todo intento referirse a un significado. Lo vivido es siempre vivido por uno mismo y forma parte de su significado el que pertenezca a la unidad de este “uno mismo” y manifiesta así una referencia inconfundible e insustituible con el todo de esta vida una*” (Ibíd.:103). En estos planteos es clara la vuelta a la *vivencia* inmediata *simmeliana*; *vivencia* que no necesita más que ser vivida para tener significatividad. Además no hay dudas de que Gadamer alude abiertamente a la tensión entre el *todo* y la *vivencia*, ya abordada por Simmel en “*La Aventura*” (1934), dentro del marco más general de la oposición entre la *vida* y la *forma*.

Las consideraciones aquí desplegadas acerca *vivencia* son centrales para adentrarse en la postura estética de Gadamer. Para este autor, la comprensión de la *vivencia* remite a la a la noción de arte, pues “... *se hace patente la afinidad que hay entre la estructura [de la vivencia] y el modo de ser de lo estético en general. La vivencia estética no es sólo una más entre las cosas, sino que representa la forma esencial de la vivencia en general.*” (1999: 107). Al igual que en Simmel, el arte es aquí una *forma* investida de vitalidad.

Hechas estas observaciones globales acerca del posicionamiento estético de Gadamer, es posible profundizar ahora sobre al arte moderno, categoría esta última dentro de cual se cuenta al fenómeno de la cinematografía. Así, en “*La actualidad de lo bello*”, el autor defiende una postura mediante la cual tanto el arte antiguo como el arte moderno, aparecen como arte sin más. Gadamer dirá: “*Partiremos primero del principio básico de que, al pensar sobre esta cuestión, tenemos que abarcar tanto el gran arte del pasado y de la tradición como el arte moderno, pues éste no sólo no se contrapone a aquél, sino que ha extraído de él sus propias fuerzas e impulso.*” (Gadamer, 1991: 41). De esta manera, no importa el cambio de soporte material ni la

reproductibilidad⁴ en torno al fenómeno del arte que la modernidad trajo aparejados, sino que lo central descansa en que las manifestaciones estéticas cumplan con una serie de requisitos que hacen al arte. Es decir, los medios técnicos no necesariamente perimen al arte.

Así, tal como ya se vislumbra en Simmel, Gadamer sostiene que una obra de arte viene dada por su relación con la belleza, siendo ésta una belleza libre: “...serán bellas y nada más que bellas las cosas de la naturaleza en las que no se pone ningún sentido humano, o las cosas configuradas por el hombre que conscientemente se sustraigan a toda imposición de sentido y sólo representen un juego de formas y colores” (Ibíd.: 62). En esta caracterización que Gadamer hace del arte, también se destaca la necesidad de que éste presente ciertos elementos en común con el *juego*, el *símbolo* y la *fiesta*. Entendido de esta forma, el arte debe ser lúdico y debe remitir al jugar por jugar, que se da sin ninguna finalidad trascendente al propio juego. Asimismo, debe habilitar la complicidad y la participación con el Otro que surge en todo *jugar-con*. Lo simbólico, por su parte, está asociado a la estrecha relación que la obra de arte mantiene con el todo, pues en el fragmento debe revelarse lo universal. Por último, el arte comparte con la *fiesta* un sentido de comunidad y celebración que lleva a que la obra se complete en el Otro, a la vez que instaaura la particular temporalidad del *demorarse*, donde el tiempo no se mide de acuerdo a fines, sino que es un tiempo lleno y propio. (Ibíd.)

Dado que los requisitos enumerados por Gadamer se cumplen tanto para el arte moderno como para el arte antiguo, tal distinción pasa a ser banal. Tal es así que “... *quien crea que el arte moderno es una degeneración, no comprenderá realmente el arte del pasado.*” (Ibíd.: 115). Bajo esta perspectiva, una fotografía, una película o una escultura pueden todas obras de arte, siempre y cuando sean capaces de dar a lo bello. Esto último nos interesa en gran medida debido a que, por una cuestión cronológica, en los escritos de Simmel es imposible hallar una referencia concreta al arte que Benjamin señaló como propio de la era de la reproductibilidad técnica⁵. Así, los aportes de Gadamer vienen aquí a zanjar la problemática del “¿qué hubiera pensado Simmel del cine?”, habilitando una comparación con las nociones estéticas de Benjamín.

⁴ “...la obra de arte es irremplazable. Eso sigue siendo cierto en la época de su reproductibilidad, en la cual estamos actualmente y en la que las más grandes obras de arte nos salen al encuentro en copias de una calidad extraordinaria. Una fotografía, o un disco, son una reproducción, no una representación.” (Gadamer, 1991: 92).

⁵ El hecho de que Simmel no haya abordado específicamente al cine no quiere decir que el autor haya dejado de soslayo la temática del arte moderno. Sin ir más lejos, en su escrito sobre Rodin despliega una serie de características que hacen a las expresiones artísticas modernas, entre las cuales se destaca la cuestión del movimiento (Simmel, 2002).

Walter Benjamin

El ensayo “*La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*” fue escrito en 1936 por Benjamin, en el marco de un mundo ya dividido entre *Este* y *Oeste*. Por esa época, el surgimiento de los *fascismos* y el renacimiento del *Capitalismo* tras la fuerte crisis económica de 1929, delineaban una relación cada vez más hostil entre las distintas potencias. De hecho, la *Segunda Guerra Mundial* se desataría a fines de la década de 1940, dando lugar a un enfrentamiento en el que los sectores proletarios de los diferentes países se llevarían la peor parte. Lejos de ser un mero contexto, estas cuestiones históricas son de central importancia para comprender el modo en que Benjamin abordó al cine como arte, pues si bien no lo explicita en su texto, es muy probable que el intelectual haya tenido presente los tiempos difíciles que se avecinaban para las masas, y la necesidad inminente de generar un movimiento político capaz de frenar la impronta destructiva de la expansión capitalista. Sin ir más lejos, en el *Prefacio* de la “*La obra de arte en la época...*” el autor sostiene que “*Los conceptos introducidos a continuación por primera vez en la teoría del arte se distinguen de los corrientes debido a que son completamente inutilizables para los fines del fascismo. En cambio, son utilizables para la formulación de exigencias revolucionarias en la política del arte.*”⁶ (Benjamín, 2009: 86).

Con la reproductibilidad no sólo se subyugan los antiguos objetos del arte a la técnica, sino que también nace una novedosa forma del hacer artístico. Tal como afirma Benjamin “*Hacia mil novecientos, la reproducción técnica había alcanzado un estándar con el que no sólo comenzaba a convertir en objetos suyos la totalidad de las obras de arte heredadas, sino que conquistaba un lugar propio entre los métodos artísticos*” (Ibíd.: 88). Dentro de estos nuevos métodos, el cine -y en menor medida la fotografía- van a ocupar un rol protagónico, al ser tributarios de la capacidad de *acercar* el arte a las masas. Este movimiento, que ya se venía anticipando en el siglo XIX con la contemplación simultánea de cuadros por parte de un gran público, se contrapone al disfrute cuasi-privado del arte por parte de grupos aristocráticos (Ibíd).

Benjamín apunta que “*La reproductibilidad técnica de la obra de arte, modifica la relación de la masa con el arte*” (Ibíd.: 118), y que ello influye de manera tal que la masa, como público, pasa a ser capaz de disfrutar y examinar al mismo tiempo, adoptando una actitud crítica

⁶ A partir de la relación *fascismo-progreso* que Benjamin establece en “*Sobre el concepto de historia*” (2009), se pueden pensar a las palabras citadas en la tónica de una crítica general al *Occidente* capitalista y al despliegue de su racionalidad instrumental, capaz de espantar incluso al *Angelus Novus* de Paul Klee (Ibíd.: 146).

que en las artes consagradas con anterioridad le era vedada. El cine y la fotografía potencian aquella dimensión de la obra que se completa en la mirada del espectador y que subraya lo social del impulso creador artístico. La importancia de esto último ya había sido anticipada en “*El autor como productor*”, donde Benjamin sostiene que un aparato de producción artística “...será tanto mejor cuanto más consumidores lleve a la producción, en una palabra, si está en situación de hacer de los lectores o de los espectadores colaboradores.” (Benjamin, 2011: 8).

En esta nueva manera de hacer arte, el retiro del *aura* se vuelve entonces la característica central; esto quiere decir que la obra pierde su *aquí y ahora*, su autenticidad que la volvía única, y por ende, EL vínculo con la tradición que le permitía confrontar al espectador con una *lejanía* investida de autoridad. En este planteo, la extinción del *aura* implica a su vez la destrucción del carácter cultural/ritual del arte y la necesidad de hallar un nuevo fundamento para las producciones estéticas. En palabras del propio Benjamín “... en el momento en que falla el modelo de la autenticidad en la producción artística se ha revolucionado toda la función social del arte. Su fundamento no aparece en el ritual, sino en una praxis diferente: a saber, su fundamento aparece en la política” (Ibíd.: 98).

El programa *benjaminiano* encuentra al arte allí donde la reproducción técnica imprime *cercanía* a la relación entre las diferentes manifestaciones estéticas y las masas. Es decir, allí donde el arte es mentado *por y para* una finalidad política. Se trata sin más de un arte emancipado del *aura*, pero con un contenido político como su nuevo *señor*. Por ello, para Benjamín no hay duda de que el cine es arte, o más bien, de que puede llegar a serlo, siempre que esté fundado en un contenido político liberador, como el que él ve en el *Socialismo*. Esta última es la *tendencia política correcta* que hace a la calidad de la obra artística (Benjamin, 2011), y que en cierto modo, nos lleva a pensar en el *Socialismo* como un contenido de valor universal.

Reconstrucción de la crítica: Simmel y Gadamer versus Benjamin

El breve repaso de los planteos de Simmel, Gadamer y Benjamin más arriba desarrollado, contiene los elementos necesarios para entablar una discusión teórica a partir de las diferentes posturas. Habida cuenta de las múltiples líneas solidarias que pueden encontrarse en las producciones de Simmel y Gadamer, ambos son tomados en oposición conjunta frente a los

aportes de Benjamín. Básicamente lo que aquí queremos señalar es que el planteo de este último resulta insuficiente para caracterizar al fenómeno del arte en la modernidad. Su opción por el contenido político socialista como vía regia para desplegar el carácter de arte del cine, se enfrenta sin dudas a la concepción del arte como *forma* que presentan tanto Simmel y Gadamer, de un modo a nuestro criterio exitoso. Y es que, desatender la cuestión de la *forma* a través del destaque de un *contenido* capaz de dar lo universal puede llevar a interesantes elucidaciones como las de Benjamin, pero aún así, dista de ser un tratamiento lo suficientemente profundo del arte.

Considerando las coincidencias entre Simmel y Benjamin, y la influencia del pensamiento del primero sobre el segundo (Vernik, 2009: 47-50), llama la atención que la postura *benjaminiana* se muestre tan distante de los análisis estéticos *simmelianos* y *gadamerianos*. Después todo, y tal como es posible ver a través de Gadamer, los planteos de Simmel poco tienen de incompatibles con el fenómeno del arte en la modernidad. Incluso en el mismo Gadamer es posible rastrear un tono ciertamente solidario al de Benjamin, en tanto subraya la cuestión del artista como sujeto social y la importancia de los medios masivos como potenciales nichos de transmisión/producción artística (Gadamer, 1991). Nos llama la atención entonces que Benjamin haya preferido apartarse de estos hilos analíticos, que bien podrían haber sido puestos al servicio de un análisis estético impregnado en la necesidad de cruzar arte y política.

Muy a pesar del reconocimiento que merecen los aportes de Benjamin en general, es menester aquí señalar que el arte supeditado a una racionalidad específica como la que subyace en la difusión del ideario socialista, necesariamente deja de ser arte al sucumbir la *forma* frente al *contenido*. A este respecto cabe recordar las claras palabras de Gadamer, quien sostiene que “*En la vivencia del arte se actualiza una plenitud de significado que no tiene que ver tan sólo con este o aquel contenido u objeto particular, sino que más bien representa el conjunto del sentido de la vida*” (1999: 107). Es decir, no hay *contenido* capaz de hacer arte de lo que no lo es, y no importa en ello si el *contenido* es el más noble de todos. Aún más, si lo común a todo arte se pudiera reducir a la transmisión de un *contenido* específico, la obra perdería aquello que la hace especial y que invita siempre a la inacabable reflexión sobre la esfera de lo estético, pues habría que preguntarse qué la diferencia de otros modos de transmisión de ideas. ¿Por qué elegir al arte y no a otras maneras de comunicarse? Es evidente aquí que sólo el retorno a la idea de *forma* podría habilitar respuestas para ese interrogante.

Creemos entonces que en el programa estético *benjaminiano*, el arte muere porque el ímpetu espontáneo de la vida creadora se retira y es subyugado por una finalidad específica que lejos está del ideal de la *belleza*. En tal sentido, nos atrevemos a decir que en Benjamin pareciera como si *Venecia* fuera la medida de todo arte, y por ende, la medida de ningún arte.

El arte así pensado pasa a ser entonces una forma muerta, una máscara que se construye en la ansiedad de prescribir al arte en lugar de dejarlo ser, tal como sucede cuando el *genio* artístico crea y cristaliza lo fugitivo del flujo vital en una obra (Simmel, 2002). Poco sabemos acerca de si Benjamin notó esta flaqueza en su planteo y aún así decidió llevarlo adelante por una necesidad política (ampliamente justificada en el clima de su época). Cualquiera sea el caso, sostenemos la necesidad de una vuelta a la *filosofía de la vida* presente en Simmel y Gadamer, en lo que al tratamiento del cine respecta; pues no tenemos dudas de que a partir de ésta también se puede edificar una crítica a los contenidos propios del *fascismo* y del Capitalismo salvaje que horrorizaron a Benjamin, y que lo llevaron a escribir “*La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*”.

Palabras finales

A lo largo del presente trabajo se realizó un repaso de las respectivas miradas de Simmel, Gadamer y Benjamin, sobre el arte. La idea principal sobre la que se estructuró la comparación entre los autores fue la de confrontar la aproximación de Benjamin al fenómeno del cine con los aportes estéticos de Simmel y Gadamer (tomados en cierto modo en tándem, habida cuenta de las diáfanos y amplias coincidencias existentes entre estos dos últimos). El resultado de esto fue el señalamiento de una cierta insuficiencia en el modo en que Benjamin aborda el arte en su ensayo “*La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica*”, y una consecuente impugnación al programa de restituirle al cine su condición de arte, mediante la forzada incorporación de un contenido político socialista.

Sin embargo, y a pesar de que consideramos que los planteos aquí expuestos están suficientemente fundados, creemos que es necesario matizar la crítica a Benjamin con una consideración que atañe a la relación entre la *Filosofía* y el cine. Siguiendo a Edgardo Gutiérrez (2010), es posible afirmar que la *Filosofía* ha tendido a darle la espalda al cine, con excepción de

algunos autores entre los que se cuentan Luckács, Benjamin, Merleu-Ponty y Deleuze. Estos pensadores se posicionaron de manera opuesta al movimiento general que ha “... *preferido ignorar, y en algunos casos aún despreciar, el fenómeno que ha sido probablemente el más manifiestamente representativo de la cultura del siglo XX*” (Ibíd.: 25). A nuestro parecer, el hecho de que se atrevieran a tocar un tema despreciado por sus pares, es de por sí digno de celebración en tanto representa el espíritu de curiosidad que subyace a toda construcción de conocimiento. En tal sentido no importa tanto la precisión con la que Benjamin se haya referido al cine como manifestación artística, sino más bien, su arrojo para tematizar lo *no-tematizable*.

Quizás esta impronta de atrevimiento -filosófica y política- frente a lo no tematizado sea la clave para comprender el porqué del alejamiento de Benjamin frente a los planteos estéticos *simmelianos*; después de todo, los puntos comunes a ambos, podrían haber habilitado una continuidad en lugar de una ruptura. Es probable que el contexto histórico mundial y el asombro generado por una industria cinematográfica en franca expansión⁷, se hayan combinado en los pensamientos de Benjamin como una novedad que, en su carácter de tal, demandaba un tratamiento novedoso.

Claro está que esto último no es más que una especulación, pero nos parece central subrayarla a modo de rescate de los aportes *benjaminianos* a la *Estética*. Y es que junto con los pensadores más arriba mencionados, Benjamin abrió la puerta para un tratamiento filosófico del cine que, sin ir más lejos, en parte nos permite estar escribiendo estas líneas. También es digna de mención la intención libertaria de Benjamin en sus planteos, pues es claro que en los diferentes pasajes de “*La obra de arte en la época...*” está sentando una crítica a los modos opresivos de darse de la técnica.

En base a estas consideraciones, queremos recalcar entonces que la confrontación entre Simmel, Gadamer y Benjamín aquí planteada, se da en términos de un ejercicio intelectual enriquecedor, que lejos se posiciona de una lógica de impugnación totalizante. De hecho, se trata de una forma más entre tantas otras, de abordar al cine desde la *Filosofía*; forma que quizás hubiera sido impensable sin el papel articulador que Gadamer cumplió en este trabajo, al defender al arte moderno como arte, desde una conceptualización solidaria con los planteos estéticos de Simmel. Con esto, buscamos destacar el valor y la vigencia que hoy en día siguen

⁷ Como ejemplo de este crecimiento, cabe recordar que en 1929 se celebró la primera entrega de los premios *Oscar* de la *Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas*.

teniendo los tres autores que hemos tocado, y la vez invitar a la actualización y re-actualización de las discusiones de la Filosofía estética en general. A nuestro criterio, estos debates nunca dejan de ser ricos y además, suelen estar abiertos a la aparición de nuevas perspectivas.

Bibliografía

- BALTAR, E. (2006). Aproximación a Walter Benjamin a través de Baudelaire, *A parte Rei. Revista de Filosofía.*, nº 46, [en línea] [citado 28 de noviembre de 2010] Disponible en web: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/baltar46.pdf>
- BENJAMIN, W. (2011). El autor como productor. *Centro de Estudios Miguel Enríquez* [en línea] [citado 31 de agosto de 2011] Disponible en web: <http://www.archivochile.com>
- BENJAMIN, W. (2009). La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica y Sobre el concepto de historia, en *Estética y Política*, Buenos Aires: Ed. Las Cuarenta.
- CANTÓ MILÁ, N. (2007). Prólogo. En Simmel G., *Roma, Florencia y Venecia*. Barcelona: Gedisa.
- GADAMER, H-G. (1991). *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós.
- GADAMER, H-G. (1999). *Verdad y Método I*, Salamanca: Sígueme.
- GUTIÉRREZ, E. (2010). *Cine y percepción de lo real*, Buenos Aires: Ed. Las Cuarenta.
- SIMMEL, G. (1934). *Cultura femenina y Otros Ensayos*, España: Revista de Occidente.
- SIMMEL, G. (1939). *Sociología. Estudio sobre las formas de socialización*, Argentina: Espasa-Calpe.
- SIMMEL, G. (2003). *Intuición de la vida. Cuatro capítulos sobre metafísica*, Buenos Aires: Altamira.
- SIMMEL, G. (2002). *Sobre la Aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona: Península.
- SIMMEL, G. (2003). *Cuestiones fundamentales de Sociología*, Barcelona: Gedisa.
- SIMMEL, G. (2005). *Goethe*, Buenos Aires: Prometeo.
- SIMMEL, G. (2007a). *Imágenes Momentáneas*, Barcelona: Gedisa.

- SIMMEL, G (2007b). *Roma, Florencia y Venecia*, Barcelona: Gedisa.
- VERNIK, E. (2007). Introducción. En Simmel, G., *Imágenes momentáneas*, Barcelona: Gedisa.
- VERNIK, E. (2009). *Simmel. Una introducción.*, Buenos Aires: Quadrata.