

LA OBRA DE ARTE SEGUN HEIDEGGER

El 13 de noviembre de 1935 pronunció Martin Heidegger en Friburgo de Brisgovia una conferencia, la que repitió en enero del año siguiente en Zurich. Meses después la amplió en Frankfort del Meno a tres alocuciones —pronunciadas el 17 y 24 de noviembre y el 4 de diciembre. El texto de estas tres conferencias de 1936 aumentado con un postfacio posterior, fue publicado en *Holzwege* (1950) con el título de "El origen de la obra de arte". En 1960 apareció el trabajo en la Editorial Reclam con una Addenda compuesta en 1956, y un texto introductorio de H.G. Gadamer. En la edición de los *Holzwege* de las *Obras Completas* de Heidegger (tomo 5º), se ha publicado el texto de la edición Reclam —que muestra algunas variantes en relación con el de 1950 y al que se le ha añadido algunas anotaciones marginales hechas por Heidegger en el ejemplar de su propiedad.

I

Origen significa, según Heidegger, aquello desde dónde y a través de lo cual algo es y cómo es. Lo que algo es, constituye su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia. Preguntar por el origen de la obra de arte equivale por lo tanto a preguntar por su procedencia esencial. Una vía para responder a esta pregunta es indagar por el artista que ha hecho la obra, otra inquirir por la obra misma y una tercera por el arte. Pero en verdad, sostiene Heidegger, esta última es la vía primera, ya que artista y obra son lo que son por el arte del cual reciben su

nombre. ¿Cuál es pues la esencia del arte? Se muestra sin duda en la obra-de-arte. Pero, ¿qué y cómo es ésta? La indagación, reconoce el autor, se mueve ciertamente en un círculo: de la obra pasamos al arte y de éste a la obra.

Es común designar este círculo como vicioso, y la razón habitual lo ve como un ataque contra la lógica y recomienda evitarlo. Dos procedimientos alternativos serían el estudio comparativo de las obras de arte a fin de poder establecer lo que es el arte, o la deducción de su esencia de conceptos subordinantes. Sin embargo, en ambos casos nos encontramos orientados por una precomprensión de lo que es el arte. A la comprensión subyace siempre un círculo hermenéutico, según Heidegger: al buscar algo lo conocemos ya de antemano. "Por lo tanto debemos completar el curso de este círculo. Este no es un expediente de necesidad ni una carencia. Ingresar a este camino es la fuerza, y permanecer en él constituye la fiesta del pensamiento, en el supuesto de que el pensamiento sea una obra artesanal. No sólo el paso principal de la obra al arte es un círculo y el del arte a la obra, sino que cada paso que intentamos gira en este círculo" (p. 9; todas las citas se refieren a la edición Reclam: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Einführung von Hans-Georg Gadamer. Stuttgart: Reclam, 1960).

Heidegger elige como comienzo la obra de arte. Su realidad parece mostrarse en su condición de ser una cosa. ¿Qué es una cosa? Tres concepciones que la tradición se ha hecho de la cosa, son las de ser ésta: 1) la sustancia portadora de propiedades, 2) la unidad de las determinaciones sensibles, y 3) el compuesto de materia y forma. Sin embargo, ninguna de ellas logra captar la coseidad de la cosa, siendo además cuestionables porque la pregunta por el sustrato cósmico de la obra de arte, obliga a ésta a entrar a un preconcepto (Vor-griff), que precisamente nos veda el acceso al ser-cosa de la obra.

De las tres concepciones mencionadas, la última, que corresponde a una interpretación muy determinada del ser-útil del útil, logró históricamente un predominio. Esta interpretación habría oscurecido la comprensión de la coseidad de la cosa, también la de la utilidad del útil y asimismo la de lo que es propiamente obra en la obra de arte. De estos tres entes —cosa, útil y obra—, el segundo tiene una peculiar posición intermedia entre los otros dos. Por ello mismo, Heidegger propone determinar primero el ser del útil, y pasar de allí al examen de la coseidad de la cosa y al del ser-obra de la obra.

¿En qué consiste la utilidad de un útil? La descripción de un útil habitual, como por ej. la de un par de zapatos campesinos, muestra como su primer rasgo la *servicialidad*. La contemplación de un cuadro de Van Gogh con un par de zapatos campesinos, nos hace claro además la pertenencia de este útil a la tierra —al campo y sus labores y frutos—

y a un cierto mundo determinado — el campesino. Esta doble pertenencia o referencia, hace de los zapatos algo confiable a los que la campesina recurre cuando los necesita. Esto indica que la servicialidad del útil se apoya en otro rasgo más fundamental aún: en su *fiabilidad*. En verdad la servicialidad sólo sería una consecuencia esencial de la fiabilidad. Sobre esta reposaría el ser útil del útil.

Ahora bien, aunque al haber determinado la utilidad del útil no sabemos todavía en qué consisten la coseidad de la cosa y lo que es propiamente obra en la obra, el recapacitar sobre el procedimiento seguido nos acerca a la determinación de la obra. En efecto, es la obra de arte — un cuadro de Van Gogh — lo que nos ha mostrado lo que es en verdad un útil como los zapatos campesinos. “En la obra de arte se ha puesto en obra la verdad del ente. ‘Poner’ significa aquí: llevar a estar (*zum Stehen bringen*). Un ente, un par de zapatos campesinos, viene en la obra de arte a estar en el claro de su ser. El ser del ente viene a lo permanente de su brillar” (p. 33).

Lo que lo anterior nos muestra es que: 1. Los medios de que disponemos para captar lo cósmico en la obra, es decir, los conceptos imperantes de cosa, son insuficientes; 2. Lo que quisimos captar como la realidad más próxima de la obra: su sustrato de cosa, no pertenece de este modo a la obra. Por consiguiente, concluye Heidegger: “No se debe negar lo cósmico en la obra; pero ésto [lo cósmico en la obra], en caso de pertenecer al ser-obra de la obra, tiene que ser pensado a partir de lo que tiene de obra la obra. Si es así, entonces el camino para determinar la realidad cósmica de la obra no conduce de la cosa a la obra, sino de la obra a la cosa” (p. 37).

La esencia del arte consistiría por lo tanto en ponerse-en-obra la verdad del ser. Pero, ¿qué es la verdad misma que a veces acontece como arte?, ¿en qué consiste este ponerse-en-obra?

Heidegger piensa el acontecer de la verdad en tanto obra como la lucha entre mundo y tierra. Así, un templo griego descubrirá el ente mediante una referencia a un mundo y a una tierra determinados. A un cierto mundo, es decir a una unidad de vías y referencias determinadas, como son el nacimiento y la muerte, el infortunio y la bendición, la victoria y la humillación, la perseverancia y la decadencia. El mundo griego habría vivido estas grandes experiencias de una manera única e irrepetible. Pero además un templo griego nos pondría de manifiesto el ente mediante una referencia a una cierta tierra muy precisa: la del mármol del cual está construido y la de la roca sobre la cual se asienta. Podemos pues determinar en qué consiste el ser-obra de la obra mediante dos rasgos esenciales. Una obra lo es porque erige un mundo — y lo típico del mundo es ser no una suma de entes intramundanos, sino el ‘mundear’, el ser como mundo. Al abrirse un mundo reciben

todas las cosas su permanencia y fugacidad, su lejanía y cercanía, su amplitud y estrechez. Al erigir un mundo le pertenece el ordenar como liberar lo libre de lo abierto, y el instalarlo en sus vías. Y el segundo rasgo de la obra es que al erigir ella un mundo pro-duce la tierra en el sentido de dejarla ser como tierra: sólo entonces percibimos la pesantez del mármol, pero sin poder penetrar en él. La tierra es así llevada a lo abierto y destacada como lo sustentador y que se cierra sobre sí mismo. La erección de un mundo y la pro-ducción de la tierra son rasgos diferentes de la obra, pero que se copertenecen en la unidad del ser-obra que está en sí misma, poseyendo una calma cerrada que reposa sobre sí misma. Es así cómo, en el movimiento recogido de la disputa entre mundo y tierra, está presente en la obra una calma sobre la que reposa su estar en sí.

Únicamente a partir de la calma propia de una obra de arte podemos preguntar, afirma Heidegger, por lo que en ella está en obra. ¿En qué medida acontece la verdad en medio de la disputa de mundo y tierra? Heidegger entiende la verdad no en forma tradicional como correspondencia, sino como des-ocultamiento del ente. ¿Cómo acontece la verdad como desocultamiento?, ¿qué es este desocultamiento mismo? Según Heidegger el ente sólo puede ser como ente cuando surge y permanece dentro de lo aclarado de un claro. Se trata de un centro abierto no limitado por el ente, sino que más bien ronda a todo ente como la nada a la que apenas conocemos. Tan sólo este claro nos regala y garantiza a los hombres, sostiene Heidegger, el tránsito al ente que no somos y el acceso al ente que somos. Gracias a este claro se desoculta el ente en una medida cierta y cambiante. Pero hay más aún: el ente sólo puede ocultarse dentro del margen de este claro. Y es que el claro en que está el ente es, según nuestro autor, al mismo tiempo ocultamiento. Este ocultamiento campea en medio del ente de dos maneras: como negarse (Versagen) del ente y como su disimulo (Verstellen) al presentarse como otro ente del que en verdad es. A la esencia de la verdad como desocultamiento pertenece este rehusarse (verweigern) en el modo del doble ocultamiento. En ella hay una disputa primordial entre el claro y el ocultamiento, y en ella lo que está en disputa es aquel centro abierto en el cual se mantiene el ente y a partir del cual se retira.

“Esta apertura acontece en medio del ente. Muestra un rasgo esencial al que ya nombramos. A lo abierto pertenece un mundo y la tierra. Pero el mundo no es simplemente lo abierto, lo que corresponde al claro; y la tierra no es lo cerrado, lo que corresponde al ocultamiento. Más bien es el mundo el claro de las vías de las indicaciones esenciales, en que se acomoda todo decidir. Pero toda decisión se fundamenta en algo no domeñado, oculto, engañoso, pues de otro modo nunca constituiría una decisión. La tierra no es simplemente lo cerrado, sino lo que surge como algo que se

cierra. Mundo y tierra son, cada uno según su esencia, en disputa y disputables. Sólo como tales entran en la disputa del claro y del ocultamiento.

La tierra destaca sólo sobre el mundo, el mundo se funda sólo sobre la tierra, en cuanto acontece la verdad como la disputa primordial del claro y del ocultamiento. Pero, ¿cómo acontece la verdad? Respondemos: acontece de algunas maneras esenciales. Una de ellas es el ser-obra de la obra. Erigiendo un mundo y produciendo la tierra, consiste la obra en disputar aquella disputa en que se pelea por el desocultamiento del ente en total, por la verdad.

En el estar expuesto el templo acontece la verdad. Lo que no significa que aquí se represente y reproduzca algo correctamente, sino que aquí se lleva el ente en total al desocultamiento y se lo mantiene en él. Mantener significa originariamente cuidar. En el cuadro de Van Gogh acontece la verdad. Esto no significa que aquí se copie correctamente algo existente, sino que en el hacerse patente el ser útil de los zapatos arriba el ente en total, mundo y tierra en su juego contrario, al desocultamiento'' (pp. 59-60).

Según Heidegger, en la obra la verdad en obra no es únicamente algo verdadero: el cuadro que muestra los zapatos campesinos no sólo informa sobre lo que este singular es —en caso de que informe sobre algo—, sino que permite acontecer el desocultamiento como tal en referencia al ente en total. Y cuanto más simple y esencialmente desemboquen los zapatos en su esencia, tanto más inmediata y llamativamente se hará con ellos más ente todo ente. "De esta manera se aclara el ser que se oculta. La claridad así articulada acomoda su brillo en la obra. El brillar acomodado en la obra es lo bello. *La belleza es una manera como se presenta la verdad como desocultamiento*" (p. 61).

A continuación se ocupa Heidegger de lo que significa el ser creado de la obra de arte y la creación misma, y vuelve a preguntar —más esencialmente aún— qué sea la verdad que puede y hasta debe acontecer como arte y en qué medida hay arte. Instalar la verdad en la obra es según Heidegger producir un ente tal que antes todavía no era y posteriormente no volverá a ser. "La producción coloca a este ente de tal modo en lo abierto que el ente a ser producido aclara la apertura de lo abierto en la cual acontece. Donde la producción trae consigo la apertura del ente, la verdad, lo producido es una obra. Tal producir es el crear. Este traer es un recibir y tomar dentro de la referencia al desocultamiento" (p. 70). El ser creado estaría caracterizado por dos rasgos. El primero es el ser delimitado, el acontecer del desocultamiento del ente en la figura de la obra. Según Heidegger, porque la verdad

consiste en la orientación opuesta del claro y del ocultamiento, le pertenece esencialmente la posibilidad de instalarse en el ente. "El claro de la apertura y la instalación en lo abierto, se copertenecen. Constituyen una y la misma esencia del acontecer veritativo. Este acontecimiento es histórico de muchas maneras" (p. 68). Una de ellas es el arte; otras son la fundación de estados, la aproximación de lo sagrado, el sacrificio y el pensar. Una posibilidad señera de la verdad es por lo tanto su tendencia a instalarse en la obra. La disputa entre el claro y el ocultamiento tiene que ser abierta en un ente a ser producido, el cual presenta por lo tanto los rasgos de la lucha. "Al abrirse el mundo se ofrecen a la decisión de una humanidad histórica la victoria y la derrota, la bendición y la maldición, el señorío y la servidumbre. El mundo emergente lleva lo todavía indeciso y desmesurado a manifestarse, haciendo patente así la necesidad oculta de medida y decisión" (p. 70). Al abrirse el mundo se destaca la tierra como lo que sustenta todo y se cierra sobre sí misma. La disputa entre mundo y tierra es como disputa en la obra de arte un rasgar del que resulta un rasgo que luego se fija en la tierra. No un rasgo como rasgar un puro vacío, sino como la unidad de la copertenencia de los disputantes. Esta disputa conduce a los opuestos al origen de la unidad desde el fundamento unificante: se trata de un rasgo fundamental (Grund-riß). Pero al mismo tiempo es un rasgo emergente (Auf-riß) que dibuja los trazos fundamentales del emerger del claro del ente. Este rasgo permite que los opuestos no se anulen, sino que trae lo opuesto a la medida y al límite a un diseño unitario (Umriß). "La verdad se instala en el ente de tal modo que éste ocupa lo abierto de la verdad. Pero este ocupar sólo puede acontecer de tal manera que lo que debe ser producido, el rasgo, se confía a lo que se cierra, a lo que se destaca en lo abierto. El rasgo tiene que ser reconducido a la pesantez gravitante de la piedra, a la dureza muda de la madera, al fuego oscuro de los colores. En tanto la tierra acoge el rasgo en sí, es éste conducido por primera vez a lo abierto, siendo así puesto —es decir, colocado— en aquello que se destaca en lo abierto como lo que se cierra sobre sí mismo y como lo vigilante" (p. 71). La disputa traída al rasgo y devuelta a la tierra, resulta así delimitada y es la *figura*. El ser creada la obra significa, por ello, el ser delimitada la verdad en la forma.

Al ser reconducida la disputa como rasgo a la tierra, se destaca ésta como lo que se cierra sobre sí misma y es usado. Este usar la tierra no es sin embargo, asegura Heidegger, un agotarla o un abusar de ella como de un material, sino un liberarla para sí misma. Se usa la tierra delimitando la verdad en la figura. En cambio, al producir un útil no se da lugar nunca al acontecimiento de la verdad, sino que se conforma un material disponiéndolo para ser utilizado. Aprontar un útil significa pues que pasándose por sobre él se lo determina a perderse en la servicialidad.

No sucede así en cambio con el ser creado de la obra de arte, como resulta de su segundo rasgo: el destacarse precisamente su condición

de ser creado. No se trata de que se advierta que la obra de arte ha sido confeccionada por un gran artista, sino tan sólo que ha sido hecha, que aquí ha acontecido el desocultamiento del ente, que la obra *es* y no más bien no es. Experimentarlo nos conmociona. La conmoción que nos causa advertir que la obra es y el no estar ausente este impulso, es lo que constituye la permanencia del reposar de la obra sobre sí misma. Esto no ocurre con el útil donde su existencia se convierte en inaparente para nosotros. Por cierto, podemos reparar a veces en que los útiles son: pero para luego olvidarlo de inmediato, porque en este caso es habitual que los entes sean. En cambio, en las obras de arte que sean es lo inhabitual, lo que ellas arrojan en torno suyo como algo único.

Pero la realidad de la obra de arte no se agota en el ser creada, ya que pertenecen a ella no sólo el artista como creador, sino además quienes la guardan como contempladores. Y es que tan esencial es a la obra de arte el ser creada como el ser guardada por contempladores que correspondan a la verdad que acontece en ella. Guardar la obra significa dejarla ser la obra que es, lo que sólo se logra permaneciendo en la verdad abierta por ella: si la obra nos lleva a transformar nuestras referencias habituales hacia el mundo y la tierra. Guardar la obra significa un estar íntimo en la apertura del ente que acontece en la obra. La perseverancia en la guardianía constituye un saber y no un conocer algo. "Quien sabe verdaderamente el ente, sabe lo que quiere en medio del ente" (p. 76). Heidegger piensa esta experiencia desde lo que en *Ser y Tiempo* denominó "resolución": "El saber que permanece un querer y el querer que permanece un saber, constituye la entrega estática del ser humano existente al desocultamiento del ser" (p. 76). Este saber no permanece preso ni en la pura vivencia de la obra, ni en su apreciación formal: "Saber como haber visto es el estar decidido; es el estar íntimamente en la disputa, a la que la obra ha acomodado en el rasgo" (p. 77).

A esta altura de la monografía cree Heidegger que se puede replantear la pregunta por la coseidad de la obra de arte. No hay que formularla en estos términos, pues si lo hacemos así tomaremos en definitiva la obra por un objeto existente, preguntando desde nosotros y no desde ella, a partir de nuestra representación y sin dejarla ser la obra que es. "Sin embargo, lo que en la obra tomada como objeto aparece como lo cósmico en el sentido de los conceptos habituales de cosa, es, experimentado desde la obra, lo terreno de la misma" (p. 78). Podemos ahora determinar también desde la condición de obra de la obra, la coseidad de la cosa. La visión previa que aquí nos da la medida y el peso requeridos para esta interpretación, se orienta por la pertenencia de la cosa a la tierra. La esencia de la tierra consiste en su carácter sustentador y en que se cierra sobre sí misma sin urgir hacia nada. Este carácter sólo se descubre al destacarse la tierra en un mundo, en la oposición de ambos. La disputa se delimita en la figura de la obra, haciéndose visible

a través de esta forma. Es pues la obra la que nos revela tanto la utilidad del útil como la coseidad de la cosa.

Los esfuerzos por la realidad de la obra deben preparar el terreno, sostiene Heidegger, a fin de que en la obra real encontremos el arte y su esencia. Es necesario volver a traer la pregunta por la esencia del arte a un fundamento. En la obra se pone en obra la verdad. Esta determinación es concientemente ambigua, según el autor. Poner en obra la verdad significa una vez que el arte consiste en un delimitar la verdad, la cual se instala a sí misma en la figura, lo cual acontece en el crear como hacer aparecer el desocultamiento. Pero poner en obra la verdad significa al mismo tiempo poner en marcha y llevar a acontecer el ser obra de la obra, lo que sucede como guardar. "El arte es, por lo tanto, la guardianía creadora de la verdad en la obra. *El arte es pues un devenir y un acontecer de la verdad*" (p. 81). Este devenir y acontecer de la verdad se origina en la referencia extática del hombre al desocultamiento, como ya hemos mencionado antes al referirnos a la condición de ser-creada de la obra.

En cuanto deja acontecer el advenimiento de la verdad del ente como tal, todo arte es en esencia, según Heidegger, poesía. La esencia del arte consiste en el ponerse en obra de la verdad. El arte inaugura en medio del ente un lugar abierto, en el cual todo es diferente a como era de costumbre. Gracias al proyecto puesto en la obra del desocultamiento entitativo, proyecto que se proyecta hacia nosotros, se troca mediante la obra todo lo habitual y anterior en no-ente. Extrañamente, la obra no actúa sobre lo acostumbrado y previo mediante conexiones causales, sino que su efecto reposa en un cambio que, a partir de la obra, acontece en el desocultamiento del ente, es decir, en el ser.

Lo que despliega la poesía como proyecto clareante en el desocultamiento, y lo que arroja anticipadamente en el rasgo de la figura es lo abierto, a lo que permite acontecer, de tal modo que sólo ahora lo abierto lleva en medio del ente a éste a irradiar y a vibrar. Teniéndolo en cuenta es cuestionable, según Heidegger, que la esencia de la poesía —y esto significa al mismo tiempo la esencia del proyecto— pueda ser suficientemente pensada a partir de la imaginación y de la facultad imaginativa.

El autor señala que de la determinación según la cual todo arte es en esencia poesía en sentido amplio (*Dichtung*), bien pudiera deducirse la opinión errónea de que hay que reconducir la arquitectura, las artes plásticas y las musicales a la poesía en sentido estrecho (*Poesie*). Esta opinión desconoce, manifiesta, que la poesía en sentido estrecho es, como los otros géneros artísticos, sólo una manera del proyectar clarificante de la verdad. Y sin embargo Heidegger sostiene que la poesía en sentido estrecho —la obra de arte que trabaja con el lenguaje— ocupa un puesto preminente dentro de la totalidad de las artes.

La razón es que existe una conexión esencial entre el lenguaje y el desocultamiento del ente. No hay que concebir al lenguaje ante todo como un medio de comunicación, sino como siendo quien lleva al ente como ente a lo abierto. "Al nombrar el lenguaje por primera vez al ente, recién lo lleva a la palabra y al aparecer. Este nombrar nombra al ente *para* su ser y *desde* éste. Tal decir es un proyectar del claro, en el que se anuncia como qué viene el ente a lo abierto. Proyectar es soltar un proyectil, y como tal se destina el desocultamiento al ente en cuanto tal. El anunciar proyectante se transforma de inmediato en un rechazo a todo caos sordo, en el cual se encubre el ente y al que se retrae" (p. 84). "El decir proyectante es la poesía: la dicción del mundo y de la tierra, la dicción del espacio de juego de su disputa y así el lugar de toda cercanía y lejanía de los dioses. La poesía es la dicción del desocultamiento del ente. El lenguaje correspondiente es el acontecer de aquel decir, en el cual históricamente emerge para un pueblo su mundo y se conserva la tierra como lo cerrado. El decir proyectante es aquello que en la preparación de lo decible trae al mismo tiempo el mundo a lo indecible como tal. En tal decir resultan previamente acuñados para un pueblo histórico los conceptos de su esencia, o sea de su pertenencia a la historia universal" (p. 84). Tomada la poesía en este sentido tan amplio y en una unidad esencial con el lenguaje y la poesía, queda como una cuestión abierta según Heidegger inquirir sobre si el arte agota la esencia de la poesía. En todo caso, lo anterior hace claro el puesto preminente que le corresponde a la poesía tomada en sentido estrecho dentro de la totalidad de las artes.

La esencia del arte es, según acabamos de ver, la poesía. La esencia de la poesía consiste a su vez, según Heidegger, en la fundación de la verdad. El fundar lo entiende nuestro autor en un triple sentido: como donar, como fundamentar y como principiar. Ahora bien, como la fundación es real sólo en la guardianía, a cada manera de la fundación le corresponde una manera de la guardianía.

La fundación es donación, es decir una apertura en que la verdad abierta en la obra no se puede probar o derivar de lo existente, a lo que más bien contradice. "Lo que el arte funda, no puede ser nunca sopeado o equiparado por lo existente y disponible. La fundación es una sobreabundancia, una donación" (. 86).

"El proyecto poetizante de la verdad que se pone en obra como figura, no se realiza nunca en el vacío y lo indeterminado. Antes bien, la verdad es arrojada en la obra a los guardianes venideros, esto es, a una humanidad histórica. . . El proyecto verdaderamente poetizante es la apertura de aquello en que ya está arrojada la existencia como histórica. Se trata de la tierra y para un pueblo histórico de su tierra, el fundamento que se cierra, sobre el que reposa con todo aquello que ya es, aunque todavía permanezca oculto a sí mismo. Pero se trata igual-

mente de su mundo, que campea a partir de la referencia del existir al desocultamiento. Es por ello que en el proyecto todo lo dado al hombre debe ser extraído desde el fundamento cerrado, y debe ser puesto ex-profeso sobre éste. Únicamente así resulta fundado el fundamento como fundamento sustentador'' (pp. 86-87).

Porque es un tal traer, todo crear es un abreviar (un traer el agua de la fuente). La fundación lo es no sólo en el sentido del donar, sino también de este fundamentar que pone un fundamento. A este respecto el proyecto poetizante no viene nunca de la nada, en tanto lo arrojado a través suyo representa tan sólo la determinación preterida de la existencia histórica.

''Luego de que la primera manera del fundamentar se ha probado como un proyectar y la segunda como un estar arrojado, es de esperar que la tercera manera se encuentre en una cercanía esencial a aquel tercer existencial que pertenece a la unidad de la preocupación. El fundar donante y el fundamentante 'poseen en sí lo no mediado de aquello que denominamos un comienzo' (p. 87). Por sí mismo el donar todavía no permite acontecer al desocultamiento en la obra de arte. Tampoco el fundamentar en su referencia estructural al donar conforma el acontecer del desocultamiento como descubrimiento del ente. Aquí se requiere todavía de una tercera manera del fundar, del principiar. Principiar significa aquí: principiar del acontecer del desocultamiento. El acontecer sólo puede principiar como descubrimiento del ente en total en cuanto el donar abre el desocultamiento y el fundamentar da a la apertura a ser abierta una determinación (posibilidad) preterida. El principiar ha asumido para la 'incitación a la disputa de la verdad' (p. 86) aquello que acontece en el donar y fundamentar. En esta asunción acontece el desocultamiento a partir de las tres maneras de fundar, que en su interacción conforman la *fábrica estructural de la esencia del arte*''.

(F.W. von Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst*. Francfort: Kolstermann, 1980; pp. 341-342).

Heidegger señala que el hecho de que el principiar no sea mediado no excluye sino incluye que sea preparado larga e inaparentemente. En tanto salto el principio auténtico representa siempre una ventaja, en la que ya se ha saltado sobre lo venidero, aunque como algo encubierto. ''El principio contiene ya oculto el final. El principio genuino no tiene nunca el rasgo principiante de lo primitivo. Lo primitivo es siempre sin futuro, porque no tiene ni el salto ni la ventaja donante y fundamentante'' (pp. 87-88).

“En cambio, el principio contiene siempre la plenitud inagotada de lo inhabitual, y esto significa de la disputa con lo habitual. El arte como poesía es fundación en el tercer sentido de incitación a la disputa de la verdad, es fundación como principio. Siempre que el ente en total exige como el ente mismo la fundamentación en la apertura, se logra el arte en su esencia histórica como la fundación. Así ocurrió en Occidente por primera vez en la época griega. Lo que había que significar ser en el futuro, fue puesto ejemplarmente en la obra. El ente en total así abierto fue luego transformado en ente en el sentido de lo creado por Dios, lo que aconteció en la época medieval. Otra vez fue transformado este ente al comienzo y en el transcurso de la época moderna, cuando el ente se convirtió en un objeto dominable y visualizable por medio del cálculo. Cada vez irrumpió un mundo nuevo y esencial. Cada vez debió ser instalada la apertura del ente gracias a la delimitación de la verdad en la figura, en el ente mismo. Cada vez aconteció el desocultamiento del ente. Este se pone en la obra, poner que lleva a cabo el arte.

Siempre cuando el arte acontece, es decir, cuando constituye un principio, produce en la historia un impulso, recién principia la historia o recomienza. Historia no mienta aquí la sucesión de algunos hechos, aunque sean muy importantes, en el tiempo. Historia es el desplazamiento de un pueblo en la situación que le ha sido dada, mediante su emplazamiento en lo que le ha sido dado” (pp. 88-89).

El arte es el poner-en-obra de la verdad. Esta proposición oculta, sostiene Heidegger, una ambigüedad esencial, según la cual la verdad es, simultáneamente, el sujeto y el objeto del poner. Pero, añade a continuación, sujeto y objeto son aquí nombres inadecuados que impiden pensar esta esencia ambigua, tarea que no pertenece a esta consideración sobre el origen de la obra de arte, advierte. En la Addenda de 1956 Heidegger proporciona una indicación para solucionar la ambigüedad:

“En caso de que la verdad sea el ‘sujeto’, la determinación ‘poner-en-obra de la verdad’ dice: ‘poner-se en obra de la verdad’ (Cf. pp.81 y 83). El arte resulta pensado así a partir del *Ereignis*. Pero el ser es apelación al hombre y no es sin él. Según esto el arte está determinado al mismo tiempo como poner-en-obra de la verdad, donde *ahora* la verdad es el ‘objeto’ y el arte es la creación y la guardianía” (p. 100).

A continuación insiste Heidegger en que el arte es histórico y que como tal constituye la guardianía creadora de la verdad en la obra. El

arte acontece como poesía, y ésta es fundación. En cuanto tal, el arte es esencialmente histórico. Esto significa no que posea historia en un sentido externo, sino en el sentido esencial de fundamentar la historia.

“El arte permite surgir a la verdad. En tanto guardianía creadora el arte hace brotar a la verdad del ente en la obra. La palabra origen mienta el hacer brotar algo, el traerlo hacia el ser en el salto fundador desde la fuente esencial.

El arte es el origen de la obra de arte, es decir simultáneamente de los creadores y guardianes, o sea del existir histórico de un pueblo. Esto es así, porque el arte es en su esencia un origen: una manera excepcional como la verdad llega a ser, esto es, como deviene histórica” (p. 89).

Al final de la monografía Heidegger indaga por la razón por la cual preguntamos por la esencia del arte. Y responde que lo hacemos a fin de poder preguntar más auténticamente si el arte es o no un origen en nuestra existencia histórica; y si puede y debe serlo y bajo qué condiciones. Tal reflexión no puede obligar, sostiene, a que surja el arte y a su devenir; pero es la preparación preliminar y por ello mismo ineludible para el devenir del arte. “Únicamente tal saber prepara el espacio para la obra, el camino para los creadores y el lugar para los guardianes” (p. 90).

Este saber puede crecer lentamente, según Heidegger, y en él se decide sobre si el arte puede ser un origen y por consiguiente sobre si puede ser una ventaja; o si debe permanecer un apéndice y debe ser practicado sólo como un fenómeno cultural que se ha vuelto acostumbrado.

“¿Estamos históricamente en el origen de nuestra existencia? ¿sabemos la esencia del origen, es decir, la respetamos? ¿O es que en nuestra conducta con respecto al arte apelamos tan sólo a los conocimientos cultos del pasado?

En relación con esta alternativa y con su decisión, hay un signo infalible. Hölderlin, el poeta cuya obra aún tienen que aprobar los alemanes, lo ha nombrado al decir:

‘Difícilmente abandona
quien vive cerca del origen, el lugar’ .

Die Wanderung IV, 167” (p. 90).

En el Postfacio añadido a “El origen de la obra de arte” en la edición de *Holzwege* en 1950, incide Heidegger en algunos puntos de la parte final de su monografía. Señala que sus reflexiones (*Überlegungen*)

incumben al enigma del arte, enigma en que consiste el mismo arte. Que no pretenden solucionarlo, ya que la tarea es ante todo ver el enigma. Sostiene que en la época moderna comenzó la consideración filosófica del arte como estética, la cual toma la obra de arte como un objeto: el objeto de la *aísthesis*, la percepción sensible entendida en un sentido amplio. El día de hoy se denominaría vivencia a esta percepción. Al cambio esencial producido en la verdad, correspondería este cambio en la historia esencial del arte occidental: antes se pensaba la obra de arte con el concepto de la *enérgeia* aristotélica, ésta se habría transformado en la *actualitas* tomista, la que a su vez habría dado lugar al concepto moderno de la *realidad* y éste habría desembocado en el concepto contemporáneo de la *vivencia*. Pero el arte no podría ser comprendido ni a partir de la belleza separada de la verdad ni de la vivencia, en el supuesto de que el concepto metafísico de arte deba llegar hasta su esencia.

Heidegger recuerda que en la meditación más amplia que posee el Occidente sobre la esencia del arte, porque allí está éste pensando desde la metafísica, en las *Lecciones sobre la estética* hegelianas, se encuentra el veredicto de que el arte habría dejado de ser para nosotros el modo más alto en que la verdad se procura existencia; que aunque el arte ascienda y se perfeccione, su forma ha cesado de ser la necesidad suprema del espíritu; y que para nosotros el arte es, desde el lado de su determinación más alta, algo perteneciente al pasado. Según Heidegger no se puede evitar el dictum contenido en estas frases, recordando que desde entonces se han originado nuevas obras de arte y orientaciones artísticas inéditas. La pregunta permanecería:

“¿Constituye el arte todavía un modo esencial y necesario en el que acontece la verdad decisiva para nuestra existencia histórica; o ha dejado de serlo? Si el arte no lo sigue siendo, entonces queda la pregunta de por qué es así. Aún no se ha producido la decisión sobre el dictum de Hegel, pues tras él está el pensamiento occidental desde los griegos, pensar que corresponde a una verdad del ser ya acontecida. La decisión sobre el dictum se habrá de producir, si se produce, a partir de esta verdad y en relación con ella. Hasta entonces permanece el dictum en vigencia. Ya por esto es necesario la pregunta de si la verdad que dice el dictum es definitiva, y sobre qué suceda, si esto es así”. (pp. 92-93).

Heidegger señala que con su monografía sobre el origen de la obra de arte sólo ha dado algunos pasos en dirección a pensar la esencia del arte. Lo que importaría en esta obra es enfocar el carácter de obra de la obra, y lo que la palabra “origen” mienta aquí habría sido pensado desde la esencia de la verdad.

II

Un problema inicial que plantea la monografía de Heidegger sobre el origen de la obra de arte es saber si contiene una filosofía del arte o no. Lo niega Otto Pöggeler señalando que según el mismo autor, en la Addenda de 1956, la meditación sobre lo que sea arte está plena y resultantemente determinada en la monografía por la pregunta por el ser (*Der Denkweg Martin Heideggers*. Pfullingen: Neske, 1963; p. 207). En un trabajo posterior ha agregado Pöggeler que la monografía heideggeriana sobre el arte tiene un carácter romántico:

“El artículo sobre la obra de arte es romántico, porque representa una retracción al dominio del arte y porque Heidegger renunció al análisis del estado a causa de las circunstancias políticas. El artículo es además romántico en sí mismo, porque no considera al arte en relación con el mundo técnico contemporáneo y no posibilita una exégesis del arte moderno (razón por la cual Heidegger proyectó un pendant, el cual debía ocuparse sobre todo con los rasgos fundamentales de arte moderno)”.

(*Philosophie und Politik bei Heidegger*. Friburgo/Munich: Karl Alber, 1974; p. 157).

F.W. von Herrmann ha contradicho esta opinión, afirmando que la monografía heideggeriana contiene una filosofía del arte. Von Herrmann señala ante todo que la circunstancia de que Heidegger rechace en efecto una consideración estética del arte, no significa que niegue una filosofía del arte. Y que el hecho de que la plantee desde el horizonte de la pregunta por el ser, no habla en contra de la posibilidad de una consideración filosófica del arte. Por lo demás ésta estaría presente en la determinación del ser de la obra de arte como distinta de la del útil y de la cosa, en la diferencia establecida entre lo bello artístico y lo bello natural, entre la distinción entre el ser creada de la obra y el ser creado del útil, en la caracterización de la guardianía de la obra, y en la determinación de la esencia más íntima del arte como poetizar (Cf. *Heideggers Philosophie der Kunst*. Frankfurt: Klostermann, 1980; pp. XVIII-XIX).

En cuanto a los reparos posteriores de Pöggeler, von Herrmann reconoce que en la monografía sobre la obra de arte no se hace una consideración sobre la obra de arte contemporáneo —y sobre las obras musicales—, pero defiende la posibilidad de ampliar el planteamiento inicial que está referido al arte antiguo y del siglo XIX —y dentro de éstos a las artes plásticas y literarias— al arte de nuestro siglo —y a las obras musicales. Señala que Heidegger nunca abandonó el planteamiento de la monografía sobre el origen de la obra de arte considerán-

dolo 'romántico', como prueba de lo cual von Herrmann aduce la Addenda de 1956 y las anotaciones marginales de Heidegger al ejemplar de su propiedad de la edición Reclam de la obra. Y, finalmente, von Herrmann da testimonio que en las conversaciones que sostuvo con Heidegger hacia el fin de los días de éste, el pensador alemán siempre se identificó con su monografía sobre el origen de la obra de arte.

En una reseña reciente de tres libros dedicados a estudiar los planteamientos heideggerianos —y además de tres lecciones que se acaban de editar del autor de *Ser y Tiempo*—, Pöggeler ha insistido en sus reparos (Cf. "Neue Wege mit Heidegger?", en: *Philosophische Rundschau*. Tubinga, Cuaderno 1/2, 1982; pp. 45-48), pero sin aportar argumentos en esencia nuevos.

¿Contiene la monografía sobre el origen de la obra de arte en efecto una filosofía del arte?, ¿posee un carácter romántico?, ¿renegó Heidegger en verdad de ella hacia el fin de sus días? Pensamos que de los reparos expuestos por Pöggeler sólo se sostiene uno, el que luego examinaremos en detalle: que la monografía no permite juzgar las obras de arte contemporáneas. En cambio, parece indiscutible que contiene los rasgos fundamentales de una filosofía del arte entendida en el sentido heideggeriano como ofreciendo no tanto respuestas, sino planteando preguntas y procurando únicamente algunas indicaciones esenciales para responderlas. Que el artículo posea algunos rasgos románticos no parece ser un problema fundamental, a no ser que se quiera ver en ello un medio para sustraerse a las dificultades de la situación política. No parece ser así, sin embargo, si se tiene en cuenta que Heidegger nunca fue realmente un activista político, por lo que no necesitaba de esta monografía para escapar de este tipo de actividad. Y, finalmente, no hay razones suficientes para pensar que el pensador alemán renegara de "El origen de la obra de arte" en algún momento. Ahora bien, hay que insistir en que una filosofía del arte no es una estética.

Pensamos que lo más valioso de la monografía heideggeriana son los intentos de determinar el tipo de ente que la obra de arte es —a diferencia del útil y de la cosa—, su distinción dentro de la experiencia artística entre la obra, los momentos productivo y receptivo de la misma y el arte, su afirmación de la función de verdad del arte; y, finalmente, su planteamiento sobre la historicidad radical del arte.

Veíamos que Heidegger ha intentado determinar el tipo de ser de la obra de arte. Tradicionalmente se lo habría reducido al ser de la cosa, al que se habría precisado como: 1) el ser de la sustancia portadora de propiedades, 2) la unidad de determinaciones sensibles ó 3) el compuesto de materia y forma. Históricamente habría alcanzado un predominio esta última concepción, que corresponde a una interpretación

muy determinada del ser del útil. Por lo demás estas tres concepciones se habrían entrelazado casi inextricablemente en el pasado, dando lugar a una manera de pensar que se aplica tanto a la cosa, como al útil y a la obra por igual. "Esta manera de pensar hace tiempo que se ha convertido en corriente, y se anticipa a toda experiencia inmediata del ente. Esta anticipación impide la meditación sobre el ser del ente correspondiente" (p. 26). Por consiguiente, los conceptos de cosa dominantes nos obstruirían el camino hacia la coseidad de la cosa, la utilidad del útil y el ser obra de la obra.

Contra la tradición Heidegger objeta: 1. Que no es legítimo un reduccionismo que reduzca el ente que la obra de arte es al de la cosa y al del útil: antes bien, el ser obra de la obra, la utilidad del útil y la coseidad de la cosa son entes claramente distintos e irreducibles entre sí: 2. Que el camino correcto para determinar el ser obra de la obra no va de la cosa a la obra, sino que antes bien para determinar la coseidad de la cosa hay que ir según Heidegger de la obra a la cosa. El procedimiento que Heidegger emplea para precisar el ser obra de la obra es el siguiente: dado que el útil parece tener una posición intermedia entre la obra y la cosa, el autor indaga primero por su ser. Lo encuentra no mediante una descripción, sino contemplando una obra de arte. En la obra de arte se mostraría por consiguiente lo que el ser de un útil en verdad es. La esencia de la obra de arte consistiría por ello en poner en-obra la verdad del ser. A partir de esta determinación Heidegger considera posteriormente el ser de la cosa. Por cierto, cabe la objeción de sí, así como la tradición había reducido el ser de la obra de arte al de la cosa y al del útil, no reduce Heidegger el de estos dos tipos de ente —la utilidad del útil y la coseidad de la cosa— al ser de la obra, ya que es éste el que en fin de cuentas sirve para determinarlos.

Los resultados a los que llega Heidegger con respecto al ser de la obra de arte son, si así podemos llamarlos, los siguientes. Las características de la utilidad del útil son: 1. La servicialidad, 2. La fiabilidad. Aquella reposa sobre ésta, que es el rasgo más esencial. El rasgo esencial de la obra de arte consiste en el ponerse-en-obra de la verdad del ente: lo cual logra el producto artístico estableciendo la lucha entre el mundo y la tierra. Las características de la obra de arte son pues: 1. El erigir un mundo, 2. El producir la tierra, es decir, el dejarla ser como la tierra que es. Finalmente, a partir de la experiencia de la obra podemos hacer la de la cosa: lo cósmico en la obra es lo terreno en ella. Desde aquí podemos determinar la coseidad de la cosa como el carácter sustentador de la tierra que se cierra sobre sí misma.

Sean correctas o no estas determinaciones ofrecidas por Heidegger, su intento de hacer claridad sobre el tipo de entidad de la obra de arte —a diferencia del de la cosa y el útil— pensamos que es enormemente valioso. En efecto, nos muestra la insuficiencia de la ontología —en el

sentido de teoría de los entes— tradicional, y cómo al proyectar ésta sobre la obra de arte las características de la cosa se deforma aquella de modo irremediable. Según Heidegger la obra de arte no es simplemente la cosa con algo de más, sino que en todo caso la cosa sería la obra con algo de menos.

Por lo demás quisiéramos indicar que en la teorización contemporánea sobre el arte también se ha visto, con independencia del ensayo heideggeriano al respecto, la necesidad de redeterminar el estatuto ontológico de la obra de arte en forma diversa al de la cosa. Esto sucede por ejemplo en la filosofía analítica del arte. Así por ej. Richard Wollheim recusa en su ensayo *Art and its Objects* (1968) que las obras de arte sean objetos físicos, y considera el arte más bien como una forma de vida estableciendo una analogía entre aquél y el lenguaje. Por su parte, Nicholas Wolterstorff sostiene en su libro *Works and Worlds of Art* (1980) que es necesario distinguir entre los artefactos artísticos y las obras de arte. Estas reúnen predicados y proyectan mundos mediante los artefactos artísticos. Los artefactos artísticos pueden ser según Wolterstorff obras-de-ejecución como la música, y obras-objeto como la pintura. En ambos casos encontramos objetos físicos de por medio, pero lo esencial no es en las obras de arte este hecho, sino que su condición ontológica es la de constituir, como ya hemos manifestado, una cierta reunión de predicados que proyecta mundos. Podríamos quizás decir que las obras de arte son universales que resultan ejemplificados en los artefactos artísticos. Finalmente, Joseph Margolis interpreta en su libro *Art and Philosophy* (1980) las obras de arte como muestras-de-tipos (tokens-of-types) y construye a la entidad así individuada como una entidad "in-corporada" de una clase compleja que reúne propiedades relevantes físicas e intencionales. Todos estos planteamientos analíticos sobre el estatuto ontológico de la obra de arte parecen haber sido influenciados, cuando menos indirectamente, por el análisis que el fenomenólogo polaco, discípulo de Husserl, Roman Ingarden realizó a partir de los años treinta de la estructura del objeto estético.

Manifestábamos que otro aspecto de la monografía de Heidegger que nos parece profundamente valioso es la distinción dentro de la experiencia artística de la obra, del momento productivo y receptivo de la misma y del arte —expresándonos con ayuda de un vocabulario tomado parcialmente de la 'Escuela de Constanza' jefaturada por Hans-Robert Jauß. Al comienzo de su texto plantea Heidegger la pregunta por el origen de la obra de arte y encuentra que remite al artista, pero que éste reenvía a su vez a la obra, ya que sólo es por ella. El artista y la obra serían de su lado lo que son y estarían en una relación recíproca gracias a un tercer término: el arte. Pero éste sólo es real gracias a la obra y a los artistas. El círculo que así se establece lo rompe Heidegger indagando primero por la obra de arte, posteriormente por

su ser creado y su conservación o guardianía y, finalmente, por el arte mismo.

Las respuestas que ofrece el autor a estas cuestiones son las siguientes. La obra de arte consiste, como ya mencionábamos, en el ponerse-en-obra de la verdad del ente, lo que acontece cuando tiene lugar la lucha entre el mundo y la tierra. El ser creado de la obra de arte está caracterizado: 1) por el ser delimitado el acontecer del desocultamiento del ente en la figura de la obra y, 2) por el destacarse del ser creado de la obra como algo que es y no más bien no es. La conservación o guardianía de la obra de arte, de la cual ésta requiere tanto como de los creadores, consiste en dejar que aquella sea la obra que es, lo que sólo se logra cuando el contemplador o auditor permanece en la verdad abierta por ella. Y, por fin, el arte es esencialmente poesía, es decir, fundación de la verdad: 1) como donación, 2) como fundamentación de la existencia histórica de un pueblo y 3) como principio.

Existen fenómenos que pueden ser estudiados desde el punto de vista de un solo objeto formal, mientras algunos otros únicamente pueden ser tratados analizando los distintos elementos que los componen que son difícilmente reducibles a un solo punto de vista unitario. Este es el caso del fenómeno jurídico, para encarar el cual se ha propuesto por ello una concepción tridimensional del derecho que lo examina desde el punto de vista de las normas, de los valores y de los hechos sociales (M. Reale). Algo semejante acontece con la experiencia artística, en la cual encontramos según Heidegger la obra, el artista, el contemplador o auditor y, finalmente, el arte mismo. Por consiguiente para estudiar este fenómeno el autor propone romper el círculo que se establece entre estos elementos comenzando por la obra, siguiendo con el artista y su acto de creación, continuando con el análisis de la contemplación y concluyendo con el examen del arte.

Quisiéramos indicar que en la filosofía contemporánea del arte la aludida 'Escuela de Constanza' nos da la impresión de haber recogido algunas indicaciones al respecto de la monografía heideggeriana que examinamos. En efecto, en forma semejante a Heidegger —y bajo el influjo de la Escuela de Frankfurt— sostiene por ejemplo Hans-Robert Jauß que la experiencia estética tiene como categorías fundamentales las de la *poiesis*, *aísthesis* y *katharsis*, o sea las del comportamiento productivo, receptivo y comunicativo del hombre; con lo que elige un punto de partida plural para el análisis del fenómeno artístico. Por lo demás, es bastante claro que, prescindiendo de la semejanza señalada, el planteamiento de Jauß diverge del de Heidegger en sus fundamentos, intención y alcances (Cf. su libro *Asthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik I*. Munich: Fink, 1977; esp. pp. 7-221).

Un tercer momento que nos parece remarcable en la monografía de Heidegger es, como hemos anticipado, que éste afirma la función de

verdad del arte. Tal como aparece en el texto, el acercamiento entre la obra de arte y la verdad tiene lugar del siguiente modo. En la primera parte de su texto Heidegger determina la esencia de la obra de arte como el ponerse-en-obra de la verdad del ente. El cuadro de Van Gogh nos hace clara la pertenencia de un útil a la tierra y a un cierto mundo. En la segunda parte, "La obra y la verdad", Heidegger profundiza en esta determinación e indaga qué es la verdad que en ocasiones acontece como arte. Llega así a determinar el acontecer de la verdad como obra en tanto lucha entre mundo y tierra. El ser obra de la obra consiste en un erigir un mundo y en un producir la tierra, rasgos diferentes pero que se copertenecen en la unidad del ser-obra que está en sí misma con una calma cerrada reposando sobre sí misma. Al erigir un mundo le pertenece el ordenar como liberar lo libre de lo abierto y el instalarlo en sus vías, y al producir la tierra el llevarla a lo abierto y destacarla, pero como lo sustentador y que se cierra sobre sí mismo.

Posteriormente Heidegger va a exponer su noción de verdad como desocultamiento del ente. El ente puede ser como ente cuando surge y permanece dentro de lo aclarado de un claro. Se trata de un centro abierto y no limitado que ronda a todo ente. Pero la verdad no es sólo desocultamiento, sino al mismo tiempo ocultamiento: un rehusarse del ente en el doble modo del negarse y del disimulo. Por consiguiente, la verdad consiste según el autor en la disputa primordial entre el claro y el ocultamiento. En esta disputa lo que está en juego es aquel centro abierto en el cual se mantiene el ente y a partir del cual se retira.

Los párrafos anteriores muestran que en el pensamiento de Heidegger las características de la obra de arte y las de la verdad se cubren hasta casi coincidir por completo. Tanto en el caso de la obra de arte como en el de la verdad hay una disputa entre lo claro y lo oscuro, aunque el autor se cuida de advertir que el mundo no es simplemente lo abierto y la tierra lo cerrado; sino que el mundo es el claro de las vías en las cuáles se acomoda todo decidir, y la tierra lo que surge como cerrándose sobre sí mismo. "Pero, ¿cómo acontece la verdad? Respondemos: acontece de algunas maneras esenciales. Una de ellas es el ser obra de la obra. Erigiendo un mundo y produciendo la tierra, la obra consiste en disputar aquella disputa en que se pelea por el desocultamiento del ente en total, por la verdad" (p. 60).

Posteriormente vamos a realizar algunas observaciones críticas sobre la concepción heideggeriana de la función de verdad del arte. Aquí sólo quisiéramos indicar que nos parece enormemente positivo el que Heidegger haya querido poner en conexión la obra de arte y la verdad. En efecto, frente a la negación de la función de verdad del arte que a veces se ha dado en la Antigüedad —por ejemplo en Aristóteles— y que generalizadamente se adopta en la Epoca Moderna —sea en Bacon o en Descartes, en el P. Bouhours o en Charles Du Bos, en Hume o en

Kant; hay excepciones por cierto como la de Hegel— el intento de Heidegger tiende a devolver su importancia y peso al arte. Lo que también se observa de la referencia a la idea hegeliana del fin del arte que se encuentra en el postfacio de 1950 a la monografía heideggeriana. Según Heidegger aún no se ha producido una decisión sobre este dictum. “El origen de la obra de arte” buscaría sólo dar unos pasos en dirección a pensar la esencia del arte, vinculándola, como acabamos de decir, con la esencia de la verdad.

Un cuarto punto que nos parece enormemente relevante en la monografía de Heidegger es su planteamiento sobre la historicidad radical del arte. Una obra de arte lo es porque, sostiene, erige un mundo, como hemos dicho, es decir una unidad de vías y referencias determinadas como son el nacimiento y la muerte, el infortunio y la bendición, la victoria y la humillación, la perseverancia y la decadencia. Si se arranca la obra del mundo al que abre y se la expone en un museo, se convierte en un puro “objeto” y su mundo caduca, pues una obra pertenece como obra tan sólo al dominio que ella inaugura (pp. 39-40). El arte es poesía y la esencia de ésta consiste en un fundar. Dos de los sentidos en los que Heidegger entiende el fundar son el fundamentar y el principiar. En el fundamentar se extrae el proyecto poetizante de la verdad de un fundamento cerrado, o sea que se pone a un mundo sobre una cierta tierra. Y en el principiar comienza el acontecer del desocultamiento en forma repentina y conteniendo ya en sí, oculto, su final. La historia, sostiene Heidegger, es el desplazamiento de un pueblo en la situación que le ha sido dada mediante su emplazamiento en lo que le ha sido dado. La historia acontece, por lo tanto, gracias al arte; pero recuérdese que éste no es para Heidegger algo puramente humano y menos aún subjetivo, sino que tiene que ver con el acontecer de la verdad del ser. No serían pues los procesos políticos, militares, económicos, científicos ni filosóficos los que —entre otros— fundan la historia, sino el arte. La importancia que asigna Heidegger al arte es, por consiguiente, paragonable sólo a la que le concedían Schelling y Nietzsche en el Siglo XIX.

Finalmente, hay muchos otros puntos que son remarcables y han sido remarcados en la monografía heideggeriana. Erich Rothaker se ha referido por ejemplo a cómo la concepción heideggeriana de “mundo” podría ser traducida en términos sociológicos o lingüísticos, a sus aspectos positivos y limitaciones. Al respecto escribe:

“Una cosa es documentar con citas la intercambiabilidad de verdad y mundo [en este texto], y otra preguntar si Heidegger ha extraído todas las *consecuencias* de este hecho; o si ha sacado todas las consecuencias de la circunstancia de que de facto y sin hacerse mayores problemas ha puesto en una relación permanente “mundo” y “pueblo”, para lo que

es probable que le haya proporcionado una sugerencia Hölderlin. Pero no debemos expresar esta palabra y tampoco romantizarla. Mundo corresponde en el caso de los campesinos a un "gremio" [Stand] y, donde Heidegger habla del lenguaje, a una "comunidad idiomática". En consecuencia, es necesario tomar muy ampliamente el concepto sociológico de 'pueblo'. Sin embargo, 'mundo' es siempre el mundo determinado de una comunidad humana determinada. Muchas veces habla él también de una 'humanidad' histórica. A menudo se trata también de las 'épocas' históricas de una tal humanidad".

(*Gedanken über Martin Heidegger*. Bonn: Bouvier, 1973; p. 20).

"El [Heidegger] comete una inconsecuencia interna cuando aleja a la verdad puesta en la obra tan afectivamente de toda referencia a los 'sujetos' humanos que poseen esta verdad y la ponen en la obra. Pues lo que denomina 'pueblo' también es indescriticamente un sujeto humano, aunque no sea individual o personal. No obstante, el pueblo en el amplio sentido en que Heidegger usa la palabra no es una entidad mística, sino en tanto comunidad vital y lingüística un objeto perceptible de estudio. Existe una relación ineliminable entre los gestos animados de una comunidad lingüística y lo que ella vive y afirma con una apasionada convicción como lo único verdadero y objetivo" (Id., p. 24).

III

Quisiéramos ahora exponer los aspectos insatisfactorios que encontramos en la monografía heideggeriana sobre "El origen de la obra de arte". Tenemos primero reparos de carácter metódico, luego encontramos que el planteamiento de Heidegger adolece de una incapacidad para dar cuenta de las obras de arte contemporáneas y de las obras de arte menor y popular; y, finalmente, juzgamos en especial criticable el modo como el pensador alemán pone en relación verdad y arte —por lo tanto no el que los ponga en conexión sino cómo lo hace.

Sería sin duda falso sostener que Heidegger no se ha planteado como problema el procedimiento a seguir para elucidar el origen de la obra de arte. En diversos pasajes del texto se hallan meditaciones al respecto, encontrándose allí un recorrido predeterminado reflexivamente y seguido con coherencia. Inicialmente Heidegger se pregunta cuál deba ser el comienzo correcto para la indagación: si la obra, el artista o el arte, y establece la existencia de un círculo vicioso que va de un extre-

mo al otro de esta serie. Ingresa al círculo decidiéndose por comenzar por la obra. Desmonta las concepciones tradicionales que apuntan a pensarla como cosa o como útil, y luego propone esclarecer el ser del útil para pasar de allí al de la obra. Gana una primera claridad sobre ésta, y arriba a la conclusión de que no se puede partir de la cosa para llegar después a determinar lo que es la obra, sino que en verdad debe hacerse el recorrido inverso que va de la obra a la cosa. Posteriormente afirma la claridad obtenida sobre la obra, e investiga su relación con la verdad: lo cual sucede en la segunda parte del texto que lleva por título "La obra y la verdad". Finalmente en la tercera parte, "La verdad y el arte", indaga por el ser creada y ser conservada o guardada la obra y, por último, por el arte. Se trata de un procedimiento que avanza por círculos que se cierran cada vez más, y donde el autor hace continuas referencias a lo precedente en párrafos que resumen los resultados ya alcanzados.

En su amplio comentario sobre la monografía heideggeriana, F. W. von Herrmann se ha referido en detalle a estos planteamientos, los ha encuadrado dentro de las ideas generales de Heidegger sobre el método y ha aplicado la terminología de éste a los diferentes pasos del procedimiento que emplea. No trata con detenimiento del problema clásico de cómo hacer un comienzo en una indagación filosófica, en este caso sobre el origen de la obra de arte; pero sí la cuestión del círculo hermenéutico. El hecho de que una investigación fenomenológica como la de Heidegger pueda ir de la obra al arte y de éste a la obra, podría ser interpretado como la existencia de un círculo vicioso. De aquí podría derivarse el presunto mejor derecho de una investigación comparatista sobre la obra de arte o la de una investigación que deduzca la esencia de éste de principios superiores. Sin embargo, en ambos casos suponemos desde un comienzo según el autor lo que sea el arte: de otro modo no podríamos seleccionar las obras en que se funda la comparación, ni determinar lo que deducimos como arte a partir de conceptos superiores. Es que la comprensión de lo que es arte supone siempre el círculo hermenéutico: un saber previo en relación a lo que buscamos, una pre-comprensión al respecto. Por consiguiente, cuando la representación ordinaria ve en la investigación fenomenológica la existencia de un círculo vicioso, malentendiendo tan sólo el hecho —siempre según Heidegger— de que a toda comprensión le corresponde el moverse permanentemente en un círculo hermenéutico, es decir, el presuponer siempre una pre-comprensión. En consecuencia, cuando la investigación heideggeriana va de la obra de arte pasando por el artista al arte, no se mueve en un círculo, presuponiendo que una obra de arte y un artista lo son gracias a que tienen su origen en el arte, como si este saber previo fuera un supuesto no analizado y que viciara de inicio la indagación. No: Heidegger pretende proceder así a sabiendas de que esta precomprensión es una condición fundamental de toda interpretación posible; y es por ello que designa su modo de ingresar al círculo

—con la conciencia alerta sobre las condiciones del comprender— como la “fuerza” y la “fiesta” del pensamiento. Habla en este lugar del pensamiento como de una obra artesanal, porque así como el artesano posee antes de iniciar la confección de su obra el saber de cómo producirla, Heidegger cree que antes de iniciar el análisis del fenómeno a ser comprendido el pensador conoce también cuáles son las condiciones de su comprensión. El examen de estas condiciones se encuentra en el § 31 de *Ser y Tiempo*.

En lo anterior hemos hablado a veces de la investigación heideggeriana sobre el origen de la obra de arte como de una investigación fenomenológica; pero claro está tanto la fenomenología como el método fenomenológico tienen que ser entendidos en este contexto como los plantea Heidegger en *Ser y Tiempo*, especial en el § 7 c. von Herrmann trae a colación también algunos párrafos de la obra póstuma *Die Grundprobleme der Phänomenologie* (Tomo 24 de la *Gesamtausgabe*. Ed. de F. W. von Herrmann. Francfort: Klostermann, 1975). En *Ser y Tiempo* escribe Heidegger: “La forma de encuentro del ser y de las estructuras del ser en el modo del fenómeno, tiene que ser ganada primero a los objetos de la fenomenología. Es por ello que tanto el *punto de partida* del análisis, así como el *acceso* al fenómeno y el *tránsito* a través de los encubrimientos dominantes exigen una seguridad metódica” (*Sein und Zeit*. Tubinga: Niemeyer, 1953; p. 36). Lo que aquí se denomina *punto de partida* (Ausgang), *acceso* (Zugang) y *tránsito* (Durchgang) del análisis, es lo que en los *Grundprobleme* aparece como la *reducción* (reduktion), *construcción* (Konstruktion) y *destrucción* (Destruktion) fenomenológicas.

En la monografía heideggeriana “El origen de la obra de arte” el *punto de partida* o *reducción fenomenológica* parece comprender desde el inicio del análisis de la cosa hasta la mostración de que el ser de la obra consiste en poner en obra la verdad. El *tránsito* o *destrucción* se presenta al exponerse y discutirse los conceptos tradicionales de cosa. Y finalmente el *acceso* o *construcción* fenomenológica semeja darse al investigar Heidegger la relación de la obra con la verdad en la parte segunda de la monografía, y al analizarse la relación entre la verdad y el arte en la parte tercera. Como se observa, la parte segunda y tercera de la investigación están unidas por la verdad entendida como la desocultación del ser. Podríamos decir extremando las cosas que mientras en la introducción del escrito y en su primera parte, “la cosa y la obra”, el discurso se mueve en el plano de lo óntico desplazándose hacia el de lo ontológico, en la segunda y la tercera nos hallamos situados gracias a la construcción fenomenológica en el plano netamente ontológico.

Pero aceptar que Heidegger se ha planteado como problema el procedimiento a seguir para elucidar el origen de la obra de arte y recons-

truir sus ideas generales sobre la cuestión del método y sus pasos y la forma como las aplica al asunto examinado en la monografía, no obliga a aceptar sin más sus puntos de vista y no exime de analizarlos críticamente. Y el resultado de este análisis es más bien negativo: *el método fenomenológico tal como lo entiende Heidegger no contribuye a asegurar los resultados de la investigación, conduce a mostraciones que no son evidentes y tampoco convincentes, sino más bien muy arbitrarias, y adolece en general de imprecisiones, vaguedad y es muy poco controlable.*

Los pasos del método fenomenológico heideggeriano podrían ser limitados a dos: *reducción y construcción* —para emplear la terminología de los *Grundprobleme der Phänomenologie*—, ya que el tercero —la *destrucción*— sólo representa el trabajo de desmontaje de las interpretaciones tradicionales de los fenómenos que entorpecen la penetración de la mirada fenomenológica en estos mismos. Ahora bien, Heidegger no proporciona en verdad reglas para realizar estas dos operaciones, por lo que su exposición al respecto queda en el ámbito puramente metafórico. ¿Cómo se desvía la mirada desde el ente hacia el ser, y cómo se la proyecta y concentra en éste? No hay ninguna respuesta a estos interrogantes ni en *Ser y Tiempo* ni en los *Grundprobleme*, por lo que el ontólogo no puede cumplir la reducción y construcción, en forma que asegure de manera mínima los resultados a obtenerse. Por lo demás, obsérvese al margen que al presuponer Heidegger que de lo que se trata es de ir del ente al ser y luego de profundizar en éste, está de algún modo presuponiendo también que es en el ser que se encuentra la solución de todos los problemas filosóficos.

Las mostraciones heideggerianas no son evidentes, tampoco convincentes, sino más bien arbitrarias. Tómese por ejemplo la mostración del ser del útil: el de los zapatos campesinos gracias a la consideración de un cuadro de Van Gogh. En principio no se ve por qué una obra de arte sea capaz de mostrar el ser de un útil. Luego, la famosa descripción del cuadro efectuada por Heidegger (“En la oscura boca del gastado interior. . .”) prepara en verdad la posterior determinación del ser de la obra de arte: los zapatos aparecen en ella perteneciendo a una tierra y a un mundo determinados. Lo que se busca —el ser del útil y el de la obra— están en realidad presupuestos en el texto: al suponerse que la obra de arte pueda revelarnos el ser del útil, se está aceptando de antemano que el arte consiste en un poner-en-obra de la verdad del ser; y al descubrirse el útil como perteneciendo a un mundo y a una tierra, se supone que el ser de la obra consiste precisamente en la lucha entre mundo y tierra.

Pero hay más: Meyer Shapiro, un conocido experto en la obra de Van Gogh, ha mostrado la arbitrariedad de la referencia heideggeriana a este pintor en su artículo “The still life as a Personal Object — A Note

on Heidegger and Van Gogh" (en: *The Reach of Mind: Essays in memory of Kurt Goldstein*. Nueva York: Springer, 1968). El autor cuenta que Goldstein le llamó la atención sobre la monografía heideggeriana "El origen de la obra de arte". En 1965 Meyer Shapiro escribió a Heidegger preguntándole cuál era el cuadro de Van Gogh al que se refería, y recibió la respuesta de que era uno que el filósofo había visto en una exposición realizada en Amsterdam en 1930. De ella colegía Shapiro que el cuadro mencionado no podía ser otro que el signado con el número 255 en el catálogo de la Faille. Ahora bien, comenta el crítico, Heidegger ha cometido claramente un error al atribuir los zapatos allí representados a una campesina, pues en verdad son los del artista, que por aquel entonces era un hombre de la ciudad. El error se debería a que Heidegger habría imaginado su interpretación proyectándola sobre la pintura. En un artículo muy agudo, "RESTITUTIONS de la vérité en peinture" (aparecido originalmente en la revista *Macula*; actualmente se lo puede encontrar en: J. Derrida, *La vérité en peinture*. París: Flammarion, 1978; pp. 291-436), J. Derrida ha criticado a Heidegger y, simultáneamente, a Meyer Shapiro. Acepta que el primero ha ido demasiado lejos al atribuir los zapatos representados a una campesina, pues no hay en el cuadro elementos suficientes para ello; pero señala que de otro lado tampoco los hay para sostener que los zapatos representados hayan pertenecido a Van Gogh y que sean los de un hombre de la ciudad. Indica además los errores hermenéuticos cometidos por Meyer Shapiro y afirma que procede con ligereza al sostener que se trata de un "par" de zapatos. Afirmaciones a las que hay que añadir otras que no son importantes en nuestro contexto, sino en el de los planteamientos del autor de *De la grammatologie*. Ahora bien, en nuestro caso el que en su interpretación Heidegger supere el límite de lo que puede ser afirmado muestra que el procedimiento metódico del que se vale es arbitrario y da lugar a conclusiones erróneas en extremo. En efecto, si no se puede defender que los zapatos representados en el cuadro de Van Gogh sean de una campesina, mal se podría pretender que nos muestren la lucha de la tierra y el mundo campesino a los que pertenecen. Lo cual basta para poner en cuestión casi todos los planteamientos de Heidegger en la monografía que comentamos.

Pero además el método fenomenológico heideggeriano adolece de imprecisiones, vaguedad y es muy poco controlable. Aceptemos por un momento que el cuadro de Van Gogh al que Heidegger alude nos muestre en efecto la lucha del mundo y la tierra a los que hipotéticamente pertenecen los zapatos. Posteriormente el autor habla de cómo un templo griego expone el mundo griego y la tierra a los que pertenece. Pues bien, en ambos casos, el del cuadro de Van Gogh y el del templo griego, la palabra "mundo" no tiene sin duda el mismo sentido. "Mundo" en el caso del mundo de la campesina, mienta algo mucho menos histórico y sin duda distintivo del "mundo" griego caracterizado

por ciertas "referencias" a las que Heidegger menciona: nacimiento y muerte, infortunio y bendición, victoria y humillación, permanencia y decadencia. En caso de que *todas* estas vías se encuentren también en el mundo de la campesina, estarán allí de otro modo. El problema es aquí la imprecisión que rodea a la palabra "mundo", que permite aplicarla por igual al mundo de la campesina y al mundo griego, al del poema de Hölderlin "El Rhin" y al del poema de C.F. Meyer "La fuente romana". En cuanto a que el método heideggeriano es vago e incontrolable, trataremos de mostrarlo cuando nos refiramos a la manera como el pensador alemán pone en relación arte y verdad.

Un segundo reparo general sobre la monografía heideggeriana "El origen de la obra de arte", es que el planteamiento que propone no permite dar cuenta ni de las obras de arte contemporáneo ni de las obras de arte menor y del arte popular. Lo primero ha sido remarcado muchas veces: las obras de arte contemporáneo emplean materiales no convencionales —acero, alambre, polyester, acrílico, aluminio, espuma plástica, vidrio, plexiglas, entre otros muchos más—, de manera que sería difícil encontrar realizada en dichas obras la tierra, como quiere Heidegger. En efecto, los ejemplos a los que él se refiere como produciendo la tierra están confeccionados con materiales más bien convencionales —piedra, madera, hierro, mármol, colores, tonos. Por lo tanto, las obras de arte contemporáneo no serían obras en el sentido de Heidegger, porque se encontrarían en la imposibilidad de producir la tierra. Por cierto, se podría intentar una interpretación en este sentido —que por su falta de arraigo en la tierra las obras de arte contemporáneo no son realmente obras—; pero sería bastante extraño que un planteamiento concebido para ayudar a comprender la obra de arte en general y también las obras de arte de nuestro tiempo, terminara arrojando este resultado paradójico.

No obstante, se podría objetar que algunos críticos actuales de arte han tratado de interpretar obras contemporáneas aplicando precisamente ideas heideggerianas. Este es el caso de Robert Kudielka que ha prologado un catálogo dedicado a la obra de *Phillip King* (Londres: Arts Council of Great Britain, 1981), sobre la base en parte de planteamientos del pensador alemán. Según Kudielka la escultura de King posee una cierta clase de presencia que no es la de los *objetos*, sino la de las *cosas* (Ibidem, esp. pp. 7-12 y nota 5 de la pág. 28). Pero repárese en que Kudielka no se apoya en realidad en primera instancia en la concepción heideggeriana de la obra de arte, tal como ha sido expuesta en la monografía que comentamos, sino en el artículo "La cosa" de Heidegger. Por supuesto: sería fácil establecer en segunda instancia los nexos entre ambos trabajos, pero entonces lo difícil será mostrar cómo destacan las esculturas de King, que emplean ampliamente materiales no convencionales, la tierra.

Por otra parte, el planteamiento heideggeriano en "El origen de la obra de arte" tampoco permite dar cuenta de las obras de arte menor y popular. Al final de las *Lecciones sobre el método del estudio académico*, Schelling manifiesta que cuando habla del arte especialmente en su *Filosofía del Arte* — sólo se refiere a un arte sagrado, órgano de los dioses y revelador de los misterios, y no a lo que el vulgo llama arte (Cf. *Filosofía del Arte*. Buenos Aires: Nova, 1949; p. 1 y ss.; se ha antepuesto el texto mencionado de las lecciones sobre el método del estudio académico a la filosofía del arte). En forma no tan enfática, pero igualmente nítida, Heidegger señala hacia el comienzo de la segunda parte de su texto que únicamente se refiere al gran arte (p. 39). Quedan por lo tanto fuera del ámbito de la vigencia de "El origen de la obra de arte", todas las obras de arte menor y de arte popular: ellas ni establecerían un mundo ni destacarían una tierra.

Y finalmente, juzgamos en especial criticable el modo como Heidegger pone en relación arte y verdad. Al hablar de cómo el cuadro de Van Gogh revela el ser del útil — los zapatos —, Heidegger escribe:

"¿Qué pasa aquí?, ¿qué está en obra en la obra? El cuadro de Van Gogh es la apertura de aquello que *es* en verdad el útil, el par de zapatos. Este ente ingresa al desocultamiento de su ser" (p. 33).

Pese a ser discutible este planteamiento es plenamente comprensible: la obra de arte nos revelaría el ser de un útil como los zapatos.

Pero posteriormente, cuando Heidegger discute la relación entre la verdad y la obra, manifiesta:

"En la obra está en obra la verdad, por consiguiente no sólo algo verdadero. El cuadro que muestra los zapastos campesinos, el poema que habla de la fuente romana, anuncian no sólo lo que este ente aislado es en tanto que tal, en caso de que anuncien algo, sino que dejan acontecer a la desocultación como tal en relación al ente en total. Cuando más simple y más esencialmente ingresa el zapato en su esencia y cuanto más sin adornos y más puramente hace lo mismo la fuente, tanto más inmediatamente y más llamativamente se hace más ente el ente. De esta manera se esclarece el ser que se oculta" (pp. 60-61).

Lo que significa que en una obra de arte como el cuadro comentado de Van Gogh no sólo se pone de manifiesto el ser del útil del caso, los zapatos o la fuente, sino *el ser mismo*. Uno puede comprender vagamente lo que Heidegger mienta aquí, como hemos dicho: porque la estructura de la obra de arte (mundo/tierra) se cubre aproximadamente

con la de la verdad del ser (desocultarse/ocultarse o rehusarse en el doble modo del negarse y del disimulo), al revelar la obra de arte un mundo destacando al mismo tiempo su tierra que se cierra, se manifestaría el ser mismo que simultáneamente se niega. No obstante, todo esto es muy vago y como indicábamos páginas atrás muy poco controlable.

Por lo demás, ¿por qué hablar en ambos casos —en el del desocultamiento del ser del útil y en el del desocultamiento del ser en total— de verdad? Finalmente, hay que tener en cuenta todas las objeciones que se han hecho contra la concepción heideggeriana de la verdad que muestran que es insostenible (Cf. por ejemplo el excelente trabajo de Ernst Tugendhat, “Heideggers Idee von Wahrheit”, en: Skirbekk, G., *Wahrheitstheorien*. Francfort: Suhrkamp, 1980; pp. 431-448; se trata de un resumen de la amplia investigación de Tugendhat contenida en su libro *Der Wahrheitsbegriff bei Husserl und Heidegger*. Berlín: De Gruyter, 1967).

IV

En resumen: pese a todos sus aportes, sugerencias y vislumbres, “El origen de la obra de arte” de Martin Heidegger no parece ser una investigación que pueda servir de punto de partida aceptable a una filosofía del arte a ser desarrollada en la actualidad. Apreciamos positivamente en esta monografía su intento de determinar el tipo de ente que la obra de arte es —a diferencia del útil y de la cosa—, su distinción dentro de la experiencia artística de la obra, el momento productivo y receptivo de la misma y del arte, su afirmación de la función de verdad del arte y, por último, su planteamiento sobre la historicidad radical del arte. Pero por otra parte encontramos como insatisfactorios los aspectos metódicos de la investigación, que los planteamientos de Heidegger adolecen de una incapacidad para dar cuenta de las obras de arte contemporáneas, de las obras de arte menor y popular y, finalmente, juzgamos en especial criticable el modo como el pensador alemán pone en conexión arte y verdad.

Universidad de San Marcos, Lima.