



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO DE FILOSOFÍA
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE MAESTRÍA EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA

En torno a la obra de arte y la verdad en Heidegger

TESIS

Para obtener el grado de
Maestro en Filosofía de la cultura

Presenta:

Fernando Alberto González Mejía

Director de tesis:

Dr. José Alfonso Villa Sánchez

Comité revisor:

Dra. Marcela García Romero

Mtro. Fidel Negrete Estrada

Morelia Mich. Junio de 2017

Dedicatoria

A los que ya se fueron

Agradecimientos

A mi padre, por su apoyo a la forma en que he elegido darle sentido a mi vida.

A Amaranta, por su compañía siempre grata en esta aventura que es el pensar, el vivir y el amar.

A mi familia, mi madre, mis hermanos Chavita y Nidia con sus familias, que son el respiro y la vuelta al origen de lo que soy. A mi abuela, mis tías, mis primos y primas, por la mano que siempre han de brindarme. A Eréndira y toda mi otra familia, que siempre estuvieron atentos a este proceso que ahora cierro y del que son parte.

A mis maestros, Alfonso, por dirigir no sólo mi tesis, sino también mi mirada hacia un horizonte en que el pensamiento toma un mejor sentido. A Marcela y Fidel, por sus valiosas aportaciones a mi tesis y mi persona. A Eduardo, Oliver, Rubí, Carlos, Cristina, Emmanuel, Víctor, Gaby, Teo y Bernardo, de quienes tuve directa e indirectamente grandes enseñanzas. A Iraam, cuya influencia sigue en mí desde la licenciatura. Al Instituto de Investigaciones Filosóficas y a la Facultad de Filosofía.

A mis amigas y amigos, que me enseñaron a hacer las cosas de otros modos. Viviana, por enseñarme a escuchar; Alondra, por enseñarme a decir; Rubí, por enseñarme a reír; Zayra, por enseñarme a crecer; Dayrell, por enseñarme a aprender. A Jonathan, Paqui, Fernando, Iván, José Luis, y todos mis compañeros de generación, por compartir esta etapa juntos, presentes y ausentes. A Jessica, Uriel, Rodrigo, Irish y todos los que están sembrando las nuevas palabras y de quienes mucho me he nutrido. A Mario, Soco, Sam y Oscar, por compartir otras aficiones y ser el mejor descanso.

A la vida, que siempre ha de querer vivir.

Índice

Dedicatoria. 2

Agradecimientos. 3

Resumen. 5

Abstract. 6

Introducción. 7

Capítulo 1 **Planteamiento del problema.** 9

Capítulo 2 **La estetización del arte en la Época Moderna.** 17

2.1 El pensamiento moderno. 17

2.2 Del renacimiento a Kant. La tradición moral humanista y el devenir estético de sus conceptos. 26

2.3 El lugar de la belleza y el arte en la Crítica kantiana. 33

Capítulo 3 **Heidegger y el origen de la obra de arte.** 54

3.1 El giro ontológico del problema del arte. 54

3.2 El arte como origen. 57

3.3 La obra como cosa. 61

3.4 El Mundo y la Tierra en la obra de arte. 69

Capítulo 4 **El arte como acontecimiento de la verdad.** 79

4.1 La esencia de la verdad en la tesis heideggeriana. 79

4.2 La relación esencial entre la verdad y el arte: crear es verdadar. 90

Conclusiones. 100

Bibliografía. 109

Resumen

La presente es una meditación sobre la obra de arte y la esencia de la verdad desde el pensamiento de Martin Heidegger. Con *El origen de la obra de arte*, el autor alemán incorpora el problema del arte a su filosofía sobre la metafísica, sobre la verdad y sobre el pilar de su ontología fundamental. Se desarrolla así la tesis heideggeriana a la manera de un giro ontológico en la manera de pensar el arte, lo cual lleva implícita una revisión y una crítica a la estetización del arte en la Época Moderna. Se hace una revisión a la crítica kantiana como uno de los factores medulares que determinaron la incorporación del arte en el campo de la estética y se desarrolla la propuesta heideggeriana sobre el arte como acontecimiento de la verdad como una forma de explicar mejor el enigma del arte y su origen, y, como una forma de replantear el concepto mismo de *verdad*. Finalmente, se plantean cuestiones que ponen a prueba la tesis heideggeriana y se proponen nuevos caminos de reflexión para pensar aquello que hoy en día constituye el problema del arte y su relación con la técnica y el consumo.

(Palabras clave: Ontología, estética, verdad, obra de arte)

Abstract

The present is a meditation on the artwork and the essence of truth from Martin Heidegger's thought. With *the origin of the work of art*, the German author incorporates the problem of art to his philosophy on metaphysics, on the truth and on the focus of his fundamental ontology. Thus heideggerian thesis develops in the manner of an ontological turn in the art way of thinking, which implies a review and a critique of the aestheticization of art in the Modern Era. A review is made to Kantian criticism as one of the core factors that determined the incorporation of art in the field of aesthetics and develops the Heideggerian proposal on art as an event of truth as a way to better explain the enigma of art and its origin, and as a way to rethink the very concept of truth. Finally, questions arise that test the Heideggerian thesis and propose new ways of thinking to think about what is today the problem of art and its relationship with technology and consumption.

(Keywords: Ontology, aesthetics, truth, artwork)

Introducción

Según hemos aprendido, la modernidad es la época que constituye la mayoría de edad del pensamiento occidental. Lo es porque, una vez que el hombre ha pasado a ocupar el centro del cosmos y ha salido de las tinieblas medievales iluminándose orgullosa y triunfalmente con la antorcha de la razón y la ciencia, se reconfigura todo cuanto existe. Ese “todo” que es lo ente en su totalidad, se interpreta en la modernidad en términos de objetividad y subjetividad, y paralelamente, la verdad es interpretada como adecuación de un enunciado con los objetos. Por lo tanto, todas aquellas esferas de lo que es llamado —también por el pensamiento moderno— cultura, vienen a ocupar un lugar específico en ella y en el pensamiento.

En este horizonte, el arte, que en la antigüedad nada tenía que ver con la estética, se ha pensado y vivido desde la sensibilidad del sujeto, cosa bastante normal y familiar en una época en la que todo es concebido desde la centralidad del hombre en el mundo.

La estetización del arte en la época moderna y la verdad interpretada como adecuación constituyen un blanco definido a la hora de hacer una reflexión crítica a toda la metafísica moderna, sobre todo cuando dichas nociones empiezan a no poder sostenerse porque los efectos de sus propias definiciones empiezan a salirse de sus manos, o bien, porque se han propuesto nuevas y más radicales interpretaciones de eso ente en su totalidad.

Nos estamos refiriendo al giro ontológico en el pensar el arte que hace Heidegger frente a la tradición estética que consagró al arte desde el inicio de la modernidad y a su mejor momento en la crítica kantiana. Heidegger piensa el arte en el marco de su ontología fundamental, lo cual ya nos dice mucho. Nos anuncia, en principio, la necesidad de voltear atrás y buscar pistas en el pensamiento griego, y por ende, la necesidad también de replantear la interpretación corriente de la verdad, pues en el horizonte de pensamiento del maestro de Friburgo, ésta tiene una relación esencial con la obra de arte. Pensar la relación arte-verdad desde la filosofía heideggeriana frente a las nociones modernas de ambas constituye nuestro planteamiento principal en este texto.

Para ello, hacemos en el segundo capítulo un recorrido por los antecedentes que configuraron el pensamiento moderno y las principales características de la metafísica moderna, a saber: la interpretación de lo ente en términos de sujeto-objeto y la concepción de la verdad como adecuación, para dar con las condiciones que hicieron posible el devenir estético del problema del arte. Se expone además la postura kantiana de la crítica del juicio y su conceptualización del arte y la belleza como la filosofía más influyente en el pensamiento moderno sobre el arte.

En el capítulo tres de este documento se desarrollan elementos clave de la tesis heideggeriana sobre el origen de la obra de arte en términos de un giro ontológico del problema del arte, lo cual constituye por sí mismo no sólo una crítica a la postura estética, sino una meditación sobre la metafísica moderna.

En el cuarto capítulo, se aborda la relación esencial que hay entre la obra de arte y la verdad pensada como desocultamiento. Para ello, se expone la postura heideggeriana sobre la esencia de la verdad, reiterando la inseparabilidad entre ambas y poniendo énfasis en la *creación* y su cooriginariedad con el desocultamiento, con el mundo y con el Dasein.

Finalmente se exponen las conclusiones, en las que no se niega el carácter estético y bello de la obra de arte, sino que en dicho carácter tan esencial de la época a la que pertenece, se reconoce y resalta su carácter fundamental y originario: el ontológico. De esta manera, se reconoce la vigencia del pensamiento de Heidegger sobre el origen de la obra de arte y se señalan también determinados puntos críticos en dicho pensamiento que en apariencia pudieran no ser tan afortunados a la hora de pensar las manifestaciones artísticas contemporáneas. Se proponen también caminos de exploración sobre dichos puntos.

Capítulo 1 Planteamiento del problema

Cuando pensamos en los asuntos de la verdad y en los asuntos del arte como problemas separados estamos *en lo correcto*. Lo estamos porque en la modernidad el arte se ha pensado desde la estética y porque la verdad ha sido pensada como un fin de la ciencia. Pero pensarlo así nos hace estar *en lo correcto* por una razón aún más fundamental: que en la modernidad el pensamiento mismo es, de hecho, *corrección*.

En la Época Moderna, es decir, desde hace quinientos años, se ha interpretado lo ente más o menos de un mismo modo. Específicamente, se ha interpretado la verdad como la adecuación o corrección del pensamiento de un sujeto con los objetos, y el arte se ha consagrado haciéndose devenir *bellas artes*. La verdad es asunto de la ciencia, lo tenemos claro desde hace siglos, y el arte es un asunto de expresión y de sensibilidad subjetiva. El paso del tiempo en las verdades de la ciencia se llama “avances” y en los modos en que el sujeto se expresa a través de las bellas artes se llama “estilos”. Se llama así porque en la Época Moderna la historia es “progreso”.

La estética kantiana, que como disciplina autónoma alcanzó una gran importancia e influencia en la estética posterior, ha llevado a que las disciplinas y posturas teóricas derivadas de ella (historia del arte, crítica de arte, mercado del arte, museología, etc.) se vean en aprietos o entren en conflicto desde que surgieron las vanguardias artísticas. Entran en aprietos porque la crítica del juicio de gusto como primer soporte, que se sustenta a su vez en todo un monumento filosófico del mismo autor, parece insuficiente no sólo con la desfiguración e imprecisión de las manifestaciones artísticas contemporáneas que se alejan de lo declarado bello en la crítica y que desafían la sensibilidad, sino que también el pensamiento filosófico posterior se fue configurando en una crítica a dicho sistema.¹

¹ Haciendo incluso que otras disciplinas derivadas (Psicología del arte, semiología del arte), quieran ya no sólo competir, sino incluso sustituir a la estética filosófica misma. Cfr. Mario Teodoro Ramírez, “Concepto de estética”. En: *Variaciones sobre arte, estética y cultura*. Ed. Mario Teodoro Ramirez (Morelia: UMSNH, 2002), 23

La validez universal del juicio de gusto por lo bello que pretendía Kant y sus categorías estéticas, se quedan, pues, válidas únicamente para el arte de aquellos siglos. Pero más aún, la estética kantiana, de la que no negamos su importancia y su influencia en la configuración de la estética posterior, no se pregunta por el quehacer artístico de las sociedades no occidentales, lo que nos lleva a pensar que esa pretendida validez universal del gusto por lo bello es además eurocentrista. Sin embargo, la influencia de dicho pensamiento alcanzó a tocar las maneras no occidentales de la experiencia del arte y el quehacer artístico. No entendamos esto como algo negativo, sino más bien como algo inevitable. Lo es así porque el arte y la manera de interpretarlo no están aislados del resto del pensamiento, es decir, no son independientes de la manera de interpretar lo ente en su totalidad, y aun con las diferentes cosmovisiones que los pueblos tienen, la influencia entre unas y otras ha de hacerse notar. Además, la estetización del arte en la Época Moderna va de la mano con el giro estético de los conceptos de *capacidad de juicio* y *gusto* que en la tradición humanista —ya de por sí moderna— eran más bien morales. Todo ello, y no dejando de lado el que la burguesía experimentó su ascenso en el mismo contexto, son causa y al mismo tiempo consecuencia de la manera en que tradicionalmente se ha vivido y teorizado el arte.

Por otro lado, aquí no nos interesa qué crisis o qué controversia hay entre las posturas teóricas que definen si un arte es bello o no, tampoco nos interesa apelar por una idea nostálgica de las bellas artes o defender determinada corriente artística. Lo que nos interesa es que hay dichas crisis, más aún, nos interesa que eso se vea como crisis, siendo que en otros contextos el quehacer artístico no ha sido siquiera pensado. Nos interesa meditar desde la metafísica la manera en cómo una cierta forma de interpretar lo ente en su totalidad determina la concepción de la verdad y por lo tanto del arte. De esta manera nos apartamos de hacer filosofía desde la revuelta y nos orientamos a un pensamiento más radical. Pensaremos el arte desde la ontología de Heidegger y no desde la estética ni sus derivaciones.

Vamos a comenzar por decir que la verdad y el arte sí guardan una unidad esencial, y que por lo tanto no son problemas separados. Esto ya no es *lo correcto* que acabábamos de decir, y no lo es porque pensar el arte desde la filosofía de

Heidegger es al mismo tiempo hacer una crítica a la metafísica moderna que interpreta la verdad en términos de *corrección*.

Con la publicación de *Ser y Tiempo* en 1927, Heidegger hace un giro en la manera de pensar lo ente respecto a como lo había hecho toda la tradición filosófica que le precedió. En dicho texto, nuestro autor recupera la olvidada pregunta por el sentido del ser y la desarrolla con la forma de su ontología fundamental. Con base en ella, y al mismo tiempo como un pensamiento nuevo, desarrolla sus reflexiones posteriores sobre la verdad y la metafísica. En el pensar la verdad y la metafísica, Heidegger encuentra un fundamento ontológico sobre el que piensa también el arte. Lo piensa no como algo externo o sólo secundariamente vinculado con la verdad, sino que lo piensa en esa unidad esencial que hemos mencionado. Llamamos a esto el *giro ontológico del problema del arte*.

En la conferencia de 1935 *El origen de la obra de arte*, Heidegger medita sobre la relación esencial y co-originaria que hay entre la verdad y el arte. Que haya una co-originariedad ya nos dice mucho, y en lo sucesivo nos veremos más de una ocasión, no encerrados, sino en la libertad de movernos en diferentes círculos a que los conceptos nos lleven. Vamos a empezar por la verdad. Heidegger piensa la verdad en su sentido más originario, la verdad entendida como ἀλήθεια, que en el pensamiento griego significa *des-ocultamiento*. La forma que tiene el hombre de conocer *lo que es* es a partir del desocultamiento de eso que es, de lo ente, y no desde la corrección de los enunciados con los objetos. El ser está oculto, encubierto, se nos presenta al modo de la apariencia de los entes, pero para conocer dicho ser, esto es, la esencia de los entes particulares y lo ente en su totalidad, precisamos del desocultamiento. Este desocultamiento, esta ἀλήθεια, esta verdad es posible, entre otras formas, a través de la creación artística, y ésta, más allá de ocurrir como un hecho, ocurre como un acontecimiento, como un evento (*Ereignis*). Pero no es que el hombre un día piense en desocultar el ser y se ponga a realizar una obra de

arte para llegar a tal verdad. No; de hecho, es la verdad misma la que ha de hacerse manifestar y tender hacia algo creado como lo es una obra de arte.²

Todo lo anterior puede parecer extraño, pues como ya hemos dicho, con la concepción esteticista de la obra de arte hemos aprendido algo muy distinto sobre el modo de ser del arte, y con ella nada tiene que ver el arte con la verdad ni con ese tal acontecimiento. Pero parece extraño además porque no estamos confrontando una postura estética con otra postura estética dentro de una misma metafísica, y estrictamente tampoco estamos confrontando una postura ontológica con una postura estética, sino que el giro es desde un suelo metafísico a otro suelo metafísico. Tarea difícil es des-aprender aquello que sabemos sobre el arte para posicionarnos en la tesis que estamos exponiendo, pues, en el fondo no es nuestro conocimiento —mucho o poco— sobre arte lo que pueda complicar la aproximación a la tesis de Heidegger, sino la manera misma de entender y concebir el *mundo* que nos dirige a entender la obra de arte de tal o cual manera.

El arte es desde que el humano es, y ambos *son* «desde el tiempo en que el tiempo es. Desde que el tiempo surgió y se hizo estable, *somos* históricos».³ Con esta afirmación volvamos al asunto de la ἀλήθεια. Desocultar lo ente es esencial en el hombre. Al hombre, Heidegger lo llama *Dasein*, término alemán que significa literalmente “Ser ahí/estar ahí”. En el pensamiento del filósofo ya no hay el Yo-sujeto que conoce los objetos, sino que el hombre, el *Dasein*, está “arrojado” en el mundo, y lejos de conocerlo objetivamente, lo comprende. Comprender no tiene aquí una significación en el sentido de lo intelectual, sino que al ser comprensor, el *Dasein* es al mismo tiempo aperturidad en el mundo abierto. ¿Qué quiere decir todo esto? ¿Qué tiene esto que ver con la verdad? Y más aún, ¿qué tiene esto que ver con el arte?

La esencia del *Dasein* es la existencia, y el crear obras de arte constituye uno de los modos esenciales de esa existencia. Pero dicho crear no ocurre al modo de la expresión del yo, pues contrario a como se ha pensado la subjetividad y la

² Cfr. Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”. En: *Caminos de bosque* (España: Alianza, 2014), 28

³ Martin Heidegger, “Hölderlin y la esencia de la poesía”. En: *Arte y poesía* (México: FCE, 1997), 135

objetividad, no hay un adentro y un afuera, sino que el Dasein está de hecho *ahí afuera*. La creación de la obra es esencialmente desocultamiento de lo ente, es decir, acontecimiento de la verdad. Acabamos de decir que el crear es un modo esencial de la existencia, y antes habíamos dicho que es la verdad la quiere hacerse patente en algo creado. Esto no es una contradicción, así como dijimos que el hombre es desde que el arte es y desde que el tiempo es, podemos hablar de una co-originariedad entre el arte, el artista, la obra, y por supuesto, la verdad. Gracias a que el ser quiere desocultarse es que hay obra, y gracias a que hay artistas hay obras, del mismo modo que gracias a que hay arte hay artistas.⁴

Ahora bien, cuando una obra ha sido creada, no lo es únicamente para ir a colocarse en la sala de un museo y que se contemple lo bella que es, no lo es así ni siquiera en la época misma del apogeo de las bellas artes, y prueba de ello es que se sabe que las obras de arte de la antigüedad no fueron hechas con fines orientados a la sensibilidad subjetiva o a la expresión. La obra, pues, no es un adorno, sino que la obra abre un mundo. «El mundo es lo inobjetivo a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantengan arrobados en el ser».⁵ Pero el resto de las cosas también abren un mundo, y lo que distingue a la obra de arte del resto de las cosas que también abren mundo, es que la obra lo abre y lo mantiene abierto. Una *verdadera* obra de arte soporta el mundo que se abre ella misma y lo soporta en la historia que ella misma funda. Además, la obra de arte es autosuficiente, a diferencia, por ejemplo de los utensilios, que siendo también fabricados por la mano del hombre son en su esencia destinados al uso de éste.

El mundo abierto mantiene un combate con la tierra, es decir, con eso de lo que está hecha la obra y que no debemos entenderla como la simple materia. Heidegger llama *tierra*, a aquello que los griegos llamaron φύσις, eso que acoge a todo lo que surge, aquello que es la naturaleza, el principio, aquello de lo que está hecho el ser, siempre y cuando no pensemos “lo que” como mera materia ni lo hecho como

⁴ Cfr. Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, 11

⁵ Ibid. 32

acabado. ¿De qué manera ocurre el combate entre la tierra y el mundo al que se refiere Heidegger? Entender este combate nos arroja mucha luz para entender por fin el carácter ontológico que posee la obra de arte. El combate entre mundo y tierra es, lejos de una forma de destrucción, una relación de afirmación y elevación de ambos. Sólo mediante el mundo que se abre con la obra es posible traer a la presencia la tierra, y ésta, a su vez y sólo en ella, es donde se soporta el mundo abierto por la obra, ello constituye el combate.

La creación artística es movida esencialmente por la esencia misma de la verdad a acontecer en algo creado. Como hemos visto, con la obra creada y con el mundo que ella misma abre se trae delante el ser y lo conocemos. Este conocer mediante el traer delante es lo que los griegos llamaron τέχνη. En la antigüedad clásica, el arte es entendido desde este modo de conocer, el arte es τέχνη, es decir y como Heidegger sostiene, un modo en que acontece la verdad. No había, pues, un carácter estético esencial en la obra de arte como lo fue en la modernidad y como se reafirmó con Kant.

Por último, si el mundo que la obra abre se logra mantener abierto es gracias a los cuidadores. Los cuidadores no son el sujeto que juzga bellas las obras de arte, como podrían pensarlo las posturas esteticistas. Heidegger llama cuidadores a aquéllos que somos nosotros mismos que nos mantenemos en el interior de la apertura de lo ente acaecida en la obra. El cuidado por la obra no viene del gusto ni tiene como fin el placer estético. Es decir, «el cuidado por la obra no aísla a los hombres en sus vivencias, sino que los adentra en la pertenencia a la verdad que acontece en la obra, y, de este modo, funda el ser para los otros y con los otros como exposición histórica del ser-aquí a partir de su relación con el desocultamiento».⁶ Pareciera extraño que con la afirmación de que la obra es autosuficiente, digamos ahora que para que ésta pueda seguir siendo necesite de los cuidadores. Recordemos, sin embargo, que no nos estamos moviendo en una metafísica causal, y que así como el arte es origen y gracias a él hay artista, de igual forma los cuidadores vienen a ocupar una posición esencial en esta relación recién dicha en la cita anterior. Saber

⁶ Ibid. 49

movernos en estos círculos (artista-obra-arte; tierra-mundo) es la invitación que Heidegger nos hace, y no es, desde luego, un llamado hacia lo ilógico, pues estamos pensando desde otro suelo metafísico.

La estetización del arte en la época moderna parece satisfacer sólo los cinco siglos de creación artística correspondientes al pensamiento moderno,⁷ incluso a veces se extiende —injustificadamente— hasta el comprender el arte al que llamaron clásico. Por otro lado, con el giro ontológico se da un fundamento con el que se intenta comprender de la misma manera tanto el arte de las primeras civilizaciones, el arte medieval, el arte bello —del que aquí mismo estamos criticando su fundamento— y el arte vanguardista, del que ya no habló Heidegger.

Con este primer acercamiento a la tesis heideggeriana y al giro ontológico en la manera de ver el arte, vemos que la postura de Kant respecto al arte resulta insuficiente para la comprensión de lo que ha de considerarse una obra de arte. Los estudios sobre arte desde posturas estéticas han aproximado parcialmente la reflexión al centro del problema sobre el enigma del arte y todo aquello que ha de constituir su mundo, incluida su conceptualización. De ello surge la necesidad de un estudio que medite y haga frente a determinadas posturas teóricas sobre el arte no desde el arte mismo, sino desde el fundamento metafísico que en cada caso ha determinado dichas posturas. En el pretendido estudio se expondrá la reflexión heideggeriana sobre el origen de la obra de arte frente a los presupuestos teóricos que determinaron la perspectiva dominante del arte en la modernidad con Kant como máximo representante. Haciendo con ello una crítica a la segunda y una puesta a prueba de la primera.

Buscamos, pues, en la filosofía de Heidegger no una respuesta al enigma que es el arte, sino pistas que nos orienten al preguntar esencial sobre la verdad y el arte. De este modo, intentamos conocer la vigencia del pensamiento heideggeriano que nos haga preguntarnos por la actividad artística contemporánea y si aquello a lo que llamamos hoy en día obras de arte es todavía un modo en que acontece la verdad.

⁷ Si bien entre el siglo XV y XIX hay diferentes estilos y movimientos artísticos que llegan incluso a oponerse entre sí, todos guardan la comunión de pertenecer a la misma interpretación de lo ente en su totalidad, y por lo tanto, que se les estudie desde una teoría de lo bello.

Buscamos también un hilo conductor que nos oriente a preguntar sobre la verdad y su acontecer en el mundo dominado por el primado de la técnica, dominio que ha influido al quehacer artístico mismo.

Capítulo 2 La estetización del arte en la Época Moderna

2.1 El pensamiento moderno

Conforme al tiempo tiempo medido por la historia de occidente, el siglo XV es sin duda uno de los más importantes para el hombre en dicho contexto. Acontecimientos políticos como la toma de Constantinopla por los turcos y el descubrimiento de América marcan el fin de la Edad Media y el inicio de la Edad Moderna. Este cambio de épocas es también y más esencialmente marcado, o por decirlo mejor, reflejado por el cambio en el pensamiento mismo del hombre, y es en este punto sobre el que dirigiremos nuestra atención.

El pensamiento moderno tiene como inicio el periodo del Renacimiento,⁸ periodo que marca el fin de la Era medieval y el surgimiento de nuevos paradigmas que se desarrollaron durante los cinco siglos posteriores, y si bien en este lapso de tiempo se configuraron diferentes corrientes de pensamiento comprendiendo a su vez diferentes periodos, todos juntos determinan lo que conocemos como Época Moderna.⁹

En la conferencia *La época de la imagen del mundo* de 1938, Heidegger nos enseña —a su manera— el modo de ser de la Época Moderna, y enumera los siguientes fenómenos que mejor describen su esencia: El primero de ellos es su ciencia, que a diferencia de la doctrina y *scientia* medieval y la *ἐπιστήμη* griega se configura esencialmente como investigación; el segundo es la técnica, y más esencialmente la técnica mecanizada; el tercero es la estetización del arte y su lugar como objeto de vivencia y expresión del hombre; el cuarto la interpretación del obrar humano como cultura y; el quinto, la desdivinización o pérdida de dioses.¹⁰

⁸ Desde luego, surge la discusión sobre la precisión de dicho inicio. Sin duda, hay elementos ya “modernos” en lo que históricamente todavía es la Edad Media, y rasgos aún medievales en el pensamiento nuevo de la modernidad. Cfr. Luis Villoro, *El pensamiento moderno. Filosofía del renacimiento* (México: Centzontle, 2013)

⁹ Villoro describe las condiciones que permitieron el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna, precisando y detallando las características propias del renacimiento que habrán de ser comunes a las de los periodos posteriores del racionalismo, la ilustración, el romanticismo, etc. aun con el carácter y estilo propios que cada uno de éstos presentan. Cfr. Villoro, Op. cit.

¹⁰ Cfr. Martin Heidegger, “La época de la imagen del mundo”. En: *Caminos de bosque* (España: Alianza, 2014), 63-64

Heidegger coloca en el centro de su meditación a la ciencia y la describe en su modo de ser esencial como investigación. Nosotros, sin embargo, nos ocuparemos del asunto de la introducción del arte en el horizonte de la estética. Ayudados de Heidegger hemos mostrado algunos fenómenos característicos de la Época Moderna,¹¹ y aunque esto forma parte del pensamiento moderno, aún no hemos dicho nada del pensamiento moderno en cuanto tal. Para eso debemos dar un paso más adentro, debemos meditar desde la metafísica.

¿Qué es la metafísica?

La metafísica es una reflexión (¿o meditación?) que tiene dos frentes: por un lado, tematiza la esencia de lo ente de una determinada manera; por otro lado, tematiza la esencia de la verdad en la dirección de la tematización de lo ente. Ambos frentes no son más que caras de la misma moneda en cada época de la historia de la metafísica. La metafísica recorta como el horizonte de sus propias preocupaciones la esencia de lo ente y la esencia de la verdad. Estas tematizaciones y recortes pueden ser más implícitos o más explícitos, pero las épocas en su historia acontecida (*Geschichte*) operan con alguna. Y no es la excepción el caso de la época moderna.¹²

Esencia de lo ente y esencia de la verdad. Sobre estas dos concepciones reposa a su vez la concepción de cualquier fenómeno interpretado desde la metafísica de su época correspondiente. ¿Cuál es la interpretación de lo ente y la concepción de la verdad en la Época Moderna con los cuales se fueron co-originando los fenómenos anteriormente referidos? La noción de sujeto y objeto, por un lado, y la verdad como corrección y adecuación del pensamiento de un sujeto con los objetos, por otro.

La interpretación de lo ente en la modernidad fundamenta la noción del mundo como un objeto que está afuera de un sujeto, y este último a su vez se convierte en la posibilidad de ordenar ese mundo a partir de modelos racionales. Con ello podemos tener ya una primera aproximación a la concepción de la obra de arte precisamente

¹¹ A su vez, Teodoro Ramírez encuentra como característica que funda filosóficamente la modernidad la separación y distinción precisa entre la verdad, el bien y lo bello. Cfr. Mario Teodoro Ramírez, "Concepto de estética", 18

¹² José Alfonso Villa Sánchez, "Meditación sobre la Metafísica de la ciencia moderna", *La lámpara de Diógenes, revista de filosofía*, vol. 10, Num. 18-19, enero diciembre 2009; p. 143

como un objeto y la creación de la misma como expresión del sujeto. Esto no tiene nada de nuevo, pero tampoco y aunque lo parezca, nada de obvio. El fundamento metafísico de la Época Moderna vale igual para comprender la esencia de la ciencia moderna, de la técnica moderna, del arte moderno¹³ y de cualquier modo de *ser* moderno. Las nociones de objetividad y subjetividad como concepción de lo ente, hemos dicho, hablan por ese fundamento.

Lo ente como objeto debe poder ser representado y calculado, y así, «sólo aquello que se convierte de esta manera en objeto es, vale como algo que es».¹⁴ De ahí que la objetividad en la ciencia moderna se convierta no sólo en su parte determinante sino también en aquello sobre lo cual se construyan los sistemas, patrones de medida, la validez y estandarización de pruebas, etc. El método de las ciencias naturales usado después para las ciencias del espíritu como una forma de objetivar los fenómenos en estas últimas es sin duda el alcance de dicha forma de interpretación de lo ente en tanto objetos y sujetos.

«Esta objetivación de lo ente —dice Heidegger— tiene lugar en una re-presentación cuya meta es colocar a todo lo ente ante sí de tal modo que el hombre que calcula pueda estar seguro de lo ente o, lo que es lo mismo, pueda tener certeza de él».¹⁵ Consecuencia de ello es «la proliferación de un gran cúmulo de ciencias y técnicas cada vez más particulares que determinan nuestra relación con el mundo y se traducen en modos de ser, de vivir y de pensar».¹⁶ No es gratuita la necesidad de hacer una Historia del arte una vez que se le ha tomado a éste por objeto o una teoría del arte cuando a una obra puede hacerse una *lectura formal*.

¹³ Sólo por esta ocasión nos referiremos al arte de la Época Moderna como “Arte moderno”. Existe confusión respecto a distinguir “arte moderno” y “arte contemporáneo”. Por lo general, se emplea el segundo concepto para referirse al primero. En estudios más estrictos, “arte contemporáneo” hace referencia al arte que es regulado por el mercado del arte o que es mediatizado por críticos, curadores, galeristas, instituciones, etc. Cfr. Carlos Pérez Pérez, “El capitalismo como enfermedad y el arte contemporáneo como síntoma”, *Cuadernos de educación artística. Revista de arte, educación e investigación*, vol. 1, noviembre 2012; p. 32

¹⁴ Heidegger, “La época de la imagen del mundo”, 72

¹⁵ Ibid. 72

¹⁶ Edith Gutiérrez, “Heidegger y la técnica o de cómo la metafísica ilumina el ocaso del segundo milenio”. En: *Martin Heidegger. Caminos*. Ed. Ricardo Guerra y Adriana Yáñez. (México: UNAM, 2009), 120

Ahora bien, vayamos al sujeto. Hablamos de una época moderna desde el momento en que el hombre deja de verse desde la totalidad del ente que lo abarca para ver a la totalidad de lo ente desde el hombre.¹⁷ El hombre «ya no se contempla sólo como una creatura con un puesto singular al lado de las otras, bajo la mirada ecuánime del dios, sino como un sujeto que reconoce el sitio de las demás creaturas en el todo y elige para sí su propio puesto».¹⁸

Sin embargo, para Heidegger «lo decisivo no es que el hombre se haya liberado de las anteriores ataduras para encontrarse a sí mismo: lo importante es que la esencia del hombre se transforma desde el momento en que el hombre se convierte en sujeto».¹⁹ Ahora bien, «aunque la palabra sujeto es muy antigua (ὑποκείμενον, *subjectum*), lo que se quiere decir es una idea nueva: que única y exclusivamente el hombre es sujeto y que como tal es un Yo».²⁰ Por lo tanto, «si el hombre se convierte en el primer y auténtico *subjectum*, esto significa que se convierte en aquel ente sobre el que se fundamenta todo ente en lo tocante a su modo de ser y su verdad. El hombre se convierte en centro de referencia de lo ente como tal».²¹

Ya hablamos de lo ente como objeto y del hombre como sujeto, y a grandes rasgos de la relación entre ambos. Pero existe entre ellos una relación aún más esencial, y esta relación es la “representación” que ya habíamos mencionado. La época de la imagen del mundo no es una mera ocurrencia para el título de la conferencia de nuestro autor. Para Heidegger, *imagen del mundo*²² no es propiamente una imagen del mundo, sino concebir el mundo como una imagen, y ahí reside el sentido de la representación y la representabilidad de lo ente.

¹⁷ Cfr. Luis Villoro, Op. cit. 115

¹⁸ Ibid. 115-116

¹⁹ Heidegger. “La época de la imagen del mundo”, 72

²⁰ Villa, “Meditación sobre la Metafísica de la ciencia moderna” 152

²¹ Heidegger, “La época de la imagen del mundo”, 73

²² Villoro utiliza (cincuenta años después que Heidegger) el término “Figura del mundo”. Sin embargo, no debemos suponer una analogía o una mera sinonimia con “Imagen del mundo”. A lo que Villoro se refiere con su concepto no es a la representabilidad del mundo sino que hace referencia a la manera de concebir el puesto del hombre en el cosmos. “Figura del mundo” es pues, en todo caso, una forma de nombrar a la metafísica en tanto concepción de lo ente. Cfr. Villoro, Op. cit. 142

Según Heidegger, en la Edad Media no había una imagen del mundo, pues la concepción de lo ente se fundamentaba en otro suelo metafísico, tampoco la había en la antigüedad clásica, por lo tanto tampoco lo ente tenía que hacerse valer por su representabilidad. En la época moderna, en cambio, es precisamente el hecho de que lo ente llegue a ser en la representabilidad lo que la hace nueva respecto a la anterior.

Esta relación, que entre otras formas podemos empezar a llamar ya *conocimiento*, queda entonces así:

Representar quiere decir traer ante sí eso que está ahí delante en tanto que algo situado frente a nosotros, referirlo a sí mismo, al que se lo representa y, en esta relación consigo, obligarlo a retornar a sí como ámbito que impone las normas (...) El hombre se convierte en el representante de lo ente en el sentido de lo objetivo (...) Comienza ese modo de ser hombre que consiste en ocupar el ámbito de las capacidades humanas como espacio de medida y cumplimiento para el dominio de lo ente en su totalidad (...) y gracias a esto, lo ente llega a la estabilidad como objeto y sólo así recibe el sello del ser. Que el mundo se convierta en imagen es exactamente el mismo proceso por el que el hombre se convierte en subjectum dentro de lo ente.²³

Para Heidegger, entre más absolutamente esté el mundo disponible como conquistado más objetivo será el objeto y más subjetivo el subjectum. Alzada así la subjetividad, el hombre posiciona su vida en tanto subjectum en el centro de toda relación. Así, «lo ente sólo vale como algo que es, en la medida en que se encuentra integrado en esta vida y puesto en relación con ella, es decir, desde el momento en que es vivido y se torna vivencia».²⁴ Con lo anterior se empieza a asomar desde su propio fundamento metafísico el origen del arte vivencial. Por ahora nos falta hablar sobre la noción de verdad para comprender en su conjunto la metafísica de la época moderna.

La concepción de la verdad en la Época Moderna tiene su origen en el pensamiento de Descartes y su plenitud en el de Kant. Su historia radical, sin embargo, se

²³ Heidegger, "La época de la imagen del mundo", 75-76

²⁴ Ibid. 77

remonta hasta la antigüedad clásica y siglos después a Santo Tomás de Aquino. Nos es común y *verdadero* el pensar la verdad como la adecuación de las cosas y los fenómenos con el pensamiento y el discurso. En la ilustración esto no sólo era común, sino el estandarte mismo del pensamiento moderno pleno.

Para comprender el sentido de la verdad moderna hagamos una breve deconstrucción del concepto de verdad basándonos en el trabajo de Villa: «nuestra palabra castellana *verdad* es romance de la *veritas* latina que traduce, a su vez, el sustantivo griego ἀλήθεια. La *veritas* latina fue entendida como adecuación del pensamiento con la realidad».²⁵ Esta interpretación tuvo diferentes matices conforme a las épocas y los pensadores, tuvo incluso un giro importantísimo en Kant que él mismo llamó giro copernicano. Sin embargo, aun con sus variaciones, lo esencial de la verdad como adecuación se conservó en el pensamiento tradicional moderno hasta que Heidegger puso una pretendida mirada más radical en el asunto.

Tengamos en cuenta que entre la verdad griega y la verdad moderna hay veinticuatro siglos, tres lenguas, tres interpretaciones diferentes de lo ente y diversos autores que teorizaron al respecto. Eso para nada es poca cosa. Pensando en Descartes, decía Gadamer al final de *Verdad y Método* que forma parte de la estructura especial del enderezamiento de algo torcido el que se lo tenga que torcer en la dirección contraria.

Puesto el contexto, veamos cómo se fue *torciendo* el asunto de la verdad:

Primero, para Aristóteles —siguiendo con Villa— el alma realiza la verdad mediante el arte, la ciencia, la prudencia, la sabiduría y el intelecto. Y de esta idea, lo que principalmente nos va a ocupar, por el momento, es que el alma *realiza la verdad*. Esta expresión, desde luego, es una traducción a una idea más original de Aristóteles. Teniendo como foco el problema de la traducción dice Villa:

Lo que Aristóteles dice en griego es lo siguiente: ἡ Ψυχή ἀλήθεύει; lo que el traductor al español puede poner es lo siguiente: el alma realiza la verdad o el alma posee la verdad.

²⁵ José Alfonso Villa Sánchez, “Meditación sobre la esencia de la técnica moderna”, *Revisita de Filosofía Open Insight*, vol. V, Num. 8, enero diciembre 2014; p. 107

Ἡ Ψυχὴ pasó al latín como *anima*, y el español romanceó “alma”. Pero para decir ἀλήθεύει el español tiene que recurrir casi a una perífrasis: realizar la verdad o poseer la verdad. El verbo ἀλήθεύει de la oración de Aristóteles pasa a ser un sustantivo en español, complemento directo de un verbo que no está en el texto griego, como es el caso de realizar y poseer. La fuerza de la oración en español queda adscrita a la realización o a la posesión, no a la verdad. Para tratar de salvar estos problemas, los filósofos, ya no los traductores, a veces tienen que retorcer el lenguaje para que dé de sí. Para no hacer a la verdad complemento directo de un verbo, Xavier Zubiri recurre al neologismo “verdadar”. El alma “verdadea” de cinco maneras posibles, según Aristóteles. Hay un abismo de diferencia entre decir que el alma realiza o posee la verdad y decir que el alma verdadea.²⁶

Segundo, la concepción de la *veritas* como *adaequatio* se produce a partir de algo que sí dijo Aristóteles sobre las vivencias del alma pero que fue interpretado por un camino equivocado y en ello se fundó la famosa expresión tomista de *adaequatio intellectus et rei*. Heidegger lo muestra y Villa lo explica de la siguiente manera:

Aristóteles dice que las vivencias del alma son ὁμοιώματα respecto de las cosas. Santo Tomás traduce (...) esta expresión por *adaequatio*. (...) Pero lo que en el fondo explica la diferencia entre la expresión de Aristóteles y la de Santo Tomás (...) es el afán que mueve a cada cual. Aristóteles está pensando sobre esa vivencia radical y originaria del ἀλήθεύει del *psique* en el marco del horizonte griego de la eternidad de lo que es. Tomás quiere hacer definiciones conceptuales definitivas, en el marco del horizonte cristiano de la revelación que postula como principio la perfección del ente divino, y en el marco de una tradición que ha consagrado ya el decir de Aristóteles como el Filósofo. Son estos contextos culturales diferentes los que condicionan las interpretaciones y los esfuerzos de traducción. (...) En latín hay una conjunción copulativa, *et*, que no está en griego y que une a dos entes diferentes e independientes entre sí: por un lado el intelecto, por otro lado las cosas (*rei*). Y precisamente por esta independencia entre ambos entes se precisa su conjunción, su copulación. Pero para que en esta conjunción haya verdad se precisa que dicha conjunción sea adecuada, conveniente; es decir, que

²⁶ Ibid. 106

los términos de la conjunción, constituidos antes de ella, se correspondan mutuamente.²⁷

Esta interpretación de la *veritas* como *adaequatio* no es pues gratuita. En las primeras páginas veíamos que el fundamento metafísico de una época da cuenta precisamente de su interpretación de lo ente y de la verdad. Como vimos en la explicación anterior, esta “mala” interpretación a la expresión aristotélica no es después de todo tan mala. Es decir, más que haya sido mala fue necesaria, o mejor dicho, fue inevitable. La metafísica de la Edad Media no daba para una interpretación —usemos no como colmo la palabra en crítica— “adecuada” o correspondiente a la del pensamiento griego.

Pero la metafísica medieval tampoco dio para la forma en que siglos después se interpretó lo ente, y ello nos da la pauta para revisar el tercer paso en que la verdad se convirtió en aquello con lo que el horizonte de la modernidad nos sigue alcanzando. En la modernidad se mantiene el principio de la verdad como adecuación, pero dado que es el sujeto quien ocupa el centro de lo ente, ya la verdad y el conocimiento, ahora sí este último con todo su peso, no depende de la realidad sobre el pensamiento, sino del pensamiento que determina y del que depende la realidad. Nace, pues, el idealismo.

Con Kant se sistematiza de la manera más rigurosa la tesis mencionada. Su idealismo trascendental pone el sello característico de la ilustración alemana y ésta a su vez el de la modernidad. Ya parados aquí, la verdad queda entonces como la concordancia del conocimiento con su objeto, y como decíamos con Heidegger, esto determinó, sobre todo, el modo de ser de la ciencia moderna y las tendencias científicas que éste despertó en los demás ámbitos de la cultura.

A partir de todo esto, queda configurado nuestro concepto corriente de verdad y por supuesto la propia interpretación de la misma. Es verdadero todo enunciado que corresponda con aquello a lo que refiere y es verdadero todo objeto que corresponda con determinada referencia hecha sobre el mismo. Ello ocurre en el

²⁷ Ibid. 107-108

nivel de la ciencia pero también en el nivel del lenguaje común. Lo verdadero se vuelve obvio, y «nosotros mismos defendemos lo obvio contra cualquier pretensión de ponerlo en tela de juicio y cuestionarlo».²⁸ El enunciado y la proposición han ganado su importancia en esta interpretación de la verdad; la verdad de la proposición es siempre únicamente la corrección.

Ahora bien, aunque «los conceptos críticos de verdad, que desde Descartes parten de la verdad como certeza, son simples transformaciones de la determinación de la verdad como corrección»²⁹, no debemos olvidar que, al hablar de giro copernicano en la concepción de la verdad como concordancia y correspondencia no es sólo una inversión, «sino que el intellectus y la res se piensan de manera distinta en cada caso»,³⁰ pues se funda en la interpretación de lo ente en su totalidad. Así, aunque sea adecuación, la realidad y el intelecto se interpretan diferente en la edad media y en la modernidad. Quizá la modernidad no tuvo esto en cuenta, pues «parece como si esa definición de la esencia de la verdad siguiera siendo independiente de la interpretación de la esencia del ser de todo ente, que a su vez implica la correspondiente interpretación de la esencia del hombre como portador y ejecutor del intellectus».³¹

Aunque la verdad quede como corrección en esta interpretación moderna de lo ente, veremos en el capítulo cuatro que la proposición misma tiene, sin embargo, también un fondo ontológico, al igual que el arte que se crea para ser “sólo” bello. Por ahora, concluimos con nuestro asunto sobre Aristóteles.

Si para Aristóteles el alma *verdadea* de cinco maneras diferentes, entre ellas la ciencia (*ἐπιστήμη*), para la modernidad esta *ἐπιστήμη* es la única forma de ser de la verdad. Como decíamos, Kant crea con sus tres Críticas un sistema en el que deja a la razón en el lugar primordial para el hecho del conocimiento, limpiándola además de los prejuicios y la tradición, para convertirla en *razón pura* respecto de cualquier experiencia. Hablemos a continuación no de cómo se vuelve pura la razón

²⁸ Martin Heidegger, “De la esencia de la verdad”. En: *Hitos* (España: Alianza, 2001), 152

²⁹ Heidegger, “El origen de la obra de arte”, 37

³⁰ Heidegger, “De la esencia de la verdad”, 153

³¹ *Ibid.* 154

ni del papel de la lógica en el conocimiento, sino precisamente de a dónde fue a parar una de las cuatro formas restantes de verdad que decía Aristóteles: el arte.

2.2 Del renacimiento a Kant. La tradición moral humanista y el devenir estético de sus conceptos.

El *arte bello* en la ilustración, al que le corresponde el movimiento y estilo neoclasicista, es determinado por el modo mismo de ser de este periodo. Por obvio que esto parezca, hay detrás una serie de acontecimientos y transformaciones conceptuales que ya desde antes habían hecho que el arte renacentista y barroco fueran lo que fueron y después lo mismo con el arte del XVIII y XIX. Naturalmente nos referimos, por un lado y como ya dijimos, a la ciencia y a la verdad moderna que encuentran en la razón su único fundamento, llevando al arte a los terrenos de la estética y; el giro estético de los conceptos humanistas de *sentido común*, *capacidad de juicio* y *gusto*, por otro.

La cúspide del pensamiento moderno tiene debajo de sí los antecedentes que ya hemos mencionado, pero además, la bandera que se ha clavado en esta cima tiene, desde luego, nacionalidad, nombre y apellido. La ilustración alemana apadrinada por Kant ocupa, pues, un lugar por mucho importante en la historia de la filosofía, de la ciencia y del arte, pues él «reconoce y da un lugar primordial al campo estético en sistema de la filosofía, y por ende, de la cultura y de los valores humanos básicos».³² Si el humanismo marca el nacimiento de la Época Moderna con todo el peso de importancia en el hombre, la ilustración marca su madurez. Así, los conceptos de *sentido común*, *capacidad de juicio* y *gusto* que debemos a este origen moderno adquieren en el pensamiento kantiano y en la modernidad plena una significación que los lleva no más allá sino más bien más acá de su sentido original. Pareciera que en su riguroso sistema de críticas, al modo casi de ecuaciones, se despejaron conceptos a posiciones inamovibles con la regla siempre del *resultado* trascendental. Así pues, las primeras consecuencias de la genialidad de Kant fueron la restricción, reducción y limitación de grandes conceptos en su afán sistematizador. Si ya consideramos que el humanismo tiene su momento histórico

³² Ramírez, "Concepto de estética", 21

en el inicio mismo de la modernidad, llámenos la atención que es precisamente entre el renacimiento y la ilustración que estos conceptos se resignifican.

Gadamer nos enseña dichos conceptos en su justa dimensión e importancia en la tradición filosófica. Sin embargo, lejos de querer recuperar el sentido original de los conceptos nos interesa conocer cómo la restricción de éstos, ya de por sí modernos, aseguró en la ilustración el lugar a ocuparse por el arte. Más aún, lejos de la importancia del rastreo de los conceptos que hace Gadamer, nos interesa la luz y el camino que con ello se abrió el propio autor para recuperar, como lo hizo Heidegger y como nos lo proponemos nosotros, la pregunta por la verdad del arte.

La capacidad de juicio y el *sensus communis* que fueron pensados por los filósofos del XVII y XVIII, pero que a diferencia del horizonte estético de Kant lo hicieron desde la necesidad de defender y seguir a la tradición humanística, tienen el natural sello de la significación moral en el hombre. Entre ellos Vico, por ejemplo, que se remite al sentido comunitario y a la *eloquentia* que recupera el concepto clásico del sabio y el “hablar bien”, defendiendo el humanismo desde la propuesta de una nueva ciencia frente a la ciencia natural, y con ello la oposición entre el erudito de escuela y el sabio, y; Shaftesbury, que defiende también esta tradición y que implica además un estilo del buen vivir y la existencia de una profunda solidaridad con el otro, lo que más que parecer una virtud del trato social constituye una base moral y metafísica.³³

Como lo hemos dicho, vemos en estos pensadores la atribución de un carácter moral al concepto de sentido común, y vemos también que el concepto nos aproxima ya al de “capacidad de juicio”. En su carácter moral, el sentido común es, en términos prácticos, la capacidad de juicio; en su posterior carácter estético también lo es. Así podemos, si no referirnos a ambos términos indistintamente, sí pasar de uno a otro con la libertad que su estrecha relación nos ofrece. Al respecto dice Gadamer: «Puede que este desarrollo del concepto en el XVIII se base en la estrecha relación del concepto de sentido común con el concepto de *capacidad de*

³³ Cfr. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, (Salamanca: Sígueme, 2012), 49, 50

juicio. Pues el sano sentido común, llamado también entendimiento común (*gemaine Verstand*), se caracteriza de hecho de una manera decisiva por la capacidad de juzgar»³⁴.

Sin embargo, cuando a Kant llega el concepto de sentido común ya no representa en él un papel moral como en la tradición (moralista) humanista. La tradición humanista pierde la batalla por el concepto. Pero esta derrota no se debe a que las ciencias del espíritu y la filosofía moral hayan sido depreciadas respecto a las ciencias naturales, o al menos no del todo, sino que más bien, en el rigor kantiano de las *críticas* se propone una nueva filosofía moral que se suscribe al sistema de lo universal sin que ello irrumpa sistemáticamente a la ciencia natural. Existe un sentimiento moral, cierto, pero «no es cosa que concierna en realidad a la filosofía moral, y desde luego no forma parte de los fundamentos de la misma. Kant exige que la determinación de nuestra voluntad se determine únicamente por los vectores que reposan sobre la autolegislación de la razón pura práctica»³⁵. En otras palabras, al tener su propia filosofía moral (*crítica de la razón práctica*) que “hace juego” con el resto de todo su pensamiento, no necesita ya Kant, ni el resto de la ilustración, los obsoletos conceptos morales del sentido común y la capacidad de juicio —y como veremos, tampoco el del *gusto*— sino que, al no poderse tampoco desaparecer, toman un nuevo sentido en el pensamiento kantiano desde una dimensión estética. Dice el propio Gadamer: «el sentido moral fundamental de este concepto ya no detenta en él (en Kant) ningún lugar sistemático. Es bien sabido que su filosofía moral está concebida precisamente como alternativa a la doctrina inglesa del sentimiento moral. De este modo el concepto del *sensus communis* queda en él enteramente excluido de la filosofía moral»³⁶.

Por encima de la pregunta originaria del arte, Kant se vuelve hacia el tema de la sensibilidad con este giro estético de los viejos conceptos de la tradición humanista, y así, «de este modo, y de entre todo el campo de lo que podría llamarse una capacidad de juicio sensible, para Kant sólo queda el juicio estético del gusto. Aquí

³⁴ Ibid. 61

³⁵ Ibid. 65

³⁶ Ibid. 64

sí que puede hablarse de un verdadero sentido comunitario»³⁷. En la propia voz de Kant: «el gusto puede ser llamado *sensus communis* con más derecho que el entendimiento sano».³⁸

Si la capacidad de juicio es el sentido común mismo, vamos a ver cómo el sentido común es, a su vez, el gusto. No olvidemos que entre las características del contexto planteado tenemos la del espíritu burgués de la época, y si bien ello corresponde a un asunto extrafilosófico, nos proporciona mucha luz a la hora de entender el tema del gusto, o mejor dicho y como les gustaba decir, del *buen gusto*.

El arte, por su puesto, nos ha enseñado mejor que cualquier otra forma de evidencia el modo de ser de la ilustración en su carácter burgués. Cuando escuchamos la *Pequeña serenata nocturna* de Mozart, por ejemplo, asociamos de inmediato los sonidos con los hombres de peluca, la aristocracia, los cubiertos de plata, y las buenas maneras en la mesa.³⁹ El buen gusto corresponde a este contexto, pero también al nuestro. El gusto es un sentido, claro, pero tan es sentido que a la hora de querer explicar lo que es el buen gusto con conceptos no nos queda más que recurrir a gestos —como levantar la frente y hacer un movimiento sutil en la mano mientras la mirada y los párpados toman una forma elegante— y a ejemplos como *buena música, buen arte, buena moda o buen vino*.

Porque el lenguaje nos lo permite podemos hablar del gusto o del buen gusto y describirlo con palabras, y aunque en la reflexión inmediata siguiente veremos que a éste no le corresponden los conceptos, nuestro objetivo reposa sobre el quehacer filosófico. Por lo tanto, así como Kant que con puros conceptos nos enseñó el modo de ser del gusto y de lo bello diciendo que a éstos no les corresponde concepto alguno, vamos a conocer el giro estético del concepto del gusto en la ilustración respecto a su significación moral tradicional.

³⁷ Ibid. 65

³⁸ Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, (España: Tecnos, 2011), 220

³⁹ A estas y otras formas cultivadas por el espíritu burgués es a lo que Kant llamará en su división del arte “Artes agradables”.

Al igual que el sentido común y la capacidad de juicio, para la tradición humanista el gusto es un término más moral que estético. En él se describe un ideal de humanidad auténtica y hasta más tarde fue que se restringió el uso de este concepto a las bellas artes.⁴⁰ Este ideal de humanidad, tanto en la dimensión estética del concepto como en la moral, fue empujado por la burguesía en ascenso y el espíritu de su ideología, pero también y sobre todo por la centralidad que ocupaba el hombre (y la razón) en el momento menos incuestionable del pensamiento moderno.

Según Gadamer, en el origen del concepto del gusto tenemos a Baltasar Gracián, pensador del siglo XVII español. Desde luego con una mirada humanista «Gracián considera el gusto como una primera espiritualización de la animalidad y apunta con razón que la cultura (*Bildung*) se debe no sólo al ingenio (*Geist*) sino también al gusto (*Geschmack*)»⁴¹ Para el filósofo español, el gusto sensorial en tanto básico y animal tiene ya un potencial que devendrá después enjuiciamiento espiritual de las cosas, y con ello alcanzará el ideal de hombre como “hombre en su punto”, que distingue y elige con superioridad y conciencia.

La tendencia es, pues, hacia el ideal de una sociedad cultivada. Pero «el gusto no sólo representa el ideal que plantea una nueva sociedad, sino que bajo el signo de este ideal (del buen gusto) se plantea por primera vez lo que desde entonces recibirá el nombre de buena sociedad»⁴² en la que, como ya lo decíamos antes, este gusto junto con la capacidad de juicio y el sentido común se constituyen como uno solo. Con esta comunión nos encontramos todavía en el aspecto moral de los términos, sin embargo, en dicho ideal estaban ya gestadas las implicaciones estéticas y también el destino del gusto en el campo de las bellas artes.

Por otro lado, al igual que el sentido común, el gusto no es algo que pueda enseñarse a manera de un objetivo, sino que también sólo se ejerce, y en ese ejercicio se nutre y se refuerza, digamos, de una forma natural y creciente, lo que constituye a su vez a la *formación* en su sentido humanista. La formación involucra

⁴⁰ Cfr. Gadamer, Op. cit. 66

⁴¹ Ibid. 67

⁴² Ibidem.

y representa también a la cultura, y ésta se adquiere y retroalimenta en el estar y ser ahí mismo. Así por ejemplo, en el juicio de un adolescente sobre lo que está bien y lo que está mal se ve algo parecido a lo que ocurre cuando queremos aprender de vinos de un día para otro cuando no tenemos un paladar adiestrado o formado en el tema.⁴³

En este horizonte, Gadamer reitera que el gusto es como un sentido, es decir, puede prescindir de conocimientos razonados previos, y cuando en cuestiones de gusto algo resulta negativo, no se puede decir por qué; pero se experimenta con la mayor seguridad. Podremos no saber por qué, pero *sentimos* que es de mal gusto cuando alguien habla cuando tiene comida en la boca, y lo evitamos por puro sentido común. Pero que el hablar con la comida en la boca sea por sentido común un acto de mal gusto no es una mera casualidad de la construcción de buenos modales; se debe sobre todo a la comunión del modal y a la práctica y aprobación/reprobación del acto mismo. Es decir, la generalidad enseña qué sí y qué no, pero sólo y al mismo tiempo de lo que de manera particular se juzga. Gadamer pone el siguiente ejemplo: «El juez no sólo aplica el derecho concreto sino que con su sentencia contribuye por sí mismo al desarrollo del derecho»⁴⁴. En cuestión del arte, podríamos ilustrar también diciendo que un curador, por ejemplo, juzga y valora en una serie de obras de arte el exponerse o no éstas en el museo, y con dicho juicio se mantiene (y desarrolla) la tendencia o estilo artístico propios de la época.

Otro ámbito en el que mejor podemos inferir —digamos ya— en que el enjuiciamiento del caso no es sólo la aplicación desde lo general sino al mismo tiempo corrección y complemento a esa generalidad es para Gadamer la moda. En la moda «el buen gusto se caracteriza precisamente porque sabe adaptarse a la línea del gusto que representa cada moda, o, a la inversa, que sabe adaptar las

⁴³ Un concepto asociado con el buen gusto y esa capacidad de distinguir y elegir es el de la elegancia. La elegancia es por sí misma ese saber elegir, y su historia está dada por la del concepto mismo del gusto. Para una exploración de los conceptos en términos de la cultura véase: Pablo Fernández Christlieb, *La sociedad mental*, (México: Anthropos, 2004).

⁴⁴ Gadamer, Op. cit. 71

exigencias de la moda al propio buen gusto»⁴⁵, haciendo avanzar a ésta. Así pues, con la moda es que mejor podemos entender ese paso decisivo en que el gusto deviene gusto estético.

Como bien lo señala Gadamer, pensar el gusto como gusto estético es lo que de hecho pensamos habitualmente. Aunque ya cuestionándolo, desde el siglo pasado seguimos parados sobre el horizonte moderno y la influencia de la filosofía kantiana ha sido tal que asumimos dicha postura sobre el gusto y por tanto atribuimos la correspondiente sobre lo moral, misma que aunque moderna también, no puede ser aplicada ni compartir sus categorías con la estética. En otras palabras: «estamos determinados por la filosofía moral de Kant, que limpió a la ética de todos sus momentos estéticos y vinculados al sentimiento».⁴⁶ La crítica kantiana representa pues, la ruptura con la tradición de los conceptos en las ciencias del espíritu y por tanto el momento preciso en que el gusto da su giro estético. Así, también de manera decisiva, la crítica kantiana

restringe el concepto del gusto al ámbito en el que puede afirmar una validez autónoma e independiente en calidad de principio propio de la capacidad de juicio; y restringe a la inversa al concepto del conocimiento al uso teórico y práctico de la razón. La intención trascendental que le guiaba encontró su satisfacción en el fenómeno restringido del juicio sobre lo bello (y lo sublime), y desplazó el concepto más general de la experiencia del gusto, así como la actividad de la capacidad de juicio estética en el ámbito del derecho y de la costumbre, hasta apartarlo del centro de la filosofía”.⁴⁷

El juicio de gusto en Kant, y por lo tanto su definición de lo bello y del arte en *La crítica del Juicio*, representa la cima a la que llegó la conclusión de su sistema de críticas y con ella la subjetivización radical de la estética. Al lugar que vino a ocupar el arte, el gusto y la belleza en *La crítica del Juicio* de Kant dedicaremos el apartado siguiente.

⁴⁵ Ibid. 69

⁴⁶ Ibid. 72

⁴⁷ Ibid. 73

2.3 El lugar del arte y la belleza en la Crítica kantiana

Del arte, el gusto y la capacidad de juicio ya hemos dicho algunas cosas. Del pensamiento kantiano mismo ya se ha hecho alguna referencia en este texto. Para meditar lo que Kant nos ha enseñado sobre el juicio estético y el arte será necesario dar un paso más hacia dentro de su filosofía. En ella, veremos que la reducción del sentido común al gusto y de la obra de arte como objeto para la *simple* vivencia y placer estético no es algo tan sencillo como pudiera parecer en los apartados anteriores. La propuesta kantiana sobre lo bello y el arte no está soportada sobre y a la manera de una teoría del arte, sino que descansa en el fundamento de la *crítica*, es decir, sobre *el examen del alcance y los límites de nuestras capacidades cognitivas*.

Con la *Crítica de la razón pura* y la *Crítica de la razón práctica*, Kant divide la filosofía en filosofía teórica (filosofía de la naturaleza) y filosofía práctica (filosofía moral) respectivamente. Ambas tienen sus propios conceptos y aquello a lo que ha de aplicarse en cada caso. La primera es legislada por el entendimiento y tiene como facultad superior el conocer, con ella se establecen las leyes que han de regir la naturaleza y el modo de ser de la ciencia, y, desde luego, con ello se da cuenta de su validez universal; la filosofía moral, en cambio, es legislada por la razón y se funda en la facultad superior de desear.⁴⁸ Kant buscó también un principio a priori para esta facultad que determinara su carácter universal, el hombre como fin constituye lo que formaría el imperativo categórico en la filosofía moral de Kant y con ello la validez universal de la razón pura práctica.

Hasta antes de la *Crítica del Juicio*, la facultad de conocer y facultad de desear eran las dos facultades totales del espíritu en este idealismo kantiano. La aplicación de sus conceptos a la naturaleza y a la libertad, respectivamente, dan cuenta de la división de la filosofía recién dicha. Pero entre ambas facultades superiores hay otra facultad que ocupa un mismo nivel y que por supuesto, su facultad particular de conocimiento posee también un carácter universal: estamos hablando del

⁴⁸ Cfr. Kant, Op. cit. 83

sentimiento de placer y dolor, y, por tanto, entre el entendimiento y la razón encontramos el Juicio como un término medio.

Ahora bien, «el Juicio tiene que encerrar en sí algo a priori, porque de otro modo, aún para la crítica más vulgar, no sería puesto como facultad particular de conocimiento». ⁴⁹ La *finalidad* constituye el principio a priori para el Juicio, y de ello hablaremos más adelante. Conviene ahora señalar que Kant divide su *Crítica del Juicio* en dos grandes partes: el estudio del juicio estético y el estudio del juicio teleológico. En la primera parte se hace un análisis sobre lo bello, el gusto y la división de las bellas artes, y, en la segunda, se aborda el asunto de la finalidad de la naturaleza. En lo que respecta a nuestro estudio, trataremos únicamente el tema del juicio estético.

Con la mención de lo bello y el arte podemos ir dirigiendo la mirada hacia donde nos guíe la reflexión anterior sobre el sentimiento de placer y dolor como facultad superior del espíritu y el juicio (estético) como facultad de conocimiento. Es decir, la aplicación del Juicio ha de hacerse al arte (y a la naturaleza en un modo diferente a como lo hace el entendimiento), siempre y cuando no entendamos la aplicación como el agregar algo al objeto, pues, como veremos, lo que resulta en la experiencia del arte no es un conocimiento del objeto sino un sentimiento en el sujeto. Así mismo, al ser un sentimiento tampoco cabe aquí concepto alguno, ya que el placer viene de un juicio estético y no de uno lógico.

El lugar del arte y la belleza en la crítica kantiana hemos de encontrarlo en ese punto intermedio que hay entre el entendimiento y la razón. Dicho punto, el Juicio, que ahora llamaremos juicio de gusto, nos habla no sólo de la conclusión de un complejo sistema de pensamiento, sino también de una correspondencia con el culto a la razón y la disciplina de la burguesía en ascenso en el siglo XVIII. ⁵⁰

Con la reseña que hemos hecho sobre el pensamiento kantiano describiremos ahora el modo de ser de *lo bello* desde dicho pensamiento. No perdamos de vista, sin embargo, que así como los conceptos del humanismo de sentido común, capacidad de juicio y gusto tienen una historia y una serie de interpretaciones que

⁴⁹ Ibid. 74

⁵⁰ Cfr. Umberto Eco, *Historia de la belleza*. (China: Debolsillo, 2010), 239

culminan en el pensamiento de Kant, el concepto de lo bello tiene una historia aún más larga que contar,⁵¹ y que la filosofía kantiana ha hecho una de las teorías más complejas y sistemáticas al respecto.

Estaremos hablando del Juicio siempre como juicio estético o juicio de gusto, y de éste siempre como gusto por lo bello. Hay una inseparabilidad entre los conceptos tal que la definición de cada uno no puede ser posible si no es a partir de la referencia de sí mismos. La primera definición de Kant sobre lo bello da prueba de esto: «Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, *sin interés alguno*. El objeto de semejante satisfacción llámase *bello*».⁵² ¿Qué nos dice esta (primera) definición?

...*juzgar un objeto o una representación*...

El Juicio tiene la forma de las facultades particulares de conocimiento (entendimiento y razón) aunque en él no se conoce nada del objeto o la representación de éste, y a su vez, tiene como facultad superior el sentimiento de placer y dolor. En otras palabras, la representación es totalmente referida al sujeto y así al sentimiento de la vida del mismo. Ahora bien, como juicio estético cuya base no es más que subjetiva, «para decidir si algo es bello o no, referimos la representación, no mediante el entendimiento al objeto para el conocimiento, sino, mediante la imaginación (unida quizá al entendimiento) al sujeto y al sentimiento de placer o de dolor del mismo».⁵³

...*sin interés alguno*...

Para entender el concepto de lo bello, es imprescindible para Kant diferenciarlo del de lo bueno y de lo agradable.⁵⁴ Para que sea bella, la condición del placer que una representación produzca en el sujeto es que ha de ser desinteresada. Es decir, que

⁵¹ *Bello* es la traducción genérica de *kalós*, que junto a *agathós* (bueno) designaba la perfección del hombre. La *kalokagathía* definía, en el pensamiento griego, lo que en la noción aristocrática es la persona de aspecto digno, de valores y virtudes morales. Cfr. Umberto Eco, *Historia de la fealdad*. (China: Debolsillo, 2014), 23

⁵² Kant, Op. cit. 123

⁵³ Ibid. 114

⁵⁴ Esto es, digamos, una forma de descomponer la noción griega de *kalokagathía*. Aunque no es el objetivo de Kant, para nosotros sigue confuso, sin embargo, si lo bello era para los antiguos todo lo que gusta y atrae la mirada o era una belleza espiritual. Cfr. Eco, *Historia de la fealdad*, 24

si «digo que un objeto es bello y muestro tener gusto, me refiero a lo que de esa representación haga yo en mí mismo y no a aquello en que dependo de la existencia del objeto».⁵⁵ Saciar el hambre o encontrar una sombra en medio del calor es agradable, y por lo tanto, el festín que comamos o la sombra que nos refresque serán buenos para nosotros, pero no podemos decir que sean bellos, pues aunque inmediatamente *placen*, están determinados por un interés y/o una satisfacción que se queda al nivel de los sentidos de la sensación. Por otro lado, si lo bello tiene relación con el sentimiento de placer y dolor, lo agradable y lo bueno tienen una relación con la facultad de desear, lo que nos lleva a la presencia de un interés. Así pues, «agradable llámase a lo que deleita; bello, a lo que sólo place; bueno, a lo que es apreciado, aprobado, es decir, cuyo valor objetivo es asentado».⁵⁶

... *El objeto de semejante satisfacción llámase bello...*

Un objeto bello puede ser una obra de arte, una flor, un jardín, un adorno. En todos los casos, como acabamos de ver, hay un desinterés pues dichos objetos placen por su belleza y no esperamos de ellos algo que tenga la forma de lo bueno o lo agradable. A no ser que seamos críticos de arte, botánicos o jardineros, el juicio que tengamos de los ejemplos citados será juicio de gusto por eso que es *sólo* bello y nos detendremos en el placer que producen por el puro sentimiento. Es decir, «*dilatamos* la contemplación de lo bello, porque esa contemplación se refuerza y reproduce a sí misma, lo cual es análogo a la larga duración del estado de ánimo, producida cuando un encanto en la representación del objeto despierta repetidamente la atención, en lo cual espíritu es pasivo».⁵⁷

Ahora bien, la estética de Kant, en tanto estética formal, pone especial atención no en el contenido sino en la forma del objeto y de la representación de éste.⁵⁸ Ello significa que para Kant, por ejemplo en el arte, debería “darnos igual” si los colores

⁵⁵ Kant, Op. cit, 116

⁵⁶ Ibid. 121

⁵⁷ Ibid. 136

⁵⁸ Aunque después se le opondrán a ésta estética formal la visión expresionista de Hegel y Shopenhauer, que dan más importancia al contenido que a la forma del objeto estético, ambas configuran, sin embargo, la estética contemporánea como una sola. Cfr. Manuel Garrido, Presentación de: Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, (España: Tecnos, 2011)

(contenidos) en un cuadro fueran unos o fueran otros, pues la belleza del cuadro radica en su composición, en su forma. El color del caballo de *Napoleón cruzando los Alpes* no altera en nada a la forma de la obra total, así fuera blanco, colorado, negro o pinto. Igual sucedería si tomamos una sonata de Beethoven que esté armonizada en D menor y la transportáramos a la tonalidad de G bemol menor, la composición en tanto melodía (su forma) no cambiaría, según esta tesis, al transportarla a tal o cual tonalidad y por lo tanto su belleza se mantendría. En este sentido, podríamos también imaginar al *David* de Miguel Ángel siendo de bronce y no de mármol y su belleza no cambiaría. En las bellas artes, pues, la forma es lo que place.

Por otro lado, como habíamos mencionado, el juicio es estético porque su fundamento no se basa en ningún concepto, sino en el sentimiento de aquella armonía en el juego de las facultades del espíritu en cuanto es sólo sentida. Cabe detenerse aquí en lo que Kant llamó el *Ideal de la belleza*.

Kant distingue dos clases de belleza: la belleza libre y belleza adherente. La primera no presupone ningún concepto de lo que el objeto deba ser, es consistente en sí misma y en cada objeto que es bello; la segunda presupone un concepto y la perfección del objeto según este concepto, la segunda, como adherente es al mismo tiempo dependiente y condicionada al concepto de un fin particular.⁵⁹ La belleza libre y la belleza dependiente se corresponden con el juicio de gusto puro y el juicio de gusto intelectuado.

¿En qué medida es posible, sobre todo en el terreno del arte, un juicio de gusto puro? Es decir, ¿puede realmente un objeto juzgarse bello sin concepto, sin interés, sin la representación de un fin y sin la producción de un conocimiento? Para responder debemos conocer la noción de *ideal de belleza*. En el §17 Kant nos enseña que el prototipo del gusto es una *mera idea* que debemos hacernos en nosotros mismos para juzgar todo lo que sea objeto del gusto. «*Idea* significa propiamente, un concepto de la razón, e *ideal*, la representación de un ser individual

⁵⁹ Cfr. Kant, Op. cit. 144

como adecuado a una idea». ⁶⁰ Es extraña esta definición, pues hablando no sólo de la belleza libre sino del juicio de gusto en general, el que haya la *posibilidad* de un concepto al juzgar bello algo, pareciera contradecir la tesis que el mismo Kant sostiene al pretender despojar de cualquier interés y conceptos a dicho juicio. El ideal de la belleza descansa, sin embargo, en la imaginación o exposición que sólo han de tener la forma de un concepto. Es decir, al ser sensible el juicio de gusto se tiene una *idea* no en el pensamiento sino en la imaginación de lo que a partir de ella, como modelo, pueda juzgarse bello todo aquello digno de semejante juicio. Encontramos aquí no una contradicción sino la manera en que Kant salva, por decirlo de algún modo, su teoría sobre el ideal de la belleza.

Ahora bien, «la belleza para la cual se debe buscar un ideal no es una belleza *vaga*, sino una belleza *fijada* por medio de un concepto de finalidad objetiva, y, consiguientemente, tiene que pertenecer al objeto de un juicio de gusto que no sea totalmente puro, sino en parte intelectualizado». ⁶¹ Es decir, —finaliza Kant— «que en la clase de fundamentos del juicio donde deba encontrarse un ideal tiene que haber como base alguna idea de la razón, según determinados conceptos, que determine a priori el fin en que descansa la posibilidad interna de un objeto». ⁶² En este momento, el idealismo kantiano alcanza un punto alto, pero la comprensión de la belleza tanto libre como adherente queda confusa al igual que el lugar que ha de ocupar y el valor que ha de tener el arte en esta distinción.

¿Cómo pensar, pues, el Juicio en el marco más riguroso del sistema de crítica kantiano? Es decir, ¿cómo es posible la validez universal del juicio de gusto estético y cómo puede éste descansar sobre principios a priori? Hemos hablado ya del juicio de gusto como desinteresado y de la necesaria ausencia de conceptos, así como de la tesis del ideal de la belleza. Aunado a ello, para conocer la universalidad del juicio de gusto es necesario ahora detenernos en las nociones de *fin* y *finalidad*. Kant sostiene, por un lado, que «Bello es lo que, sin concepto, place

⁶⁰ Ibid. 148

⁶¹ Ibidem

⁶² Ibidem

universalmente»⁶³ y; que «*Belleza es forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin*».⁶⁴ En estas definiciones de belleza (segunda y tercera, respectivamente), se sostiene la posibilidad ya dicha del juicio desinteresado y prescindido de conceptos y se abre paso el argumento que apele al momento apriorista del gusto. En el §10 nos enseña Kant que un *fin* es un objeto que tiene como causa y como base de su realidad un concepto; la finalidad, en cambio, es la concordancia de una cosa con aquella cualidad de las cosas que sólo es posible según fines. Juzgamos bello, por ejemplo, un paisaje que tenemos ante nosotros: el Popocatepetl y el Iztaccihuatl se muestran majestuosamente nevados en un cielo despejado. Al juzgar bellos los volcanes no estamos partiendo de algún interés y mucho menos de algún concepto. La contemplación del paisaje nos suspende en el estado del placer experimentado y *nos pide* la prolongación de dicha contemplación, pues ésta nos refuerza el sentimiento vital. Nos encontramos ante la ausencia de un fin, es decir, la representación del paisaje ha prescindido de concepto alguno, y al mismo tiempo, dicho paisaje tiene la forma de la finalidad en nuestra representación. El paisaje place, y nada más.

Ahora bien, de ese mismo objeto, ese mismo paisaje, de esos mismos volcanes, se puede hacer una representación no para el puro gusto estético, sino con la presencia de fines y en una situación interesada. Para un alpinista, por ejemplo, la representación que se haga del paisaje ante sí estará necesariamente interesada y tendrá la forma de una finalidad esta vez con fines: escalarlo, estimar altura, pensar en las bajas temperaturas, calcular el riesgo, pensar en el equipo adecuado, etc. hará de esa representación una experiencia en la que todo será referido al objeto y no al sentimiento del sujeto. El alpinista puede argumentar entre otros alpinistas sobre los juicios (interesados) que de esta representación se haga, y puede o no estar de acuerdo con los otros, pues estos otros tendrán sus propios juicios individuales. Sin embargo, volviendo al juicio de gusto estético y su posibilidad de universalidad, cuando es desinteresado no hay condición privada que lo

⁶³ Ibid. 133

⁶⁴ Ibid 152

individualice, así, juzgar bello el paisaje del Popocatepetl y el Iztaccihuatl tiene una validez para todos, pues el gusto es, además, *sentido común*.

Resumiendo lo anterior:

nada más que la finalidad subjetiva en la representación de un objeto sin fin alguno (ni objetivo ni subjetivo) y, por consiguiente, la mera forma de la finalidad en la representación, mediante la cual un objeto nos es dado, en cuanto somos conscientes de ella, puede constituir la satisfacción que juzgamos sin concepto como universalmente comunicable, y, por tanto, el fundamento de determinación del juicio de gusto.⁶⁵

¿Cómo se comunica universalmente este gusto, si no ha de ser mediante argumentos y/o fundamentos con conceptos? Este punto vuelve interesante la tesis de Kant, pues aunque el juicio no se expresa, sí se comparte a la manera de la socialidad y la manifestación y seguimiento de las formas de lo bello. Volviendo a la distinción de lo agradable y lo bello, alguien puede encontrar delicioso un determinado vino en oposición a otro que no le parezca así y prefiera en cambio otro. Lo que gusta en la sensación no puede ser de ninguna manera, según Kant, universal. Lo agradable como inmediato en los sentidos remite la individualidad y privacidad de un juicio, privando esto de la posibilidad de su validez universal. Lo bello, en cambio, que parte de juzgarse desinteresadamente y sin fin alguno, encuentra en esas cualidades la posibilidad de principios a priori y, por tanto, de dicha validez universal.

De acuerdo a la postura de Kant, puede haber diversas opiniones sobre si un vino es agradable o no, pero no en un juicio en el que se declara algo bello. En este último no se permite que alguien emita un juicio diferente, pues, además, no existe argumento para tal situación, ya que el juicio está fundado no en conceptos sino en el sentimiento, y éste es, a su vez, no privado sino común. Alguien puede decir que le desagrada la cocina mexicana, pero nadie diría que no encuentra bella la Catedral de Morelia. Kant diferencia ambos como “gusto de los sentidos” y “gusto de reflexión”:

⁶⁵ Ibid. 135

Hay que convencerse totalmente de que mediante el juicio de gusto (sobre lo bello), se exige a cada cual la satisfacción de un objeto, sin apoyarse en un concepto (pues entonces sería esto el bien) y de que esta pretensión a validez universal pertenece tan esencialmente a un juicio mediante el cual declaramos algo bello, que, sin pensarla en él, a nadie se le ocurriría emplear esa expresión, y entonces en cambio, todo lo que place sin concepto vendría a colocarse en lo agradable, sobre el cual se deja a cada uno tener su gusto para sí y nadie exige de otro aprobación para su juicio de gusto, cosa que sin embargo, ocurre siempre en el juicio de gusto sobre la belleza.⁶⁶

El gusto por lo bello guarda la base de lo común que caracterizaba el *gusto* de la tradición moral humanista del que hemos hablado en apartados anteriores. Con la pretensión de validez universal del gusto estético llega Kant a la colocación de éste, sin más, como *sentido común*. Y como tal, tiene un principio meramente subjetivo para determinar qué ha de juzgarse como bello, y, además, sin concepto.

Pareciera difícil concebir la comunicabilidad del juicio de gusto si éste es en su esencia carente de conceptos. Un juicio lógico puede fundamentarse en un discurso o bien a partir de reglas que determinan su universalidad. Decir que $3+3=6$ nos lleva directo a la validez universal de la expresión pues es fundamentada por reglas, las cuales son sus principios a priori. Sin embargo, no se puede comunicar con un juicio lógico y argumentativo que *Las Bodas de Fígaro* sea una bella obra de arte musical. En el lugar del argumento acudimos al teatro, aplaudimos junto con los otros que han sentido *lo mismo* que nosotros en el concierto y esta presencia nuestra, a su vez, refuerza el que el arte continúe por tal o cual camino. El gusto es un sentido común, y básicamente en ello radica su validez universal. Los aplausos al unísono de un teatro lleno de gente son sólo una parte de la comunicación del juicio de gusto; el hecho mismo de ir al teatro, al museo, y hacer de esto una *tradición* constituye el modo de comunicar el sentimiento del sujeto en el juicio de gusto estético. Lo que se comunica es el estado del espíritu y en esta comunicación se hace patente la inclinación natural del hombre a la socialidad.⁶⁷

⁶⁶ Ibid. 126

⁶⁷ Cfr. Ibid. 131

Llegamos así a un punto que si bien no es el centro de la filosofía y preocupación kantiana, sí es el más importante para la discusión del tema que estamos tratando. Evidentemente, hablar del arte en el criticismo kantiano no es posible sin antes hablar de lo que ya hemos abordado: el juicio de gusto estético y lo bello. En su tercera crítica, Kant dedica varios párrafos a la discusión en torno a lo que deberíamos considerar arte y a lo que no. Más puntualmente, con el estudio de la crítica de juicio estético, Kant intenta precisar el modo de ser de las *bellas artes*.

Cuando Kant escribe lo que ahora estamos citando, se escuchaba Mozart en los teatros, se hacían importantes las pinturas de Jacques Louis David y había en las mansiones grandes y bellos jardines que eran apreciados por la gente adinerada. Los caballeros llevaban sus pelucas siempre muy bien empolvadas y de un buen diseñador y las mujeres se aireaban con alguno de los abanicos de sus grandes colecciones. Se realizaban grandes banquetes con cubiertos de plata y se brindaba en el nombre de un espíritu burgués. Era la *mayoría de edad* del pensamiento. Era la llamada *ilustración*.

A la ilustración le corresponde históricamente el movimiento artístico que conocemos como neoclasicismo. Naturalmente, el pensamiento ilustrado tiene todo su reflejo en el arte neoclásico, y, éste a su vez, sostiene el espíritu que configuraba el pensamiento ilustrado. Así como no hay Warhol sin cultura de consumo o no hay Chaplin sin sociedad industrial, tampoco pudo haber Diderot, Ingres o Mozart sin iluminismo.

Siendo estrictos, el neoclasicismo no es una oposición radical al clasicismo.⁶⁸ Recordemos que, si es que hablamos de una radicalización, la revolución del arte y su concepción en la ilustración/neoclasicismo tienen como antecedente el inicio de la modernidad misma, es decir, el Renacimiento, pues pensar, crear y apreciar el arte se hace esencialmente siempre desde un determinado sustento metafísico, aunque empíricamente tenga sus variantes y distinciones. Así, aunque Kant aborda

⁶⁸ Pero tal oposición sí es una forma radical del pensamiento ilustrado. Los ilustrados “descubren” que la belleza clásica es en realidad una deformación hecha por los renacentistas y la rechazan. Buscan y proponen, en cambio, una “verdadera” antigüedad y una belleza realmente clásica. Cfr. Eco, *Historia de la belleza*, 244

el tema del arte desde su contexto ilustrado, no olvidemos que su pensamiento se desarrolla en el marco de la metafísica moderna, lo cual ya nos dice mucho y nos alcanza desde un par de siglos atrás de dicho pensamiento hasta uno y medio después, aproximadamente. No olvidemos tampoco que es la modernidad la que convierte en clásico el mundo clásico, y que en la ilustración, la admiración por el mundo de la antigüedad grecolatina que se desarrolló junto a la pasión y moda de la investigación arqueológica de mediados del siglo XVIII por los alemanes consolidaron el *gusto* europeo.⁶⁹

Entremos, pues, ahora sí, a conocer el lugar del arte en el criticismo kantiano. Lo primero que hace Kant es distinguir el arte de aquello que no lo es. El arte es arte y no naturaleza, ni ciencia, ni oficio. Debe distinguirse de estos tres fenómenos pues, curiosamente, tiene algún parecido con cada uno de ellos, por no decir que guarda algún tipo de relación esencial. Al menos no en la filosofía kantiana.

Empieza Kant por distinguirlo de *naturaleza*. Lo que en el arte se produce es al modo del *obrar*, y por tanto, lo producido será siempre una obra (*opus*); los *productos* de la naturaleza, en cambio, son siempre consecuencias más bien al modo de efectos (*effectus*).⁷⁰ Los efectos de la naturaleza son determinados por sus principios propios, sean éstos por ciclos (en el caso de lo inanimado) o por el instinto (en el caso de los animales). Kant ejemplifica este último caso con la realización de un panal por las abejas. Como efecto de un instinto natural, no puede en ningún modo considerarse como una obra de arte, aunque de hecho podamos, ya sea el panal o cualquier otro efecto de la naturaleza, juzgarlo bello. A saber, pues, distanciando al hombre-sujeto de la naturaleza y los efectos de ésta, entendemos el arte como

todo aquello que está constituido de tal suerte que, en su causa, una representación de ello ha debido preceder a su realidad, sin que, empero, el efecto pueda precisamente ser *pensado* por ella; pero cuando se llama algo en absoluto obra de arte, para

⁶⁹ Cfr. Eco, *Historia de la belleza*, 244

⁷⁰ Cfr. Kant, Op. cit. 228

distinguirlo de un efecto de la naturaleza, entonces se entiende, en todo caso, por ello una obra de los hombres.⁷¹

Pero es una obra de los hombres en un modo diferente a otras obras del hombre, como la ciencia, por ejemplo. La ciencia es la segunda *habilidad* humana de la que ha distinguirse el arte. En la distinción del arte con la ciencia encontramos implícitas ciertas facultades que las diferencian: poder-saber y técnica-teoría. En la ciencia, que basa sus principios en leyes, podemos conocer a priori algún objeto. Estudiarlo científicamente nos da la posibilidad de agotarlo, dominarlo, controlarlo y predecir sus efectos. Podemos saber cómo se lleva a cabo el ciclo del agua estudiándolo, pero, si bajo esa misma forma (teórica) aprendemos cómo es que se talla el mármol para hacer una escultura, qué herramientas usar y en qué condiciones, no por eso tendremos la habilidad para hacer dicha escultura, pues, el poder y la técnica ya dichos pertenecen al arte.

Pertenece también la técnica al oficio, lo que apunta a la última distinción que hace Kant del arte respecto a lo que no lo es. Al arte le pertenece la técnica y la habilidad práctica de producir una obra, pero de un modo diferente al oficio, al que también le pertenecen dichas habilidades. El primero lo llama Kant *arte libre*;⁷² el segundo se llama *arte mercenario*. Elaborar artesanalmente una silla, por ejemplo, requiere habilidades que no otorga el conocimiento teórico. La técnica de cortar y modelar la madera, de ensamblar las piezas y el adecuado barnizado de la silla terminada se aprende sólo haciéndolo. Sin embargo, “se aprende” de una forma imitativa, mecánica. En el arte, del que ya hemos dicho que requiere técnica y no teoría, esta habilidad no se aprende al modo de imitación. Si alguien que tiene dominio del oficio produce diez, o veinte, o cien sillas al día, todas iguales, bien hechas y todas útiles,

⁷¹ Ibid. 229

⁷² Cabe señalar y distinguir el arte libre en la estética kantiana del arte libre o *artes liberales* de la Edad Media. En la época medieval, las artes liberales eran aquéllas que se ejercían por hombres que no buscaban una ganancia. Estas (siete) artes eran la gramática, retórica, dialéctica, aritmética, geometría, astronomía y música. Desde luego, dicha clasificación y ejercicio se suscribe a la metafísica de la época. Cfr. Ricardo Da Costa, “Las definiciones de las siete artes liberales y mecánicas en la obra de Ramón Llull”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía. UFES-Brasil*. Vol. 23, 2006

el artista, en cambio, produce una obra, que es única, y que será diferente a otra que realice después, y, aunque también bien hechas, éstas no son en nada útiles.

Ahora bien, Kant precisa que «cuando el arte, adecuado al *conocimiento* de un objeto posible, ejecuta los actos que se exigen para hacerlo real, es *mecánico*; pero si tiene como intención inmediata el sentimiento de placer, llámase arte *estético*. Éste es: o arte *agradable*, o *bello*». ⁷³ Esta última distinción podemos ya entenderla con el antecedente de la distinción entre lo agradable y lo bello. Así, el arte agradable es cuando la representación ocurre sólo en la sensación, y, cuando el fin es que el placer acompañe la representación como un modo de conocimiento, hablamos de arte bello.

Hemos llegado hasta el arte bello, y la estética kantiana se detiene en un punto interesante en el estudio del mismo. No basta con la distinción del arte con la naturaleza, la ciencia y el oficio. Tampoco basta con diferenciar el arte mecánico del arte estético ni de dividir este último en agradable y bello. No; un tema que aparece de todo este complejo sistema es el del *Genio*. El arte bello es, debe, y sólo puede ser, como arte del *genio*.

Con el idealismo kantiano, el sujeto creador de la obra de arte alcanza un estatus en mucho alto. Como ya se concebía desde el renacimiento, la *obra de autor* constituye la posición social que vendría a darles ésta a los artistas. El lugar de los artistas en la cultura está ya muy lejos de ser los meros artesanos que fueron en las épocas anteriores, tanto que, unas décadas después del pensamiento ilustrado, en el romanticismo, se vio radicalizada esta subjetividad.

Al sujeto creador, ese que posee las habilidades para producir obras diferentes a la naturaleza, a la ciencia y a los oficios, Kant lo llama genio. Decíamos que las bellas artes deben considerarse como artes del genio. Pero, ¿qué es el genio? Genio es el talento o dote natural que da la regla al arte. Y «como talento mismo, en cuanto es una facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza, podríamos expresarnos así: *genio* es la capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual

⁷³ Kant, Op. cit. 231

la naturaleza da la regla al arte». ⁷⁴ Pero, ¿no decía Kant que para el arte no es posible el establecimiento de reglas? En efecto, pero la regla que da la naturaleza es en un modo diferente a las reglas de la ciencia o del trabajo artesanal. No es una regla que deba seguirse de una forma imitativa, sino, al igual que en el juicio de gusto por lo bello en tanto sentido común, como seguimiento de un modelo. Es decir, dicha regla no es inventada por el arte bello, pues no ha de seguirse a sí mismo con sus propias reglas, pero como tampoco puede el arte producirse sin regla alguna, es la naturaleza la que debe dar la regla al arte por medio del sujeto que produce la obra de arte, esto es, a través del genio. ⁷⁵ De esta manera, según Kant, si es que efectivamente hay genio en una obra de arte, ésta debe parecerse a un producto de la naturaleza, y no mostrarse como algo en lo cual se vea un esfuerzo o cualquier intento humano de su elaboración. Una obra de arte que no ha alcanzado una belleza tal y en la cual se note dicha intención, parecería más bien un boceto.

Podemos entender mejor la teoría del arte bello como arte del genio a partir de la descripción de las cualidades que debe tener el genio en el ejercicio de su labor. En el §46 Kant nos enseña cuatro cualidades del genio que son clave para explicar su tesis planteada sobre el arte del genio. La primera cualidad que señala es la *originalidad*, al no haber una regla que el arte mismo cree, el artista tiene una relativa libertad de crear obras que marquen un estilo propio. Las obras de Vivaldi son diferentes a las de Bach, y éstas a las de Händel, pues la originalidad en cada uno da cuenta del genio que en ellos había a la hora de componer su música. En otras palabras, cada artista tiene *su sonido* o *sus formas* originales.

Sin embargo, aunque originales, los tres compositores citados pertenecen a un mismo movimiento: el Barroco. El genio ha de tener, si no una regla que el arte le determine, sí una disciplina, y esta disciplina es, según Kant, el gusto. Si bien, como disciplina «le corta mucho las alas y lo hace decente y pulido, en cambio, al mismo tiempo, le da una dirección, indicándole por dónde y hasta dónde debe extenderse

⁷⁴ Ibid. 233

⁷⁵ Cfr. Ibid. 234

para permanecer conforme a un fin». ⁷⁶ Es ésta la manera en que puede tener una validez universal y que sea comunicable, continuo y haga progresar a la cultura.

Lo anterior nos habla de la segunda cualidad del genio, que *sus productos son ejemplares*. Es decir, aunque originales, éstos servirán como modelo y ejemplo para los artistas más jóvenes que, con su propia originalidad también, producirán sus obras de arte bello como los maestros, que a su vez siguieron necesariamente modelos anteriores de obras y otros artistas que fueron ejemplo. Se puede ser original, siempre y cuando se siga un modelo más amplio. El propio Kant encuentra difícil explicar cómo esto sea posible. Y dice:

Las ideas del artista despiertan ideas semejantes en su discípulo, cuando la naturaleza lo ha provisto de una proporción semejante de las facultades del espíritu. Los modelos del arte bello son, por tanto, los únicos medios de conducción para traer el arte a la posteridad, cosa que no podría ocurrir por medio de meras descripciones. ⁷⁷

La tercera cualidad es que *no puede descubrir científicamente cómo realiza sus productos*. Lo más que podríamos saber respecto a la realización de sus obras sería un par de detalles sobre la técnica empleada o los materiales utilizados, pero en un modo sólo teórico, lo cual no nos sirve de mucho si queremos conocer la esencia misma del genio depositado en una obra de arte bella, en otras palabras, dado que es la naturaleza la que da la regla, el sujeto creador sólo la sigue, pero no dispone de ella para descubrir por sí mismo cómo funciona. De acuerdo a este argumento, un científico puede explicarnos cómo encontró o determinó algún principio en sus experimentos, y podríamos, a manera de regla o de leyes, seguirlos. Sin embargo, lo que pueda decirnos LaChapelle, por ejemplo, sobre su propia inspiración que lo lleva a hacer las fotografías que hace, sería muy poco e irrelevante, pues es su obra la que habla por él y es el genio del que es dotado el que hace su trabajo.

Ahora bien, no hay en el arte bello algo que no sea mecánico, es decir, «que pueda ser comprendido y ejecutado según reglas, algo que se *pueda aprender* como

⁷⁶ Ibid. 248

⁷⁷ Ibid. 236, 237

condición constituyente esencial del arte». ⁷⁸ Desde luego, algo existe en él que le da la posibilidad de aprenderse, pero ese algo es sólo la técnica y justo su aspecto mecánico. En el pensamiento kantiano, este aspecto del arte es menor, pues sólo el genio como artista puede, con el dominio de lo mecánico, claro, producir una obra de arte bella. Así explica Kant la cuarta cualidad del genio: que *la naturaleza, mediante el genio, presenta la regla, no a la ciencia, sino al arte.* ⁷⁹

Por otro lado, si bien la obra de arte debe parecer obra de la naturaleza, es decir, parecer libre de toda regla, debe tomarse conciencia de que es un producto del arte bello y no de la naturaleza. En otras palabras: «la naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte, y el arte no puede llamarse bello más que cuando, teniendo nosotros conciencia de que es arte, sin embargo parece naturaleza». ⁸⁰

Termina Kant:

La finalidad en el producto del arte bello, aunque es intencionada, no debe parecer intencionada, es decir, el arte bello debe ser considerado como naturaleza, por más que se tenga conciencia de que es arte. Como naturaleza aparece un producto del arte, con tal de que se haya alcanzado toda precisión en la aplicación de las reglas, según las cuales sólo el producto puede llegar a ser lo que debe ser, pero sin esfuerzo, sin que la forma de la escuela se transparente, sin mostrar una señal de que las reglas las ha tenido el artista ante sus ojos y han puesto cadenas a sus facultades del espíritu. ⁸¹

La belleza artística es, pues, sólo la bella representación de una cosa, a diferencia de la belleza de la naturaleza, que es por sí misma bella. Kant ve aquí el valor que posee el arte bello que muestra su excelencia en que es capaz de representar como bellas aquellas cosas que en la naturaleza serían feas. Aunque como naturaleza nos pareciera desagradable, por ejemplo la *duquesa fea* de Quentin Massys es sin duda una obra de arte bella.

No es para Kant el arte bello por sí mismo el que tiene la autosuficiencia para decir lo que él es. Como hemos visto, es arte bello en la medida en que puede ser juzgado

⁷⁸ Ibid. 237

⁷⁹ Cfr. Ibid 234

⁸⁰ Ibid. 232

⁸¹ Ibid. 233

como tal y también cuando ha sido producido por el genio como su única posibilidad de ser. El punto es que «para el *juicio* de objetos bellos como tales se exige gusto; pero para el arte bello, es decir, para la *creación* de tales objetos, se exige *genio*». ⁸² En esta afirmación kantiana el arte queda constreñido en su dependencia al artista y éste pasa a ser una figura pública de alto nivel.

Arte bello es para Kant «un modo de representación que por sí mismo es conforme a fin, y, aunque sin fin, fomenta, sin embargo, la cultura de las facultades del espíritu para la comunicación social». ⁸³ El arte bello lleva consigo la necesidad implícita de comunicarse, de socializarse, de ser merecedor de un juicio con un valor universal. Arte es también «la bella representación de un objeto que propiamente no es más que la forma de la exposición de un concepto mediante la cual éste es universalmente comunicado». ⁸⁴ Pero lo expuesto no es otra cosa que las *ideas estéticas*, es decir, la representación de la imaginación que sin concepto, no le es adecuado más que el sentimiento. Una idea estética

es una representación de la imaginación emparejada a un concepto dado y unida con tal diversidad de representaciones parciales en el uso libre de la misma, que no se puede para ella encontrar una expresión que indique un determinado concepto; hace, pues, que en un concepto pensemos muchas cosas inefables, cuyo sentimiento vivifica las facultades de conocer, introduciendo espíritu en el lenguaje de las simples letras. ⁸⁵

Decíamos ya que en el juicio de gusto estético se ponen en un libre juego la imaginación y el entendimiento. Pero según Kant, para el genio es la imaginación, en tanto facultad de conocer productiva, la que determina la creación, pues con ella *crea otra naturaleza* sacada de la materia que la verdadera le da. ⁸⁶ Cuando ello así

⁸² Ibid. 238

⁸³ Ibid. 232

⁸⁴ Ibid. 239

⁸⁵ Ibid. 244

⁸⁶ Esta afirmación niega la *verdad* propia del arte, y por lo tanto hace que el conocimiento extra-artístico sea lo que nos haga comprender y valorar la obra, y no al revés. El arte es aquí un reflejo de la realidad natural o de una determinada época. Siendo así, la actividad artística no sirve más que para adornar. Cfr. Mario Teodoro Ramírez, “El arte como creación de realidad”. En: *Variaciones sobre arte, estética y cultura*. Ed. Mario Teodoro Ramírez (Morelia: UMSNH, 2002), 153

sucede, y bajo las condiciones ya mencionadas, se puede decir, según Kant, que se ha creado una obra de arte bella.

El arte es bello cuando es arte del genio, cuando es juzgado bello universalmente, cuando dicho juicio es comunicable y cuando, como sentido común, hace prevalecer la cultura en la que él mismo se desarrolla. Kant agrega, por último, una condición más para que el arte bello sea denominado como tal: que tenga *espíritu*. Nuevamente, el rigorismo kantiano se ve limitado a explicar de una forma contundente qué sea ese espíritu en el arte bello, aunque, sin embargo, lo podamos entender bastante bien a partir no sólo de la tesis sobre Juicio, sino de estar compartiendo nosotros mismos un determinado sentido común respecto a lo que sea bello en el arte. Existe, digamos, un *no sé qué* decisivo en el arte bello para que sea vivido como tal. Ese *no sé qué* es el espíritu.⁸⁷ Sin él, una poesía, una pintura, una sinfonía, que estén, sin embargo, *bien hechas*, no lograrían consolidarse como bellas. En la estética kantiana, las facultades del espíritu están jugando un papel siempre decisivo. El espíritu, en esta significación estética es el

principio vivificante en el alma; pero aquello por medio de lo cual ese principio vivifica el alma, la materia que aplica a ello, es lo que pone las facultades del espíritu con finalidad en movimiento, es decir, en un juego tal que se conserva a sí mismo y fortalece las facultades para él.⁸⁸

En resumen, para Kant son exigibles en el arte bello la imaginación, el entendimiento, el espíritu y el gusto. La representación de una cosa que logre reunir dichos criterios será siempre una obra de arte bella. Ahora bien, ya que hemos pensado en torno a una posible definición del arte sustentada por el criticismo kantiano, veamos por último cómo clasifica el filósofo de Königsberg a las *bellas artes*.

⁸⁷ El *espíritu* como un *no sé qué* del arte bello en la ilustración es interpretación mía. Rousseau, por ejemplo, usa la expresión (“je ne sais quoi”) para referirse a la determinación subjetiva de lo vago y lo indefinido de la belleza que no se expresa con palabras, ampliándose en el romanticismo con lo lejano y lo mágico. La expresión también fue usada por Tasso en el siglo XVI, para quien el “non so che” significaba el movimiento emocional suscitado en el ánimo del espectador. Cfr. Eco, *Historia de la belleza*. 303, 310

⁸⁸ Kant, Op. cit. 241

En medio de la moda clasificacionista⁸⁹ de la ilustración y del criticismo, Kant clasifica las bellas artes en tres grupos diferentes: las artes de la *palabra*, las de la *forma* y las del *juego de las sensaciones*. La división nos habla, desde luego, de ese público adinerado a quien y por quien las bellas artes formaron el *mundo* que identifica dicha época.

En el primer grupo, las artes *de la palabra*, pone Kant la *oratoria* y la *poesía*. «Oratoria es el arte de tratar un asunto del entendimiento como un libre juego de la imaginación; poesía es el arte de conducir un libre juego de la imaginación como un asunto del entendimiento».⁹⁰ Desde aquí, ya se está pensando en que unas artes posean mayor o menor importancia respecto a las otras, posibilidad que el propio argumento kantiano ofrece.

El segundo grupo, las artes de la forma, se dividen a su vez en dos categorías: la de la *verdad sensible*, y, la de la *apariencia sensible*. A la primera la llama *plástica* y a la segunda *pintura*. A la plástica pertenecen la *escultura* y la *arquitectura*. En la escultura, la mera expresión de ideas estéticas es la intención principal, y, así, se exponen con volumen o cuerpos conceptos de cosas, tal como *podrían existir en la naturaleza*, (estatuas de hombres, dioses, animales, etc.); la arquitectura expone, en cambio, con templos, edificios, columnas, etc. conceptos de cosas que sólo por el arte son posibles, y que en su forma se tiene, como fundamento de determinación, no la naturaleza, sino un fin arbitrario, como honrar una memoria.⁹¹ La *pintura*, por otro lado, como segundo momento de las artes de la forma, se divide en, el *bello retrato de la naturaleza* (pintura propiamente) y el de *bello arreglo de sus productos* (jardinería). Al arte de la pintura le equipara Kant el adorno de las habitaciones con el papel tapiz, las molduras y los adornos que no son más que para la vista. En este

⁸⁹ Pablo Fernández ve los años 1700 como una época en que el acto de clasificación se manifiesta expresamente no sólo en los objetos (invención de la cómoda y otros muebles para clasificar), sino también en otros ámbitos, como la clasificación del saber universal con Diderot y D'Alembert (La enciclopedia), en la numeración de los domicilios, o en la psicología, que por esos años organizaba las diferentes facultades de la conciencia en su correspondiente sitio de la mente. Cfr. Pablo Fernández Christlieb, *Los objetos y esas cosas*. (México: El Financiero, 2003), 39

⁹⁰ Kant, Op. cit. 249

⁹¹ Cfr. Ibid. 250, 251

plano, lo que Kant hace es que posiciona al arte bello de la pintura como un mero adorno, un devenir bastante desafortunado para dicho arte.

Por último, al tercer grupo que es el arte del *bello juego de las sensaciones*, pertenecen la *música* y el *arte de los colores*. Como sensaciones al oído y a la vista, estas artes se refieren a «la proporción de los diferentes grados de la disposición del sentido a que pertenece la sensación, es decir, al todo del mismo».⁹² En esta división, al depender de las sensaciones, Kant advierte de no pensarlas como meras *artes agradables*.

Ahora bien, existen, como ya sabemos, otras formas de arte bello en las que encontramos dos o más clases de arte reunidas en un solo producto, tales como la ópera, el baile o la tragedia versificada. «En estas uniones el arte bello es más artístico⁹³; pero puede dudarse, en alguno de esos casos, de que también sea más bello (porque tan diversas y diferentes especies de satisfacción se crucen recíprocamente)».⁹⁴ Tarea del juicio de gusto estético es encontrar los límites en que la unión de las artes resulten en un producto que pueda juzgarse como una obra por sí misma de arte bella y que, independientemente de esas diferentes especies de satisfacción, posea una validez universal y sea comunicable como tal.

Para concluir con la reflexión sobre el lugar de la belleza y el arte en la estética kantiana, veamos cómo acomoda Kant, ya no el arte en su compleja filosofía, sino las particulares bellas artes dentro de sí mismas. Habíamos mencionado que la clasificación de las bellas artes llevaba consigo, además, un cierto orden de importancia de unas respecto a las otras.

Deudora completamente del genio como su origen, la poesía es para Kant el arte que ocupa el primer puesto en su jerarquía, pues ésta

⁹² Ibid. 252, 253

⁹³ Si bien Kant hace una clasificación de las bellas artes pretendidamente rigurosa, no ofrece una forma de entender cómo un arte sea “más artístico” o de conocer si es que existen en el arte grados de “artisticidad” y sus límites.

⁹⁴ Kant, Op. cit. . 254

extiende su espíritu, poniendo la imaginación en libertad, y, dentro de los límites de un concepto dado, entre la ilimitada diversidad de posibles formas que con él concuerdan, ofrece la que enlaza la exposición del mismo con una abundancia de pensamientos a la cual ninguna expresión verbal es enteramente adecuada, elevándose así, estéticamente, hasta ideas. Fortalece el espíritu, haciéndole sentir su facultad libre.⁹⁵

Después de la poesía, sitúa Kant a la música. Ello por tratarse del *encanto* y el *movimiento del espíritu*. Además, la música, al seguir de cerca a la poesía, se deja unir muy bien y de manera natural con ésta, pues

aunque habla mediante puras sensaciones, sin conceptos, y, por tanto, no deja, como la poesía, nada a la reflexión, mueve, sin embargo, el espíritu más directamente, y, aunque meramente pasajero, más interiormente; pero es, desde luego, más goce que cultura, y, tiene, juzgado por la razón, menos valor que cualquier otra de las bellas artes.⁹⁶

Colocando al último las artes de la forma, se da preferencia a la *pintura*, pues, «como arte del dibujo, está a la base de todas las demás, en parte también porque puede entrar más allá, en la región de las ideas, y extender más el campo de la intuición, conforme a aquéllas, que lo que le es permitido a las otras».⁹⁷

Que haya superioridad de unas artes sobre otras, siendo, sin embargo, todas ellas *bellas artes*, levanta la sospecha de que algo no ha quedado bien establecido en el riguroso listado de condiciones que determina lo que ha de ser y lo que no ha de ser una obra de arte bella. Parece pues, que el criticismo kantiano no ha sido suficiente para abordar esencialmente el tema del arte, ya no sólo a la llegada de las vanguardias artísticas que derrumbaran toda estética de lo bello, sino en el contexto mismo en que desarrolla Kant su argumento.

⁹⁵ Ibid. 255

⁹⁶ Ibid. 257

⁹⁷ Ibid. 259

Capítulo 3 Heidegger y el origen de la obra de arte

3.1 El giro ontológico del problema del arte

Cuando hablamos de un *giro*, sea cual sea, hacemos referencia a un cambio, a una rotación, a un vuelco, y más precisamente, a una revolución. El giro ontológico del problema del arte al que ahora nos referimos habla de dicho cambio, de dicha revolución. Como hemos planteado anteriormente, el problema del arte no era antes de Heidegger problema de la ontología. No; el tema del arte en la modernidad es como problema filosófico asunto de la estética. El tratamiento esteticista del arte corresponde a esta época, ya lo hemos dicho, desde el renacimiento hasta terminado el siglo XIX, y teniendo su apogeo en la ilustración. Heidegger, a quien debemos el tratamiento de los problemas con toda su radicalidad, dicta en 1935 la conferencia *El origen de la obra de arte*, en donde expone por primera vez el giro ontológico del problema del arte del que ahora hablamos.⁹⁸

Sabemos que la revolución del pensamiento de Heidegger no tiene su centro en el tema de la obra de arte,⁹⁹ sino que con éste sólo encuentra otra forma de pensar el asunto que verdaderamente le importó en toda su filosofía y con el que sí que haría la verdadera revolución en el pensamiento filosófico tradicional: el Ser. Para pensar nuestra inquietud sobre el giro ontológico del asunto del arte no podemos dejar de lado una breve reseña sobre el pensamiento heideggeriano, mismo que precedió a sus meditaciones metafísicas posteriores y al asunto de la obra de arte.

En 1927 Heidegger escribe su obra monumental, *Ser y tiempo (Sein und Zeit)*, obra que constituye un verdadero modo de pensar el ser en la filosofía, o mejor dicho, la recuperación de la pregunta por el ser que se olvidó a lo largo de casi toda la historia

⁹⁸ El giro ontológico, sin embargo, no ha de entenderse como el primer y único giro que ha de hacerse a la forma de abordar el asunto del arte diferente a la de la estética. Si bien autores como Dufrenne y Merleau-Ponty, por ejemplo, no hacen una ontología de la obra de arte, sí coinciden con Heidegger en la proposición de un antisubjetivismo a la hora de pensar el arte. Cfr. Eduardo González Di Pierro, "Los orígenes de la estética fenomenológica". En: *Variaciones sobre arte, estética y cultura*. Ed. Mario Teodoro Ramirez (Morelia: UMSNH, 2002), 101

⁹⁹ Aunque comúnmente se asocia el interés de Heidegger sobre el tema del arte con su acercamiento a la obra de Hölderlin, existen otros puntos de vista sobre el origen de dicho interés, entre ellos el de Ignacio Soneira, que encuentra el origen en la recepción que hizo Heidegger de la discusión platónica sobre el valor de la poesía en la fundación de un Estado. Véase: Ignacio Soneira, "La interpretación heideggeriana de Platón como génesis de la pregunta por el arte", *Aisthesis*, Num. 58, diciembre, 2015

de la filosofía. *Ser y tiempo* es un proyecto —digamos, inconcluso— en el que Heidegger elabora una analítica existencial y que bajo el nombre de la ontología fundamental se preguntará por el sentido del ser y la distinción del ser con los entes.¹⁰⁰

En esta ontología fundamental, al ser del hombre le va el propio Ser, es decir, el hombre ya no es sujeto que conoce los objetos, sino que éste es un ser que está arrojado en el mundo para comprenderlo y Heidegger lo llama en alemán *Dasein*. Gaos traduce esta expresión de manera literal como “ser ahí”. Ya no hay subjetividad; el hombre es un *ser* que está *ahí* en el *mundo* en estado de yecto y al que en su ser le va el Ser.

Este nuevo pensamiento convirtió a Heidegger en el filósofo más importante del siglo XX, pero —y sin dejar de serlo— en los años inmediatos posteriores abandona su proyecto de la analítica existencial, y a la ontología fundamental le sucede otro momento que corresponde a un segundo Heidegger, en él «la tematización del ser ya no giraría en torno a una ontología fundamental, preocupada por la distinción entre el ser y el ente, sino sobre los análisis logrados en *Ser y tiempo*, y siempre sólo a partir de ellos, intenta acceder al ser sin los entes».¹⁰¹ Elabora pues, un nuevo pensamiento del ser que empiece ahora por la metafísica y su historia.

En la filosofía el ser fue pensado como mera presencia y olvidado en su función copulativa. En la metafísica moderna la interpretación de lo ente corresponde con el modo mismo de su lenguaje, así, por ejemplo en la expresión “el árbol es grande” el “es” no tiene más función que la de unir a un sujeto con un predicado. Esto no es más que la noción de sujeto y objeto tan distintiva de la metafísica moderna que hablamos al principio. Heidegger pretende corregir o repensar lo anterior, denostando sobre todo la idea de la subjetividad que había alcanzado un lugar tan elevado en el idealismo.

¹⁰⁰ Cfr. José Alfonso Villa Sánchez, “Para iniciarse en la lectura de ser y tiempo”, *La lámpara de Diógenes, revista de filosofía*, vol. 7, Num. 12-13, enero julio, julio diciembre, 2006; p. 45

¹⁰¹ Villa, “Para iniciarse en la lectura de ser y tiempo”, 45

Heidegger critica la concepción del sujeto y el objeto como dos realidades separadas y que vienen a parar en la interpretación de la verdad como adecuación de la cosa con el entendimiento. Esta noción de verdad en la estética constituye algo realmente problemático, y es a donde Heidegger irá.

No hay sujeto, hay en cambio el Dasein¹⁰², por lo tanto no hay tampoco juicio de gusto ni expresión, pues el arte del genio y la expresión implican necesariamente un adentro y un afuera de lo que se expresa. Si el arte en la modernidad es expresión porque el hombre es sujeto que tiene un adentro y que ve un afuera, para Heidegger ya no lo es, pues el Dasein está de hecho afuera. ¿Si no es expresión, qué es entonces el arte y la obra de arte? Heidegger se lo pregunta de una forma más esencial: ¿Cuál es el origen de la obra de arte?

Con la conferencia *El origen de la obra de arte* dictada en 1935, Heidegger reformula el pensamiento tradicional respecto al arte, Y sin embargo, el centro de la conferencia/texto está más en el problema de la verdad que del arte mismo. Es decir, la reformulación del pensamiento sobre el ser y la metafísica por parte de nuestro autor tuvo un alcance que llegó hasta la reformulación misma de la noción de obra de arte. El Ser es evento (*Ereignis*), y aquí, la esencia de la obra de arte es el acontecimiento de la verdad de lo ente. Al arte le es esencialmente la verdad, y la reflexión sobre el arte no puede no dar con el problema de lo ontológico, que conduce a una reformulación del problema del ser.

Veremos pues que, primero, indagar sobre el origen de la obra de arte es indagar sobre el problema de su esencia, y el arte tiene que ver esencialmente con la verdad. Además, hay una copertenencia esencial entre la obra, el artista y el arte, lo que lleva a Heidegger a sostener el arte como el origen de los dos primeros y éstos como el origen del arte. En suma, el arte como origen.

¹⁰² La traducción de Gaos de Ser y tiempo fue sin duda meritoria en su época y es incluso vigente en la actualidad, sin embargo, en lugar de “ser ahí” utilizaremos la expresión original alemana “Dasein” como lo prefirió Jorge Eduardo Rivera en la posterior traducción del texto citado y como lo han preferido Helena Cortés y Arturo Leyte en la traducción de otras obras del autor alemán.

Segundo, para Heidegger las obras de arte son manifestaciones materiales, manipulables, cosas, pero no meras cosas. Son cosas a las que se le adhiere algo, más aún, son algo a lo que precisamente le es adherido su ser cosa.

Tercero, acudimos a la obra de arte como cosa para poder decir lo que queremos sobre la verdad en tanto ἀλήθεια. Y la ἀλήθεια no es sólo desocultamiento, sino evento, acontecimiento.

Cuarto, el lenguaje ocupa un papel en el colocarse en la obra la verdad. Se coloca como la manera misma de abrirse el ser y así se completa el desocultamiento. La verdad como acontecimiento se historiza y es poetizada. Todo arte que permite que se historicice la verdad del ente como tal es en su esencia poesía y ésta apertura de un mundo. La apertura de un mundo sucede ante todo en el lenguaje y a través del lenguaje, y éste, que no sólo es hablar ni expresar, lleva lo abierto del ente en cuanto ente. Al nombrar o mentar las cosas se está creando la realidad misma. El nombrar instituye el ser de todas las cosas. Así pues, el lenguaje tiene una valencia ontológica, no sólo lingüística.

Vamos a profundizar cada una de estas ideas, las cuales constituyen el hilo conductor del texto de nuestro autor.

3.2 El arte como origen

Heidegger empieza su reflexión con el inmediato vuelco de la pregunta por el origen de la obra de arte en la pregunta por la esencia del arte. «Qué es algo y cómo es lo que llamamos su esencia. El origen de la obra de arte es la fuente de su esencia».¹⁰³ Entendamos con esta postura que lo que sea el origen de la obra de arte sólo lo podemos conocer si sabemos cuál es la esencia del arte, pero ésta a su vez sólo puede quedarnos clara a partir de conocer dicho origen.

El origen de la obra es el artista, claro está, éste es quien la realiza, quien la crea, quien con su técnica produce aquello a lo que a vista y a tradición es para nosotros una obra de arte. Pero surge también la pregunta por el origen del artista, y éste origen no es un modo esencial aquello que lo forma, su escuela o el desarrollo de

¹⁰³ Heidegger, "El origen de la obra de arte", 11

sus habilidades artísticas. No; su origen esencial es incluso el origen de dicha vocación. El origen del artista es la obra. Aquí empieza a complejizarse el asunto. Para Heidegger *obra* y *artista* no pueden ser uno sin el otro, pero tampoco soportarse uno al otro por separado. Más aún, «el artista y la obra son en sí mismos y recíprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero, aquello de donde el artista y la obra de arte reciben sus nombres: el arte».¹⁰⁴

El origen de la obra es el artista, el origen del artista es la obra, el origen de ambos es el arte y el origen de éste es la obra y el artista. Hay un círculo en esta concepción del origen de la obra de arte, pero no precisamente vicioso, de hecho es a partir de este círculo que mejor podemos comprender el problema, pues precisamente, apartándonos del modo de ser de la metafísica moderna, lo que estamos haciendo es una comprensión, una *comprensión hermenéutica*.

Si atendemos este círculo desde la lógica no nos queda más que interpretarlo como un círculo vicioso que no llega a nada, pero dado que el pensar desde el horizonte de Heidegger está por fuera del proceder de la lógica moderna encontraremos en su lugar el llamado círculo hermenéutico o círculo de comprensión.¹⁰⁵ En dicho círculo «un enunciado interpretativo puede retornar a su origen y de allí desplegarse nuevamente, de tal modo que el principio y el fin puedan coincidir en el círculo sin necesidad de un elemento exterior».¹⁰⁶ Así, no sólo queda clara la diferencia entre esta postura y la de la lógica, sino que además, al saber movernos en este círculo se abre la comprensión a una unidad de sentido tal que permite el ir y venir de manera libre entre la obra, el artista y el arte, sin que haya estrictamente un primero, un segundo y un tercero. Ya no hay positivo y negativo, ya no hay tercero excluido; hay círculo de comprensión, y en él es que estamos pensando el arte. En palabras de Heidegger: «Adentrarse por este camino (recorrer el círculo) es una señal de

¹⁰⁴ Ibid. 11

¹⁰⁵ Cfr. Beatriz E. Bernal, *El arte como acontecimiento: Heidegger-Kandinsky*, (Medellín: Universidad de Antioquia, 2008), 4

¹⁰⁶ Ibidem.

fuerza y permanecer en él es la fiesta del pensar, siempre que se dé por supuesto que el pensar es un trabajo de artesano». ¹⁰⁷

El arte es pues un origen, y co-pertenece a aquello que origina y por lo que se origina: la obra y el artista. Hay una co-originariedad entre los tres, esto recuerda e ilustra la cuádruple causalidad de la que habló Aristóteles. ¹⁰⁸ Sin embargo, en el arte no existe una causa final, al menos no en el que se separó de las artes utilitaristas, mecánicas o trabajo artesanal, y que es del arte que con Heidegger estamos pensando. Se pregunta entonces el filósofo: ¿dónde y cómo hay arte? ¿Acaso sólo hay obra y artista en la medida en que hay arte y en que éste es su origen? Sin duda, pero es que el arte origina o funda algo más que a la obra y al artista; el arte funda la verdad, y otra vez a manera de círculo, también la verdad tiende a hacerse patente en la obra. En ello profundizaremos más adelante, por ahora meditemos sobre dónde y cómo hay arte.

El arte se hace patente en la obra de arte, dice Heidegger, y «para encontrar la esencia del arte, que verdaderamente reina en la obra, buscaremos la obra efectiva y le preguntaremos qué es y cómo es». ¹⁰⁹ Pero surge un nuevo problema: ¿Qué es una obra efectiva? Y si lo es ¿cómo podemos estar seguros que efectivamente se trata de una obra de arte? Este problema es tan propio de la modernidad que en la estética encontró su mejor sitio para ser pensado. En la época en que el arte tenía un valor de culto no era necesaria una reflexión sobre qué era y qué no era arte; en la época de la representación/exhibición del mundo y con el posterior surgimiento de las vanguardias artísticas el problema se complejizó al punto de las discusiones más polémicas sobre el asunto.

Pero volvamos al punto en que nos detuvimos, la efectividad de la obra. Dice nuestro autor:

¹⁰⁷ Heidegger, "El origen de la obra de arte", 12

¹⁰⁸ En *La pregunta por la técnica*, Heidegger ilustra la cuádruple causalidad con el ejemplo de la elaboración de una copa sacrificial. Las cuatro causas que hacen posible la copa son la material, la formal, la final y la eficiente. Todas se pertenecen y dependen entre sí. Cfr. Martin Heidegger, "La pregunta por la técnica". En: *Conferencias y artículos*. (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994)

¹⁰⁹ Heidegger, "El origen de la obra de arte", 12

Se dice que se puede deducir qué sea el arte estableciendo una comparación entre las distintas obras de arte existentes. Pero ¿cómo podemos estar seguros de que las obras que contemplamos son realmente obras de arte si no sabemos previamente qué es el arte? Pues bien, del mismo modo que no se puede derivar la esencia del arte de una serie de rasgos tomados de las obras de arte existentes, tampoco se puede derivar de conceptos más elevados, porque esta deducción da por supuestas aquéllas determinaciones que deben bastar para ofrecernos como tal aquello que consideramos de antemano una obra de arte.¹¹⁰

La Gioconda es una obra de arte, así como los monolitos de la Isla de Pascua, *Las meninas*, las *Latas de sopa Campbell* y las esculturas de Jean Tinguely que se destruyen a sí mismas. Por diferentes que sean entre sí dichas obras sabemos que son obras de arte, y ello por lo que sí tienen de parecido. ¿Lo son por ser bellas, por estar bien hechas, por estar en museos? Pudiera ser, aunque estas concepciones nos limitan la comprensión de la obra de arte. Su ser obra nos lo dice no sus rasgos, como ya lo dijo Heidegger, sino el *mundo* que abren y su carácter de *cosa*.

Siguiendo con Heidegger, «si contemplamos las obras desde el punto de vista de su pura realidad, sin aferrarnos a ideas preconcebidas, comprobaremos que las obras se presentan de manera tan natural como el resto de las cosas».¹¹¹ La *Cabeza de Coyote* de Sebastian está hecha del mismo material que las palas que usa un albañil y pesa lo mismo que seis tanques de guerra. Es claro que la obra es real y material y que se nos presenta como cualquier otra cosa. Incluso en nuestra era digital en que existe un primado de la tecnología, lo cibernético y el universo virtual, las obras de arte que se realizan con estas nuevas técnicas se nos presentan como la realidad misma que percibimos. El *Mapping*, que hoy en día representa una de las formas más sofisticadas de arte con el manejo de la luz artificial en tercera dimensión, está hecho “del mismo material” y con el mismo principio del lector de código de barras de las cajas de los supermercados, y, la música electrónica está

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ Ibidem.

hecha también de ese “mismo material” que la contestadora automática del buzón de voz del teléfono.

Pero la *Cabeza de Coyote*, o los monolitos, o la *Gioconda* no están ahí nomás, siendo del mismo material que el resto del ser pero sin utilidad. No; las obras de arte tienen como esencia la apertura de mundo como hemos dicho, y con él el acontecer de la verdad. Por tanto, como cosas que están ahí al igual que el resto de las otras cosas la obra de arte es real. Pero es real de un modo diferente. Heidegger ilustra diciendo que la obra que se encuentra en el museo abre un mundo diferente para la señora de la limpieza del museo que para el que contempla dicha obra. Por lo tanto, «no cabe duda de que tenemos que tomar las obras tal como lo hacen las personas que las viven y disfrutan»,¹¹² y éstas no son, en ningún caso al modo de los útiles ni del resto de las cosas. «La obra nos da a conocer públicamente otro asunto, es algo distinto: es alegoría (...) y es símbolo.»¹¹³ Alegoría y símbolo, pero tampoco sólo al modo en que desde hace tiempo lo son para la obra de arte. Vamos a centrarnos ahora en el carácter de cosa de la obra de arte.

3.3 La obra como cosa

Con la metafísica moderna que interpreta lo ente a partir de la objetividad del mundo y la subjetividad del yo y la razón, podemos meditar sobre el modo de concebir la obra de arte como objeto producido por un sujeto. Esta concepción de la obra como objeto es derivada del modelo general de todo lo que es en el mundo en el pensamiento moderno. De ello ya hemos hablado, sin embargo, cabe recordar que para referirnos a los entes de un modo indeterminado desde el pensamiento de Heidegger debemos renunciar al concepto tradicional de “objeto”. Con el aporte heideggeriano del Dasein se renuncia a dicho concepto; la “cosa” es el concepto que mejor viene a definir todo aquello que de alguna manera es. El Dasein es aperturidad, y al estar arrojado en el mundo ocupa un lugar en el que el vínculo con el ser se da, más que con un distanciamiento de las cosas, con un desalejamiento.

¹¹² Ibid. 13

¹¹³ Ibidem.

En el § 22 de *Ser y tiempo*¹¹⁴ habla Heidegger de los “entes intracircunmundanos”, al ser éstos espacialmente en el mundo como el mismo Dasein en su estado de arrojado cohabitan de una forma muy distinta a como se concibe en las posturas subjetivistas. La relación del Dasein con los entes, sean éstos útiles o meras cosas, se da como un *curarse* de los mismos. Estos entes intracircunmundanos son en cada caso *ser a la mano (Zuhandensein)*, manejables, manipulables y esta manipulabilidad (*Zuhandenheit*) es en el pensamiento de Heidegger esta forma de desalejamiento con dichos entes. No hay, pues, objetos sino cosas. Pero ¿qué es entonces una cosa y de qué nos sirve saberlo a la hora de meditar sobre la obra de arte? Con ello empieza Heidegger.

Una obra de arte es una cosa, como cualquier otra, y lo es en la medida en que es algo ente. Ello implica, además, distinguir lo ente que es cosa de lo ente que es obra. Pero ¿cómo distinguirlos si la obra misma es cosa? Debemos en primer lugar acercarnos a conocer la coseidad de la cosa. Para dar con el *carácter de cosa*¹¹⁵ de la obra de arte, Heidegger deconstruye tres interpretaciones que se han hecho sobre la coseidad de la cosa a lo largo del pensamiento occidental. Dichas interpretaciones no sólo han resuelto de manera parcial la pregunta por el carácter de cosa de la cosa, y por lo tanto de la obra de arte, sino que han atentado el carácter propio de cosa de la cosa, y desde luego, de obra de la obra.

La primera de ellas es considerar la cosa como un núcleo con sus características, que los griegos llamaron ὑποκείμενον y συμβεβηκότα y más tarde se traduciría como sujeto y accidentes. Esta interpretación de la cosa, dice Heidegger, reduce la forma de ver las cosas a una suerte de la lógica en la estructura de las oraciones, con su sujeto, su verbo y su predicado (accidentes). Esta interpretación es insuficiente, ya que por ejemplo, al decir que “el árbol es verde”, conocemos las características de un sujeto (el árbol), pero no la esencia del árbol. Esta

¹¹⁴ Cfr. Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, (México: FCE, 2015)

¹¹⁵ La expresión alemana “Dinghaft” de Heidegger en el texto original de *El origen de la obra de arte* es traducida con el neologismo “Cósico” por Samuel Ramos y como “Carácter de cosa” en la versión de Helena Cortés y Arturo Leyte.

interpretación es la que mejor ilustra, de hecho, el olvido del ser en su mera función copulativa: el árbol (es) verde.

En los conceptos de esta interpretación (sustancialista) de la cosa sucede una “torcedura” conceptual similar a la derivación de la ἀλήθεια en la *veritas* en su traducción. La traducción latina de ὑποκείμενον y συμβεβηκότα como sujeto y accidentes reinterpreta no sólo los conceptos en una nueva voz, sino que fractura además esencialmente aquello que nombraban los conceptos griegos. La traducción, pues, «esconde una tras-lación de la experiencia griega a otro modo de pensar. El modo de pensar romano toma prestadas las palabras griegas sin la correspondiente experiencia originaria de aquello que dicen, sin la palabra griega». ¹¹⁶

Esta interpretación de la coseidad de la cosa como sustancia con sus accidentes corresponde, según Heidegger con nuestro modo natural de ver las cosas. El lenguaje mismo en sus formas más básicas se ha estructurado a partir de esta interpretación de la cosa. «¿O es que esa representación de la estructura de la cosa se ha diseñado según la estructura de la oración?»¹¹⁷, se pregunta Heidegger. Sin detenerse a responder de una forma pretendidamente acertada, lleva la reflexión a un punto más radical. Para él, «ambas, la estructura de la oración y la de la cosa, tienen su origen en una misma fuente más originaria, tanto desde el punto de vista de su género como de su posible relación recíproca». ¹¹⁸

Esta interpretación de la cosa ha imperado gran parte del pensamiento tanto científico como común. Al arte mismo se le ha pensado desde esta perspectiva, pero incluso, ni aun siendo válida esta interpretación para la cosa y para la obra nos va a servir para diferenciarlas. Toca a la fenomenología hacer desaprender este modo de interpretar la coseidad de la cosa.

¹¹⁶ Heidegger, “El origen de la obra de arte”, 15, 16

¹¹⁷ Ibid. 16

¹¹⁸ Ibidem.

La segunda interpretación es de carácter empirista. La coseidad de la cosa se determina a partir de lo percibido por medio de la sensación. El color, el sonido, la dureza, que llegan a la vista, al oído y al tacto dan cuenta en esta interpretación del carácter de cosa de la cosa.¹¹⁹ Sin embargo, para Heidegger esta interpretación también es insuficiente y violenta a la coseidad de la cosa. Podemos conocer en unidades perceptuales a las cosas, por ejemplo, lo azul del cielo o la dureza del mármol; pero otra vez, no *lo cielo* del cielo o *lo mármol* del mármol. Si bien lo que la cosa aporta a nuestra percepción “es lo primero” que captamos de ella, no deja de ser “lo primero”, y ni aun siendo “lo último”, ya que no nos está dejando conocer la cosa en su totalidad, o mejor dicho, en su esencia. En esta concepción de la coseidad de la cosa, se desvanece nuevamente el carácter esencial de la cosa.

Según Heidegger, las cosas están mucho más próximas de nosotros que cualquier sensación: «En nuestra casa oímos el ruido de un portazo pero nunca meras sensaciones acústicas o puros ruidos. Para oír un ruido puro tenemos que hacer oídos sordos a las cosas, apartar de ellas nuestro oído, es decir, escuchar de manera abstracta».¹²⁰

La tercera interpretación concibe la cosa como una materia formada. Aquí, «lo consistente de una cosa reside en que una materia se mantiene en una forma. Se concibe la forma como la distribución y ordenamiento de las partículas materiales en los lugares del espacio, de lo que resulta un perfil determinado».¹²¹ Sin embargo, Heidegger señala que no es la materia la que determina la forma, sino al contrario. A partir de la forma que se espera se determina la materia a utilizar. Esta interpretación ha predominado en tanto se piensa en el utensilio y su carácter de utensilio, sin embargo, es también insuficiente para explicar la coseidad de la cosa, pues una cosa no es tampoco sólo materia conformada.

Las tres interpretaciones anteriormente referidas atropellan el carácter de cosa de la cosa. Heidegger nos lo muestra de una forma magistral, sin embargo no ofrece

¹¹⁹ Cfr. *Ibid.* 15

¹²⁰ *Ibid.* 18

¹²¹ *Ibid.* 19

una interpretación de la coseidad de la cosa que satisfaga plenamente ese carácter que estamos y que él mismo estaba buscando. ¿No la ofrece? Debemos decir mejor que lo que nuestro autor nos enseña sobre el dejar reposar la cosa, y la obra, y el útil, y cualquier ente sobre sí mismo es en donde podemos encontrar lo que estamos buscando.

Ahora bien, la *mera cosa* es cosa, el utensilio es cosa, la obra es cosa. Su ser cosa en cada uno les vincula en una relativa copertenencia. Además, la obra es elaborada por el hombre, como también lo es el utensilio, ello otorga cierta relación entre ambos, sólo que la primera no está destinada para un fin y es autosubsistente. En ello se parece más, entonces, la obra a la mera cosa, sólo que en este caso, ésta no es elaborada por la mano del hombre. Estamos encontrando similitudes sólo a partir de sus propiedades más superficiales, pero esencialmente, lo que en verdad es cada uno de ellos es algo muy diferente entre sí. «La obra no es un utensilio dotado de un valor estético añadido. La obra no es eso en la misma medida en que la mera cosa no es tampoco un utensilio al que sólo le falta lo que constituye el auténtico carácter de utensilio: la utilidad y la elaboración».¹²²

Para conocer la coseidad de la cosa, y en consecuencia el carácter de utensilio del utensilio y el carácter de obra de la obra, Heidegger ejemplifica con un utensilio, un par de botas de campesina. El utensilio, como utensilio, deberíamos de conocerlo precisamente en su servicio, utilizándolo, llevando las botas puestas. Sin embargo, lleva más allá dicho ejemplo, y piensa en el cuadro “botas de campesina” de Van Gogh¹²³, obra que origina y a partir de la cual desarrolla su reflexión. Heidegger nos describe el útil que son las botas, nos dice su forma, su material y para qué sirven. Pero inmediatamente después nos dice lo que ve en la obra de arte de Van Gogh:

En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras

¹²² Ibid. 27

¹²³ Titulada en alemán “Ein paar Schuhe”, la obra fue creada en 1886. Heidegger vio el cuadro en 1936 en Amsterdam.

sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la *tierra* y su refugio es el *mundo* de la labradora. El utensilio puede llegar a reposar en sí mismo gracias a este modo de pertenencia salvaguardada en su refugio.¹²⁴

En dicho cuadro, Heidegger encuentra el carácter de utensilio de ese utensilio, conoce la esencia de las botas de campesina sin tener que ponérselas, para él, “el cuadro habló”. Así, nuestro autor no señala la coseidad de la cosa, pero nos abre nuevos caminos en la reflexión respecto al carácter de obra de la obra en tanto obra de arte.

La obra de arte, más allá de representar unas botas o cualquier otro ente, nos muestra la esencia de dichos entes. Dice Heidegger:

Ha sido la obra de arte la que nos ha hecho saber lo que es de verdad un zapato (...) Pero en todo caso, la obra no ha servido únicamente para ilustrar mejor lo que es un utensilio, tal como podría parecer en un principio. Por el contrario, el ser-utensilio del utensilio sólo llega propiamente a la presencia a través de la obra y sólo en ella.¹²⁵

Así, no vuelve obra de arte la obra en la que se ha imitado de manera magistral el azul del cielo, por ejemplo, o que las botas son una copia fiel pictórica de las botas reales; vuelve obra de arte la obra en la que, por decirlo de algún modo, muestra *lo cielo* del cielo, *lo botas de campesina* de unas botas de campesina. La esencia del arte es mostrar la esencia de los entes, en otras palabras: siempre y cuando la obra sea efectivamente obra¹²⁶, ésta «no se trata de la reproducción del ente singular

¹²⁴ Heidegger, “El origen de la obra de arte”, 23, 24

¹²⁵ Ibid. 25

¹²⁶ Heidegger enfatizará la exclusividad de su reflexión sobre un auténtico arte, el “gran arte” que no es otro que el que bajo el nombre de “Bellas Artes” nos heredó la tradición ilustrada. En este punto haremos una crítica posterior.

que se encuentra presente en cada momento, sino más bien de la reproducción de la esencia general de las cosas». ¹²⁷

Esencialmente, en la obra se produce la apertura de lo ente y de esta manera obra en ella la verdad. ¿Y si eso que según “dijo” el cuadro de Van Gogh es en realidad una manifestación de la subjetividad del propio Heidegger? ¹²⁸ Es una probabilidad grande, pero aun siendo una interpretación errónea de las botas del cuadro, la obra sigue abriendo un mundo, y si criticar la estética no le quitará lo bello a las obras de arte bello, desmentir la lectura heideggeriana de las *Botas de campesina* tampoco derrumbará el mundo que el cuadro ha abierto. Podemos girar la pregunta entonces del siguiente modo: ¿Cómo acontece la verdad en una obra que no nos reproduzca la esencia de ningún útil? Heidegger retrocede históricamente a referir un templo griego, y nosotros podemos hacer un salto al arte moderno. Situémonos en las vanguardias, movimientos que más disputa y discusión han provocado a la hora de teorizar el arte, y pensemos en una obra abstracta de Vasili Kandinsky. ¿Cómo acontece la verdad en una obra de este tipo? ¹²⁹ En *Composición VII*, por ejemplo, es una obra que Kandinsky pintó poco antes de la Primera Guerra Mundial. Esta obra trágica, «no habla de lo trágico en sí, sino de su presentimiento; quizá de lo trágico cósmico al desatarse una tormenta incontenible que azotará a la humanidad; desastre espiritual reservado para los hombres de una época agitada». ¹³⁰ Pero si no hay ente representado o figurado en la obra, ¿en qué elementos de la composición encuentra Bernal este acontecimiento de la verdad como presentimiento del desastre? Dice la autora: «En la estructura diagonal de la obra se evidencia un doble movimiento: a lado izquierdo de la diagonal hay un ritmo

¹²⁷ Heidegger, “El origen de la obra de arte”, 26

¹²⁸ Dos detractores de la interpretación que hace Heidegger a la obra de Van Gogh son Shapiro y Derrida. Ambos critican, por un lado, que Heidegger pase por alto el aspecto pictórico del cuadro al concentrarse sólo en su pensamiento, y, por otro, la inexistente prueba de que las botas son en realidad unas botas de campesina. Cfr. Jorge Juanes, “Heidegger, el origen de la obra de arte y la pintura de Van Gogh”, *Crítica. Revista cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*. Num. 143, Mayo 2010. Disponible en: <http://criticabuap.blogspot.mx/2010/05/heidegger-el-origen-de-la-obra-de-arte.html>

¹²⁹ Beatriz Bernal observa desde una mirada heideggeriana varias obras del pintor ruso y nos enseña cómo acontece la verdad en ellas. Cfr. Bernal, Op. cit.

¹³⁰ Bernal, Op. cit. 19

acelerado y desesperanzador; al derecho, uno lento, sosegado y apaciguado, como himno de paz que anuncia el porvenir tras la atrocidad y el desastre (...).¹³¹

¿Y la lectura formal de la obra? ¿Y el gesto culto de saber comprender la obra de arte? ¿Y el lugar de lo bello en el arte? Aunque hagamos una crítica al modo de proceder de la estética y las teorías del arte, debemos señalar que si bien el arte que va desde el renacimiento hasta antes de las vanguardias es “arte bello” como consecuencia del modo mismo de ser de la metafísica moderna, las obras de dichos periodos no dejan de ser un modo esencial en que acontece la verdad. Así, como una forma de poder pensar las llamadas Bellas artes, para Heidegger «no es que el arte sea bello en el campo de las bellas artes, sino que dichas artes reciben ese nombre porque crean lo bello»,¹³² ¹³³ y lo crean una vez que la verdad de lo ente acontece.

En la obra *Composición VII* de Kandinsky acontece la verdad, así como también ocurre en las *Botas de campesina* de Van Gogh, *Las meninas* de Velásquez o la *Fuente* de Duchamp. Acontece estremecedoramente en *Carmina Burana*, así como en la *Novena sinfonía* de Beethoven y hasta en el “ruidero” de las composiciones de Stockhausen. Acontece la verdad en la fotografía del niño con el buitre de Kevin Carter y en la asombrosamente cara *Rhein II* de Andreas Gursky. La verdad acontece en el *Quijote*, en *Pedro Páramo*, en el *Popol Vuh* y en las Sagradas Escrituras. Acontece de hecho y primariamente en todos aquellos vestigios de antiguas civilizaciones con historia de más de dos mil años. El asunto a pensar entonces más profundamente y más allá del arte es la Verdad. «¿Qué será la verdad misma, para que a veces acontezca como arte?».¹³⁴ Esta pregunta así formulada por el maestro Heidegger nos hace no desvincular más la verdad con el arte. Esencialmente el arte posee verdad, o por mejor decirlo, a través del arte el alma

¹³¹ Ibid. 20

¹³² Heidegger, “El origen de la obra de arte”, 25

¹³³ Esta afirmación puede dirigirse hacia diferentes direcciones. Una de ellas es la del arte como creación de realidad, y aun pensando el arte como representación, lo que el arte representa es una realidad que no era. Cfr. Ramírez, “El arte como creación de realidad”.

¹³⁴ Heidegger, “El origen de la obra de arte”, 28

verdadera, y para que la verdad acontezca, se establece en la obra de arte un combate entre *mundo* y *tierra*.

3.4 El Mundo y la Tierra en la obra de arte

La pregunta por el carácter de cosa ya nos ha dicho mucho sobre la esencia de la obra de arte, pues con ella, Heidegger nos ha adentrado en el modo de pensar su filosofía. Hablemos ahora de la apertura de mundo. Hablar del *mundo* y la obra de arte no es posible sin entrar de nuevo en un círculo de conceptos, es decir, así como *definir* la obra de arte es lo que mejor nos puede explicar lo que el *mundo* sea, de la misma manera describir el mundo nos dice aquello que la obra de arte es. La obra de arte es, esencialmente, *apertura de mundo*.

Imaginemos que vamos caminando por la calle, entre el ruido de los autos, de los vendedores, de las ambulancias y del sinfín de estímulos auditivos y visuales a que nos vemos expuestos y, de manera súbita, entramos a una biblioteca. La biblioteca está llena de silencio, los libros se pueden ver de una manera perfectamente ordenada, y la luz que es uniforme ilumina todo el interior del edificio dando una sensación de amplitud, estamos ante un *mundo* diferente al de la calle. El interior del edificio nos lleva al mundo que él mismo se abre, y guardamos silencio, caminamos más lento, observamos a los usuarios discretamente o ni los vemos y nos mantenemos en ese comportamiento. Caminamos lento hasta la salida y entramos de nuevo al mundo de la calle, con su ruido, su sol, su gente, sus prisas y sus empujones. Pero ese mundo de la calle también nos acoge, sin darnos cuenta ya vamos caminando de prisa y empujando gente. La biblioteca abre un mundo, la calle abre un mundo, el templo abre un mundo, en el interior de una sala funeraria hay también un mundo abierto. Y en cada caso, lo abierto de esos mundos nos cobija. Pues así también, la obra de arte abre un mundo, una especie de atmósfera en la que nos vemos inmersos cuando nos encontramos frente a ellas.

Pero no pensemos esa atmósfera en el sentido estrictamente benjaminiano del “aura”¹³⁵ ni la apertura de mundo como algo meramente empírico. La apertura de

¹³⁵ Cfr. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, (México: ITACA, 2003). Podríamos pensar la apertura de mundo como el carácter aurático del arte que propone Walter Benjamin, sin

mundo es traer aquí el ser de lo ente. El mundo de la calle hace que los autos sean lo que son, pues se tiene en cuenta la distancia, el espacio y las prisas o la calma con que se conducen nombran el tiempo. El silencio, los sollozos y la pena en la sala funeraria nombran la muerte, y no al revés. Cuando se abre un mundo las cosas reciben su nombre, y al recibirlo se trae aquí el ser. Gracias a la obra de Cervantes, por ejemplo, «encontramos lo quijotezco del mundo».¹³⁶ ¿Cómo abre un mundo la obra de arte? ¿Cómo abierto un mundo por la obra de arte puede sostenerse dicho mundo en el tiempo? ¿Cómo aun derrumbado un mundo puede una obra seguir siendo obra de arte?

Al hablar de autos, bibliotecas, calle y ataúdes nos estamos refiriendo sin duda a utensilios. Al abrirse un mundo, las cosas reciben su nombre y su lugar. Heidegger se pregunta sobre el lugar propio de la obra de arte, y se responde diciendo que «el único ámbito de la obra, en tanto que obra, es aquél que se abre gracias a ella misma, porque el ser-obra de la obra se hace presente en dicha apertura y sólo allí».¹³⁷ La obra es una cosa, pero al crearse no viene a ocupar un espacio en el mundo junto al resto de las cosas, sino que la obra misma abre un mundo y al abrirlo, el resto de las cosas vienen a *ser*. Heidegger ilustra con el ejemplo de un templo, «El edificio rodea y encierra la figura del dios y dentro de su oculto asilo deja que ésta se proyecte por todo el recinto sagrado a través del abierto peristilo. Gracias al templo, el dios se presenta en el templo».¹³⁸ En el *mero* alzarse el templo en una permanencia es que la edificación le da a las cosas (en este caso al dios) su rostro, pero no como una reproducción idéntica que *represente* bien el aspecto del dios, sino que el templo ahí alzado hace que el dios mismo se haga presente.¹³⁹

Pero el templo ahí levantado no sólo hace que el dios se haga presente en su interior y hasta los límites de sus dimensiones, sino que, como obra arquitectónica, reúne y

embargo, éste afirma la destrucción del aura y del valor de culto del arte devenida con el valor de exhibición que poseen las bellas artes. Si así fuera, estaríamos negando que el arte que posee un valor de exhibición abre también un mundo.

¹³⁶ Ramírez, “El arte como creación de realidad”, 152

¹³⁷ Heidegger, “El origen de la obra de arte”, 29

¹³⁸ Ibidem

¹³⁹ Cfr. Ibid. 30

nombra también todo aquello que está a su alrededor. Eso que está a su alrededor es, por un lado, el destino histórico del ser humano que se articula en la unidad de «todas esas vías y relaciones en las que nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota, permanencia y destrucción»¹⁴⁰ en que se ve conquistado. Sólo el hombre tiene mundo; el resto de los seres vivos y las cosas tienen sólo su entorno.

Por otro lado:

Allí alzado, el edificio aguanta firmemente la tormenta que se desencadena sobre su techo y así es como hace destacar su violencia. El brillo y la luminosidad de la piedra, aparentemente una gracia del sol, son los que hacen que se torne patente la luz del día, la amplitud del cielo, la oscuridad de la noche. Su seguro alzarse es el que hace visible el invisible espacio del aire. Lo inamovible de la obra contrasta con las olas marinas y es la serenidad de aquélla la que pone en evidencia la furia de éstas.¹⁴¹

Gracias a que hay obra de arte aparece aquello de *lo que está hecho* el ser. Pero el ser no está hecho de ningún material, más aún, el ser no está estrictamente hecho, sino que acontece como desocultamiento y con la obra podemos conocer eso en lo que dicho acontecimiento se soporta. No es ninguna materia lo que se muestra ni de lo que está hecha una obra de arte, sino aquello que los griegos llamaron φύσις y que Heidegger lo ha referido con el nombre de *tierra*. «La tierra es aquello en donde el surgimiento vuelve a dar acogida a todo lo que surge como tal. En eso que surge, la tierra se presenta como aquello que acoge».¹⁴² Así, el templo que ha abierto un mundo (que es inobjetivo) lo sitúa también sobre la *tierra*, es decir, sobre aquello mismo en lo que se funda. Sólo a partir del mundo que abre la obra de arte

la roca se pone a soportar y reposar y así es como se torna roca; los metales se ponen a brillar y destellar, los colores a relucir, el sonido a sonar, la palabra a decir. Todo empieza a destacar desde el momento en que la obra se refugia en la masa y peso de la piedra, en la firmeza y flexibilidad de la madera, en la dureza y brillo del metal, en la

¹⁴⁰ Ibid. 30

¹⁴¹ Ibidem

¹⁴² Ibidem

luminosidad y oscuridad del color, en el timbre del sonido, en el poder nominal de la palabra.¹⁴³

No debemos pensar en una dirección contraria el cómo la *tierra* emerge en lo abierto del *mundo* en la obra. Lo acabamos de decir, es la obra y el mundo que ésta abre lo que nos presenta la tierra, y no ésta última la que nos da el aspecto final que tiene la obra que está ante nosotros, aunque, sin embargo, la obra esté hecha de *algo*. Es preciso que no perdamos este punto de vista si queremos dar con el carácter ontológico que ha encontrado Heidegger en el asunto de la obra de arte.

Sobre la *tierra* hablaremos de nuevo más adelante, sigamos con el tema de la apertura de mundo de la obra de arte. El ejemplo citado del templo es una forma del arte en el que sus obras son para *entrar* en ellas y ser testigos de la presencia del mundo abierto ahí adentro. Heidegger nos enseña cómo se abre un mundo y se trae aquí la tierra en el resto de las formas artísticas, pero lo interesante aquí, y ya con el ejemplo del cuadro de Van Gogh nos pudimos anticipar, no es la diferencia que pueda haber entre unas y otras artes como la pintura, la música y la arquitectura, sino que, de una forma más radical, lo que más nos orienta a pensar sobre la apertura de un mundo es la Época a la que pertenezca la obra de arte. Es decir, que el arte haya tenido una época en la que las obras poseían un carácter sagrado y de culto nos hace pensar más fácil nuestra inquietud que pensarla situados en la época en la que el arte tuvo primordialmente un valor exhibitivo. ¿Qué mundo puede abrir una obra que se realiza para ir a colocarse en la sala de un museo? Y más aún, ¿qué pasa con el mundo de las obras que tuvieron un valor de culto y que ahora se han trasladado a un museo?

Aun con la crítica que hacemos a la postura esteticista del arte bello, debemos decir que, si bien las obras de arte que pertenecen a los siglos que abarca la modernidad y que fueron hechas ya sea para la satisfacción y placer del público burgués o como una forma de expresión del yo, éstas han abierto, sin embargo, un mundo, y lo han dejado abierto hasta nuestros días. Levantado, su mundo permanece soportado ahí en las salas de los grandes museos. Al llevarse una obra a una exposición e

¹⁴³ Ibid. 33

instalarse ahí ésta abre un mundo, lo abre porque la obra misma exige ser instalada. Lo exige porque «es ella misma instaladora en su ser-obra. ¿Qué instala la obra en tanto que obra? Alzándose en sí misma, la obra abre un mundo y lo mantiene en una reinante permanencia».¹⁴⁴

El calendario Azteca no fue creado para ir a abrir su mundo en el recinto que le tocó ocupar en el museo del INAH, así como tampoco los cantos gregorianos fueron hechos para volverse taquilleros en los teatros de nuestro siglo XXI. Sin embargo, la Piedra del sol es la obra más fotografiada de dicho museo y *Carmina Burana*¹⁴⁵ atrae un público grande en las filas del teatro. Dichas obras ya abrieron el mundo que les tocó abrir en su correspondiente época, un mundo que, sin embargo, ya se ha derrumbado. Ahora bien, si es que ya se ha ido ese mundo, ¿qué hacen dichas obras en una época en la que son otros mundos los que están abiertos? Para empezar, es inevitable el derrumbamiento de un mundo o el traslado a otro, que, al no poderse cambiar, hace que las obras ya no sean lo que fueron, sin embargo, siguen siendo ellas mismas las que contemplamos gracias a la tradición y a la conservación.¹⁴⁶ Trasladas las obras a ese otro mundo, son los investigadores quienes se ocupan de ellas, las estudian y buscan la manera de que, siendo exhibidas, puedan sin embargo seguir permaneciendo en la historia que ellas mismas han fundado. Que sean objeto de un estudio científico y que hayan sido trasladadas al mundo de la exhibición para el disfrute del público no las vuelve obras de arte, sin embargo, que haya que hacerse de ellas un estudio y una exhibición permanente, y que además, den de sí para que tengan que seguir conservándose, ya nos hace dudar si dichas obras han perdido realmente el mundo que han abierto.

¹⁴⁴ Ibid. 31

¹⁴⁵ No se olvide que, de hecho, *Carmina Burana* tal como la conocemos son las poesías líricas medievales musicalizadas en el siglo XX por Carl Orff, lo cual ilustra cómo una obra (medieval) soporta la apertura de un mundo y se conserva gracias (y a pesar) de los nuevos horizontes de interpretación. Cfr. Tarsicio Herrera Zapién, “Los poderosos *Carmina Burana* de Carl Orff. Estudio y traducción rítmica castellana”, *Nova Tellus*, Vol. 30, Num. 1, 2012; 219

¹⁴⁶ Cfr. Heidegger, “El origen de la obra de arte”, 29

Podemos decir que su mundo originario se ha derrumbado, pero han soportado un mundo que las ha mantenido como tales obras.¹⁴⁷

Ya sabemos que una obra abre un mundo y lo mantiene abierto, y que en lo abierto del mundo las cosas reciben su rostro. Podemos resumir la idea del mundo en el siguiente párrafo del texto de Heidegger:

Un mundo no es una mera agrupación de cosas presentes contables o incontables, conocidas o desconocidas. Un mundo tampoco es un marco únicamente imaginario y supuesto para englobar la suma de las cosas dadas. Un mundo hace mundo y tiene más ser que todo lo aprensible y perceptible que consideramos nuestro hogar. Un mundo no es un objeto que se encuentre frente a nosotros y pueda ser contemplado. Un mundo es lo inobjetivo a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantengan arrobados en el ser. Donde se toman las decisiones más esenciales de nuestra historia, que nosotros aceptamos o desechamos, que no tenemos en cuenta o que volvemos a replantear, allí, el mundo hace mundo. La piedra carece de mundo. Las plantas y animales tampoco tienen mundo, pero forman parte del velado aflujo de un entorno en el que tienen su lugar. Por el contrario, la campesina tiene un mundo, porque mora en la apertura de lo ente. Con su fiabilidad, el utensilio le proporciona a este mundo una necesidad y proximidad propias. Desde el momento en que un mundo se abre, todas las cosas reciben su parte de lentitud o de premura, de lejanía o proximidad, de amplitud o estrechez.¹⁴⁸

Nos encontramos de nuevo con que aquello sobre lo cual el mundo necesita fundarse es eso mismo a lo que éste le da su rostro y su nombre: la *tierra*. Aquí, Heidegger recorre un nuevo camino para avanzar en su meditación sobre la esencia de la obra de arte. Abrir un *mundo* y traer aquí la *tierra* es esencial en la obra de arte, y ello acontece en una relación recíproca a la que nuestro autor llama el *combate entre mundo y tierra*. Avancemos con él en la propia meditación.

¹⁴⁷ En la línea de Gadamer, Carmen López habla en términos de una simultaneidad del pasado y del presente y su comprensión desde un mismo horizonte que se genera con la pertenencia a tradiciones en el arte. Cfr. Ma. Carmen López Sáenz, "El arte como modelo de comprensión y la comprensión del arte contemporáneo", *Thémata. Revista de filosofía*, Num. 39, 2007; p. 452

¹⁴⁸ Heidegger, "El origen de la obra de arte", 32

La obra de arte abre un mundo y lo mantiene abierto. Pero levantar un mundo es sólo uno de los rasgos esenciales que Heidegger encuentra en el ser-obra de la obra de arte. Se pregunta él cuál es la esencia de la obra que generalmente se denomina *material*, y como hemos visto, dicha esencia es la tierra. Heidegger insiste en no interpretar la tierra como materia, y para ello hace uso del ejemplo de los utensilios. Un martillo está hecho de hierro colado y madera, conformada la materia constituyen la cabeza y el mango, respectivamente, y juntos *son* el martillo. Sin embargo, cuando el útil es usado la materia desaparece. La esencia del martillo se agota en su uso, y muestra de ello es que si nos encontramos martillando e intentamos poner nuestra atención en esa materia de que está hecho y en la dinámica de la fuerza que estamos empleando en el martillar, lo más seguro es que terminemos dándonos un martillazo en el dedo, pues, por decirlo de algún modo, el martillo es para usarse en el martillar, no para ponernos a hacer reflexiones sobre él.

Pero en la obra de arte, al momento en que levanta un mundo y lo mantiene abierto, no deja que el material desaparezca, sino que por el contrario hace que destaque en lo abierto del mundo de la obra. De esta manera es que debemos prescindir de la materia a la hora de referirnos a aquello de que está hecha una obra de arte. La tierra, y no la materia, es aquello de donde emerge y al mismo tiempo donde se refugia lo abierto del mundo:

Aquello hacía donde la obra se retira y eso que hace emerger en esa retirada, es lo que llamamos tierra. La tierra es lo que hace emerger y da refugio. La tierra es aquella no forzada, infatigable, sin obligación alguna. Sobre la tierra y en ella, el hombre histórico funda su morada en el mundo. Desde el momento en que la obra levanta un mundo, crea la tierra, esto es, la trae aquí. Debemos tomar la palabra crear en su sentido más estricto como traer aquí. La obra sostiene y lleva a la propia tierra a lo abierto de un mundo. La obra le permite a la tierra ser tierra.¹⁴⁹

Aunque haya piedra en la escultura, sonido en la música y color en la pintura, lo que mejor describe la tierra para el carácter de cosa y de obra de la obra de arte y su

¹⁴⁹ Ibidem

mundo es lo esencial que hay en la piedra, en el sonido y en el color. Es decir, la obra de arte no está hecha de piedra, sonido o color, sino que la obra de arte recibe la dureza de la piedra, la sonoridad del sonido y el resplandor del color. Así, la obra no hace desaparecer una materia, sino que en la apertura del mundo, trae aquí la tierra.¹⁵⁰

No sólo en el ser útil un utensilio desaparece la materia, también el cálculo físico de algo y cualquier estudio que determine científicamente y a través de un número, una categoría o una clasificación de ese algo, hace desaparecer eso de lo que está hecho. Podemos saber cuánto pesa una piedra, pero ello no nos dirá nada sobre el ser de la piedra. «Esta determinación de la piedra, tal vez muy exacta, no es más que un número, mientras que el peso se nos ha hurtado. El color luce y sólo quiere lucir. Si por medio de sabias mediciones lo descomponemos en un número de vibraciones, habrá desaparecido. Sólo se muestra cuando permanece sin descubrir y sin explicar».¹⁵¹ Lo que la báscula nos diga sobre la piedra será siempre un mero cálculo. Podríamos decir que la tierra es lo esencial de una materia. La materia puede medirse; la tierra no, pues la *esencia* no puede medirse. En el no poder medirse la tierra y no permitir la intromisión de cálculos físicos, lo que está constantemente sucediendo es que ésta se mantiene cerrada. La obra de arte, si es efectivamente una obra de arte, lejos de hacer desaparecer la tierra o hacerla permanecer cerrada, la trae aquí.

Ya sabemos que si pretendemos traer aquí la materia de que está hecho un martillo mientras lo dejamos ser-martillo terminaremos por martillarnos un dedo. Si ponemos atención al fierro y la madera de que está hecho lograremos no hacer desaparecer esa materia, pero, en cambio, el martillo como útil habrá desaparecido, pues su esencia está en el martillar y sólo en su uso se agota su ser. En un útil, o desaparece la materia en su uso/mundo o desaparece su mundo en el pensar su materia, pero

¹⁵⁰ Aunque en una línea estética, Dufrenne, por ejemplo, encuentra en el arte y los conceptos asociados de profundidad, fundamento y origen, el medio por el que la naturaleza y la cultura se relacionan, haciendo de la primera el fondo originario de la segunda, y por lo tanto, haciendo de la experiencia estética un retorno a lo originario. Cfr. Ramírez, "Concepto de estética", 30

¹⁵¹ Heidegger, "El origen de la obra de arte", 34

nunca están ambos presentes. La obra de arte, en cambio, ofrece en su ser la extraordinaria posibilidad de hacer presente la tierra mientras abre un mundo. Esto es, su mundo no hace desaparecer la tierra ni ésta cierra el mundo. Pero ello no ocurre de una forma simple, sino que acontece sólo a partir de una lucha entre ambos. La lucha por la autoafirmación de cada uno es lo que llama Heidegger el combate entre el mundo y la tierra. En él, el mundo se funda sobre la tierra y la tierra se alza por medio del mundo, dice nuestro autor.

A decir verdad, si comparamos el lugar, las herramientas y la materia prima del escultor, no veremos gran diferencia con respecto a cualquier taller de herrería. Los productos de uno y otro espacio, sin embargo, aunque tengan implícita la misma técnica y los mismos materiales, muestran esa diferencia esencial que hemos ya mencionado. Dijimos que la obra de arte abre un mundo y lo mantiene abierto trayendo aquí la tierra, sin que por ello se cierre dicho mundo. Si pensamos en una escultura cuyo creador no ha manejado adecuadamente la técnica, podríamos ver, por ejemplo, bordes no deseados de soldadura, que, en la forma de una obra no lograda o fracasada, no abre un mundo y al no traer aquí por lo tanto la tierra, lo que nos muestra en su fracaso no es más que la pura materia. Lo mismo podemos decir si en el cuarteto de cuerdas uno de los elementos tiene desafinado su instrumento o da una nota equivocada, todo ese mundo que debiera abrirse en el traer aquí la tierra (la sonoridad), se vería perdido ante la presencia no de la sonoridad, sino del sonido (materia).

El combate entre mundo y tierra, pues, consiste en que a diferencia del útil, en la obra de arte hay mundo y hay tierra. Luchando cada uno por autoafirmarse y sin que tenga que ser uno triunfador, sólo en la medida en que están ambos presentes es que podemos hablar de una verdadera obra de arte,¹⁵² y, la única forma de que

¹⁵² Para acentuar una crítica hacia Heidegger sobre ciertos rasgos aún modernos en su modo de ver el arte, Francisco Salinas encuentra una similitud entre los conceptos heideggerianos de *tierra* y *mundo* y los conceptos kantianos de lo *sublime* y la *imaginación*. Desde dicha similitud, «en el combate tierra-mundo la esencia misteriosa e indeterminada se oculta en la materia mientras la imaginación se esfuerza hasta el límite, experimentando la sublime e imposible extensión del mundo que quien contempla intenta hallar al verse confrontado con la obra de arte». Cfr. Francisco Salinas, “Sublimidad e imaginación en el combate tierra-mundo: una lectura existencialista de la desgarradura del arte en Heidegger”, *Aisthesis*, núm. 56, diciembre 2014; p.49

puedan ser los dos en la obra es combatiendo. No puede nunca prescindir la tierra de lo abierto del mundo ni éste del fundamento de la tierra. Ahora bien, así como el carácter del combate no es de ningún modo destructivo, tampoco debe entenderse que este combate se resuelve en un determinado momento a la manera de un acuerdo entre los contendientes, sino que para que la obra siga siendo obra debe estar permanentemente en su constante lucha, pues, resumiendo, es esencial del ser-obra de la obra esta disputa entre el mundo y la tierra.¹⁵³

Existe, por otro lado, una relación esencial entre esta lucha de mundo y tierra y un rasgo esencial de la verdad: su carácter de ocultación y no ocultación.

La tierra sólo se alza a través del mundo, el mundo sólo se funda sobre la tierra, en la medida en que la verdad acontece como lucha primigenia entre el claro y el encubrimiento. Pero ¿cómo acontece la verdad? Nuestra respuesta es que acontece en unos pocos modos esenciales. Uno de estos modos es el ser-obra de la obra. Levantar un mundo y traer aquí la tierra supone la disputa de ese combate -que es la obra- en el que se lucha para conquistar el desocultamiento de lo ente en su totalidad, esto es, la verdad.¹⁵⁴

Para avanzar en nuestra meditación, entremos al tema de la *verdad*, uno de los temas que por sí mismo constituye un problema filosófico y al que Heidegger dedicó una parte importante de su estudio y de sus textos.

¹⁵³ Cfr. Heidegger, "El origen de la obra de arte", 35

¹⁵⁴ Ibid. 40

Capítulo 4 El arte como acontecimiento de la verdad

En el capítulo dos hablamos sobre la transformación del sentido griego de la verdad como desocultamiento a la verdad como adecuación. Partimos del estudio de Villa en el que podemos ver no sólo cómo ha sucedido dicho tránsito del concepto sino que además la traducción misma de que ἡ Ψυχὴ ἀλήθεύει ha dado cabida a la sustantivación de la ἀλήθεια, cosa que se ha quedado en la tradición filosófica y también científica como que la verdad ha de poder poseerse o realizarse. Recordando, la traducción que mejor ha de decirnos lo que la experiencia griega tenía por verdad es —dice Villa— la de Zubiri: “el alma verdadera”. El neologismo “verdadar” hace de la ἀλήθεια la derivación de un verbo y no su interpretación como sustantivo¹⁵⁵. La tesis del giro ontológico en el pensar el arte está basada en el hecho de que ἡ Ψυχὴ ἀλήθεύει. El alma verdadera, es decir, el Dasein desoculta lo ente, y una forma de desocultarlo es creando obras de arte.

En el presente apartado no nos detendremos ya a desmenuzar cómo la verdad/desocultamiento se convirtió en verdad/adecuación, o al menos no como en el segundo capítulo, en el que hicimos el recorrido para plantarnos en el pensamiento moderno y su verdad. No; lo que toca ahora es dar un paso atrás en la historia del concepto (no como un retroceso, evidentemente),¹⁵⁶ quedarnos a meditar en la ἀλήθεια y ver cómo Heidegger interpreta la verdad y cómo es que el arte puede pertenecer a los asuntos ontológicos.

4.1 La esencia de la verdad en la tesis heideggeriana

El combate entre mundo y tierra en la obra de arte es, esencialmente, el acontecimiento de la verdad. Dicho combate le es esencial a la obra y por lo tanto

¹⁵⁵ Cfr. Villa, “Meditación sobre la esencia de la técnica moderna”

¹⁵⁶ Usamos “paso atrás” como lo define Heidegger: «Paso atrás, quiere decir: retroceder con el pensar ante la civilización mundial y —distinguido de ella, en ningún caso negándola— dejarse involucrar en aquello que al comienzo del pensar occidental tuvo que quedar impensado, pero que sin embargo fue allí ya nombrado y, de ese modo, dicho previamente a nuestro pensar» Martin Heidegger, “La proveniencia del arte y la determinación del pensar” Traducido por Breno Onetto Muñoz. P. 10. Disponible en: http://www.academia.edu/6719584/Traducción_del_texto_de_Martin_Heidegger_La_proveniencia_del_art_e_y_la_determinación_del_pensar._Santiago-Valpo._1987-2001

la verdad misma le es esencial al arte, a la obra y al crear. Hemos dicho que la verdad aquí referida no es la verdad como adecuación, sino la verdad interpretada en el pensamiento griego como ἀλήθεια, como desocultamiento. Esta interpretación es la base del giro ontológico del tratamiento de la obra de arte por parte de Heidegger. Que a través de la obra de arte el Dasein comprenda el mundo que dicha obra tiene abierto es el equivalente heideggeriano de la expresión aristotélica ἡ Ψυχὴ ἀλήθευει. No hay aquí adecuación ni corrección de ningún enunciado con ninguna realidad; hay desocultamiento de lo ente.

El giro ontológico en la manera de mirar el arte está, pues, esencialmente relacionado con la recuperación de la interpretación de la verdad como desocultamiento de lo ente. Lo esencial del arte no es la belleza ni la vivencia estética sino el acontecimiento de la verdad. Pero la esencia de la verdad no es la adecuación de la proposición con un objeto, sino el desocultamiento. Entonces ¿cómo ocurre este desocultamiento y cómo es que está oculto lo oculto? ¿cuál es pues la esencia de ese desocultamiento? O dicho mejor: ¿cuál es la esencia de la verdad?

Con la interpretación de la verdad como ἀλήθεια estamos dejando de lado la tradicional asignación de la verdad a la proposición. Pero la estamos dejando de lado sólo como insuficiente que es para que nos diga cuál sea la esencia fundamental de toda verdad, esto es, que incluso la noción corriente de verdad tiene, de hecho, un fondo ontológico que al igual que en la estetización del arte, la metafísica moderna no tuvo nunca presente. Más que calificarla de equivocada, Heidegger indaga sobre aquello que es el fundamento que hace que haya una posibilidad interna de la adecuación en esa concepción habitual de la verdad. En otras palabras, la pregunta es: «¿de dónde recibe el enunciado representador la indicación de que debe conformarse a los objetos y concordar con ellos de acuerdo con lo que dicta la conformidad?»¹⁵⁷ Nuestro autor quiere ir al fondo y trata de

¹⁵⁷ Heidegger, "De la esencia de la verdad", 157

encontrar una única cosa: qué es lo que caracteriza a toda verdad en general como verdad.

La verdad es la ἀλήθεια, el desocultamiento de lo ente, el desocultamiento de aquello que es. Ahora bien, «las cosas y los seres humanos son, los dones y los sacrificios son, los animales y las plantas son, el utensilio y la obra son. Lo ente está en el ser». ¹⁵⁸ Pero eso que es está constantemente oculto y por eso la verdad tiene que ser desocultamiento. A lo largo de la historia de la humanidad hemos desocultado el ser de una y otra manera, con la mirada de lo ente en su totalidad que cada época ha tenido y con las cuales han sido caracterizadas.

No debe sorprendernos, por ejemplo, que en cierta época “se creyera” que la Tierra es el centro del universo, que el tiempo es absoluto, que Plutón es un planeta, que la vida surge por generación espontánea o que el átomo es la unidad última indivisible de la materia. No sólo llegó a creerse lo anterior, sino que se sostuvo científicamente. La posibilidad a error y a los cambios de paradigmas salvan estas concepciones de los entes particulares cuando ya no son vigentes. Desde que hay historia, es decir, desde que *somos*, ha habido interpretación de lo ente, y por su puesto equivocación. Que las formas de ver los entes particulares y lo ente en su totalidad avancen y la ciencia progrese es uno de los estandartes más firmes del pensamiento moderno que se constituye con su propia concepción de la historia y el progreso. La inteligencia artificial es uno de los máximos logros de la ciencia y la tecnología actuales; la invención de la rueda también lo fue, y hoy mismo no podríamos discutir cuál de los dos avances ha sido más importante. Así con la ciencia, los estudios más recientes y sofisticados sobre los sueños o la muerte, por ejemplo, no nos arrojan resultados más certeros que los de hace décadas, siglos o milenios, sino sólo los *adecuados y correspondientes* a las propias exigencias de nuestra particular concepción de lo ente en su totalidad.

Pero volviendo al asunto de lo que es como esencialmente oculto, ¿estamos diciendo que todo lo que se ha dicho sobre lo ente y los entes ha sido equivocado?

¹⁵⁸ Heidegger, “El origen de la obra de arte”, 38

Veamos qué dice el maestro de Friburgo: «Gran parte de lo ente escapa al dominio del hombre; sólo se conoce una pequeña parte. Lo conocido es una mera aproximación y la parte dominada ni siquiera es segura». ¹⁵⁹ El hombre se equivocó al pensar que la Tierra era plana, sin embargo, una vez que se supo otra versión de la misma, la certeza anterior no desapareció, quedó escrita y quedará así, dando muestra de nuestra historicidad y nutriendo incluso el pensamiento metafísico mismo. Podemos decir que la historia tanto científica, política, cultural, es un entramado de puras aproximaciones a lo ente, pero no es que le restemos importancia, sino que en el momento en que se estudian los entes particulares se hace con todo el suelo metafísico correspondiente, y eso ya le da todo el peso de *su* verdad. La ciencia no tiene duda, el sentido común todavía menos; la filosofía es la que desde antiguo ha hecho de esto un problema, un problema que aquí mismo estamos tratando.

Esas aproximaciones a lo ente es la máxima ganancia y el acceso mayor que tenemos a poder ver lo que es. Cuando vemos lo que es es porque el ser se ha desocultado, lo hemos descubierto y es que en todo eso oculto se ha dado un claro, un lugar abierto en medio de lo ente en su totalidad que lo rodea y que, como hemos dicho, nos muestra aquello que es como lo que apenas conocemos. Dice Heidegger:

Lo ente sólo puede ser como ente cuando está dentro y fuera de lo descubierto por el claro. Este claro es el único que proporciona y asegura al hombre una vía de acceso tanto al ente que no somos nosotros mismos como al ente que somos nosotros mismos. Gracias a este claro lo ente está no oculto en una cierta y cambiante medida. Pero incluso oculto lo ente sólo puede ser en el espacio que le brinda el claro. ¹⁶⁰

El claro hace referencia a una luz, a un iluminar, a un descubrir que esclarece. Pero no es la luz ilustrada, no es la luz de la razón, no es la luz de la mayoría de edad del pensamiento. Al mismo tiempo, es también una luz que puede cegar y no

¹⁵⁹ Ibidem

¹⁶⁰ Ibidem

permitir que se vea lo ente, y sin embargo, no es tampoco la luz a la manera del εἶδος, del aspecto, como se establece en la doctrina platónica de la verdad.

Imaginemos un día soleado, el sol ilumina todo aquello que vemos, pero lo ilumina con tal incandescencia que no nos es posible abrir bien los ojos y ver detalles de lo que vemos. La luz nos sobrepasa, pero si nos ponemos unos lentes polarizados para el sol veremos cómo todo adopta una forma diferente, unos contornos más definidos y los colores se muestran con una mayor definición. Lo ente se muestra de una mejor forma. De igual manera, ante un espacio oscuro, cerrado o abierto, nuestra vista se esfuerza por poder percibir todo aquello que existe en tal espacio, lo ente está rodeado por la oscuridad, pero si encendemos una luz artificial las cosas aparecerán a nuestra vista y tendremos una mejor visión de lo que es. En ambos casos, sin embargo, hay algo de *artificial*. Encender la luz nos hace que lo ente se muestre mejor entre la oscuridad y ponernos unas gafas nos hace lo mismo cuando la luz natural es excesiva, pero ni en una ni en otra solución queda exento lo ente de que se muestre parcialmente. Ahora imaginemos un tercer escenario, a la luz del día y justo después de una larga tormenta. Como decimos coloquialmente, la lluvia ha limpiado el día, todo se muestra de una manera nítida, los colores relucen, el cielo se muestra en su pleno color azul y se contrasta perfectamente con lo verde intenso y limpio de los cerros al fondo, la tierra, el suelo y los árboles están mojados y su color se ha intensificado, se ha limpiado. No hay sombras y tampoco incandescencia. El día se ha puesto bello y lo ente tiene ahora más ser, al menos hasta que llegue la noche, y después de la noche y los días siguientes, volverá a ser hasta la próxima lluvia que limpie otra vez todo el paisaje.

Lo ente está siempre más encubierto que desoculto, de hecho, estar negado a nosotros es lo más esencial que tiene, así como le es esencial al Dasein desocubrirlo, y cuando lo desoculta está al mismo tiempo volviéndolo a cubrir, ya sea con “la luz artificial” de la ciencia o con “las gafas” que cada interpretación de lo ente se pone. «El claro en el que se encuentra lo ente es, en sí mismo y al mismo tiempo, encubrimiento».¹⁶¹

¹⁶¹ Ibidem

El ejemplo que hemos citado no es más que una analogía al símil de la caverna de Platón, en que el desocultamiento tiene diferentes grados, empezando en que el ser se muestra a nosotros sólo como sombras, para después ser iluminado por una luz artificial y por último por la luz natural del εἶδος. Nosotros, sin embargo, hemos optado por mantener el significado más básico de la ἀλήθεια, es decir, el desocultamiento de lo ente en lo ente mismo sin derivaciones en el *aspecto*, εἶδος o idea platónica, pues el texto platónico se orienta a referir el desocultamiento en su vínculo esencial con la formación.¹⁶² La doctrina platónica de la verdad, con más facilidad que la tesis aristotélica, terminó en la verdad como correspondencia de la realidad y el intelecto.

“Ver nítidamente” lo ente, esto es, “sin gafas ni luz artificial”, es dejarlo ser como es. Cuando dejamos de ver un río, por ejemplo, en términos de su temperatura, de la velocidad de su corriente y la acidez y alcalinidad de su agua, estaremos viendo el río tal como es, es decir, estaremos ante “lo más río” del río. Esto quiere decir que, si para Heidegger la verdad es además libertad, el hombre puede ya sea dejar ser a lo ente como es, o bien, no dejarlo ser como ese ente que es y tal como es, encontrando aquí las apariencias y haciéndose patente la inesencialidad de la verdad.¹⁶³

En apartados anteriores dijimos cómo el cálculo físico hace desaparecer aquello de lo que está hecho el ser, reiterando desde luego que nuestra postura no es un llamado hacia lo ilógico o una refutación a la ciencia. Es claro que la metafísica moderna tiene un suelo importante en la verdad del logos y lo ente se entiende en términos de la subjetividad y la objetividad. La visión moderna del mundo no es sólo una visión más de las tantas que ha tenido el hombre, llámese Dasein, conciencia, sujeto, espíritu, o Ψυχή, pero tampoco es una menos. La ciencia tiene entre sus tecnicismos conceptos como *error*, *probabilidad*, *variante*, *incógnita*, *aproximación*,

¹⁶² Cfr. Martin Heidegger. “La doctrina platónica de la verdad”. En: *Hitos* (España: Alianza, 2001)

¹⁶³ Cfr. Heidegger, “De la esencia de la verdad”, 162

estandarización. Lo ente como encubierto, pues, gana en esta batalla del Dasein por desocultarlo en su totalidad:

Lo ente se niega a nosotros hasta ese punto único, y en apariencia mínimo, que nos encontramos particularmente cuando ya no podemos decir de lo ente más que es. El encubrimiento como negación no es sólo ni en primer lugar el límite que se le pone cada vez al conocimiento, sino el inicio del claro de lo descubierto. Pero al mismo tiempo, dentro de lo descubierto por el claro también hay encubrimiento, aunque desde luego de otro tipo. Lo ente se desliza ante lo ente, de tal manera que el uno oculta con su velo al otro, que éste oscurece a aquél, que lo poco tapa a lo mucho, que lo singular niega el todo. Aquí, el encubrir no es un simple negar: lo ente aparece, pero se muestra como algo diferente de lo que es.¹⁶⁴

Si lo ente se presentara a nosotros siempre plenamente abierto, claro y en su totalidad, en algún momento de la historia se habría dicho ya cuál es ese sentido del ser, ya no habría más qué preguntar, qué buscar, qué responder, qué crear. Lo interesante aquí vuelve a ser que cada época, es decir cada interpretación diferente de lo ente en su totalidad, ha tenido su supuesta respuesta última al ser de las cosas, pero pasa el tiempo y nos encontramos con que ni la fe y ni la ciencia han desocultado con su método lo ente, aunque sin embargo, la ciencia y la religión así como el arte, sean formas en las que acontece la verdad de lo ente. Es decir, con los pasos del método científico no hacemos más que explicar y categorizar entes particulares de una forma muy objetiva, pero como ciencia lo que en verdad desoculta lo ente es el hecho de que tenga que hacerse, lo haya hecho Aristóteles, Bacon, Copérnico o Hawking. No importa si la verdad que dijo Einstein contradice a la verdad que dijo Newton, el asunto aquí es que tanto la ciencia de hace tres mil años como la ciencia de nuestro siglo XXI son formas de traer aquí lo ente, aunque se piense que unas “desoculten más” que otras. Incluso la idea de “progreso” y de “avance” nos dice mucho lo encubierto que puede estar el ser. La ciencia no habla en términos de lo definitivo ni de verdades últimas, sino de avances de las que ya tiene y crisis de sus paradigmas. Lo ente se disimula, y «el hecho de que lo ente

¹⁶⁴ Heidegger, “El origen de la obra de arte”, 38

pueda engañarnos como apariencia es la condición para que nosotros podamos equivocarnos y no a la inversa». ¹⁶⁵

En el terreno del arte sucede algo aún más interesante, aunque no distinto. Tanta teoría científica del arte y tanto avance en la misma hicieron concluir que en el arte más que haber avances y progreso ha habido decadencia, crisis y devaluación del mismo, o bien, una sobrevaluación. ¹⁶⁶ Todo esto nos hace pensar dos cosas. Primero, hacer teoría del arte, es decir, meter la τέχνη en el terreno de la ἐπιστήμη, sería en el pensamiento aristotélico y en nuestra postura algo inconcebible, pues cada uno es un modo efectivo en que ἡ Ψυχὴ ἀλήθεύει. Segundo, ya que la metafísica moderna ha podido instituir dicha teoría del arte, ha hecho con ello un encubrimiento aún mayor de aquello que ha de entender como arte, pero lo ha encubierto sólo desde su propio discurso y para su propio discurso, pues ontológicamente hablando el arte no ha dejado de desocultar lo ente. En otras palabras, aunque no haya acuerdo entre las diferentes posturas teóricas sobre lo que deba ser el arte, el arte sigue su curso, formando parte de nuestra propia realidad, o mejor dicho, trayéndola aquí a nosotros.

Volvamos al asunto de lo ente como esencialmente encubierto. Para Heidegger, este encubrimiento es no-verdad, es decir, no-des-ocultamiento. «El encubrimiento es el no-desocultamiento y por ende la no-verdad más auténtica y propia de la esencia de la verdad». ¹⁶⁷ Ahora bien,

Con la abstención encubridora se pretende nombrar a esa contrariedad que se encuentra en la esencia de la verdad y que, dentro de ella, reside entre el claro y el encubrimiento. Se trata del enfrentamiento de la lucha originaria. La esencia de la verdad es, en sí

¹⁶⁵ Ibidem

¹⁶⁶ Sobre la línea de pensar el arte como una experiencia del mundo, Sergio Espinosa encuentra ingenuo buscar vías de progreso o de degeneración en el curso del arte y por lo tanto de su teorización. El arte — sostiene— no va ni lleva a caminos mejores o a caminos peores, por lo que teorizar y preguntar por el arte es un ejercicio meramente retórico. Cfr. Sergio Espinosa Proa. *Del saber de las musas. La filosofía y el fenómeno-arte*. (México: Siglo veintiuno editores, 2016), 309

¹⁶⁷ Heidegger, “De la esencia de la verdad”, 164

misma, el combate primigenio en el que se disputa ese centro abierto en el que se adentra lo ente y del que vuelve a salir para refugiarse dentro de sí mismo.¹⁶⁸

Lo ente como encubierto, la auténtica no-verdad, es más esencial y primitiva que todo carácter abierto de este o aquel ente.¹⁶⁹ Y no sólo hay primero ocultamiento, sino que además aquello que se ha desocultado constituye lo mínimo de lo que pueda decirse sobre lo ente. Aun con los más recientes avances técnicos y científicos, nos queda mucho por descubrir, aún no se ha dicho todo sobre la naturaleza, sobre el hombre, aún no se han creado todas las obras de arte. Ni siquiera Darwin, Marx, Einstein o Freud han dicho todo lo que somos. «En la medida en que ex-siste, el ser-aquí preserva el primer y más vasto no-desocultamiento, esto es, la auténtica no-verdad. La auténtica no-esencia de la verdad es el misterio».¹⁷⁰

La no-verdad no es nunca ni en ningún caso un defecto de la verdad. Heidegger refiere más bien la no-verdad como *errar*. Al explicar los entes particulares el Dasein se aleja del misterio y descansa sobre la tranquilidad de tener un número o una categoría que le explique la naturaleza. Según nos dicen, la muerte no es más que el término de las funciones orgánicas básicas de un ser vivo, y sin embargo, saberlo no agota nuestra angustia, nuestra pena o nuestra curiosidad. «Esta inquietud del hombre, que se aparta del misterio para volcarse en lo accesible, y que le hace ir pasando de una cosa accesible a otra, pasando de largo ante el misterio, es lo que llamamos el *errar*».¹⁷¹ El hombre anda errante,¹⁷² dice Heidegger. Pero no significa que caiga o haya caído en el errar, sino que si está siempre en dicho errar «es porque ex-sistiendo, in-siste y, de este modo, ya está en el errar».¹⁷³

¹⁶⁸ Heidegger, "El origen de la obra de arte", 39

¹⁶⁹ Cfr. Heidegger, "De la esencia de la verdad", 164

¹⁷⁰ Heidegger, "De la esencia de la verdad", 164

¹⁷¹ Ibid. 166

¹⁷² Un problema propio del pensamiento filosófico es el de la capacidad o incapacidad de la filosofía para *expresar* sin caer en el error. Aun pensando en la verdad como desocultamiento, Paulina Rivero se pregunta si esta verdad puede serlo sólo en tanto es experimentada o si puede también serlo originariamente si se comunica, incluyendo entre las formas de comunicación o expresión a la obra de arte. Cfr. Paulina Rivero Weber, "Verdad, filosofía y expresión". En: *Martin Heidegger. Caminos*. Ed. Ricardo Guerra y Adriana Yáñez. (México: UNAM, 2009).

¹⁷³ Heidegger, "De la esencia de la verdad", 166

Pero al igual que hay una concepción tradicional de la verdad hay también una idea corriente del error, y ambas se corresponden, desde luego. Así, esto que comúnmente se conoce como error es justo la falta de conformidad del juicio y la falsedad de un conocimiento. Aun siendo este error una no-verdad al modo de la verdad como adecuación, es decir, una no-adecuación, no deja de ser un error al modo del no-desocultamiento, aunque de un modo superficial. Por tanto, «si la esencia de la verdad no se agota en la conformidad del enunciado, entonces la no-verdad tampoco puede equipararse con la no conformidad del juicio».¹⁷⁴

La tesis heideggeriana de la verdad, pues, está soportada en el pensamiento y experiencia griega del desocultamiento y sobre la base de su ontología fundamental. «Verdad significa un cubrir que aclara y que es el rasgo fundamental del ser. La pregunta por la esencia de la verdad encuentra su respuesta en la frase que dice: *la esencia de la verdad es la verdad de la esencia*».¹⁷⁵

Ahora nos parece más evidente la relación esencial y siempre presente entre verdad, ser, esencia, mundo, tierra, y desde luego, arte. Resumido en un párrafo:

La ex-sistencia del hombre histórico comienza en ese instante en que el primer pensador se pone al servicio del desocultamiento de lo ente preguntando qué sea lo ente. En esta pregunta es en donde por vez primera se experimenta el desocultamiento. Lo ente en su totalidad se desvela como φύσις, la naturaleza, que aquí todavía no alude a un ámbito especial de lo ente, sino a lo ente como tal en su totalidad, concretamente con el significado de un venir surgiendo y brotando a la presencia. La historia sólo comienza cuando lo ente es elevado y preservado expresamente en su desocultamiento y cuando esta preservación es concebida desde la perspectiva de la pregunta por lo ente como tal.¹⁷⁶

El arte es una forma en que el alma verdadera, la verdad es el desocultamiento de lo ente, lo ente se desoculta al Dasein porque sólo en su ser le va el propio ser. El hombre es desde que el tiempo es, y por eso es histórico. «Sólo el hombre ex-

¹⁷⁴ Ibid. 162

¹⁷⁵ Ibid. 170

¹⁷⁶ Ibid. 161

sistente es histórico. La “naturaleza” no tiene historia». ¹⁷⁷ No tendría necesidad de tenerla. La historia natural es en realidad historia del hombre, los problemas astronómicos son en realidad historia y problema del hombre, la extinción de las especies es en realidad problema del hombre, que un perro sea desobediente es sólo problema del hombre. Las especies, los astros, la naturaleza sólo son, pero al ser, y dado que el ser le va al Dasein y a su mundo, le son inherentes a su existencia, y por lo tanto hace de ellos su propio problema, y crea la historia natural, la astronomía, la ecología y la escuela para perros.

La esencia del Dasein es la existencia, nos lo ha enseñado Heidegger, y «decir ahora que el hombre ex-siste significa que la historia de las posibilidades esenciales de una humanidad histórica está preservada para él en el descubrimiento de lo ente en su totalidad». ¹⁷⁸ Desde luego, el hombre ha estado ocupado en los problemas particulares, en las preguntas ónticas que le vienen al paso, y la suma de los entes particulares, dice Heidegger, no nos dice efectivamente lo que sea lo ente en su totalidad, éste sigue siendo lo más indeterminado e indeterminable, al mismo tiempo que lo más habitual e impensado.

El carácter abierto de lo ente en su totalidad no coincide con la suma de los entes conocidos en cada momento. Al contrario: allí donde lo ente es poco conocido para el hombre y la ciencia apenas lo conoce y sólo de modo superficial, el carácter abierto de lo ente en su totalidad puede dominar de modo más esencial que allí en donde lo conocido y lo que siempre puede ser conocido son ya tan vastos que no se pueden abarcar con la mirada y en donde ya no se puede resistir de ningún modo la laboriosidad del conocer, desde el momento en que la posibilidad de una dominación técnica de las cosas se cree ilimitada. ¹⁷⁹

Por último, la tesis heideggeriana de la verdad atribuye al lenguaje la articulación del ser. Desde luego que aquí no se piensa en términos de un enunciado correcto en el que habita la realidad que enuncia, y por supuesto, la palabra no es entendida tampoco primordialmente como la expresión subjetiva. No; el lenguaje en la tesis

¹⁷⁷ Ibidem

¹⁷⁸ Ibid. 162

¹⁷⁹ Ibid. 163

heideggeriana de la verdad tiene un fundamento ontológico que soporta y articula lo ente. Con esta afirmación damos paso a la reflexión sobre la relación esencial entre el arte y la verdad y a una de las expresiones con más peso en la tesis que estamos desarrollando: *Crear es verdadear*.

4.2 La relación esencial entre la verdad y el arte: crear es verdadear

Al crear se trae aquí lo ente. Ya dijimos que en la obra de arte se da un combate entre la tierra que da refugio y el mundo que se abre gracias a ella misma. El combate es parte del ocultamiento y el desocultamiento de eso ente en su totalidad y que ocurre como acontecimiento. Una de las preguntas medulares de Heidegger había sido *¿qué tiene que ser la verdad para tener que acontecer en algo creado?* Ya nos hemos acercado a la tesis heideggeriana sobre la verdad, toca ahora meditar sobre la esencia de la creación.

El acontecimiento de la verdad debe ocurrir en un ente, en un ente real y efectivo. Ese ente es la obra de arte, la obra es el soporte del acontecimiento. Pero que sea dicho soporte no significa que la obra, siendo *cosa*, tenga ese valor agregado, sino que el hecho de ser obra es lo que la vuelve *cosa* y de esta manera y sólo así se convierte en el soporte del acontecimiento. Que sea *cosa* y que sea *creación*, significa que la obra debió ser efectuada por alguien. Ya sabemos que esta expresión es más compleja de lo que puede parecer, pues sólo hay obra si hay artista y sólo hay artista si hay arte, pero además, sólo hay obra, artista y arte en la medida en que hay verdad y en que ésta *pide* su acontecimiento. Acontece en la creación, claro.

Crear es producir o traer delante algo. La creación de la Gran Esfinge en Guiza trajo algo delante: la *Gran Esfinge*; la creación del David trajo algo delante: el *David*; la creación de la Basílica de Guadalupe trajo algo delante: la *Basílica de Guadalupe*. Parece simplista y obvio, pero ya sabemos que la obra no es un objeto en el mundo sino que la obra abre el mundo mismo. Ahora bien, el crear como traer delante algo es la *τέχνη* de la que ya hemos hablado. Recordemos que para los griegos, y para Aristóteles específicamente, la *τέχνη* es una de las cinco formas en que ἡ Ψυχὴ ἀλήθεύει. Pero en el pensamiento y en la experiencia griega esta forma de traer

delante algo vale igual tanto para aquello a lo que la modernidad llamó *arte bello* como para el trabajo artesanal. Heidegger señala una diferencia entre el traer delante que es *creación* y el traer delante que es *fabricación*. Aunque en ambas formas se trae delante algo, desde luego lo que se produce en la primera es una obra y lo que se produce en la segunda son utensilios. Por el momento estaremos de acuerdo con Heidegger en esta distinción.

El maestro de Friburgo manifiesta la dificultad de explorar los rasgos esenciales de cada una de las dos formas de traer delante algo. Parece natural a cualquiera la diferencia entre crear una obra de arte y fabricar un utensilio, y más aún, la diferencia entre un producto y otro es, en teoría, más evidente. Pero no olvidemos que tenemos como fundamento el verdadar por medio de la *τέχνη*, por tanto, el arte y la artesanía comparten el mismo modo de saber. Pero además, aun si la *τέχνη* significara esencialmente habilidad o actividad de hacer, como también se le ha definido, encontraríamos dificultad en su distinción más radical, pues el escultor que crea su obra, por ejemplo, tiene las mismas habilidades técnicas que el herrero que hace una puerta, utiliza las mismas herramientas y compra sus materiales en el mismo lugar que aquél. Es así porque de fondo, «el hombre occidental habita técnicamente el mundo».¹⁸⁰ Así pues, «la creación de obras exige de por sí el quehacer artesano. Lo que más estiman los grandes artistas es la capacidad artesanal. Son los primeros que exigen su cuidado a partir de una total maestría. Ellos, más que nadie, son los que se esfuerzan por formarse cada día más a fondo en el oficio».¹⁸¹

Lo que distingue a ambos productos traídos delante es que la obra de arte abre un mundo y lo mantiene abierto al mismo tiempo que no hace desaparecer la tierra sino que la muestra en la apertura de dicho mundo. Esto no ocurre con el utensilio, que al ser utilizado hace desaparecer la materia de que está hecho. Pero esta diferencia, en todo caso, nos está hablando del producto ya terminado, tanto la obra como el

¹⁸⁰ Frase que usa Felipe Boburg, insinuando el pensamiento de Hölderlin que comenta Heidegger “poéticamente habita el hombre esta tierra”. Cfr. Felipe Boburg, “Heidegger y el problema de la técnica”. En: *Martin Heidegger. Caminos*. Ed. Ricardo Guerra y Adriana Yáñez. (México: UNAM, 2009), 25

¹⁸¹ Heidegger, “El origen de la obra de arte”, 42

útil, y lo que estamos tratando de entender aquí es su diferencia desde la esencia del crear. La respuesta la tenemos en el pensar la esencia de la obra y la verdad y del combate entre el mundo y la tierra. Considerando que en la obra está el acontecimiento de la verdad «podemos caracterizar el crear como ese dejar que algo emerja convirtiéndose en algo traído delante, producido. El llegar a ser obra de la obra es una manera de devenir y acontecer de la verdad».¹⁸²

Entre ambas formas de saber mediante traer delante algo, Heidegger señala una diferencia más, o mejor dicho, una diferencia que es derivada del que en la obra obre el acontecimiento de la verdad, no siendo así en el utensilio. Nos estamos refiriendo a que la obra de arte, creada ya de por sí, es al mismo tiempo creación:

que la obra haya sido creada, esto es, su ser- creación, se distingue frente a cualquier otra manera de traer delante o producir por ser algo creado dentro de lo creado. Pero ¿no se aplica también esto a cualquier elemento traído delante y que ha llegado a ser de algún modo? Sin duda, todo elemento traído delante está dotado de ese haber sido traído delante, si es que se le ha dotado de alguna manera. Pero en la obra, el ser-creación ha sido creado expresamente dentro de lo creado, de tal manera, que lo traído delante de este modo se alza y destaca de una forma particular a partir de él. Si esto es así, también podremos llegar a conocer expresamente el ser-creación en la obra misma.¹⁸³

En el ser-creación de la obra está implícito un impulso que emerge y que hace destacar a la obra, eso Heidegger lo refiere como la perdurabilidad del reposar en sí misma de la obra. Por otra parte, si es que en la obra “desaparece” algo eso sólo puede ser el artista y el proceso de creación. Hablamos de ese desaparecer sólo como una forma de decir que en la obra de arte terminada y reposando sobre sí misma la figura del artista ya no juega un papel imprescindible para el mundo que ha abierto la obra. «Este dejar reposar supone la disolución de la figura del artista; él debe experimentar su propia desaparición para poder apreciar la obra. Así se opera una desmitificación de la figura imperiosa del autor al poner en cuestión todo intento de exaltar la subjetividad del genio, pues desde ella se juzga la obra sólo

¹⁸² Ibid. 43

¹⁸³ Ibid. 47

como actividad del artista». ¹⁸⁴ Es cierto que en la modernidad el nombre del artista tomó una importancia socialmente grande y en la historia moderna del arte se habla más de artistas que de obras, pero una muestra de que el desconocimiento del artista y del proceso de creación de la obra no importa a la hora de que se ha abierto un mundo gracias a ella es el gran número de obras de arte de la escultura, pintura, literatura, arquitectura y todas las que así llamemos, que permanecen anónimas y sin embargo su mundo no se ha derrumbado. El nombre de Durero no es importante por las obras que hizo, sino que es importante porque fue artista en una época en la que crear obras de arte era socialmente grande. Con todo ello, es decir, donde el artista y el proceso de surgimiento de la obra no se conocen, es donde «sobresale del modo más puro ese impulso que hace destacar a la obra, este “que es” de su ser-creación». ¹⁸⁵

Resumiendo lo anterior, tratamos de hacer ver de qué manera la obra de arte que ha sido traída delante es diferente al utensilio que también ha sido traído delante y que en ambos casos ha sido por la mano del hombre, incluso con idéntica técnica en una y en otro. Acaba de decir Heidegger que el ser-creación es algo creado dentro de lo creado, radicando ahí la diferencia esencial. Pero ¿qué significa eso? Significa que el acontecer de la verdad en la obra que ha sido creada es también algo traído delante: «Allí donde dicho traer delante trae expresamente la apertura de lo ente, es decir, la verdad, lo traído delante será una obra». ¹⁸⁶ Si la verdad que se establece en la obra se presenta como el combate entre el claro y el encubrimiento que a su vez se oponen en el combate entre el mundo y la tierra, no debemos pensar que el ente traído delante, es decir la obra, sea la consumación del combate, sino que el combate se abre en ese ente que ha sido creado. De nuevo, cabe recordar que en estos círculos no hay una relación de causas y efectos sino de co-origenariedad.

En el traer delante de la creación y como evidencia del combate lo que vemos de la obra es el rasgo. Para Heidegger, el rasgo es la intimidad de los contendientes en

¹⁸⁴ Bernal, Op. cit. 11.

¹⁸⁵ Heidegger, “El origen de la obra de arte”, 47

¹⁸⁶ Ibid. 45

su mutua pertenencia. El rasgo «separa a los contrincantes llevándolos hacia el origen de su unidad a partir del fundamento común. Es el rasgo o plano fundamental. Es el rasgo o perfil que dibuja los trazos fundamentales de la eclosión del claro de lo ente».¹⁸⁷ Ahora bien, ya que la verdad se ha establecido en el ente traído delante, es decir en la obra, y no como consecuencia sino al mismo tiempo como condición de posibilidad de la creación misma, el rasgo no aparece en la obra sino al contrario, la obra es conducida al rasgo: «El rasgo bosqueja en una unidad todos los rasgos: el perfil y el plano fundamental, el corte y el contorno. La verdad se establece en lo ente, pero de un modo tal, que es el propio ente el que ocupa el espacio abierto de la verdad».¹⁸⁸

En suma, cuando decimos que *crear es verdadear* estamos hablando del ser-creación de la obra como la fijación de la verdad en la *figura*:

el combate llevado al rasgo, restituido de esta manera a la tierra y, con ello, fijado en ella, es la figura. El ser-creación de la obra significa la fijación de la verdad en la figura. Ella es el entramado por el que se ordena el rasgo. El rasgo así entramado es la disposición del aparecer de la verdad. Lo que aquí recibe el nombre de figura debe ser pensado siempre a partir de aquel situar y aquella com-posición, bajo cuya forma se presenta la obra en la medida en que se erige y se trae aquí a sí misma.¹⁸⁹

Ya sabemos que el ser-creación es la fijación del combate en la figura por medio del rasgo, y que por lo tanto dicho ser-creación ha sido traído delante dentro de la obra que por sí misma es traída delante, es decir, que es creación dentro de algo creado. En la obra creada acontece la verdad, crear una obra es acontecer de la verdad, la verdad tiende y se impulsa hacia algo que haya de ser traído aquí y que como tal traiga aquí de igual manera la verdad. Sin embargo, las obras de arte no están aisladas y hemos de recordar que el abrir un mundo de la obra significa que ha de ser abierto para el Dasein histórico. Crear la obra es el primer paso, pero la contemplación de la esencia de su ser-creación es lo que consuma dicha esencia.

¹⁸⁷ Ibid. 46

¹⁸⁸ Ibidem

¹⁸⁹ Ibidem

Lejos de pensarla como una vivencia subjetiva, Heidegger llama a la contemplación de la obra de arte el *cuidado por la obra*.

En nuestro capítulo dedicado al tema de la estetización del arte en la época moderna hemos visto cómo la obra de arte deviene objeto estético para el deleite subjetivo. Criticamos también de insuficiente la perspectiva que atribuía al asunto del juicio el destino último de la obra en tanto bella. Sin contradecirnos, podemos decir que contemplar la obra de arte y juzgarla bella es, de hecho una forma del cuidado por la obra. Pero es el cuidado al modo de la modernidad, que a su vez debe pensar que la obra vale y se conserva porque fue pintada por Rembrandt, porque perteneció a Napoleón o porque tiene detrás una historia romántica. Cualquiera que sea el caso, la obra tiene y ha tenido sus cuidadores que completan ese círculo¹⁹⁰ en que la obra trae aquí el acontecimiento de la verdad, y lo completan en el hecho de que «en la misma medida en que una obra no puede ser sin haber sido creada, pues tiene una necesidad esencial de creadores, tampoco lo creado mismo puede seguir siendo sin sus cuidadores».¹⁹¹

Para Heidegger, mientras más puramente se retira la obra en la apertura de lo ente más nos adentra a nosotros en esa apertura llevándonos fuera de lo habitual. Cuando esto sucede, cuando nos demoramos en la contemplación estamos dejando que la obra sea lo que es, que lo creado sea lo que es, y dejándolo ser estamos al cuidado de la obra. Pero hoy, que el arte no escapa a las formas del consumo, somos consumidores del mismo, y «el disfrute de la obra no está dado por el silencio contemplativo, íntimo y reverencial ante ella, sino en el dato turístico que confirma la presencia del espectador en las exposiciones y a ese dichoso lema del "yo estuve allí" no para contemplar, sino para demostrar a los otros que realicé

¹⁹⁰ Estrictamente, Heidegger no hace referencia a los cuidadores como parte del círculo hermenéutico en el que se co-originan la obra, el arte y el artista. Lo que sí hace es fusionar su idea de la autosubsistencia de la obra con la del cuidado que ésta necesita. «La obra, más que espectadores reclama cuidadores decididos a internarse en la verdad que acontece en la obra. (...) Al invocar a los cuidadores de la obra y omitir la palabra corriente de espectador, Heidegger le concede al "gran arte" un carácter sagrado y solemne, elevándolo hasta el lenguaje del ser». Bernal, Op. cit. 12

¹⁹¹ Heidegger, "El origen de la obra de arte", 48

un veloz y efímero itinerario por el arte».¹⁹² ¿Qué sucede con las obras de arte famosas de los museos famosos que reciben miles de visitantes para ser contempladas? ¿Son las visitas efímeras y superficiales una forma efectiva del cuidado por la obra por parte de sus cuidadores? ¿Se deja ser a la obra como tal obra en el incesante ir y venir de masas que la ven en un instante y la retratan con la cámara de un celular, en cuya foto, además, lo que importa no es la obra sino que alguien fue a conocerla? De principio no podríamos contestar con mucha seguridad, pero todo eso nos da muestra de algo, y es que el hecho mismo de que aun pasando la obra como un objeto más de consumo significa que el mundo que abrieron en otra época hoy sigue abierto aunque sea de otro modo. Esto ya nos hace sospechar de que sí se le esté dejando a la obra ser obra, y señalar quizá que hoy sus cuidadores sólo tienen algo de más prisa.¹⁹³

Como un argumento a favor, lo que Heidegger dice es lo siguiente:

En efecto, si realmente es una obra, siempre guarda relación con los cuidadores, incluso o precisamente cuando sólo espera por dichos cuidadores para solicitar y aguardar la entrada de estos mismos en su verdad. El propio olvido en que puede caer la obra no se puede decir que no sea nada; es todavía un modo de cuidar. Se alimenta de la obra. Cuidar la obra significa mantenerse en el interior de la apertura de lo ente acaecida en la obra. Ahora bien, ese mantener en el interior del cuidado es un saber. Efectivamente, saber no consiste sólo en un mero conocer o representarse algo. El que sabe verdaderamente lo ente, sabe lo que quiere en medio de lo ente (...) El saber que permanece un querer y el querer que permanece un saber, es el sumirse extático del hombre existente en el desocultamiento del ser.¹⁹⁴

Pero no pensemos que la obra de arte reúne a los visitantes del museo y los aísla particularmente en sus vivencias subjetivas como esa nueva forma en que abre un

¹⁹² Carlos Fajardo Fajardo, "El arte en umbral. Estética y cultura del mercado", *Cuadernos de Lingüística hispánica*, Num. 14, Julio-Diciembre 2009; p. 26

¹⁹³ Hoy en día, en el arte de museo, gran parte de los espectadores/cuidadores son turistas. Esto nos abre nuevos caminos de reflexión, pues a veces la figura del espectador se piensa poco cuando se estudia el fenómeno arte, o las obras, o los artistas. Sin embargo, al mismo tiempo que se intenta entender al turista en tanto espectador, es inevitable buscar entender la transformación del arte, lo que nos lleva de nuevo al círculo. Cfr. Pedro A. Cruz Sánchez y Ma. Teresa Marín Torres, "El turista como espectador del arte contemporáneo: aspectos culturales, estéticos y museísticos", *Cuadernos de turismo*, Num. 3, 1999; p. 32

¹⁹⁴ Heidegger, "El origen de la obra de arte", 48, 49

mundo y que por lo tanto hace guardar esa relación con sus cuidadores. No lo hace así, al menos no esencialmente. Lo que sí hace y que nos interesa es que «los adentra en la pertenencia a la verdad que acontece en la obra y, de este modo, funda el ser para los otros y con los otros como exposición histórica del ser-ahí a partir de su relación con el desocultamiento».¹⁹⁵ El Dasein comprende el mundo, sea creando o cuidando obras de arte.

Ese adentrarlos en la pertenencia de la verdad que acontece es porque la obra además es poema. Para Heidegger, la verdad en los términos que la definimos acontece cuando se poetiza. Desde luego, nuestro autor no hace referencia al poetizar o a la poesía en su carácter literario, sino en su pleno carácter ontológico. El arte que es esencialmente un origen lo es en el mismo modo en que la poesía trae aquí lo ente, lo que nos indica que lo trae no como una representación o un mero enunciarlo, sino que en el lenguaje que es ya poesía se articula lo que es. El arte tiene esa esencia poética, y es desde dicha esencia donde éste «procura un lugar abierto en medio de lo ente en cuya apertura todo es diferente a lo acostumbrado».¹⁹⁶ Ahí nos vemos arrobados, ahí comienza el cuidado por la obra de arte, pues en efecto, «una obra sólo es efectivamente real como obra cuando nos desprendemos de nuestros hábitos y nos adentramos en aquello abierto por la obra para que nuestra propia esencia pueda establecerse en la verdad de lo ente».¹⁹⁷

El arte es poesía porque así como no debemos pensar esencialmente la creación como una expresión del yo y la obra como un objeto que es representación bella de algo, tampoco debemos pensar el lenguaje como un instrumento para la comunicación o para dotar de nombre a lo que ya es. Lo ente sólo puede ser en el nombrar mismo, pero «este nombrar no consiste en que sólo se prevé de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es

¹⁹⁵ Ibid. 49

¹⁹⁶ Ibid. 52

¹⁹⁷ Ibid. 54

conocido como ente. La poesía es instauración del ser con la palabra». ¹⁹⁸ Y si el lenguaje es lo que primariamente lleva a lo abierto lo ente en tanto que ente, esta apertura le va solamente al Dasein, pues en el resto de los entes que no tienen presente ningún tipo de lenguaje no existe tampoco tal apertura. ¹⁹⁹

En su sentido amplio, «la poesía no toma el lenguaje como un material ya existente, sino que la poesía misma hace posible el lenguaje». ²⁰⁰ Esto no es más que lo que ya se ha dicho del combate entre mundo y tierra. La arquitectura, la escultura, la música, no toman la piedra, el metal y el sonido como un material, sino que en la apertura del mundo por la obra se hace presente la dureza de la piedra y el metal y la sonoridad del sonido, en otras palabras, traen aquí la tierra. La relación es, otra vez, de co-originariedad.

El lenguaje poético, ontológicamente hablando, abre todo lo ente, y que el arte y las artes particulares lo hagan a su modo hace que se les dote de su esencia poética. La pintura es poesía, la escultura es poesía, la música es poesía, la poesía en su sentido estricto es poesía, y Heidegger otorga a ésta última un valor privilegiado entre las diferentes artes, ²⁰¹ cosa que a su modo y desde su propio suelo metafísico hizo también Kant.

La poesía, es decir también todo el conjunto de las artes, es el fundamento que soporta la historia, mas no el producto del manifestar de la cultura:

El decir que proyecta es poema: el relato del mundo y la tierra, el relato del espacio de juego de su combate y, por tanto, del lugar de toda la proximidad y lejanía de los dioses. El poema es el relato del desocultamiento de lo ente. Todo lenguaje es el acontecimiento de este decir en el que a un pueblo se le abre históricamente su mundo y la tierra queda preservada como esa que se queda cerrada. El decir que proyecta es aquel que al preparar lo que se puede decir trae al mismo tiempo al mundo lo indecible en cuanto tal.

¹⁹⁸ Heidegger, "Hölderlin y la esencia de la poesía", 137

¹⁹⁹ Cfr. Heidegger, "El origen de la obra de arte", 53

²⁰⁰ Heidegger, "Hölderlin y la esencia de la poesía", 140

²⁰¹ Cfr. Heidegger, "El origen de la obra de arte", 53

Es en semejante decir en donde se le acuñan previamente a un pueblo histórico los conceptos de su esencia, esto es, su pertenencia a la historia del mundo.²⁰²

Reiteramos, pues, que el arte es historia. Es historia en el sentido de que es histórico. Por lo tanto, la historia no escrita del arte no le es externa como sí lo es su historia escrita, documentada, estudiada y avanzada. Es decir, el arte es histórico no porque las obras sean evidencia de los diferentes períodos, estilos y tendencias que la modernidad ha sabido clasificar y categorizar, sino que el arte mismo es lo que hace posible todo eso que es secundario, pues fundamentalmente «el arte es historia en el esencial sentido de que funda historia».²⁰³

Cuando la verdad acontece en el arte, la historia está sucediendo. Está sucediendo a la manera como cada época y cada interpretación de lo ente piense que lo hace. Sucede ya sea linealmente, hacia delante, hacia arriba, hacia los lados, en espiral, como eternidad, como sea. Y eso ya nos hace pensar que es cada interpretación de lo ente lo que dice qué sea el arte y cómo se viva y que por eso varíe en cada momento dicha noción del arte. En el fondo, sin embargo, son las obras las que sin hacérselo sospechar abren toda posibilidad para que lo ente y su interpretación puedan ser.

La belleza es algo tardío en el arte, la importancia del nombre del autor es algo tardío en el arte, el precio de una obra es algo tardío en el arte. Y sin embargo, la belleza, el genio y el consumo dan cuenta, más que del arte, de la existencia misma del Dasein y su modo de comprender el mundo en cada momento. Esto es así porque el arte es, pues, fundamento. «¿Qué es lo que hay detrás del arte? ¿La realidad o el hombre?»:²⁰⁴ Nada. El arte ya estaba cuando alguien vio por primera vez lo bello, o cuando en algo material se tuvo que adorar a un dios. Pero no estaba desde mucho antes, sino que empezó a estar justo en el momento en que el tiempo, los dioses, los sitios, las cosas y el Dasein empezaron a ser.

²⁰² Heidegger, "El origen de la obra de arte", 53

²⁰³ Ibid. 56

²⁰⁴ Ramírez, "El arte como creación de realidad", 155

Conclusiones

Empezamos la meditación con un recorrido por la metafísica moderna y el modo en cómo ésta determinó el giro estético del terreno del arte, giro que instituyó a su vez el modo de interpretar las obras artísticas no sólo de toda la época moderna, sino de la mirada misma que hubo de ponerse frente a las obras de la antigüedad. Los griegos idealizaron la belleza y la modernidad idealizó a los griegos, decía Eco. Pero pensar el giro estético del problema del arte y todo el tratamiento esteticista del arte que se desarrolló posteriormente fue para nosotros sólo un antecedente para nuestro verdadero asunto: el giro ontológico del problema del arte. ¿Es que el problema del arte se la pasa de giro en giro? Podemos pensarlo así, pues no sólo hay posturas teóricas que ven el arte de tal o cual manera, sino que incluso el arte mismo, las obras y los artistas, determinan y se ven determinados por los estilos que cada época va señalando. Pero el asunto de fondo que intentamos en este recorrido no fue aislar el problema del arte en su historia y estudiarlo desde ahí, sino que Heidegger nos llevó de la mano a pensar el asunto desde la metafísica.

Pensar un giro estético y un giro ontológico en el arte es, desde nuestra postura, pensar en diferentes concepciones de lo ente, y viceversa. Ahora bien, el giro ontológico es en realidad una vuelta atrás a pensar el arte como lo fue antes del giro estético. En otras palabras, el giro ontológico es una reinterpretación de aquello que “se perdió” del arte con el giro estético. El asunto hermenéutico aquí es que, aunque pensemos el arte como lo fue antes de su tratamiento esteticista, en ese “antes” el arte mismo no era pensado, sino que sólo “era”, y su mundo abría, en otras palabras: «el arte “no existía” en las épocas premodernas, pero no porque estuviera ausente sino por lo contrario: porque estaba demasiado presente, demasiado integrado al resto de las acciones y las cosas del mundo».²⁰⁵ Y si la modernidad idealizó a los griegos y trajo un nuevo clasicismo, vimos que Heidegger también lo hizo, aunque su intención haya sido dar a un asunto radical: recuperar la pregunta por el ser. Nuestra tarea desde el principio fue exponer la interpretación heideggeriana en torno a la verdad y la obra de arte para pensar en su alcance, interpretación que

²⁰⁵ Ramírez, “Concepto de estética”, 35

tiene su suelo en los griegos pero que se construye, inevitablemente, con los recursos modernos.

El giro ontológico del problema del arte es, pues, un intento por encontrar la esencia de su origen, esencia que se vio atropellada con la mirada esteticista surgida de la metafísica moderna. ¿Pero es que realmente se vio atropellada dicha esencia? En una parte del texto *La época de la imagen del mundo*, Heidegger nos invitó a no pensar la historia de la ciencia como un progreso o como paradigmas que cada vez van siendo más correctos que los anteriores. Así, la ciencia moderna no es “mejor” que la ciencia de los antiguos griegos, pues la concepción de lo ente es muy distinta en ambas épocas. Bajo esta premisa, resulta fácil pensar el atropello a la esencia de la verdad y a la obra de arte que la modernidad hizo a las de la antigüedad, pero, ¿podemos desde la ontología de Heidegger (consciente de esa “no progresividad”) calificar como insuficiente el modo de comprender el arte en la metafísica moderna sin caer también en una propuesta que se diga a sí misma “mejor”? ¿No estaremos haciendo también un atropello a la sensibilidad y subjetivización del asunto artístico característico de la modernidad? Podemos salvar estas cuestiones respondiendo desde la historia de la metafísica y no desde la teoría del arte, labor que hemos venido haciendo. Y, a su vez, cabe no olvidar que aunque veamos “por fuera” esa historia de la metafísica, pertenecemos y perteneció Heidegger, sin embargo, a una determinada interpretación de lo ente, cosa inevitable y que en nada resulta negativo.

El giro estético del arte en la Época Moderna ya nos dice mucho, de hecho, de su carácter ontológico, por lo que no debemos entender nuestra crítica a la estética como una apelación al rescate de la esencia de la obra de arte. Lo que es evidente es que si en la modernidad y su moral del hombre como fin, la interpretación de lo ente y la verdad giraba en torno al yo-sujeto, el arte tendría el mismo destino de la subjetividad. Volviendo a la pregunta de si realmente se vio atropellada la esencia de la obra de arte con la mirada estética del mismo, podríamos contestar que no. En el sentido más estricto, desde el paleolítico hasta nuestros días se han creado obras de arte, y permanecen. Que los ilustrados juzgaran como bellas las obras de arte tiene más de ontológico que de estético, que nuestros ancestros rindieran culto

a los dioses hechos de piedra tiene más de ontológico que de religioso, que hoy en día una fotografía digital tomada en un supermercado valga más de tres millones de dólares²⁰⁶ tiene más de ontológico que de negocio. La limitante viene cuando interpretamos las obras de arte desde una determinada concepción de lo ente que no corresponde a la del origen de la obra misma, como calcular hoy cuánto cuesta el Tláloc, investigar el deterioro de las pinturas de Da Vinci o ver bellas las obras de arte griego, ahí sí, aparentemente, desaparece la esencia de la obra de arte. Sin embargo, todo esto es inevitable; los expertos contemporáneos le ponen precio a las obras de arte clásico (y moderno) porque el arte hoy forma parte del capitalismo;²⁰⁷ se estudia químicamente la composición y el deterioro de las obras porque la ciencia moderna puede ser aplicable a todo; la modernidad hizo “clásico” el mundo clásico porque se proclamó su propia mayoría de edad; los renacentistas le añadieron el Rómulo y Remo a la *Loba capitolina* desde su propio estilo, y; las actuales bandas de Rock hacen versiones “Hard” de las sonatas de Beethoven porque suenan bien con los recursos más sofisticados que hoy existen. Esto ya nos hace dudar también sobre la desaparición de la obra en su interpretación no original. La pregunta de Heidegger es si la obra puede seguir siendo obra una vez que su mundo originario se ha derrumbado. Lo sigue siendo. De hecho, la interpretación misma —acertada o no— de Heidegger a la obra de Van Gogh no altera en nada a la autosuficiencia del cuadro, ni suponiendo que nuestro autor haya hecho la peor de las lecturas a dicha obra de arte.

Decíamos que juzgar una obra como bella tiene más carácter ontológico que estético. Es decir, la mirada esteticista del arte es suficiente y correcta para la metafísica moderna y hasta donde ésta alcance,²⁰⁸ así como el arte ritual (sin una postura teórica) lo fue en su momento y como el arte de masas (saturado de teoría del arte) lo es hoy en día. Lo que pretende el giro ontológico es que esta

²⁰⁶ Nos referimos a la obra “99 cent II” de Andreas Gursky, una fotografía tomada en un supermercado que fue vendida en 3,346,456 USD. Cfr. María Antonia Blanco Arroyo, “El consumo del arte en la economía de mercado actual”, *ASRI. Arte y sociedad. Revista de investigación*. Num. 0, septiembre, 2011.

²⁰⁷ Cfr. Gilles Lipovetsky, *La estetización del mundo* (España: Anagrama, 2015)

²⁰⁸ Ello si sostenemos que en cualquier forma artística de cualquier época hay implícita una determinada subjetividad. Cfr. Ramírez, “Concepto de estética”, 23

comprensión del arte como desocultamiento de lo ente y apertura de mundo, alcance más allá de donde ya no pudo ver la estética kantiana.

Más de ontológico que de estético. En la Época Moderna, en que el sujeto/hombre vino a ocupar el centro de lo ente y como tal se dio a la tarea de conocer objetivamente el mundo, resulta familiar que la función del arte fuera para satisfacer el gusto de dicho sujeto. Kant nos enseñó el sentimiento de placer y dolor como una de las facultades superiores del espíritu, que “hace juego” con todo el sistema que estableció para dar también a la moral y a la ciencia natural su justo lugar en dicho sistema. La llegada de las vanguardias artísticas pone en aprietos a la estética kantiana y a todo aquel monumento teórico con que clasificó a las bellas artes, si a eso le agregamos que nuestra postura no es estética sino ontológica y que además la misma metafísica moderna está replanteándose y cuestionándose su propia vigencia, damos por insuficiente la crítica del juicio para comprender hoy en día la obra de arte. Insuficiente hoy en día, pero como hemos dicho, la subjetivización de la estética en nada contradice los presupuestos de la propia modernidad, tampoco se mezclan sus conceptos con los de la moral y mucho menos con los de la ciencia, porque en la plenitud de una época todo funciona correctamente en el sentido de que arte, ciencia, religión, política, cotidianidad, etc. descansan en y por una misma interpretación de lo ente.

En una época en que la ciencia posee la última palabra sobre su verdad, el arte ya no tiene mucho que ofrecer al conocimiento más que su bella representación. Pero aunque critiquemos lo que la estética hizo del arte en su propia época, hoy nos dice mucho sobre la esencia de dicha época, y ésta a su vez nos muestra la esencia de su arte. Las obras bellas del renacimiento y hasta antes de las vanguardias fundaron la historia del Dasein en dicho periodo, así como lo hizo el arte medieval y el arte clásico. Pero hoy esas obras que nos dicen cómo fue el mundo clásico, medieval y moderno, no nos lo dicen como meros recuerdos culturales o como objetos que se conservan únicamente con fines ilustrativos y didácticos, sino que las obras de arte de todas las épocas que abrieron un mundo y fundaron la historia del Dasein siguen con un mundo abierto, hayan sido para adorar a un dios, para colocarlas en un museo o para lo que se hayan hecho. Mientras se conserven las obras de arte

clásico, medieval y moderno, el mundo clásico, medieval y moderno seguirá siendo parte de nuestra historicidad y mientras se sigan creando obras de arte el Dasein estará desocultando lo ente.

La revisión que hemos hecho a la estética kantiana es por sí misma una muestra de que la estetización del arte en la época moderna logró tener un lugar importante en la filosofía, al grado de que repensarla no resulta una tarea fácil. No hay duda de que una obra de arte puede ser juzgada bella, pero antes de ser bella es esencialmente acontecimiento de la verdad de lo ente, o mejor dicho: la forma en que acontece la verdad en el arte bello es la belleza, pero no sólo a través de ella como un recurso, sino trayéndola también a la presencia. De esta manera, podemos pensar que la postura ontológica y la mirada estética no se contraponen, pero tampoco concluimos que tengan el mismo nivel, puesto que el giro ontológico comprende la estetización del arte como una forma más en que el arte abre mundo y funda la historia. Así, el arte es también expresión del yo, pensando ya en el romanticismo, pero esa expresión es posible sólo gracias a que en algún modo de la existencia del Dasein le es inherente desocultar con su expresión lo ente. El arte es rebelión, es cultura, es percepción, es libertad, es todo lo que cada época y cada postura teórica le asigne ser, pero en todos y cada uno de los casos, si es que la obra es en verdad una obra de arte, va a ser siempre un modo de verdadar del Dasein. Esto nos hace invertir la idea recién dicha: no es la época la que le asigna el modo de ser al arte; el arte nombra cada época, ahí radica su esencia como origen.

Ahora bien, ¿qué es para Heidegger que una obra sea verdaderamente una obra de arte? Responder esta pregunta resulta más difícil que comprender qué es que el alma verdadee en el crear. Resulta difícil empezando por saber que el arte al que Heidegger se refiere es aquél que ha sido definido por la postura que él mismo critica. Por otro lado, la obra de arte más reciente a la que hace referencia en su conferencia de 1935 es una obra de 1886, lo que ya nos hace pensar en una posible

no aceptación del arte vanguardista en su reflexión,²⁰⁹ considerando que desarrolla su filosofía en medio de la efervescencia de las vanguardias y que incluso, en su país la Bauhaus era todo un tema.

En nuestro siglo XXI ya podemos decir que las obras de arte vanguardista de principios del siglo pasado no fueron sólo una fiebre o un mal sueño en la historia del arte, sino que aun siendo ruptura se hicieron ya también de su tradición, al grado de que hoy tenemos en los museos, en las calles, en la red, en la guerra, en los Smartphone y en los comerciales de Coca-Cola la radicalización del arte vanguardista. Hace un siglo era una provocación hacia la sensibilidad y la tradición establecidas, pero hoy —y aunque sigue habiendo controversia— ya no representa un “corto circuito” a nuestra sensibilidad, sino que se ha convertido en la manera aceptada en que el mundo sea explicado desde la unidad de sus mismas contradicciones,²¹⁰ su mismo desorden, su propia crisis y su misma volatilidad.

Que el *diseño* se incorpore al terreno del arte visual o que ya no se hable de *música* sino de *arte sonoro*, por ejemplo, es parte de la historia del arte y la resignificación de sus conceptos. Pero también nos pone a cuestionar la tesis heideggeriana. Es cierto que la tesis del origen de la obra de arte como apertura de mundo y como acontecimiento de la verdad se sostiene bien si queremos pensar en aquello que hoy vemos como arte, pero también es cierto que el mismo Heidegger limitó el alcance de su postura y mejor se aseguró hablando de obras de arte que ya tenían tiempo consagradas como tales para no arriesgar su filosofía apostando por un arte que rompía con la tradición y en el que quizás no veía futuro.

Gran arte es el término que Heidegger emplea para referirse a aquél al que está dedicada su conferencia. No hay lugar a dudas que en esta postura, una verdadera obra de arte es aquella que abre un mundo y lo soporta, lo soporta en su presente y lo mantiene abierto en la historia que ella misma funda, dándole su nombre y su

²⁰⁹ Sin embargo, dado que las mismas vanguardias artísticas dieron pie a que la reflexión filosófica se orientara a la obra de arte y ya no a la sensibilidad (Cfr. González, “Los orígenes de la estética fenomenológica”) podríamos justificar que Heidegger ya estaba, sin haberlo pretendido, pensando desde la trinchera de las vanguardias.

²¹⁰ Cfr. Benjamin Valdivia, *Ontología y vanguardias. Orígenes de la estética de la fragmentación*, (México: Calygramma, 2013), 18

rostro a la tierra que hace emerger y nombrando al propio Dasein, al que en su propia existencia le es dado este crear, este desocultar el ser, este verdadear. Gran arte es el que abre un mundo y lo mantiene abierto, pero ¿qué formas específicas de arte entran en esta posibilidad? Heidegger retoma aquéllas que Kant clasificó como Bellas Artes, pues además del cuadro de Van Gogh y del templo griego, nuestro autor hace referencia a la literatura, la escultura y la música. Después de Kant y ya en tiempos de Heidegger, el cine y la fotografía vinieron a crear la necesidad de ampliar la clasificación tradicional de las artes, ello acompañado de la disputa que inevitablemente ocurriría.

La aparición de nuevas formas artísticas resulta más interesante para nuestra reflexión sobre el giro ontológico en el ver el arte que la revolución misma de las que ya estaban. Siendo muy accesibles, si afirmáramos que Heidegger hubiera conservado su postura sobre el gran arte también para las obras de arte vanguardista, tendríamos éxito en nuestra meditación, ya lo hemos dicho, pues como vimos en el estudio de Bernal con su lectura ontológica de las obras de Kandinsky, el arte disruptivo es hoy todavía una forma en que acontece la verdad, ni mejor ni peor que en el arte bello, medieval o clásico. Acontece y funda la historia de nuestra época, de lo que ahora somos. La ironía, el desafío a la sensibilidad, el vacío, la crisis, el consumo, la tecnología de punta... Las obras de arte no son sólo la representación de aquello que hay en el mundo en que se encuentran, sino que las obras mismas tienen abierto ese mundo en el que está ahí el Dasein. Ha sido así desde el arte paleolítico, del que se tienen las primeras manifestaciones artísticas, hasta nuestros días. No hay mundo si no hay obra, y no hay Dasein si no hay mundo. Desde que hay arte, hay tiempo, historia, hombre.

Aunque no sabemos si la lectura al cuadro de Van Gogh es afortunada, la tesis heideggeriana sobre la obra de arte como acontecimiento de la verdad y apertura de mundo tiene más alcance que la estética kantiana. Pero hay un asunto que seguimos pasando por alto, y es el de la división de arte bello y arte mecánico. Si bien no hemos pretendido hacer una historia del concepto de arte, Heidegger sí que está posicionado y bien seguro del concepto de arte desde el que escribe su tesis. Considerando que nuestro autor reinterpreta y da vigencia al pensamiento griego

sobre la τέχνη como modo de saber (a lo que quiere volver), conserva la postura moderna que dividió el arte bello y arte mecánico, y con ello desarrolla su ensayo distinguiendo las obras del gran arte respecto a los utensilios. No hay duda que para el mismo Heidegger ese gran arte tiene mucho de enigmático, cosa que tiene bastante peso para diferenciarlo de los productos útiles. Sin embargo, pareciera que tiene dicho peso porque aún conserva una postura moderna/estética, y para no hablar de *bellas artes* habla del *gran arte*, aunque adopte la misma clasificación. Para los griegos entraba en la misma categoría de la τέχνη las obras de arte y las artesanías, pero la distinción estética moderna necesitó pronto una división, división que hasta la fecha ha tenido cierto sentido y que Heidegger usa para enseñarnos mejor la esencia de la obra de arte.

Pero ¿qué pasa en una época en la que se fabrican utensilios para fines que van más allá de su mera utilidad? ¿Se agota en su servicio el ser de un útil que también tiene detrás de su fabricación todo un trabajo de diseño y que contribuye además a crear identidad y pertenencia en sus consumidores? ¿Desaparece la materia en el uso de un artefacto diseñado para que sea atractivo y haga lucir el aluminio de que está hecho y toda su tecnología al mismo nivel que para ser utilizado? La cultura de consumo ha hecho que los útiles sean fabricados para ser consumidos más que para ser utilizados, muestra de ello es que su obsolescencia es programada de tal manera que en determinado tiempo deba comprarse otro. Para que sean atractivos, el diseño industrial (que es ya hermano del arte) tiene plena conciencia estética y hace de ello un recurso para acercarlo a sus consumidores. Por otro lado, las obras que hemos de considerar hoy en día obras de arte, adquieren cada vez más el formato del consumo. Ya no se habla de creación sino de producción artística, el mercado del arte es uno de los más grandes negocios, en los que los empresarios tienen el capital y los artistas vuelven a ser obreros, aunque también si un artista adquiere cierto renombre, sus obras se valúan y su firma se convierte en una marca registrada. El gran arte se vuelve arte efímero. ¿Sigue el arte siendo hoy en día un modo en que el alma verdadea? ¿Pueden las formas artísticas contemporáneas (instalaciones, performance, arte urbano) mantener lo abierto del mundo que abren si su esencia misma es lo efímero, mientras que las primeras computadoras de

Steve Jobs ya tienen su propio museo? Para ello tendríamos que esperar un par de décadas.

El asunto al que cabe regresar y abrir una posible discusión es al de la distinción entre obra de arte y útil. La estetización del arte consiguió la plena división del arte bello y el arte mecánico, lo que se pensó como un avance respecto al pensamiento griego. Parece que hoy el consumo emplea la propia estética que los separó para volver a integrarlos. Con todo esto y con el primado de la técnica, hoy la τέχνη griega se está asomando de nuevo y reclama un lugar en la meditación metafísica del siglo XXI.

Bibliografía

Textos de Heidegger

Heidegger, Martin. "El origen de la obra de arte" En: *Caminos de bosque*. Traducido por Helena Cortés y Arturo Leyte. España: Alianza. 2014

_____, "El origen de la obra de arte" En: *Arte y poesía*. Traducido por Samuel Ramos. México: FCE. 1997

_____, "La época de la imagen del mundo" En: *Caminos de bosque*. Traducido por Helena Cortés y Arturo Leyte. España: Alianza. 2014

_____, *El ser y el tiempo*. Traducido por José Gaos. México: FCE. 2015

_____, "Hölderlin y la esencia de la poesía". En: *Arte y poesía*. Traducido por Samuel Ramos. México: FCE. 1997

_____, "La doctrina platónica de la verdad". En: *Hitos*. Traducido por Helena Cortés y Arturo Leyte. España: Alianza. 2001

_____, "La pregunta por la técnica". En: *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal. 1994

_____, "La proveniencia del arte y la determinación del pensar" Traducido por Breno Onetto. Disponible en http://www.academia.edu/6719584/Traducción_del_texto_de_Martin_Heidegger_La_proveniencia_del_arte_y_la_determinación_del_pensar_Santiago-Valpo_1987-2001 Consultado en Febrero 2016

Bibliografía básica

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Traducido por Ana Agud y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme. 2012

Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Traducido por Manuel García Morente. España: Tecnos. 2011

Villa, José Alfonso. "Meditación sobre la Metafísica de la ciencia moderna", *La lámpara de Diógenes, revista de filosofía*, vol. 10, Num. 18-19, (enero-diciembre 2009): 141-159.

_____, "Meditación sobre la esencia de la técnica moderna", *Revista de Filosofía Open Insight*, vol. V, Num. 8 (enero-diciembre 2014): 103-126.

Bibliografía complementaria

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducido por Andrés E. Weikert. México: Itaca. 2003

Bernal, Beatriz. *El arte como acontecimiento: Heidegger-Kandinsky*. Medellín: Universidad de Antioquia. 2008

Blanco, Ma. Antonia. "El consumo del arte en la economía de mercado actual", *ASRI. Arte y sociedad*. Num. 0, (septiembre, 2011)

Boburg, Felipe. "Heidegger y el problema de la técnica". En: *Martin Heidegger. Caminos*. Coordinado por Ricardo Guerra y Adriana Yáñez, 23-32. México: UNAM. 2009

Cruz, Pedro; Marín, Teresa. "El turista como espectador del arte contemporáneo: aspectos culturales, estéticos y museísticos", *Cuadernos de turismo*. Num. 3, (1999): 31-43

Da Costa, Ricardo. "Las definiciones de las siete artes liberales y mecánicas en la obra de Ramón Llull", *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía. UFES-Brasil*. Vol. 23, (2006): 131-164

Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Traducido por Maria Pons Irazazábal. China: Debolsillo. 2010

_____, *Historia de la fealdad*. Traducido por Maria Pons Irazazábal. China: Debolsillo. 2014

Fajardo, Carlos. "El arte en el umbral. Estética y cultura del mercado", *Cuadernos de Lingüística hispánica*, Num. 14, (Julio-Diciembre 2009): 23-34

Fernández Christlieb, Pablo. *La sociedad mental*, México: Anthropos, 2004.

_____, *Los objetos y esas cosas*. México: El Financiero, 2003.

Garrido, Manuel. Presentación de Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*. Traducido por Manuel García Morente. España: Tecnos. 2011

González Di Pierro, Eduardo. “Los orígenes de la estética fenomenológica” En: *Variaciones obre arte, estética y cultura*, coordinado por Mario Teodoro Ramírez, 96-110. Morelia: UMSNH. 2002

Gutiérrez, Edith. “Heidegger y la técnica o de cómo la metafísica ilumina el ocaso del segundo milenio”. En: *Martin Heidegger. Caminos*. Coordinado por Ricardo Guerra y Adriana Yáñez, 119-122. México: UNAM. 2009

Herrera, Tarsicio. “Los poderosos Carmina Burana de Carl Orff. Estudio y traducción rítmica castellana”, *Nova Tellvus*. Vol. 30, Num. 1, (2012): 217-237

Juanes, Jorge. “Heidegger, el origen de la obra de arte y la pintura de Van Gogh”, *Crítica. Revista cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*. Num. 143, Mayo (2010). Disponible en: <http://criticabuap.blogspot.mx/2010/05/heidegger-el-origen-de-la-obra-de-arte.html> Consultado en enero de 2017

Lipovetsky, Gilles. *La estetización del mundo*. Traducido por Antonio-Prometeo Moya. España: Anagrama, 2015

López, Ma. Carmen. “El arte como modelo de comprensión y la comprensión del arte contemporáneo”, *Thémata. Revista de filosofía*. Num. 39, (2015): 451-457

Pérez, Carlos. “El capitalismo como enfermedad y el arte contemporáneo como síntoma”, *Cuadernos de educación artística. Revista de arte, educación e investigación*, vol. 1, (noviembre 2012): 30-43

Ramírez, Mario Teodoro. “Concepto de estética” En: *Variaciones obre arte, estética y cultura*, coordinado por Mario Teodoro Ramírez, 15-43. Morelia: UMSNH. 2002

_____, “El arte como creación de realidad” En: *Variaciones obre arte, estética y cultura*, coordinado por Mario Teodoro Ramírez, 148-171. Morelia: UMSNH. 2002

Rivero, Paulina. “Verdad, filosofía y expresión”. En: *Martin Heidegger. Caminos*. Coordinado por Ricardo Guerra y Adriana Yáñez, 223-231. México: UNAM. 2009

Salinas, Francisco. "Sublimidad e imaginación en el combate tierra-mundo: una lectura existencialista de la desgarradura del arte en Heidegger", *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas*. Num. 56, (diciembre, 2014): 39-52

Soneira, Ignacio. "La interpretación heideggeriana de Platón como génesis de la pregunta por el arte", *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas*. Num. 58, (diciembre, 2015): 11-27

Valdivia, Benjamín. *Ontología y vanguardias. Orígenes de la estética de la fragmentación*. México: Calygramma. 2013

Villa, José Alfonso. "Para iniciarse en la lectura de ser y tiempo", *La lámpara de Diógenes, revista de filosofía*, vol. 7, Num. 12-13 (enero julio, julio diciembre 2006): 38-55