



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

El útil como obra de arte.
Martin Heidegger y Marcel Duchamp

Tesis que para obtener el título de licenciada en filosofía presenta la alumna

Ana Yunuén Sariego Cabrera

Director de tesis: Lic. Ricardo René Horneffer Mengdehl

México D.F., agosto, 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradezco a Ricardo Horneffer, gracias a su trabajo, apoyo y paciencia pude realizar esta tesis. Agradezco a mis sinodales Alberto Constante, Ignacio Díaz de la Serna, Carlos Oliva y Marco Antonio López por sus atinadas sugerencias y recomendaciones. Así también, agradezco a mis padres Patricia, Juan Luís y Fernando, a mi hermano Pablo y a mi novio Pedro. Agradezco así mismo a mis amigos, que me han apoyado y acompañado a lo largo este trabajo y a Marisa quien me aconsejó durante la realización de esta tesis. Agradezco a la U.N.A.M. y a la Facultad de Filosofía y Letras que han posibilitado mi formación y han propiciado mi deseo de seguir aprendiendo.

Índice

Introducción	4
I. Los existenciaros básicos del ser del ser-ahí y el útil entendido desde <i>El ser y el tiempo</i>	8
II. La obra de arte:	
A) La obra de arte entendida como objeto	21
B) <i>El origen de la obra de arte</i>	
a) La respuesta de Heidegger ante la obra de arte concebida como objeto	25
b) La obra de arte y la verdad. El cuadro de van Gogh	35
c) La “cosa” y la obra de arte	47
C) Construir, habitar, contemplar, poetizar	59
III. Marcel Duchamp: El útil como obra de arte	79
A) Marcel Duchamp y la ruptura con el “arte retiniano”	82
B) El <i>ready-made</i>	85
Conclusiones	100
Bibliografía	106

Introducción

Este trabajo busca fundamentar la posibilidad de considerar desde la filosofía de Martin Heidegger a un útil como obra de arte. Heidegger expone en *El origen de la obra de arte* su idea acerca del arte y en *El ser y el tiempo* su concepción del útil. Desde *El ser y el tiempo* el útil es útil sólo en tanto es usado desde el entramado de referencias. Sin embargo, en *El origen de la obra de arte* Heidegger habla sobre el útil a partir de una obra de arte; esta otra perspectiva del utensilio, complementaria del análisis del útil llevado a cabo en *El ser y el tiempo*, conduce a la interpretación de lo útil a partir de su carácter de “cosa”¹ y, con ello, abre la posibilidad de hablar del útil como obra de arte.

En *El origen de la obra de arte* Heidegger toma un cuadro de van Gogh en donde se muestran un par de botas y señala que éstas revelan el ser de lo útil. Este fue, a mi parecer, un indicador de que hay una relación entre el útil y la obra de arte. El ejemplo sobre el cuadro de van Gogh me llevó a construir la pregunta eje de este trabajo: si un par de botas representadas en un cuadro pueden ser tomadas como una obra de arte, ¿puede un utensilio ser considerado una obra de arte también?, ¿qué pasaría con otros objetos habituales como los *ready-made*?, es decir, ¿es factible que un útil, sacado de su contexto, pueda ser tomado como obra de arte?

Si nos guiamos por el ejemplo de Heidegger dado en *El origen de la obra de arte*, parecería que sí; porque, además de que la obra de arte muestra el ser de lo

¹ Cuando el término cosa aparezca entrecomillado, será para indicar que me estoy refiriendo a la interpretación que Heidegger otorga a éste en su ensayo *La cosa*, acepción que analizaré detenidamente en el apartado “La ‘cosa’ y la obra de arte”.

ente, en el caso del ejemplo citado, unas botas de labriega, existe por lo menos otra posible conexión: el útil puede ser llevado a un espacio distinto al que pertenece habitualmente, puede ser reubicado y así ser tomado como obra de arte.

Es en este sentido que un útil descontextualizado, tomado como obra de arte, abre un espacio que da cabida a otra interpretación del ser de lo ente: la interpretación que toma al ser como “la cosa”, aspecto esencial para este trabajo.

Para poder responder las preguntas que he planteado antes, me fue necesario analizar la estructura del ser del ser-ahí porque es desde ésta que cabe hablar de una manera distinta de concebir al útil. Por ello, en el primer capítulo analizaré los existenciarios básicos del ser-ahí y la idea del útil, ambos leídos a la luz del *El ser y el tiempo*, y que dan cuenta de la estructura abierta del ser-ahí y de su manera cotidiana de comportarse y de tratar con lo útil. Estos existenciarios son el ser-en-el-mundo, el encontrarse, el comprender y el interpretar, desde los cuales es factible hablar de la apertura a partir de la cual un útil puede ser reinterpretado y tomado como obra de arte.

La concepción del útil de *El ser y el tiempo* es indispensable para poder entender las interpretaciones posteriores de lo ente que es un útil, que se dan en textos como *El origen de la obra de arte*, *La cosa* y *Construir, habitar, pensar*. Sin embargo, es necesario aclarar que la interpretación de *Ser y tiempo* y las otras ideas de lo útil se dan en distintos periodos de la filosofía heideggeriana y se construyen sobre distintas respuestas a la pregunta por el ser; las ideas de lo útil posteriores a *Ser y tiempo* están marcadas por la interpretación de la “cosa”, que es como decir por la idea de finitud, conceptos que serán explicados en este trabajo.

En la segunda parte se explicará en qué consiste la idea heideggeriana de obra de arte, apuntando hacia la indagación del carácter de “cosa” que hay en ésta; la posibilidad del habitar los lugares abiertos desde la interpretación de la “cosa” y, finalmente, poder considerar a un útil descontextualizado como una obra de arte.

Es desde la concepción heideggeriana de “cosa” que el útil puede ser considerado como obra de arte. A partir de ese carácter de “cosa” tiene cabida hablar del útil no sólo como útil, como se toma en *El ser y el tiempo*; desde la interpretación de la “cosa” es factible decir que lo ente puede ser visto de distintas maneras porque hay en él una apertura. Es esa apertura la clave para poder fundamentar este trabajo, es el espacio en donde cabe hablar del útil como arte.

Cuando Heidegger hace la pregunta por el ser de la obra de arte, podría parecer que abandona las preocupaciones iniciales hechas en *El ser y el tiempo*, basadas en la pregunta por el sentido del ser; sin embargo, en el recorrido de la concepción heideggeriana de la obra de arte se hace patente que tal cuestionamiento no se ubica en una esfera aparte, sino que es otra manera de plantear la pregunta por el ser.

El concepto *ready-made*, con el cual Marcel Duchamp inaugura un nuevo modo de hacer arte, es analizado en la tercera parte de este trabajo como un modo de pensar al útil de forma distinta a la habitual. Aunque hoy en día no es ninguna novedad tomar un objeto de la vida cotidiana, reubicarlo y considerarlo arte, el objeto cotidiano descontextualizado por Marcel Duchamp es para mí un ejemplo claro de que es factible que un útil sea visto como una “cosa” y como obra de arte.

El nexo principal que encuentro entre Heidegger y Duchamp es que ambos plantean la posibilidad de ver a los entes más habituales de una manera diferente. Aunque Heidegger no habla del tema que se trata en este trabajo, deja abierta, desde sus conceptos de obra de arte y de “cosa”, la posibilidad de interpretar al utensilio como arte. Dicha idea de “cosa” abre un espacio para una nueva manera de considerar el útil y, sobre todo, para saber que el ente, por más común y simple que sea, puede verse desde distintas perspectivas, una de las cuales es la de la obra de arte.

I. Los existenciaros básicos del ser del ser-ahí y el útil entendido desde *El ser y el tiempo*

Para hablar de la posibilidad de entender a un útil como obra de arte desde la filosofía de Martin Heidegger, es preciso esclarecer algunos conceptos como el de la constitución abierta del ser-ahí, el ser-en-el-mundo, la facticidad, el encontrarse, el comprender y el interpretar, tomándolos no como estructuras independientes, sino articuladas entre sí. Así mismo, se explicará la concepción del útil que se plantea en *El ser y el tiempo* y también la del ser-ahí como el ente desde el cual el útil tiene sentido y a partir de donde es posible hablar de otra interpretación del ser del útil, esto es, como obra de arte.

Cuando Heidegger habla de la apertura del ser-ahí, aclara que el ser de este ente, que somos nosotros, es suyo¹ en cada caso. El ser del ser-ahí está abierto, indeterminado. El ser-ahí se las ve siempre con su propio ser, tiene la responsabilidad de elegirse o no. Heidegger afirma por esto que la esencia del ser-ahí no está dada, es su existencia lo que lo caracteriza. No hay alguna definición o esencia del ser-ahí como si fuera éste un ente determinado, sino que éste es, más bien, posible: “La ‘esencia’ del ‘ser ahí’ está en su existencia. Los caracteres que pueden ponerse de manifiesto en este ente no son, por ende, ‘peculiaridades’ ‘ante los ojos’ de un ente ‘ante los ojos’ de tal o cual ‘aspecto’, sino modos de ser posibles para él en cada caso

¹ Cfr. Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, tr. José Gaos, FCE, México, 2002, p. 53.

y sólo esto.”² Con esto, Heidegger nos dice que del ser-ahí no hay definición alguna, como puede darse de un ente “ante los ojos” como lo es una mesa, una casa o un árbol, sino que el ser-ahí es el único ente al cual le está indeterminado y abierto su ser. Al ser-ahí le va su ser y este ser es suyo en cada caso: “se conduce relativamente a su ser como a su más peculiar posibilidad.”³

El ser-ahí, que es apertura, es siempre en una situación determinada desde la cual sus posibilidades le son abiertas. El ser-ahí ha caído en un mundo ya interpretado, en una situación, una tradición, pero aún en este entorno y sólo desde él, se decide a sí mismo.

Porque el ser-ahí se las ve con su ser, puede ser sí mismo o no sí mismo, asumir su ser posible o no. El ser-ahí se comprende siempre a partir de su existencia, es decir, la posibilidad de ser o no él mismo.

La existencia se da sobre la estructura del ser-en-el-mundo. Cómo se debe entender la forma de ser del ser-ahí como ser-en-el-mundo, se vuelve claro con el análisis de la forma cotidiana de ser de este ente. Esta manera de ser del ser-ahí es denominada por Heidegger facticidad o “término medio”. En la forma de ser cotidiana le va al ser-ahí su ser de un modo determinado. El ser-ahí es inmediatamente impropio porque es yecto, cae en un mundo dado e inmediatamente comprende el ser de los entes que le hacen frente, se familiariza con ellos y desde éstos comprende su propio ser. Lo que caracteriza a la existencia es ese “ex”, estar

² *Ibid.*, p. 54.

³ *Ibidem.*

fuera, es decir, el ser-ahí es inmediatamente no sí-mismo porque se comprende desde lo que él mismo no es.

Porque el ser-ahí tiene su ser abierto, es que siempre lo entiende de alguna manera, lo precomprende. La precomprensión del ser que el ser-ahí tiene no es sólo de su ser, sino del ser en general. Esta precomprensión del ser está a la base de todo trato con lo ente, dado que el ser es ser del ente. El ser-ahí puede relacionarse con lo ente ya que tiene una precomprensión del ser.

La facticidad es la forma cotidiana de ser del ser-ahí. En ésta manipulamos a los entes, los usamos. Cuando Heidegger habla sobre la forma de ser cotidiana del ser-ahí nota que comúnmente manejamos cosas y que nuestra relación con éstas es simplemente de utilización; las manipulamos rápida y naturalmente casi para cualquier labor, sin que sea esto motivo de extrañeza o sorpresa. El ser-ahí da por supuesto el ser de las cosas y así se comporta cotidianamente. Pues si el ser-ahí no diera por hecho el ser de los entes, ¿cómo podría utilizarlos? Para que podamos tener una relación de utilización con algún ente, es necesario presuponer lo que es, acostumbrarse a él para poder manejarlo: “El ‘dar por supuesto’ el ser tiene el carácter de un previo echar una mirada al ser, de tal suerte que por obra de la mirada echada se vuelve el ente previamente dado articulado provisionalmente en su ser”.⁴ Siempre determinamos el ser de los entes y esta precomprensión de término medio es la condición de posibilidad de que pueda el ente ser utilizado.

El modo de ser del ser-ahí, que es la facticidad, se da en un mundo. El ser-ahí, que es existencia, posibilidad y un pre-comprender el ser de lo ente, es ser-en-el-

⁴ *Ibid.*, p. 17.

mundo, pero, ¿cómo se debe entender el concepto “mundo” desde Heidegger? Cuando Heidegger habla de mundo, no entiende ni el conjunto de entes que lo constituyen⁵ ni el ser de éstos, sino el mundo fáctico del ser-ahí: ser-en-el-mundo es estar familiarizado el ser-ahí con un conjunto de entes; mundo es, en otras palabras, “aquello ‘en que’ un ‘ser ahí’ fáctico, en cuanto es este ‘ser ahí’, vive.”⁶. El ser-ahí es en el mundo al modo del estar habituado a los entes que le hacen frente desde éste y a partir de los cuales comprende su ser. Así pues, el fenómeno ser-en-el-mundo es también un existencial, un rasgo constitutivo del ser-ahí, no del ser de los entes que le hacen frente en el mundo.

Cuando Heidegger explica el “ser en”, constitutivo del ser-en-el-mundo, hace notar que éste puede entenderse como el estar los entes unos “en” otros, teniendo estos entes la forma del “ser ante los ojos” y no la del ser-ahí. Mas “ser en” tiene otro sentido. “En” no significa de ninguna manera el estar un ente ante los ojos “en” otro, como el agua está en la jarra. “En”, en el sentido que Heidegger adopta, tiene el significado de estar “familiarizado con”; y el ente que tiene la forma de ser de la familiaridad es el ser-ahí.

El “ser cabe” el mundo está fundado en el fenómeno del “ser en”. Mas el “ser cabe” el mundo no quiere decir que dos entes que no tienen la forma de ser del ser-ahí estén juntos dentro del mundo. Tampoco es que el ser-ahí esté junto al mundo. Dos entes “intramundanos” no pueden originariamente tocarse, estar juntos. Un ente sólo puede tocar a otro dentro de un mundo si tiene la forma de ser del “ser en”:

⁵ Para hablar del mundo en este sentido Heidegger escribe mundo entre comillas.

⁶ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 78.

Un ente sólo puede tocar otro ente 'ante los ojos' dentro del mundo, si tiene de suyo la forma de ser del 'ser en', si su simple *ser ahí* le descubre algo semejante a un mundo, desde el cual puedan ciertos entes hacerse patentes en el contacto, para tornarse así accesibles en su 'ser ante os ojos'. Dos entes que 'son ante los ojos' dentro del mundo y encima son en sí mismos *carentes de mundo*, no pueden 'tocarse' jamás, no pueden 'ser' el uno 'cabe' el otro.⁷

Así, desde *Ser y tiempo* se entiende por mundo el mundo fáctico del ser-ahí, el conjunto de entes y de plexos de útiles que el ser-ahí tiene como lo más cercano. El mundo inmediato del ser-ahí es el *mundo circundante*, y el análisis de éste se hace accesible tras el estudio de los entes *intra-circummundanos* que nos hacen frente inmediatamente.

Ya en el término circundante está implícita cierta espacialidad. La espacialidad del ser-ahí, constitutiva del ser-en-el-mundo, se funda en el modo en que éste es en el mundo, es decir, la facticidad. El descubrir un mundo es un dar libertad a los entes con referencia a una conformidad. Conformarse quiere decir dejar que el útil haga frente como algo para un uso, algo "a la mano". Se descubre un espacio dándole libertad a los útiles que son pertinentes en determinados "a donde" de cada caso. El dar espacio es situar entes en un lugar en el que son adecuados fácticamente.

El "ser a la mano" o útil es el ente que nos hace frente antes que otros entes, pero antes no debe ser entendido como un momento "en" el tiempo, sino como que este ente nos es más cercano porque nos está disponible: "Esta cercanía se regula por el manipular y usar que 'calcula' viendo en torno"⁸; ya en el término "ser a la mano" está implícito su carácter de cercanía. "El ente 'a la mano' tiene en cada caso una

⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁸ *Ibid.*, p. 117.

diversa cercanía, que no se fija midiendo distancias. Esta cercanía se regula por el manipular y el usar que ‘calcula’ ‘viendo en torno’.”⁹

Lo “a la mano” tiene un lugar desde el cual tiene sentido: “El sitio del caso se determina como sitio de este ‘útil para...’ partiendo de un todo de sitios, en relación de dirección recíproca, del plexo de útiles a la mano en el mundo circundante. [...] El sitio es siempre el determinado ‘aquí’ o ‘allí’ en que es ‘pertinente’ un útil. La ‘pertinencia’ del caso responde [...] a su ‘conformitaria’ ‘pertinencia’ a un todo de útiles.”¹⁰

Los útiles tienen una cercanía que varía por la manera en que los manipulamos. El útil como útil tiene un sitio desde donde es pertinente y desde el cual puede ser utilizado. Poder situar en un lugar un útil tiene como base un “a donde”; los “a donde” se descubren en la facticidad del ser-ahí, en el trato cotidiano con los entes y no “calculando” el espacio teóricamente.

Lo “a la mano” hace frente desde el mundo; a partir de él es que es posible como tal y desde donde el ser-ahí lo tiene como lo más cercano en su “ver en torno”. A partir del ser-en-el-mundo el ser-ahí descubre útiles y entramados de los mismos y es así que lo “a la mano” puede ser utilizado. La forma de ser del útil es el “ser a la mano” porque está ahí delante, no como cualquier ente; está dispuesto para usarse, está en la situación de servir para algo.

Un útil es algo “para”, es decir, refiere a una función y, al mismo tiempo, a un entramado de útiles. El útil siempre está interconectado con un todo de referencias:

⁹*Ibidem.*

¹⁰*Ibid.*, pp. 117-118.

el martillo, por ejemplo, nunca es visto sin referir a los clavos y a la pared; en cada caso hay un plexo de referencias desde donde el útil tiene sentido. En esta red, un útil refiere al otro y así se constituye el entramado de referencialidad con el cual el ser-ahí está habituado. La referencia es el “para” del útil que se interconecta con los “para” de los otros útiles, los útiles refieren unos a otros; el todo de estas relaciones es el plexo de referencia.

Hay que diferenciar la referencialidad del útil de la significatividad del mismo. Existe un tipo de útil que nos hace explícitas las referencias a partir de señales. En la señal la utilidad es el poder referirnos a algo. Cuando Heidegger habla de la significatividad de lo útil expresa que lo “a la mano” se nos hace accesible con las señales. Heidegger pone como ejemplo de esto las flechas que indican qué dirección tomarán los coches. Con esta señal se hace accesible un todo de útiles: “La señal indicadora señala ‘en donde’ se es en el caso.”¹¹ Heidegger denomina al todo de señales desde donde nos es accesible lo a la mano la red de significatividad.

El ser-ahí maneja el útil con naturalidad y está habituado a él; en ese estar habituado, el utensilio pasa desapercibido. Sin embargo, el útil puede fallar. Ocurre en ese momento que el ser-ahí lo echa en falta. Cuando el útil falta, ya sea porque no está en su sitio o porque está estropeado, se hacen patentes, no sólo el útil mismo que antes no notábamos y su utilidad, sino que es en ese momento que se muestra el todo de referencias, es decir, el mundo: “es la falta de algo ‘a la mano’ cuyo cotidiano estar ahí enfrente era tan comprensible de suyo que ni siquiera nos dábamos cuenta

¹¹*Ibid.*, p. 94.

de él, una *ruptura* de los plexos de 'referencia' descubiertos en el 'ver en torno'. Éste tropieza con el vacío y ve ahora por primera vez *para qué y con qué* 'era a la mano' lo que falta. Y de nuevo se anuncia el mundo circundante."¹² Cuando alguna falla ocurre en el útil, la relación con el mundo circundante se interrumpe, el útil deja de ser algo por lo cual no nos preguntábamos y se convierte en una cosa inútil, en ese momento es notable y relevante; también se hace notable la red a la cual pertenece y así se anuncia el mundo como el entramado de redes de útiles.

Los entes son abiertos desde la precomprensión de un todo articulado de referencias. Este descubrir un mundo como red de referencias se ve determinado por la forma de ser del ser-ahí, que primariamente es su estado de abierto, y por las estructuras o existenciaros que constituyen su forma de ser. Éstos son el encontrarse, el comprender y el interpretar.

El encontrarse consiste en el estado de ánimo en que está en todo caso el ser-ahí; el ser ahí siempre se encuentra afectivamente de alguna manera. La estructura del encontrarse es llamada por Heidegger lo "ónticamente" más cercano y conocido para el ser-ahí.¹³ Cercano en este sentido se refiere a que el estado de ánimo es algo tan usual que pasa muchas veces inadvertido, pero aun cuando esto sucede, este existenciaro determina la forma en que al ser-ahí "le va" su ser. Cuando Heidegger habla del encontrarse no se refiere a un estado psíquico interno, sino un desde dónde el ser-ahí es su apertura. El estado de ánimo, aunque sea lo más cercano y pase por eso algunas veces inadvertido y el ser-ahí no "caiga en cuenta" de él o esquive su ser

¹² *Ibid.*, pp. 88-89.

¹³ *Cfr.* Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 151.

abierto en el estado de ánimo, es desde donde el ser-ahí es su “ahí”¹⁴. Regularmente el ser-ahí no “cae en la cuenta” de sus estados de ánimo, pero el que éste “no ‘busque’ que le ‘abran’ lo que ‘abren’, ni se preste a que lo coloquen ante lo ‘abierto’ por ellos, no es una instancia *en contra* del fenómeno del afectivo ‘estado de abierto’ del ser del ‘ahí’ en su ‘que es’, sino *una prueba* de él.”¹⁵

El encontrarse es una estructura del ser-en-el-mundo y, por ello, de la existencia, ya que ésta sólo se puede entender como ser-en-el-mundo. El encontrarse abre el estado de yecto y el ser-en-el-mundo, y posibilita que el ser-ahí se “dirija-a”. El estado de abierto trae consigo una precomprensión que permite que haga frente lo intramundano, ésta se copertenece con la estructura del encontrarse; lo a la mano hace frente a partir del encontrarse. No sólo el encontrarse condiciona el cómo el ser-ahí es abierto en su estado de yecto y su modo de ser con lo intramundano, sino cómo es éste en el mundo, inmediatamente en la forma de la facticidad de la que ya se ha hablado: “encontrarse constituye una forma de ‘ser en’ el mundo que define el carácter ontológico-existencial que podemos llamar «facticidad».”¹⁶

Otra estructura, igualmente originaria que el encontrarse y que va de la mano de éste, es el comprender. Comprender normalmente se entiende como un término relacionado con el conocer, el pensar o explicar. Sin embargo, comprender dista de significar un entender teórico; es el estado de abierto del ser-ahí como “poder ser”. “Poder”, más allá de significar poder algo concreto, es la posibilidad de ser en cuanto tal que tiene el ser-ahí, es decir, lo que Heidegger entiende como la existencia: “el

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Op. cit.*, p. 152.

¹⁶ Arturo Leyte, *Heidegger*, Alianza, Madrid, 2005, p. 108.

Dasein es su posibilidad, pero su posibilidad para ser, es decir, su posibilidad existencial. Ahora se puede recordar también aquello de que el *Dasein* no tiene esencia, sino existencia, porque el *Dasein* es sólo «sus posibilidades», y éstas son lo que lo definen.”¹⁷

Como ya se ha dicho, el ser-ahí es un ente que se diferencia por su constitución de los demás entes. Es el único ente al cual su ser le está abierto; a esa apertura del ser del ser-ahí se refiere Heidegger cuando habla del comprender. El ser-ahí no tiene una esencia dada y definida, no tiene determinaciones, éstas son propias de lo ente que no es el ser-ahí; la existencia del ser-ahí, que es apertura, es la que lo caracteriza. Este ente es, por su apertura, un ser posible, un poder-ser: “El ‘ser ahí’ no es algo ‘ante los ojos’ que posea además como dote adjetiva la de poder algo, sino que es primariamente ‘ser posible’. El ‘ser ahí’ es en cada caso aquello que él puede ser y tal cual él es su posibilidad.”¹⁸

La existencia se puede entender como proyecto. Ésta le está abierta al ser-ahí porque se decide en el hacer o en el omitir en el momento de elegir. El ser-ahí es posibilidad, pero siendo responsable o viéndoselas con su propio ser. El proyecto es en Heidegger el poder-ser dado en una situación fáctica, pero que descansa en que su ser-ahí es apertura. El comprender tiene la estructura de la “proyección”. Proyecto, estar lanzado previamente hacia fuera, hacia delante, no es, en el sentido que Heidegger adopta, un plan que rige las acciones del ser-ahí. El ser-ahí es proyectante

¹⁷ *Ibid.*, p. 109.

¹⁸ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 161.

porque “se comprende siempre ya y siempre aún, mientras es, por posibilidades.”¹⁹

El carácter de la proyección del ser-ahí mienta que el ser-ahí siempre es con respecto a su poder-ser, “*es* lo que llega a ser o no llega a ser”²⁰

El ser-ahí comprende de antemano el ser de alguna manera. Por esto esta apertura, el comprender, hay que llamarla un precomprender. El ser-ahí siempre tiene por anticipado una comprensión del ser, el de sí mismo y el de los entes que lo rodean, y esta precomprensión, tan originalmente como el encontrarse, posibilita un dirigirse-a del ser-ahí:

A este ente le especular [sic] serle, con su ser y por su ser, abierto éste a él mismo. La *comprensión del ser es ella misma una ‘determinación de ser’ del ser ahí*. Lo ópticamente señalado del ‘ser-ahí’ reside en que éste *es* ontológico [...] hay que designar este ‘ser ontológico’ del ‘ser ahí’ como ‘preontológico’. Pero esto no significa tan sólo ser ópticamente, sino ser en el modo de un comprender el ser.²¹

Desde el comprender, que es proyecto, es que se abre lo ente, pues es aquello con lo cual el ser-ahí se las ve en la cotidianidad. El comprender es una estructura inseparable del ser-en-el-mundo. El ser-ahí es un poder ser en el mundo, el dar libertad el ser-ahí a lo intramundano “deja en libertad [...] al ‘ser ahí’, para sus posibilidades.”²²

¹⁹ *Ibid.*, p. 163.

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibid.*, p. 22.

²² *Ibid.*, p. 162.

La comprensión puede desarrollarse. Este desarrollo es denominado por Heidegger interpretación. La interpretación, que se funda en el comprender, es el desarrollo de las posibilidades que se han proyectado en el comprender.²³

Porque el comprender del ser-ahí es en primer lugar un precomprender, es que el ser-ahí se dirige a lo ente con una idea previa del ser. En la cotidianidad nos las habemos con los útiles y los interpretamos en todo caso como un “algo como algo”. Lo “a la mano” es visto por el ser-ahí, no como algo “en sí”, sino que todo dirigimos a lo ente es posible porque tenemos una interpretación sobre él; la precomprensión de lo ente lo ve en primer lugar como “algo para algo”.

La interpretación se funda en la precomprensión y es un “concebir previo”, es decir, es más originaria que cualquier posible teorización sobre lo ente. La interpretación ha precomprendido lo que interpreta; es la articulación de una comprensión “en la cual las cosas están ya descubiertas”²⁴; la interpretación se funda en el ver previo de la precomprensión, siempre parte de un supuesto ya dado.²⁵ Tal ver previo es la condición de posibilidad de todo interpretar y también de todo utilizar. La precomprensión del ser es lo que da lugar a una interpretación de lo “a la mano”, inherente a todo utilizar, y del todo de conformidad dentro del cual se presenta el útil.

Dejando aclaradas la constitución del ser del ser-ahí y la manera en que éste se las ve con lo útil en la cotidianidad, expondré a continuación la forma tradicional de entender a la obra de arte, que se caracteriza por concebirla como un útil y un objeto

²³ Cfr. Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 166.

²⁴ Gianni Vattimo, *Introducción a Heidegger*, Gedisa, Barcelona, 2002, p. 35.

²⁵ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 168.

más. Después explicaré la idea de Heidegger sobre el arte, teniendo como preguntas qué es una obra de arte según Heidegger y cómo se entiende al útil desde la obra de arte, considerando que una concepción distinta sobre el útil sólo se puede dar si se toma en cuenta lo dicho acerca de la constitución abierta del ser-ahí.

II. La obra de arte

A) La obra de arte entendida como objeto

Para entender la idea heideggeriana de arte es necesario comprender la concepción habitual que se tiene de éste. Comúnmente tenemos una opinión de lo que es una obra de arte, es un supuesto del que partimos y desde el cual valoramos las obras. Las obras nos son accesibles de múltiples maneras en museos, galerías, hogares, y son comercializadas como cualquier otra mercancía. Como una mercancía, las obras cumplen su cometido, cubren ciertas necesidades que viran desde la simple percepción desinteresada, la ornamentación, el estudio y la investigación, el dar cierto estatuto a quien “sabe” de arte o quien lo usa o lo posee, entre otras. En suma, la obra de arte es parte de la vida diaria; sin embargo, muy pocas veces se cuestiona sobre qué se basa la idea de arte que tenemos. El supuesto del que partimos cuando decimos qué es arte se funda en la cultura en la que estamos inmersos; nos lo ha dictado la tradición en la que vivimos, la educación que hemos recibido, o una autoridad, etcétera.

Cotidianamente las obras de arte son tratadas como un utensilio más. Los museos, los curadores y los mismos espectadores son parte del medio en donde se comercia con las obras. Desde este panorama, ni siquiera el museo está exento de ser parte del mundo de la técnica. Éste le pone un valor a las piezas de arte. Los teóricos del arte, los curadores, entre otros, dictan qué es una obra de arte, qué debe ser exhibido, qué no y dónde, tomando en cuenta ciertos criterios. Sean cuales sean

éstos, siempre existe algún parámetro para considerar qué es arte y qué no lo es, y a tal criterio se adecua la obra. Cabe preguntarnos si desde esta manera de tomar a la obra todavía se deja algo abierto en la obra de arte o más bien se pretende conocer todo de ella. Las obras están a disposición como si fueran un útil, tienen un lugar, el museo, desde el cual nos son disponibles. Las obras de arte se comercian en un mercado del arte y la historia del arte las toma como un objeto, éstas son su objeto de estudio.

La idea de lo que es el arte ha variado a lo largo de la historia y cambia constantemente. Siempre se parte de una idea previa de lo que es la obra de arte, la que permite que las tareas de los museógrafos, los galeristas, las de los críticos del arte, entre otros, se lleven a cabo. Aunque todas estas labores difieren porque tienen objetivos diferentes, comparten algo: la forma de tratar a las obras. Esta manera de tratarlas descansa en una forma de concebir, no sólo lo que es la obra de arte, sino a lo ente en general. Tanto las obras de arte, como lo ente en general, son tomados como objetos.¹

Un objeto, en el sentido etimológico del término, según el *Diccionario de Filosofía* de José Ferrater Mora, puede entenderse de la siguiente manera: “‘Objeto’

¹ Un ejemplo de esta manera de tratar a las obras son las aseveraciones de Donald Kuspit acerca de la obra de Marcel Duchamp: “Quedó patente que todo lo que fue capaz de hacer en realidad era arte castrado-un arte *ready-made*-, lo cual no era en verdad crear arte.” (Donald Kuspit, *Emociones extremas. Pathos espiritual y sexual en el arte de vanguardia*, Abada Editores S.L., Madrid, 2007, p.28). Así también, dice Kuspit que: “el *ready-made* es un impostor, o «como si fuera» una obra de arte, lo cual indica que Duchamp es un impostor, o «como si fuera» un artista.” (*Ibid.*, p.35). Las anteriores afirmaciones y sostener que: “Las bellas artes se presentan a sí mismas como artes independientes del espectador, exactamente igual que la existencia del artista refinado no depende de la del espectador.” (*Ibid.*, p.49) nos muestran que Kuspit puede decir, ya sea afirmando, ya sea negando, qué es arte y qué no lo es, quién es el artista y quién no lo es. Por lo tanto, sus afirmaciones son un ejemplo de la forma de tratar a las obras de arte como un objeto, es decir, algo que puede definirse.

deriva de *objectum* [...], el cual significa [...] «ofrecerse», «exponerse algo», «presentarse a los ojos».”²

Ofrecer, por su parte, es: “Manifestar y poner patente una cosa para que todos la vean”.³

Exponer se define como: “Presentar una cosa para que sea vista, ponerla de manifiesto”⁴.

Y, presentar es: “Hacer manifestación de una cosa, ponerla a la presencia de alguien”⁵.

Todas estas definiciones generales del objeto nos dicen que éste es aquello que se manifiesta frente a alguien, que se expone ante él.

Además de exponerse, ofrecerse, presentarse, en el mismo diccionario se dice que: “Se puede decir que ‘objeto’ (*ob-jectum*) significa, en general, «lo contrapuesto»”⁶. ¿Pero, ante qué se contrapone el objeto? Por un lado, el objeto se contrapone a quien éste se presenta, es decir, al sujeto. Por otro, el objeto es lo contrapuesto a los demás objetos. Desde esta interpretación, los entes son objetos separados entre sí y de la persona ante quien se presentan. Esta definición de objeto toma a lo ente como lo determinado, porque lo define como algo que se presenta ante una subjetividad y se contrapone a ella y, al mismo tiempo, como lo que se diferencia de los demás objetos porque posee características determinadas que lo hacen ser lo que son.

² José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, tomo III (K-P), Ariel, Barcelona, 2004.

³ *Diccionario de la Real Academia de la lengua Española* en C.D. ROM.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ José Ferrater Mora, *op. cit.*, tomo III (K-P).

Así, la concepción que trata a la obra de arte como un útil descansa en la interpretación que la toma como un objeto que es aquello que se presenta, expone, con ciertas determinaciones que permiten que se defina.

Así como todo objeto aparece cotidianamente disponible y nos es indiferente e indistante porque está listo para ser usado, así se toma a la obra de arte desde la concepción tradicional de entender el arte: la que la entiende como un objeto con ciertas características y que produce ciertos efectos en una subjetividad.

Cotidianamente se toma a la obra de arte como un objeto. Desde esta manera de tratarla, se hace una separación entre un sujeto y un objeto, en donde el primero, el sujeto, usa, estudia o conoce al segundo, que es en este caso la obra de arte. A partir de esta interpretación, la obra es algo definido, expuesto.

El campo de la curaduría, de la museografía y del comercio del arte, no difiere de cualquier otra empresa; son estas disciplinas las que deciden qué entes son arte y cuáles no lo son; dónde deben ser expuestos e incluso casi deciden qué debe provocar tal obra.

Para Heidegger, las obras son tratadas desde el mundo de los museos como objetos de la empresa artística, mientras que la teoría y crítica del arte las estudia, las tiene como su objeto de estudio. Desde este panorama, para nuestro autor las obras son tratadas como algo definido, algo presente y expuesto. A continuación explicaré la respuesta de Heidegger ante la manera de tratar a las obras de arte como algo determinado.

B) *El origen de la obra de arte*

a) La respuesta de Heidegger ante la obra de arte concebida como objeto

La manera descrita de tratar a la obra de arte que se da en el mundo habitual se contrapone, según Heidegger, a la forma más originaria de entenderla. Desde la manera originaria de tratar a la obra de arte no puede tomársela ni como un objeto, ni como un útil.

Como ya expuse en el primer capítulo, desde Heidegger no existe la posibilidad de que un ente se muestre a cabalidad, puesto que siempre lo hace desde un precomprender e interpretar del ser-ahí.

Por ello, a partir del pensamiento de este autor, lo que se muestra siempre se ve acompañado de un ocultamiento porque es visto desde una direccionalidad; es decir, que al mostrarse una dirección, otras son ocultadas. A partir de la apertura del ser-ahí es que el ente se muestra y se oculta; por ello la relación sujeto-objeto, que los interpreta como escindidos el uno del otro, no es la relación originaria entre el ser-ahí y el ente. Originariamente no existe una relación sujeto-objeto: el ser-ahí y los demás entes, que no tienen su forma de ser, se copertenecen.

En efecto, para nuestro autor desde la forma originaria de interpretar a lo ente no existe algo así como un objeto. Ni la obra de arte ni lo ente en general pueden concebirse originariamente como objetos.

Frente al marco del mundo técnico del arte, Heidegger muestra una manera diferente de hablar de la obra de arte. Según su postura, ya no es una norma la que dicta qué es una obra de arte, ni tampoco la obra debe cumplir con determinadas

características para poder ser considerada arte. Lo que puede ser definido con ciertas características es, como más arriba señalé, un objeto.

A partir de esta postura de nuestro autor, puede decirse que la forma tradicional de tomar a la obra de arte se ubica dentro del mundo técnico⁷, ya que desde ahí se pretende abarcar, conocer y dominar a lo ente. Es decir, lo ente en general se presenta como lo disponible para poder ser usado; lo ente se desoculta como lo que simplemente se muestra, pero se olvida que en todo mostrarse hay un ocultamiento.

Heidegger explica qué es lo propio de la obra de arte, pero sin dar una lista de normas a seguir. La obra de arte para este pensador se caracteriza por poner en obra la verdad y la verdad desde Heidegger siempre se ve acompañada de un ocultamiento. La verdad es el juego entre el ocultamiento y el desocultamiento.

La forma habitual de interpretar al arte, así como la de entender la verdad comparten el mismo supuesto; que éstas se presentan, se exponen, es decir, esta interpretación las toma como objetos.

Sin embargo, esta idea de arte y de la verdad pasan por alto que el desocultamiento es también un ocultamiento. Es decir, que lo que muestra un ente es una interpretación y que ésta permanece abierta.

No es que *El origen de la obra de arte* sea la parte estética de la filosofía heideggeriana, es más bien “la resistencia frente a la Estética”⁸. Es decir, la oposición frente a la concepción que considera a la obra de arte como un objeto que cumple

⁷ Cfr. Martin Heidegger, *La pregunta por la técnica, Conferencias y artículos*, tr. Eustaquio Barjau, Serbal, Madrid, 2001.

⁸ Arturo Leyte, *op. cit.*, pp. 260-261.

con ciertos atributos y que, además, la toma como aquel objeto que provoca ciertas vivencias subjetivas, esto es, una obra del sujeto y para el sujeto.

Heidegger nota que la industria del arte nos hace accesibles las obras, pero en ese hacerlas disponibles se las trata como un útil más, se las toma como un objeto, pero de ninguna manera como lo que son. Heidegger nos dice que:

[...] tenemos que las propias obras se encuentran en las colecciones y exposiciones. Pero ¿están allí como las obras que son en sí mismas o más bien como objetos de la empresa artística? En estos lugares se ponen las obras a disposición del disfrute artístico público y privado. Determinadas instituciones oficiales se encargan de su cuidado y mantenimiento. Los conocedores y críticos de arte se ocupan de ellas y las estudian. El comercio del arte provee el mercado. La investigación llevada a cabo por la historia del arte convierte las obras en objeto de una ciencia.⁹

Así, dice Heidegger que las obras que nos hacen frente desde el mundo de los museos, por muy bien que estén interpretadas y cuidadas, han dejado atrás su mundo, éste ya no es el mismo. Esto se debe a que, aunque estén bien interpretadas y cuidadas, las obras son tratadas como un objeto, algo presente que puede definirse. Pero las obras no son un objeto, sino algo abierto. Su mundo ya no es el mismo porque ya no son dejadas ser obras. Las obras son lo que son por lo que fueron, pero han sido sacadas de su mundo. Las obras, antes del auge del mundo técnico, en donde éstas se toman como objetos para el estudio y el comercio, eran dejadas ser obras y reposar en sí. El dejar ser a las obras, que es la forma originaria de tratarlas, ha huido y sido desplazada por la interpretación que las toma como un objeto, algo

⁹Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*, tr. Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza, Madrid, 2005, p. 28.

determinado. Sin embargo, aún desde el modo de tratar a las obras como objetos sigue existiendo la posibilidad de dejarlas ser lo que son:

El derrumbamiento de un mundo o el traslado a otro es algo irremediable, que ya no se puede cambiar. Las obras ya no son lo que fueron. No cabe duda de que siguen siendo ellas las que contemplamos, pero es que ellas mismas son esas que han sido. Como esas que ya han sido, nos hacen frente en el ámbito de la tradición y conservación. A partir de ese momento ya sólo pueden ser tales objetos. Ciertamente, su manera de hacernos frente es todavía consecuencia de su anterior modo de subsistencia, pero ya no es exactamente eso mismo. Eso ha huido fuera de ellas. Toda empresa en torno al arte, hasta la más elevada, la que sólo mira por el bien de las obras, no alcanza nunca más allá del ser-objeto de las obras. Ahora bien, el ser-objeto no constituye el ser-obra de las obras.¹⁰

La obra de arte tiene un lugar, pero éste no es uno determinado, y menos por alguna empresa del arte y los museos; más bien, el lugar propio de la obra de arte es el que ésta abre. La imposibilidad que hay hoy en día de ver obras, en el sentido de dejarlas ser obras y no tomarlas como objetos, radica no tanto en su colocación en el museo, sino en que nuestra mirada ya sólo puede ver objetos, no “cosas”. La obra de arte crea el carácter de “cosa” de la “cosa”, es decir, el aspecto abierto que hay en ella y que no puede definirse. Sin embargo, su reubicación en el museo ha hecho que este carácter se desvanezca y que sólo la concibamos como un objeto más.

Las obras de arte siguen siendo las mismas que antes si las tomamos como algo definido y con características específicas, pero fueron arrancadas de su mundo, en donde eran tratadas como “cosas”, como aquello que, como se explicará más adelante, es la apertura desde la cual pueden mostrarse. Las obras de arte no son nada más un objeto que se coloca en alguna exposición. La obra de arte es el mundo en

¹⁰*Ibid.*, p. 29.

donde fue creada, en donde ésta espació las cuatro comarcas que Heidegger llama Cuaternidad, concepto que se explicará más adelante. Así que más que porque haya sido trasladada, el mundo de la obra no es el mismo porque ésta ya no es dejada ser obra, porque la obra de arte, antes de ser un objeto de la técnica u objeto de estudio, es el acontecimiento de la verdad, del ser, de la “cosa”.

En *El origen de la obra de arte* Heidegger habla de cómo se da este acontecimiento de la verdad. Comienza aclarando qué significa preguntar por el origen de la obra de arte.

La pregunta por el origen, que se hace en *El origen de la obra de arte*, es la pregunta por la fuente de la esencia de ésta, no por el principio que rige o que debe regir toda creación; origen no es algo oculto y olvidado en el pasado, sino “lo que espera ahí delante”¹¹. La pregunta por el origen de la obra de arte es la pregunta por lo que hace que ésta sea lo que es. Eso que hace que la obra sea lo que es no se traduce en una definición, el arte no consiste en ser un principio desde el cual se hacen las obras de arte, “sino en la posibilidad misma de que pueda aparecer la cosa, que es tanto como decir: que pueda hacer acto de presencia el mismo aparecer.”¹² El arte no es aquello que tenga ciertas cualidades, ya que a las “cosas” no se les pueden quitar o poner cualidades, pues eso las convertiría en objetos. El arte es el lugar privilegiado en donde se hace manifiesto que el ser de lo ente no puede objetivarse, es decir, tomarse como pura presencia. El arte, como todo ente, se ve acompañado de

¹¹ Arturo Leyte, *op. cit.*, p. 259.

¹² *Ibidem.*

un ocultamiento, un no mostrarse, que es lo que caracteriza a todo *aparecer*. Ese ocultamiento no debe ser tomado como una “nada” vacía sino como posibilidad, como apertura y misterio, como aquello que no puede ser mostrado por completo. La obra de arte es ese lugar privilegiado porque no sólo muestra ocultando, como lo hace cualquier ente, sino que hace evidente que no puede determinarse al ser de lo ente a cabalidad, nos muestra el juego entre ocultamiento-desocultamiento, y como se dirá más adelante, entre divinos y mortales.

Para Heidegger, las obras y los artistas sólo son posibles porque existe el arte, y por éste no hay que entender esa palabra que utilizamos para agrupar arte y artistas; arte es el origen de éstos. Arte es una palabra a la cual no le corresponde nada determinado. Es decir, el arte no es un principio o conjunto de preceptos desde los cuales se crean las obras, es por el surgir de la obra que se da el arte. No existen, desde esta concepción, términos como “realidad”, “arte”, “poesía”, como principios que deben regir todo crear. Origen es “el surgir mismo de la obra de arte o del poema pero también como surgir *a una* de la cosa y el decir, o lo que es lo mismo, como surgir del ser (más bien cabría decir: surgir, que es en lo que consiste «ser»¹³).

Heidegger dice que cuando preguntamos por el arte no podemos hallar la respuesta considerando determinadas obras de arte e induciendo desde éstas qué sea el arte; tampoco deduciendo qué es el arte desde conceptos generales, ni partiendo, como explica Heidegger en *El arte y el espacio*¹⁴, de que arte es lo que hacen los artistas. El arte no es aquello que cumpla con ciertas características, que se adecue a

¹³ *Ibid.*, p. 260.

¹⁴ Cfr. Martin Heidegger, *Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio, El arte y el espacio*, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2003, pp. 69-73.

ellas; estos prejuicios son un autoengaño que no desentraña el origen de la obra de arte. Todos ellos parten de que es posible abarcar a la obra y determinarla, es decir, la interpretan como un objeto. Y esto es lo que Heidegger llama un “autoengaño”, porque esos prejuicios pasan por alto que lo que se muestra guarda siempre un ocultamiento:

¿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 aquellas determinaciones que deben bastar para ofrecernos como tal aquello que consideramos de antemano una obra de arte. Pero reunir los rasgos distintivos de algo dado y deducir a partir de principios generales son, en nuestro caso, cosas igual de imposibles y, si se llevan a cabo, una mera forma de autoengaño.¹⁵

Así pues, la pregunta por la obra de arte no se da desde las Bellas Artes, la Estética, el mercado del arte, sino que la pregunta por el arte se puede tomar como la pregunta de si se puede saber qué es la “cosa”. Considerando:

1. Que lo que signifique cosa no diferirá en su esencia de aquello que se busca como ser-o como su sentido-, y 2. Que el arte nos puede decir algo del ser porque constituye el lugar mismo-la abertura-en el que éste aparece. En efecto, en el arte *aparece* el ser. Por medio de estos dos supuestos se entenderá que «arte» no sea considerable ya más como una esfera específica en coexistencia y oposición con otras, sino como el acontecimiento mismo donde «ser» aparece, toda vez que, de todos modos, ser y aparecer no son dos cuestiones distintas¹⁶

¹⁵ Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*, p. 12.

¹⁶ Arturo Leyte, *op. cit.*, pp. 262-263.

En el arte aparece el ser, y ser y aparecer son términos que significan lo mismo; el ser es un “llegar a ser”, un acontecer de la verdad.

Heidegger nota que las obras de arte son de “manera tan natural como el resto de las cosas”¹⁷. No podemos negar que las obras de arte están hechas de una materia prima sin la cual no serían lo que son. Es en este sentido que las obras son como cualquier otro ente, comparten esa infraestructura de la que están hechas. A propósito de esto Heidegger nos dice que: “El cuadro cuelga de la pared como un arma de caza o un sombrero. Una pintura, por ejemplo esa tela de Van Gogh que muestra un par de botas de campesino, peregrina de exposición en exposición. Se transportan las obras igual que el carbón del Ruhr y los troncos de la Selva Negra”.¹⁸ Heidegger nos dice que no podemos negar el carácter de “cosa” de la obra de arte, ¿pero qué debemos entender por éste? La coseidad de la obra de arte no se limita a ser la materia prima de la que está hecha la obra, sino que el carácter de “cosa” es ese “algo más” de la obra de arte, lo que la hace ser más que una cosa. La obra de arte nos lleva fuera de lo común, de lo cotidiano, lo que podría identificarse, como se explicará más adelante, con la finitud del ser-ahí, ese espacio no determinado. Lo que la obra de arte tiene de “cosa” se puede entender, como señala Alberto Constante, en dos niveles: “por un lado, la “cosidad”, que es, de alguna manera, una suerte de infraestructura y, por otro, ese *algo* de la obra que es lo que le permite ser un diferente respecto de la cosa misma.”¹⁹

¹⁷ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 12.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ Alberto Constante, *El retorno al fundamento del pensar (Martin Heidegger)*, U.N.A.M., México, 1986, p. 124.

La obra no es sólo una cosa, en el sentido de materia prima, sino algo más; ese algo más es lo que constituye lo artístico, lo que hace que ésta sea arte. Lo añadido es su carácter de “cosa”. Sin embargo, Heidegger agrega que ese carácter de “cosa” se ha dado por hecho y por ello es necesario preguntar qué sea esto, y qué es lo que además de lo cósmico, en el sentido de esa infraestructura, forma parte de la esencia de la obra. La pregunta por el ser “cosa” de la “cosa” es preguntar por la coseidad de la misma. Heidegger nota que llamamos cosas a la fuente, al agua, a la piedra, a la madera. Todo ente en general se llama cosa. Desde esta concepción, la obra de arte es también una cosa, incluso lo son el hombre y dios.

Heidegger cree conveniente ir a las concepciones que se han tenido y se tienen sobre la cosa en el pensamiento occidental, pues son tan cotidianamente concebidas que se ha olvidado lo que originariamente expresaban, se ha dado por hecho este sentido, se han convertido en prejuicios: “Las interpretaciones de la coseidad de la cosa reinantes a lo largo de todo el pensamiento occidental, que hace mucho que se dan por supuestas y se han introducido en nuestro uso cotidiano, se pueden resumir en tres.”²⁰ Estas tres interpretaciones son las siguientes:

La primera consiste en enumerar las características de la cosa, las propiedades de ésta: cosa es aquello que une todas esas propiedades. El núcleo de la cosa es lo evidente, el fenómeno. Esta interpretación de la cosa la toma como la substancia con accidentes. Dicha interpretación puede aplicarse a todo ente en general. Sin embargo, lo que es una “cosa” es algo más originario: las “cosas” “se generan

²⁰ Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*, p. 14.

espontáneamente y reposan en sí mismas.”²¹ La interpretación de la cosa como substancia con accidentes es una imposición del pensamiento que “atraca” a la “cosa”, no la deja en libertad y no permite que se muestre en su descansar en ella misma.

La segunda concepción de la cosa propone que la cosa es lo perceptible: se nos manifiesta como la unidad de la multiplicidad de lo que percibimos por los sentidos. Pero a esto Heidegger objeta que no percibimos primero sensaciones abstractas y separadas de las cosas: “no podemos decir que nos sea dada primero la cosa y después las impresiones o a la inversa. De hecho no existe abstracción de las impresiones, y menos aún, de la cosa; al mismo tiempo no existe tampoco la unidad de las impresiones”.²²

La tercera interpretación de la cosa propone que la cosa es la unión de materia y forma, la cosa como materia formada. Esta concepción se ha tomado por la teoría del arte y la estética, mas esto no significa que se haya fundamentado y que tenga que ver con el arte y la obra de arte, ya que los conceptos vulgares de materia y forma se pueden aplicar a todo ente. La forma determina el ordenamiento de la materia, se elige la materia dependiendo de la forma que se quiera crear. La forma y la materia, que son determinaciones del ente, se fundan en la utilidad, que es la manera en que se nos presentan los entes.

La utilidad es ese rasgo fundamental desde el que estos entes nos contemplan, esto es, irrumpen ante nuestra vista, se presentan y, así, son entes. Sobre esta utilidad se basan tanto la conformación como la elección

²¹ *Ibid.*, p. 17.

²² Alberto Constante, *op. cit.*, p. 126

de materia que viene dada previamente con ella y, por lo tanto, el reino del entramado de materia y forma. Los entes sometidos a este dominio son siempre producto de una elaboración. El producto se elabora en tanto que utensilio para algo. Por lo tanto, materia y forma habitan, como determinaciones de lo ente, en la esencia del utensilio. Este nombre nombra lo confeccionado expresamente para su uso y aprovechamiento. Materia y forma no son en ningún modo determinaciones originarias de la coseidad de la mera cosa.²³

b) La obra de arte y la verdad. El cuadro de van Gogh

De las definiciones de cosa que hemos dado, es decir, la que la toma como una substancia con accidentes, la que la interpreta como lo perceptible y la que la toma como materia y forma, ha predominado la que la considera como una materia formada. Esta interpretación tiene su origen en el modo de ser del utensilio. El útil nos es cercano porque ha sido creado por nosotros, y porque es con lo que nos las habemos todos los días. Heidegger dice que: “Este ente que nos resulta más familiar en su ser, el utensilio, ocupa al mismo tiempo una peculiar posición intermedia entre la cosa y la obra.”²⁴ Agrega que hay que guiarnos por esta señal para encontrar qué es la obra de arte. Parte de la concepción del útil para encontrar el ser obra de la obra y el ser “cosa” de la “cosa”. Analiza un cuadro de van Gogh, uno en donde el artista pintó un par de botas. Dice el filósofo que los zapatos son un utensilio que vemos todos los días porque nos sirve para caminar, protegernos de la intemperie, entre otras cosas. Agrega que el útil es un útil cuando es usado, la utilidad es lo que lo

²³ Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*, pp. 19-20.

²⁴ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 22.

define, porque ¿qué serían los zapatos cuando no están siendo usados? Perderían todo su carácter de útil y serían como cualquier otro ente.



Vincent van Gogh, *Un par de botas*, 1887, en Felix Duque, Vincenzo Vitiello, et.al., *Heidegger y el arte de verdad*. Universidad Pública de Navarra, 2005, en Beat Wyss, *Maneras del arte, maneras del pensamiento. Heidegger y Mondrian*. p.199.

Como Heidegger ya aclaró en *El ser y el tiempo*, el utensilio se caracteriza por pasar desapercibido, éste forma parte de un plexo de significatividad y desde ahí tiene sentido. Los útiles remiten unos a otros conformando una red de lo que le es ópticamente cercano al ser-ahí, tal es su mundo. Inmerso en esa red de significatividad, el ser-ahí del caso no se pregunta en cada momento qué es el útil que está usando, sino que lo manipula con naturalidad y de ese modo el ente pasa desapercibido. La utilidad descansa en la fiabilidad o ser de confianza, porque el útil siempre está disponible para ser usado y nos brinda cierta seguridad y confianza. Para nosotros, que vivimos en el mundo de la técnica, la materia prima se presenta más comúnmente como un útil que como un elemento de la naturaleza sin haber sido

alterado por la mano del hombre. El mundo, desde esta concepción, está formado por aquellos útiles que nos son lo más cercano, y que así constituyen las referencias a las que acudimos diariamente y desde las cuales nos movemos: “la fiabilidad del utensilio es la única capaz de darle a este mundo sencillo una sensación de protección y de asegurarle a la tierra la libertad de su constante afluencia.”²⁵

Pero existe la posibilidad de que el útil deje de ser algo de lo que no nos percatamos y se haga patente. Esto ocurre cuando el útil falla; en ese momento se muestra el mundo como la red de significatividad. El mundo sale a la luz cuando el útil pierde su utilidad, el útil se vuelve relevante. Sin embargo, ésta no es la única manera en que el útil puede dejar de pasar desapercibido. En la obra de arte, como Heidegger expone, las botas de la campesina pintadas en el cuadro nos muestran no sólo un par de botas, sino también el mundo de la labriega. El ser del útil se muestra desde la obra de arte; ésta difiere del utensilio porque no se desgasta y desaparece en algún tipo de utilidad, su ser es mostrar la verdad del ente como un reposar en sí mismo. La verdad que se muestra en la obra de arte debe ser entendida de manera distinta a la habitual.

²⁵ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 24.



Vincent van Gogh, *A Pair of Shoes*, 1886, en Ingo F. Walther, Rainer Metzger, *Van Gogh, The Complete Paintings*, Taschen, Slovenia, 2001, p. 183.

En *De la esencia de la verdad* Heidegger nos dice que normalmente no llamamos verdaderos a entes con los que tratamos comúnmente, sino a lo que decimos sobre ellos. De esta forma, la verdad se toma como la concordancia de la cosa con la idea que tenemos de ella y con lo que enunciamos sobre ella, es decir, la concordancia del juicio con la cosa. Aclara Heidegger que:

Un enunciado es verdadero cuando lo que significa y dice coincide con la cosa sobre la que enuncia algo. También en estos casos decimos que concuerda. Pero ahora no es la cosa la que concuerda, sino la proposición. Lo verdadero, ya sea una cosa verdadera o una proposición verdadera, es aquello que concuerda, lo concordante. Ser verdadero y verdad significan aquí concordar en un doble sentido: por un lado como concordancia de una cosa con lo que previamente se entiende por ella, y, por otro, como coincidencia de lo dicho en el enunciado con la cosa²⁶.

²⁶ Martin Heidegger, *De la esencia de la verdad*, tr. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2000, p. 153.

La verdad entendida como adecuación presupone que el juicio representa a la cosa “tal como es”. La verdad interpretada como la conformidad del enunciado con lo ente se toma como algo obvio, sin considerar que la verdad tiene un opuesto, que es la no-verdad, la inconformidad del enunciado con la cosa enunciada. Desde esta postura lo ente se toma, no como “cosa”, sino como objeto. Su ser se interpreta como lo presente, lo permanente, y que por no cambiar puede adecuarse a un juicio. Desde la concepción habitual de la verdad, que se desprende de la concepción de la tradición metafísica, que toma al ser como lo presente, el enunciado es el único lugar de la verdad, éste es lo verdadero. Pero para Heidegger “La verdad no habita originariamente en la proposición”²⁷. La verdad es más bien el movimiento entre encubrimiento y desencubrimiento, en donde ese encubrimiento es lo relevante, lo que posibilita toda mostración:

Paradójicamente, para que la verdad tenga lugar, es decir, para que ocurra, no puede ocupar un lugar ni por lo tanto ser esa posición metafísica caracterizada por la permanente presencia. «Ocurrir» presupone cierto movimiento y, por eso, también cierta negatividad: sólo puede ocurrir (acontecer) lo que no es, pero de modo que ese no-ser sea relevante y no meramente algo accidental y pasajero. En efecto, no se trata de lo que todavía no es pero llegará a ser, en cuyo momento el no-ser se vuelve irrelevante.²⁸

Entendida en sentido originario, la verdad es el estado de descubierto, el movimiento entre aparecer y no aparecer. Dejar que se de ese movimiento es lo que Heidegger entiende como libertad y ésta es la que caracteriza a la verdad. “La esencia de la verdad se desvela como libertad. La libertad es el dejar ser existente que descubre

²⁷*Ibid.*, p. 157.

²⁸Arturo Leyte, *op. cit.*, p. 181.

a lo ente.”²⁹ Libertad es entendida por Heidegger como un morar en lo abierto del ente; dejar ser es saber que aquello que se muestra es sólo una perspectiva, que en todo lo que se muestra hay algo más que está oculto. Dejar ser es el insertarse en lo abierto del ente, pero tomando esa apertura como ese movimiento entre desocultamiento y ocultamiento.

La verdad interpretada en sentido originario, es decir, como dejar ser, da cabida a que se patentice lo que es una obra de arte y, así, a la “cosa”. En el mostrarse el ser de la obra de arte y el ser de la “cosa”, éstas se diferencian de lo que es el útil. Es desde la verdad como dejar ser que se muestra lo propio de la obra de arte, de la “cosa” y del útil.

Es solamente en base a la verdad originaria-tal como acontece [...] en el arte-como nosotros podemos alcanzar un saber del ser cosa y del ser útil- la obra de arte no desaparece en servicialidad, cualquiera que sea ésta, ni hace eclosión-como el útil-en los respectos de significatividad; la obra de arte se alza y reposa más bien en sí misma. [...] De este modo deja que la verdad sea experimentada como el des-ocultamiento que descansa en su hecho de ser y en el modo de ser, ambos abismáticos. Pero con ello la obra de arte muestra también que las cosas no hacen eclosión en su servicialidad de útiles ni tampoco, por ende, en su mundaneidad en torno, cruzándose en todo caso en el camino aún cuando hayan dejado de prestar servicio. La verdad de las cosas no se funda sólo en la significatividad, en el sentido proyectado y por medio del cual la voluntad de un «por mor» último hace que sea utilizable todo aquello que es, también y en igual medida, en el recogerse en sí y en el darse albergue en la propia insondabilidad.³⁰

²⁹ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 162.

³⁰ Otto Pöggeler, *El camino del pensar de Martin Heidegger*, Alianza, Madrid, 1986, p. 230.

Desde la obra de arte se muestra lo propio del ente, se da la verdad como libertad. En la obra de arte se muestra el ente en su reposar en sí. La obra se diferencia del útil porque éste está hecho para cumplir con una función de utilidad y desde esa perspectiva nos hace frente. En la obra de arte la verdad acontece como un ocultamiento y desocultamiento, nos dice que lo propio de las “cosas” no es la servicialidad. Originariamente, las “cosas” y la obra de arte permiten que se de la verdad como libertad, como la inagotabilidad de los modos de mostrarse de lo ente.

En la obra de van Gogh la verdad del ente, en este caso del útil, se muestra como el juego de mundo³¹ y tierra, de desocultamiento y ocultamiento. “Mundo”, desde el escrito sobre la obra de arte, muestra el aspecto desocultante del ser. Aquello que se oculta es denominado mediante la palabra “tierra”: “Reposando sobre la tierra, el mundo aspira a estar por encima de ella. En tanto que eso que se abre, el mundo no tolera nada cerrado, pero por su parte, en tanto que aquella que acoge y refugia, la tierra tiende a englobar al mundo y a introducirlo en su seno.”³²

El camino que Heidegger toma para desentrañar el ser de la obra de arte comienza en la pregunta por el útil. Pero, ¿por qué escoger un cuadro en donde se representan un par de zapatos y no otra obra? Porque desde aquello que nos resulta más evidente se vuelve más radicalmente patente que el ser no se muestra en alguna esfera privilegiada sino que lo hace siempre, porque el ser es ser del ente y no puede dejar de aparecer-ocultándose, se trate del ente de que se trate. La manera en que la

³¹Término que será llamado en artículos posteriores como *cielo*.

³²Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*, p. 35 y, así mismo, *Cfr. Arturo Leyte, op. cit.*, pp. 31-33.

obra de arte revela ese mostrar-ocultando se da, por ejemplo, en las botas de labriega, porque en éstas se muestra el ser del útil, pero al tiempo se ocultan otros aspectos de ese ente, como su no-servicialidad. No es una casualidad que Heidegger, en textos como *El origen de la obra de arte*, *La cosa*, *Construir, habitar, pensar*, analice, no grandes obras de arte o de arquitectura, por ejemplo, sino una jarra, un puente, unas botas. Su intención es mostrar que incluso en el ente más común el ser reside en igual medida que en los demás entes, porque ser y ente se copertenecen y el ser, que lo es de un ente, lo es de cualquier ente. Y la obra de arte revela la verdad, no porque traiga el ente a la presencia y ya, cosa que hace cualquier otro modo de develamiento, sino que la obra de arte hace patente el mismo aparecer, descubre el descubrir.³³ La obra de van Gogh hace notorio el contraste entre el ser de la obra de arte y el ser del útil. No sólo es que desde la obra de arte se haga manifiesto el ser del utensilio, sino que muestra que tanto la obra como el útil comparten algo, que todo ente muestra el ser, pero también lo oculta. Ambos revelan distintas perspectivas de lo ente. Por ejemplo, la obra de arte muestra en qué consiste el ser de confianza del utensilio, mientras que el simple útil en su forma habitual oculta su misma servicialidad. Aun cuando el útil sea tomado como lo más evidente de suyo y pase desapercibido, porque creemos conocer todo sobre él, aun ahí se da el desocultamiento del ser como el juego entre mundo y tierra; se muestra como algo comprensible de suyo y evidente, y se oculta su servicialidad. Hasta lo más cotidiano oculta algo, y eso es lo que nos hace manifiesto la obra de arte. La obra de arte es el

³³ Cfr. Arturo Leyte, *El arte a la luz de la muerte*, en *Heidegger y el arte de verdad*, Universidad Pública de Navarra, 2005, pp. 106-107.

lugar privilegiado en donde se da la verdad del ser, porque ella hace patente el movimiento mismo de mundo y tierra.

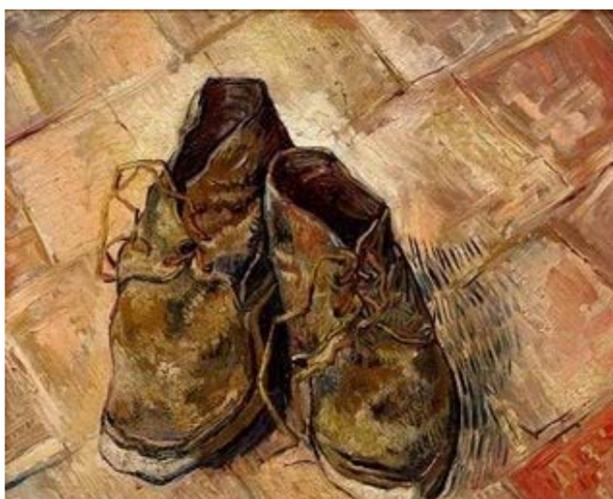
La obra de arte de van Gogh reveló tanto lo que es un utensilio, como lo propio de la obra de arte. Sin embargo, las tres posibles interpretaciones que hace de “cosa” Heidegger en *El origen de la obra de arte* no complementan adecuadamente la idea heideggeriana de obra de arte. Esto se debe dos factores. Primero a que en el tiempo de *El origen de la obra de arte* el concepto de “cosa” no había sido tan trabajado por Heidegger como en el texto *La cosa*. Y segundo, a que cuando se pregunta por la “cosa” como una materia formada, que es una de las tres interpretaciones que brinda Heidegger, se interpreta como algo determinado y, ni la “cosa”, ni la obra, ni cualquier ente en general, pueden tomarse, en sentido originario, como algo que se presenta. Las tres interpretaciones de cosa de las que he hablado, la toman como algo que posee características determinadas, por ello, desde éstas no es posible encontrar qué es la “cosa” en sentido originario. Aclara Alberto Constanter con respecto a esto que: “Por ello, dice Heidegger, *la interpretación de la cosa como materia formada es ‘un robo a la cosa’*. Por consiguiente, al igual que las dos interpretaciones anteriores tampoco ésta capta la ‘coseidad’ de la cosa, pues nunca trata a la cosa originariamente como “mera” cosa, sino de un modo derivado o secundario, esto es, dentro del horizonte de la cosa “fabricada”.³⁴

Lo que la obra de arte comparte con la “cosa” no es sólo que está hecha de una materia prima, sino que siempre muestra el ser ocultándolo. Lo que no puede

³⁴ Alberto Constanter, *op. cit.*, p. 129.

definirse y que la obra de arte resguarda, es lo que la hace obra de arte. Dice Heidegger que la obra de arte es alegoría, es símbolo. Eso que es símbolo y alegoría habla de que la obra de arte es eso indisponible que escapa a toda definición porque siempre guarda algo oculto. Lo que realmente tiene la obra de arte de “cosa”, es ese juego entre ocultamiento y desocultamiento que permite que el ser se muestre de maneras múltiples. Parecería que lo que el artista hace es darle forma a esa apertura que no puede definirse, la lleva a patencia:

La alegoría y el símbolo nos proporcionan el marco dentro del que se mueve desde hace tiempo la caracterización de la obra de arte. Pero ese algo de la obra que nos revela otro asunto, ese algo añadido, es el carácter de cosa de la obra de arte. Casi parece como si el carácter de cosa de la obra de arte fuera el cimiento dentro y sobre el que se edifica eso otro y propio de la obra. ¿Y acaso no es ese carácter de cosa de la obra lo que de verdad hace el artista con su trabajo?³⁵



Vincent van Gogh, *A Pair of Shoes*, 1888, en Ingo F. Walther, Rainer Metzger, *op. cit.*, p. 404.

³⁵Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*, p. 13.

Aunque podría parecer a simple vista que la obra de van Gogh representa un par de zapatos y nada más, aclara Heidegger que la obra no es un medio de representación de un objeto, sino que es ésta la que nos hace patente el movimiento de mundo-tierra: “por la simple contemplación de un cuadro de Van Gogh nos hemos colocado ante ese cuadro y, súbitamente, hemos hallado otra dimensión: hemos percibido en ella la Tierra y el Mundo. El cuadro nos lo ha dicho todo.”³⁶ Así, Heidegger nos dice en las siguientes líneas cómo se da este mostrarse de el mundo y la tierra, y como se dirá más adelante, también de los divinos y mortales:

En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo 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.³⁷

El análisis que hace Heidegger del cuadro de van Gogh nos revela también qué es un par de zapatos; la obra nos mostró el ser del útil, nos llevó a un lugar “distinto” al común. En el lugar común los útiles pasan desapercibidos, se utilizan y ya, no muestran el ser de confianza y la utilidad como su ser. La obra de arte nos sacó del modo de ser habitual para llevarnos a un lugar “distinto”, al lugar que podría

³⁶ Alberto Constante, *op. cit.*, p.131.

³⁷ Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*, pp. 23-24.

identificarse con la intemperie, es decir, el lugar en donde el ser-ahí puede ser su ahí, un espacio no determinado, abierto. El par de botas es algo más que un compuesto de materia y forma, o un objeto con ciertas características. El cuadro nos revela el carácter de “cosa” de lo ente: “Nos enseña que la imagen revela mejor la cosa como lo que es, el útil para andar por los campos, que si nos encontramos con el objeto que sirve para tal fin. Porque la pintura de Van Gogh, como en general las obras de arte, son la apertura de ese mundo indescifrable que aparece reunido en la obra. Y la obra de arte es siempre abertura, de la que de todos modos forma parte siempre una oscuridad.”³⁸

La idea de arte en Heidegger se construye sobre el hilo conductor del concepto de finitud entendido como apertura, como explicaré más adelante. Al decir que lo que caracteriza a la obra de arte es que ésta muestra la verdad del ser, debemos entender por verdad no la adecuación de un sujeto con un objeto, del intelecto con la cosa, ni que el sujeto sea el creador de la verdad y de la obra de arte. La verdad en *El origen de la obra de arte*, es entendida por Heidegger desde la concepción griega de verdad, como *alétheia*, es decir, como des-ocultamiento, interpretación de la verdad complementaria a la explicada en *De la esencia de la verdad*. La obra de arte es la apertura desde la cual puede mostrarse el ente como es. Dicha apertura no significa que el ente se muestre de una vez por todas, sino que se muestra como un lugar no determinado. La verdad desde la interpretación de

³⁸ Arturo Leyte, *op. cit.*, p. 268.

Heidegger, la *alétheia*, es el des-ocultamiento como el movimiento del mundo y la tierra en donde ambos se copertenecen.

El arte nos muestra que el ser del ente no puede estar sólo descubierto, sino que siempre hay algo en él que se cierra, la tierra. La obra hace patente que el ente, sea éste incluso el útil más común, siempre encierra algo indisponible y se resiste a ser determinado. Así dice Félix Duque: “Ella, la tierra, es la que presta a ‘lo a la vista’ su carácter irreductible de *cosa*, la dureza última, impenetrable, que se zafa de toda técnica y a la vez incita a su desarrollo continuo.”³⁹

c) La “cosa” y la obra de arte

En *La cosa* Heidegger habla justamente de que la “cosa” no puede ser ya pensada como objeto si es que se quiere que subsista ésta. La “cosa” no es un útil más como la ha pensado el mundo técnico. Desde los tres prejuicios que han predominado en el pensamiento occidental acerca del ser de la cosa no es posible saber qué es lo que la obra tiene de obra, qué es lo cósmico de la “cosa” y tampoco qué es lo que ambas comparten.

En *La cosa* habla Heidegger en primer lugar sobre la cercanía y la lejanía. Nos dice que hoy en día todo está igualmente cerca e igualmente lejos. El cine, los medios de comunicación y de transporte, hacen accesible aquello que es lejano, y el

³⁹ Félix Duque, *La verdad puesta en obra, Heidegger y el arte de verdad*, p. 44.

hombre “Deja atrás las más largas distancias y, de este modo, pone ante sí, a una distancia mínima, la totalidad de las cosas.”⁴⁰ Y, sin embargo, este acercar la totalidad de lo ente y volverlo disponible es más destructor que una bomba que arrasara con todo. Porque cuando el ente es tomado como lo presente, lo que simplemente está ahí listo para ser usado, su ser ha sido desplazado y por ello la “cosa” está en peligro de ser aniquilada:

[...] las bombas atómicas pueden extinguir la vida de la faz de la tierra. Pero más inquietante aún que ese estallido omnidestructor es, sin embargo, el hecho de que hoy ande todo revuelto en la mezcolanza de uniformidad incapaz de guardar las distancias: cine, radio, televisión y tráfico superan todo alejamiento; esos medios aparentan hacer igual de cercano todo cuanto es y, sin embargo, no nos llevan a la cercanía de aquello que, en sentido señalado, llamamos la «cosa». Las cosas se hacen más bien vacías y nulas y, dado su carácter de masificación, se convierten en algo insignificante; en ese sentido están «aniquiladas».⁴¹

Para comprender lo que es una “cosa”, Heidegger habla sobre la cercanía ya que aquello que es una “cosa”, es justamente lo que estando en la cercanía guarda la distancia, lo que deja que lo ente sea lo que es. Mas ni lo que es la cercanía ni el carácter de “cosa” de la “cosa” han sido pensados más que desde la disponibilidad técnica y el cálculo. Según Heidegger, la “cosa” no es aquello mensurable y utilizable, sino el término que puede ser equiparado con el de *finitud*: “la cuestión de la finitud, que a la postre es la cuestión misma de la interpretación, tal vez sólo

⁴⁰ Martin Heidegger, *La cosa, Artículos y conferencias*, tr. Eustaquio Barjau, Serbal, Madrid, 2001, p. 143.

⁴¹ Otto Pöggeler, *op. cit.*, pp. 258-259.

funcionaría entendida como la cuestión de «la cosa».⁴² La finitud no es un lugar definido, es el lugar ilocalizable en donde el ser se da, la apertura del ser-ahí que lo acompaña en todo habérselas con lo ente y con el mundo, ya sea en la cotidianidad o en el cálculo técnico.

La finitud mienta el espacio que puede ser traducido como el “ahí” del ser-ahí, el lugar no determinado desde donde las cosas aparecen. El ser-ahí es esa apertura que permite que se dé el juego entre el ocultamiento y el desocultamiento, y como dirá Heidegger en *La Cosa y Construir, habitar, pensar*, de divinos y mortales. Pero el “ahí” no es una propiedad del hombre, es la apertura del ser mismo, es el umbral a partir del cual pueden mostrarse los entes. Desde las estructuras básicas del ser-ahí, que se explicaron en el primer apartado de este trabajo, es que puede darse esta apertura. El ser-ahí es un encontrarse, un comprender, un interpretar. Porque el ser-ahí es el ente abierto al ser, es un poder-ser, y porque se copertenece con el ser, es que el ser se le puede mostrar de alguna manera. Esa apertura es un abrir el ser de lo ente y, sin embargo, un cerrar porque se da desde una interpretación. La finitud es la apertura que hace patente que toda mirada, toda interpretación deja algo que no puede ser abarcado, que es “desconocido”, un “misterio”.

Toda interpretación, como ya he aclarado, se da desde la apertura del ser-ahí. Porque el ser-ahí es el lugar donde se muestra el ser, lo relevante del término ser-ahí es el guión entre estas dos palabras; ese guión alude a que el ser-ahí es un permanente estar abierto, indeterminado.

⁴² Arturo Leyte, *op. cit.*, p. 251.

El *Dasein* es así el cruce entre lo que aparece y su inherente desaparecer. El *Dasein* es el verdadero fenómeno, que es lo que nunca puede aparecer como una cosa acabada, como un ente. Ese cruce, que es el *Dasein*, esa diferencia, puede ser entendida- como hará más tarde- como «cruce»-como «entre», pero específicamente como tal: es decir no un entre en el que lo relevante sea lo que hay a cada lado-no los lados del entre-sino la misma cisura en cuanto tal. Ese es, en todo caso, el único ámbito del ser.⁴³

La “diferencia” o finitud es el ente que “de alguna manera” no es un ente, sino el ser-ahí. El ser-ahí es el lugar abierto que posibilita que se muestre el ser de lo ente. El ser-ahí es el cruce en el que se da todo aparecer, que es al mismo tiempo ocultamiento. El ahí del ser-ahí es un lugar que surge con la “cosa”; ese ahí puede ser equiparado⁴⁴ con el abrirse de una ventana en donde, al ser abierta, las cosas se muestran, pero no como si antes hubiera un espacio vacío que después se llenara, sino que el abrir la ventana y el mostrarse de las cosas se dan simultáneamente.

La pregunta por la obra de arte va de la mano de la pregunta por la “cosa”. En *El origen de la obra de arte* se pregunta por la “cosa”, hasta qué punto los materiales de los que está hecha la obra se conforman con lo que la “cosa” es en verdad. Cosa es tradicionalmente soporte de propiedades, unidad de una multiplicidad de sensaciones, síntesis de materia y forma. Pero para Heidegger, desde estos planteamientos no se puede pensar el carácter de utilidad del útil ni el ser arte de la obra de arte. La “cosa” no es para Heidegger tomada como objeto, sino es otra manera de decir “ser” o “verdad”, que es la apertura y el juego entre ocultamiento y desocultamiento del que he hablado. Para poder entender qué es una “cosa” es

⁴³Arturo Leyte, *op. cit.*, pp. 170-171.

⁴⁴Cfr. Arturo Leyte, *Heidegger*, p. 195.

necesario apartar el supuesto de que el ser es asistencia constante, es decir, lo que simplemente se muestra y por ello puede definirse, lo que se ha llamado un "objeto". La cosa, desde la perspectiva de la técnica, es un objeto cuantificable, disponible. La cosa desde la técnica es un objeto que puede estudiarse y utilizarse. Pero las "cosas" en el sentido de finitud están en peligro de ser aniquiladas porque se toman como lo que simplemente se muestra. Ya no se da cabida a el ocultamiento, que es justamente la apertura que permite que se dé todo aparecer. Desde la perspectiva que toma a las cosas como objetos, las cosas se ven dotadas de ciertos atributos que las hacen ser lo que son, como si el ser fuera un fundamento del cual los entes participaran. Pero pensar al ser como presencia es pensarlo como lo atemporal, inmutable, eterno. Desde Heidegger, sin embargo, ni el ser puede pensarse separado de lo ente, ni separado del ser-ahí. Por ello tampoco puede interpretarse al ser como pura mostración, ni como lo eterno e inmutable. A eso se refiere Heidegger cuando habla de la "cosa": a que toda interpretación se da desde la finitud, desde la direccionalidad del ser ahí. La pregunta por la "cosa" es la pregunta por la finitud. La concepción de "cosa" desde Heidegger hace hincapié en el no aparecer del ser.

Heidegger habla de la Cuaternidad como la arquitectura del ser en donde éste acontece como una tachadura, que indica que el ser es esa nada, pero nada no pensada como vacío, sino como finitud y como apertura. Por eso, el tomar al ser como presencia es el olvido de cada "cosa", porque la "cosa" es siempre un mostrar ocultando, no algo que puede determinarse.

Hablar de la “cosa” no es hablar de las cosas en el sentido de la tradición metafísica, como aquello contingente opuesto al ser. La “cosa” es lo opuesto al objeto, que es lo disponible, lo presente, mensurable. La “cosa” ahora es el ocurrir del ser en el cual se conjugan cuatro elementos que constituyen el mundo y que lo conforman como lo que Heidegger representa con un aspa en cuya tachadura se encuentra el ser y en cada uno de los extremos el cielo, la tierra, los divinos y los mortales. La “cosa” alberga la Cuaternidad, que es un espacio de dispersión, un “hacer falta”, mantiene la apertura, el despejamiento.

En *La cosa*, Heidegger toma como ejemplo una jarra; ésta es un recipiente, “algo que acoge en sí algo distinto de él. En la jarra lo que acoge son el fondo y las paredes.”⁴⁵ La cosa ha sido llevada a un estar gracias a un producir, llevar delante o emplazar; no obstante, desde el producir se sigue pensando a la cosa desde la objetualidad. Si bien la jarra necesita ser producida, ese ser producida no es lo que la hace ser “cosa”.

Se debe plantear el problema de otra manera: en la jarra algo tiene cabida, ella acoge y retiene lo que en ella se vierte, “La cosidad de la jarra descansa en el hecho de que ella es como recipiente”⁴⁶. Cuando se sirve vino en la jarra, las paredes y el fondo no permiten que el líquido se salga de ella; sin embargo, lo que acoge no es lo impermeable sino el vacío: “El vacío es lo que acoge del recipiente. El vacío, esta

⁴⁵ Martin Heidegger, *La cosa*, p. 122.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 123.

nada de la jarra, es lo que la jarra es como recipiente, lo que acoge.”⁴⁷ El alfarero lo que hace no es moldear la arcilla: “El alfarero lo primero que hace, y lo que está haciendo siempre, es aprehender lo inasible del vacío y producirlo en la figura del recipiente como lo que acoge. El vacío de la jarra determina cada uno de los gestos de la actividad de producirla. La cosidad del recipiente no descansa en modo alguno en la materia de la que está hecho, sino en el vacío que acoge. Pero ¿está realmente vacía la jarra?”⁴⁸

Habitualmente, vaciar un líquido en una jarra es desplazar un contenido por otro; desde este modo de interpretarla, la jarra se toma como un objeto. Comúnmente la “cosa”, por ejemplo la jarra, es reducida a lo cuantitativo; no obstante, ésta no es la “cosa” en su originalidad. Esta concepción hace del contenido de la jarra un vacío cualquiera para un líquido cualquiera, se ha aniquilado a la “cosa” porque su esencia ha sido olvidada.

La jarra, desde la idea heideggeriana de “cosa”, acoge lo que se derrama dentro de ella, el vacío acoge de una forma doble: tomando y reteniendo. Estos dos forman una unidad que se determina por el verter hacia afuera. La jarra como jarra está destinada a verter hacia afuera o escanciar, es decir, obsequiar:

En el escanciar lo vertido dentro esencia el acoger del recipiente. El acoger necesita del vacío como de aquello que acoge. La esencia del vacío que acoge está coligada en el escanciar (obsequiar). Pero el escanciar es algo más rico que el mero verter hacia afuera. El escanciar, en el que la jarra es

⁴⁷ *Ibid.*, p. 146.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 124.

jarra, se coliga en el doble acoger, a saber, en el derramar hacia afuera. [...] A la coligación del doble acoger en dirección al verter hacia afuera, cuya conjunción, y sólo ella, es lo que constituye la plena esencia del escanciar (*Schenken*) (obsequiar), lo llamamos el obsequio (*Geschenk*). El carácter de jarra de la jarra esencia en el obsequio de lo vertido. También la jarra vacía retiene su esencia a partir del obsequio, aunque la jarra vacía no permite un verter hacia afuera. Pero este no permitir es propio de la jarra y sólo de la jarra.⁴⁹

El vacío como posibilidad es lo que permite que la jarra sea jarra, porque sin él no serían posibles ni el producir ni el dejarla ser. Gracias al vacío como posibilidad es que se da espacio a las cuatro comarcas del ser. En lo vertido como obsequio, como escanciar, demoran cielo, tierra, divinos y mortales, todos ellos: “Anticipándose a todo lo presente, están replegados en una única Cuaternidad.”⁵⁰ Esta reunión de los cuatro es lo que hace que la jarra sea jarra. La jarra es una “cosa” en tanto coligante y un dar espacio a los cuatro como Cuaternidad.

En *La cosa* hace Heidegger un análisis etimológico de la palabra “cosa”. *Ding* (cosa) viene de *thing*, que es coligación, asamblea. *Res*, del latín, es aquello que nos concierne. *Cosa*, en lenguas romances, viene de *causa*, el caso litigioso, el asunto que espera su fallo. Estas traducciones o interpretaciones conducen a la esencia coligante de la “cosa”, pero fueron desplazadas cuando la esencia de la cosa se determinó a partir del *ὄν* griego, el ente entendido como asistente, lo presente, lo producido. Así, la *res* se convirtió en *ens*. El concernimiento, lo que nos atañe en tanto que mortales, la reunión y litigio entre los cuatro elementos, se convirtió así en lo presente. La interpretación de la “cosa” como coligación es la que nos ayuda a

⁴⁹ *Ibid.*, p. 126.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 127.

pensar a la jarra como “cosa”. La “cosa” hace “cosa” si deja que se den el cielo en ese aparecer, la tierra retrayéndose y guardando la indisponibilidad, los divinos que marcan el límite con lo mortal mediante la imagen del dios y los mortales, nosotros, seres-ahí, seres para la muerte.

La “cosa” es “cosa” al abrir el mundo como Cuaternidad. De esta forma espacia las cuatro comarcas, guarda la lejanía. Preguntando qué es la jarra se encontró, no sólo lo que es una “cosa”, sino a la vez lo que es la cercanía: “La cosa hace cosa. Haciendo cosa hace permanecer tierra y cielo, los divinos y los mortales; haciendo permanecer, la cosa acerca unos a otros a los Cuatro en sus lejanías.”⁵¹ El coligar de la “cosa” es un acercar que no es un eliminar la lejanía, sino que la guarda acercando porque le da a cada uno de sus cuatro rasgos un espacio y lo deja ser en su confluir con los otros. Si la “cosa” guarda distancia, se resiste a ser lo inmediatamente cercano, lo “indistante”, como lo que se usa cotidianamente. Por eso dice Alberto Constante que: “con la supresión de distancias de la actual técnica, al convertirse todo en indistante, queda destruida la cercanía, porque la cosa como cosa es anulada.”⁵² La “cosa” guarda en verdad la lejanía porque, resistiéndose a ser lo disponible, hace que permanezca el mundo como Cuaternidad:

[...]el mundo es la cuaternidad de tierra y cielo, [seres] divinos y morales. La tierra «es lo que porta construyendo, la que fructifica alimentando, protegiendo aguas y roquedos, vegetales y animales». El cielo «es la marcha del sol, el curso de la luna, el fulgor de los astros, las estaciones del año, la luz y el crepúsculo del día, la oscuridad y claridad de la noche, la bondad y

⁵¹ *Ibid.*, p. 130.

⁵² Alberto Constante, *op. cit.*, p. 251.

la inclemencia del tiempo, el paso de las nubes y la profundidad azul del éter». Los divinos son los mensajeros de la deidad, los que dan señales de ella. Es del imperar oculto de la deidad de donde aparece el dios en su esencia, que lo sustrae de toda comparación con lo asistente». Los mortales «son los hombres. Están llamados a ser mortales porque pueden morir. A morir se lo llama: estar capacitado para la muerte en cuanto muerte». La muerte, cofre de la nada, alberga en sí lo esenciante del ser, siendo así la montaña que alberga el ser. Los mortales son los «mortales» cuando se esencian en la montaña que alberga al ser; son la «relación que lleva su esencia al ser en cuanto ser» [...]. Ni tierra ni cielo, ni divinos, ni mortales existen nunca aisladamente, sino sólo en conjunción con los otros, existen solamente en implicación: en la danza y corro de los cuatro, en el juego del mundo.⁵³

Las cuatro comarcas de las que habla Heidegger para explicar qué es la “cosa”, son así mismo los caracteres que se hacen patentes en la obra de arte. Estas cuatro son aspectos del ser que se copertenecen y que se espejean unos a otros. El cielo es el imperar del desocultamiento, la tierra es el ocultar. A este acontecer entre el cielo y la tierra le hace falta el hombre en tanto mortal. El hombre es ser para la muerte y, porque puede morir, es que es posible; ese ser posible y sin fundamento es lo que al mundo como Cuaternidad le hace falta para darse en el “ahí” del ser. Lo divino es aquello que es otro frente a lo mortal, y que aparece representado en la figura de un dios. Lo divino siempre permanece oculto y, por ello, se diferencia de todo lo presente y determinado; es el límite que marca el ser del hombre frente a lo que él no es: “Dios es medida y es, al mismo tiempo, desconocido, pero Dios se manifiesta permaneciendo oculto, es decir, se manifiesta en cuanto oculto. Pero no sólo Dios, sino también su propia revelación es ya un misterio.”⁵⁴ Los divinos, como lo lejano

⁵³ Otto Pöggeler, *op. cit.*, p. 268.

⁵⁴ Alberto Constante, *op. cit.*, pp. 167-168.

en tanto que lo no presente, le dan señales a los mortales, signos de esa indisponibilidad del ser. A los divinos también les hace falta el ser-ahí, porque el “ahí” es el ámbito en que todo fundamento se hunde y falla. Es también esa señal que le hace patente al hombre su finitud en el sentido explicado. El mundo, entonces, ya no puede ser pensado como algo en sí mismo sino como la Cuaternidad, el modo en que se da el acontecer de la verdad en la apertura del ser-ahí.

Fue necesario hablar sobre la “cosa” para indagar qué es lo que de “cosa” tiene la obra de arte. Así, resulta que la obra de arte y la “cosa” comparten estar hechas de una materia prima. No obstante, este aspecto no es lo más relevante en lo que ambas coinciden. Lo que resulta más importante recalcar es que las dos, la obra de arte y la “cosa”, muestran que la “cosa” es ese litigio entre cielo y tierra, divinos y mortales, en donde cada uno de estos elementos se copertence y se abre espacio. Lo que la jarra tiene de jarra no es que haya sido elaborada, sino que en ella se conjugan las cuatro dimensiones de la Cuaternidad; si la “cosa” es dejada ser “cosa”, el hombre puede insertarse en el movimiento del mundo y, por su ser posible, llevar esa apertura a obra.

Desde la filosofía de Heidegger no es posible pensar a la “cosa” como un objeto disponible para ser usado, estudiado, abusado. Si pensamos a las “cosas” en tanto que “cosas”, entonces cuidamos de su esencia. Hacer “cosa” quiere decir habitar la cercanía en la que se da el mundo como Cuaternidad. Pero la ausencia de la cercanía, que es el no permitir que la “cosa” espacie sus cuatro aspectos, porque todo parece ser igualmente indistinto y disponible, ha hecho que las “cosas” estén en

peligro de aniquilación; se ha olvidado que la “cosa” siempre guarda algo indisponible, su indisponibilidad se ha vuelto nula en el mundo técnico y difícilmente es llevada a lenguaje, ya que ni el cielo ni la tierra, ni los divinos ni mortales se dejan ser lo que son.

Para dejar ser “cosa” a la “cosa” y a la obra de arte ser obra, es necesario que nosotros, como mortales, nos incluyamos en el juego del mundo como Cuaternidad. Debemos dejar que el mundo sea eso no asistente y cesar de pretender abarcar el todo de lo ente.⁵⁵ Para preservar la “cosa” debemos guardar la lejanía, pero esto no ocurre ni con la supresión de las distancias en el cálculo del mundo técnico, y tampoco sin la vigilancia de los mortales: “¿Cuándo y cómo llegan las cosas como cosas? No llegan *por* las maquinaciones del hombre. Pero tampoco llegan *sin* la vigilancia atenta de los mortales.”⁵⁶

¿Cómo pueden los hombres dejar a la “cosa” ser “cosa” y al mundo ser mundo? Una de las formas en que la “cosa” puede ser dejada ser “cosa” y dar lugar a un habitar de los mortales en la cercanía del cielo, la tierra y lo divino, es en el cuidar que se da a partir del mundo que la obra de arte abre. El dejar ser a lo ente, como ya se indicó haciendo alusión a *De la esencia de la verdad*, es un dejar libre, un dejar ser al movimiento entre ocultamiento y desocultamiento de divinos y mortales. Dejar ser es morar en lo que el ente abre como Cuaternidad, es guardar lo que se abre ocultando y que nos trae como mortales a la cercanía con lo divino. La obra de arte

⁵⁵ Cfr. Otto Pöggeler, *op. cit.*, p. 261.

⁵⁶ Martin Heidegger, *La cosa*, p. 133.

puede salvar aquello que la técnica pone en peligro, que es que el mundo como Cuaternidad se da como des-ocultamiento en donde lo relevante es el ocultamiento, lo que guarda a la “cosa” como no “solicitabilidad”. La obra de arte cuida a su manera las cuatro comarcas y hace posible un habitar de los hombres.

La reflexión sobre la obra de arte se ocupa de saber si la obra de arte muestra algo del ser de la “cosa”, es decir, del ser. Si conjugamos *El origen de la obra de arte* con los artículos *La cosa* y *Construir, habitar, pensar*, podemos notar que la obra de arte nos dice qué es una “cosa” porque revela la patencia de la nada como finitud que acontece en ella, es decir, el aspecto ocultante del ser, la tierra, enlazada siempre con el mundo, el cielo.

C) Construir, habitar, contemplar, poetizar

A continuación hablaré sobre el construir, el habitar, el contemplar y el poetizar. Estos conceptos, aunque fueron expuestos en distintas obras de Heidegger, es decir, en *El origen de la obra de arte* y en *Construir, habitar, pensar*, son complementarios. Se complementan porque tanto la obra de arte como las “cosas” construidas del tipo de un puente comparten algo. Este algo es que ambas pueden, si son vistas de modo más originario, ser vistas como “cosas” en el sentido explicado. Y por ello pueden dar espacio a la Cuaternidad: al cielo, a la tierra, a los divinos y a los mortales.

Una obra de arte, como lo es el cuadro de van Gogh y una jarra o un puente están hechos de una materia prima. Su constitución, tanto puede ser interpretada desde el modo más habitual, que las toma como útiles, que ponen a la materia a su servicio, como el espacio que da cabida a la “cosa”. Los análisis que Heidegger hace en *El origen de la obra de arte* al hablar del cuadro de van Gogh y del templo, así como el que hace en *La cosa* de una jarra y en *Construir, habitar, pensar* de un puente, están encaminados a hablar de un mismo aspecto. Este es que no existe un ente privilegiado en donde el ser se dé, sino que lo hace en todo ente, se trate de una obra de arte o del ente más común. Es la forma de verlo la que permite que se vea como lo que da cabida a la Cuaternidad.

Los conceptos de construir, habitar, contemplar y poetizar están orientados a explicar que es factible dejar ser a las “cosas” “cosas”, morar en su apertura. Estos conceptos indican maneras en que los hombres podemos dar cabida a la Cuaternidad, dejar que se abra el espacio en donde es posible hablar de que siempre hay algo más en las “cosas” que puede mostrarse.

En *El origen de la obra de arte* habla Heidegger sobre un templo; éste necesita ser elaborado. La elaboración del templo guarda a su manera la Cuaternidad porque deja espacio a cada uno de sus rasgos. La obra de arte es creación, *es póiesis*. Además de ser necesaria la creación de la obra, ésta necesita ser contemplada. La contemplación y la creación son el insertarse en el juego de la Cuaternidad que acontece en la obra de arte.

En *Construir, habitar, pensar*, se habla de un puente, que es también una “cosa” construida. El puente hace sitio a su manera también a las cuatro comarcas del ser y se instala como un lugar apto para un habitar. Construir, a su vez, significa habitar. El construir y el habitar, tomados como un dejar en libertad, como explicaré más adelante, son la forma en que los mortales pueden insertarse en la Cuaternidad. En donde los hombres pueden morar es en los lugares abiertos, en los cuales se deja ser a las “cosas”.

Por lo anterior, hablaré de la *póiesis* y del construir como interpretaciones complementarias, aunque dadas en distintivos momentos de la filosofía heideggeriana, de lo que significa crear, construir. Aunque el construir en sentido amplio y el poetizar en sentido específico difieren, porque el poetizar se refiere a la obra de arte y ambos crean “cosas” distintas, comparten que pueden ser lugares aptos para albergar la Cuaternidad: el cielo, la tierra, los divinos y los mortales.

El construir y el poetizar se enlazan con los conceptos de habitar y contemplar, que son interpretaciones distintas pero suplementarias de lo que significa dejar ser. El dejar ser como habitar y el dejar ser como contemplar también difieren porque son distintas formas de insertarse el hombre en la apertura del ser. Sin embargo, las dos muestran que el dejar ser puede darse, tanto en las cosas más habituales, como en aquellas que nos sacan de lo habitual, como las obras de arte.

Tanto la construcción y la elaboración, como el habitar y el contemplar, son formas en que las “cosas” pueden ser dejadas ser “cosas” y como la obra de arte

puede ser dejada ser obra de arte. Hay que aclarar que aunque el construir, el habitar y el dejar ser se pueden dar en cualquier ente, la obra de arte tiene desde Heidegger un lugar privilegiado.

Así pues, en *El origen de la obra de arte* Heidegger habla sobre una “cosa” construida, un templo. El arte desde este pensador no es aquello que tenga como fin hacer una “*mimesis* de la realidad” lo más fidedigna posible, como si se tratara de adecuarse platónicamente a una idea o esencia de lo que es el arte. La verdad que se pone en obra en la obra de arte no es la verdad entendida como la tradición metafísica la tomó, como adecuación de un sujeto a un objeto. Esta idea se hace más clara cuando Heidegger habla sobre el templo griego pues, asevera, éste no representa nada: “En efecto, un templo griego, visible ya en ruinas, no copia ninguna imagen: «simplemente está ahí»”⁵⁷

A partir de este ejemplo, Heidegger expone los cuatro conceptos ya mentados al hablar de la “cosa”, que constituyen la arquitectura de la noción heideggeriana de verdad. Estos son la *tierra*, el *mundo* o *cielo*, el *dios*⁵⁸ y los *mortales*. Cuando habla del *mundo* lo asocia con los astros, con el aire, con lo invisible, mas esto no quiere decir que el *cielo* deba tomarse como algo determinado y cerrado. Heidegger no da un ejemplo inamovible de lo que es el mundo, esto iría en contra de su teoría porque significaría que el mundo es algo que puede definirse; no podemos hablar de las comarcas del ser como lo que corresponde a algo determinado ya que desde

⁵⁷ Arturo Leyte, *op. cit.*, p. 290.

⁵⁸ Término que será llamado en sus artículos posteriores como los *divinos*.

Heidegger el ser es apertura. El cielo es “donde la obra abre la luz y brillo del día y a donde dirige su ser.”⁵⁹ Cuando habla de la tierra la ejemplifica con la materia prima, con lo ente natural, la tierra “es como se llama ese origen, de donde la obra-el templo-extrae la oscuridad que encierra”⁶⁰, pero esto tampoco debe ser tomado como algo cerrado y dado de una vez. El templo-obra hace sitio a cada una de las comarcas, las espacia, deja que sean lo que son, y así instauro mundo:

El templo se alza en medio de un valle de hendidas rocas. Pone sitio a la figura del dios y, al albergarlo en lo oculto, hace realzar al dios mediante el abierto peristilo del recinto, delimitado así como sagrado. Si el dios asiste, en su resplandor, despeja entonces «mundo»: el templo inserta y reúne «la unidad de esas sendas y respectos en las que nacimiento y muerte, desgracia y bendición, victoria y apobio, perduración y caída» cobran para el ser humano la figura de su sino. El templo abre un mundo en el que por vez primera piedra y animal, hombre y dios son capaces de ser lo que son y como son. El templo instauro mundo pero, al instaurar mundo, restaura la tierra: es él quien la da a ver como eclosión que torna a buscar en sí abrigo.⁶¹

El templo hace espacio a los divinos; ya su misma estructura arquitectónica marca la diferencia entre el lugar para lo divino y el lugar en donde normalmente habitan los mortales. En el templo se abre el espacio de lo sagrado extendiéndose, es decir, instaurando lo sagrado del mundo; hace que lo divino se presente en la figura del dios y al mismo tiempo es “el que le da a las cosas su rostro y a los hombres la visión de sí mismos. Esta visión sólo permanece abierta mientras la obra siga siendo obra,

⁵⁹*Ibid.*, p. 272.

⁶⁰*Ibidem.*

⁶¹Pöggeler, Otto. *op. cit.*, pp. 228-229.

mientras el dios no haya huido de ella.”⁶² Aclara Heidegger que no es que se trate de que el dios esté en la obra-templo porque la representación de él sea fiel al aspecto de éste, sino porque ésta abre espacio para lo divino. El dios marca el límite entre lo divino y lo mortal, lo humano. No se trata de que ese límite surja por el templo, sino que el templo es construido a partir de un límite que es propio de la constitución del ser-ahí, que es un ser mortal. Es porque hay límite por lo que puede aparecer el hombre como hombre y el dios como dios. Sin embargo, el límite entre la tierra, el cielo, lo divino y lo mortal no es algo que pueda ubicarse en algún punto determinado, es un acontecer como lucha entre los rasgos del ser. La obra de arte le da cabida a este movimiento que se da a partir del dejar ser a la obra, del dejarla descansar. La obra de arte provoca el combate, pero también el reposo.⁶³ En la lucha de cielo o mundo y tierra, éstos no buscan superarse el uno al otro, sino seguir siendo lucha y afirmarse. No pueden superarse porque se copertenecen:

Mundo y tierra son esencialmente diferentes entre sí y, sin embargo, nunca están separados. El mundo se funda sobre la tierra y la tierra se alza por medio del mundo. Pero la relación entre el mundo y la tierra no va a morir de ningún modo en la vacía unidad de opuestos que no tienen nada que ver entre sí. Reposando sobre la tierra, el mundo aspira a estar por encima de ella. En tanto que eso que se abre, el mundo no tolera nada cerrado, pero por su parte, en tanto que aquella que acoge y refugia, la tierra tiende a englobar al mundo y a introducirlo en su seno.⁶⁴

⁶² Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*, p. 30.

⁶³ Cfr. Otto Pöggeler, *El camino del pensar de Martin Heidegger*, p. 229.

⁶⁴ Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*, pp. 34-35.

El templo instauro un mundo y resguarda la tierra. El mundo es la apertura, el surgimiento que siempre surge desde lo cerrado y vuelve a él. Lo cerrado es la tierra, es lo que acoge, en donde el hombre funda su morada. Acoger es “1. Admitir en su casa o compañía a otra u otras personas., 2.Servir de refugio o albergue a alguien., 3. Proteger, amparar.”⁶⁵ La tierra es aquello que se muestra como cerrada, lo que refugia, protege, en donde el hombre habita, es su casa, el suelo natal. Pero la tierra, como lo que protege, es abierta en tanto que posibilita el surgimiento; la tierra no es lo simplemente cerrado sino desde donde se da toda apertura y adonde toda apertura regresa, porque todo aquello que se abre es siempre abierto desde un ocultamiento. La guerra que hay entre el mundo y la tierra no es una lucha destructiva, sino el movimiento por el cual las “cosas” pueden ser.

El movimiento del cielo, la tierra, los divinos y los mortales abre un mundo y de esa forma la obra de arte se establece, se instauro. La obra de arte se instauro, por ejemplo, cuando se lleva a una exposición. El instalar de la obra, que es lo que ella misma exige es: “erigir en el sentido de consagrar y glorificar. Instalar no significa aquí llevar simplemente a un sitio. Consagrar significa sacralizar en el sentido de que, gracias a la erección de la obra, lo sagrado se abre como sagrado y el dios es llamado a ocupar la apertura de su presencia.”⁶⁶ Erigir es fundar un mundo. Podemos darnos cuenta de cómo los lugares en donde las obras de arte son puestas se abren como espacios sagrados. En los museos, por ejemplo, que son lugares en donde las obras se erigen, nuestro comportamiento habitual cambia. Esto puede deberse, tanto

⁶⁵ *Diccionario de la Real Academia de la lengua Española* en C.D. ROM.

⁶⁶ Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*, p. 31.

a que hemos aprendido por nuestra educación o tradición que en tales lugares debemos actuar de cierta manera, pero quizá eso que hemos aprendido descansa ya en una forma de ser de la obra, que abre el espacio para lo sagrado.

El mundo, como lo aclara ya Heidegger en *El ser y el tiempo*, no es el conjunto de lo ente. El mundo es lo que tenemos como lo más cercano desde donde habitamos, es la apertura de lo ente desde la cual el ser-ahí habita y se las ve en la vida cotidiana. El mundo entendido como Cuaternidad, hace que las “cosas” adquieran para el ser-ahí una lejanía y una cercanía. Desde esta interpretación, no parece haber ninguna contradicción entre la concepción de mundo que Heidegger da en *El ser y el tiempo* cuando habla del útil y la que da aquí, más bien parecen ser complementarias. En ambos casos se habla de que el mundo no es una agrupación de cosas, sino lo que el ser-ahí tiene como lo más cercano y desde donde existe. En su meditación sobre la obra de arte Heidegger habla no sólo de lo que es de confianza como lo que constituye el mundo, sino también de las cuatro comarcas que constituyen el mundo y las cuales abren la obra de arte:

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 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. En el hecho de hacer mundo se agrupa esa espaciosidad a partir de la cual se concede o se niega el favor protector de los dioses. Hasta la fatalidad de la ausencia del dios es una de las maneras en las que el mundo hace mundo.⁶⁷

Tanto la obra de arte como el útil necesitan ser elaborados. El ente de confianza y la obra difieren por muchas razones, una es por el tipo de elaboración que hay en cada una. La obra, además de erigirse, instalarse, necesita ser elaborada por el artista. El ser obra de la obra es el ser-creada por el artista, es *póiesis*, creación, construcción. Ya en su nombre reside el hecho de haber sido efectuada. Para dar con el origen de la obra de arte es preciso considerar la actividad del artista. Producir es traer delante. Tanto la obra de arte como el útil son producidos; a la una le es propia la creación, al otro la confección o fabricación. Estas dos actividades parecen no distinguirse porque en ambas se necesita la actividad manual y en ambas se da un desocultamiento, el ente llega a la presencia por su aspecto.⁶⁸ No obstante, estas actividades se distinguen la una de la otra en este sentido. Lo que elabora la obra es eso sobresaliente, la materia de la cual está hecha: color, lenguaje, sonido, madera, piedra, metal, etc. El material obra de distinta manera en el útil y en la obra de arte. En el útil, la materia está elaborada de cierta manera para un uso y desaparece con éste. Ya no se ve el material, sino más bien la utilidad, “el útil toma a la materia a su servicio”, y el material es mejor entre más fácilmente se pueda utilizar, en eso consiste su ser útil. Cuando el producir trae consigo la apertura del ente, lo producido

⁶⁷ Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*, pp. 31-32.

⁶⁸ Cfr. Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*, p. 43.

es una obra. La obra no se agota porque no está hecha para el uso como el útil. El ser creación, en el caso de la obra sobresale. En la obra se muestra el ente, en el reposar de ésta se muestra qué es y más aún cuando no se conoce nada sobre la obra ni sobre el artista porque más difícilmente puede ser determinada como lo elaborado de una manera determinada y por un artista determinado. En cambio el “qué es” del útil desaparece en el uso. En la obra de arte la materia no desaparece sino más bien destaca. La materia reluce en el momento en que se refugia en su indisponibilidad, guarda el hecho de que no puede ser mostrada del todo. La materia en la obra de arte sale a la luz, pero cuando es tomada como un medio para cumplir una utilidad, se oculta. En la obra de arte el material no se toma como lo que constituye a un objeto. En un útil, por ejemplo, un martillo, ni el metal ni la madera relucen, no llaman la atención, porque su importancia radica en servir para lo que el martillo está hecho, esto es, para clavar. Pero en la obra de arte el uso del material es ocultado porque la materia prima destaca, no por su utilidad, sino por su color, dureza, brillo, etcétera, aspectos propios de una obra de arte. Aquello que se cierra de la materia es lo que no se ve a primera vista, ésta parece estar abierta y mostrar todas sus caras, pero siempre tiende a resguardarse.

Porque la materia destaca en el momento en que está en la obra de arte, podríamos decir que si un útil es re-ubicado y se toma como obra de arte, como sucede por ejemplo con la obra de Marcel Duchamp, el material del útil deja de ser eso que sirve para algo y emerge como la materia en la obra. El mármol de la obra “Fuente” de Duchamp deja de ser simplemente un material común que se utilizaba

para la elaboración de ese utensilio, y reluce haciendo notables sus formas y curvas. Incluso una cosa que antes era útil, y que por ello desgastaba el material, guarda todavía algo impenetrable y permite que sea vista desde otra perspectiva, deja que eso que parece permanecer cerrado y oculto reluzca: “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 luminosidad y oscuridad del color, en el timbre del sonido, en el poder nominal de la palabra”.⁶⁹ Sin embargo, cuando la tierra es tratada como un objeto cuantificable, ésta desaparece. La pesadez de la piedra, el color, el sonido, si son reducidos a peso, vibraciones, notas, desaparecen, sólo se muestran cuando no son forzados a ser descubiertos. La obra de arte deja que la tierra sea tierra porque la deja ser como aquello que tiende a ocultarse, es lo que Heidegger llama “traer aquí la tierra”. Traer aquí, crear la tierra, es dejar que sea eso cerrado que escapa a toda medición técnica.

Donde el ser-ahí puede habitar como mortal es en aquello que escapa a toda pretensión de objetivación, en los lugares en donde se hace patente la apertura del ser. La obra de arte hace que nos salgamos de lo “habitual”, se rompe el plexo de referencias en el que estábamos inmersos y se muestra el ente de otra manera⁷⁰. Pero, ¿qué significa habitual? ¿Es lo habitual el lugar en donde se habita? ¿Qué significa habitar? En *Construir, habitar, pensar* Heidegger nos habla sobre el construir como la forma en que los mortales pueden habitar. En este texto se habla sobre las construcciones y lugares que el hombre ocupa, pero que no por eso propiamente

⁶⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁰ *Cfr.* Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*, p. 48.

habita. Habitar, en sentido propio, es llevar a ser la existencia como apertura. Construir en el alto alemán es *Buan*, que significa permanecer, residir; construir originariamente significa habitar. Sin embargo, este significado se ha perdido; se ha olvidado que construir es habitar. El construir se ha tomado más bien como el producir de la técnica, y no como el ser del hombre. El construir es desde Heidegger un abrigar y cuidar, erigir, no producir.

Heidegger nos dice en este texto que el lenguaje nos puede llevar a lo hogareño, a un lugar para habitar: “La exhortación sobre la esencia de una cosa nos viene del lenguaje, en el supuesto de que prestemos atención a la esencia de éste.”⁷¹ ¿Es el arte un lenguaje? Si es que lo es, porque es un modo de articulación de lo interpretado⁷², entonces no basta que el arte sea sólo un medio de expresión, sino que desde este texto podría aseverarse que el arte como lenguaje posibilita que habitemos en lo que construimos. Pero es necesario aclarar qué es construir y qué es habitar y cómo se relaciona esto con la obra de arte.

Heidegger aclara que comúnmente habitar se entiende como una actividad más entre todas las que hacemos todos los días. Sin embargo, habitar es el modo de ser del hombre. *Ich bin, du bist* significa no sólo literalmente “yo soy”, “tú eres” sino, más originariamente, “yo habito”, “tú habitas”. La forma en que los hombres, en tanto mortales, somos, es el habitar: “El modo como tú eres, yo soy, la manera según

⁷¹Martin Heidegger, *Construir, habitar, pensar, Conferencias y artículos*, tr. Eustaquio Barjau, Serbal, Madrid, 2001, p. 128.

⁷² “El habla es la articulación de la comprensibilidad. Sirve, por ende, ya de base a la interpretación”, Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, p.179.

la cual los hombres *somos* en la tierra es el *Buan*, el habitar. Ser hombre significa: estar en la tierra como mortal, significa habitar.”⁷³ Si el hombre habita como mortal, como finito, entonces le da cabida a lo indisponible e inobjetivable del ser y, con ello, le da espacio a la Cuaternidad y a cada uno de sus rasgos. Habitar, que es construir, no es, sin embargo, un construir como producir sino un abrigar o cuidar y erigir. Los dos modos del construir, como cuidar y como erigir o levantar edificios, están incluidos en el construir, en el habitar. Construir y habitar son lo “habitual”. Pero no en el sentido de la cotidianidad en donde tratamos a lo ente como lo disponible y simplemente utilizable, sino como lo que nos es más cercano ontológicamente. Normalmente no se entiende por habitar y por construir una apertura desde la cual nos las habemos con lo ente. El hombre puede no prestar atención a lo que originariamente expresa este término, o bien hacer del habitar un dejar ser. El verdadero cuidar es el dejar libre. Dejar libre es, como expliqué haciendo referencia a *De la esencia de la verdad*, el dejar ser a las “cosas” un alumbramiento-ocultante que da espacio para lo divino y para los mortales. En todo habitar como construir está la posibilidad de dejar a las “cosas” ser ellas mismas, dejarlas libres.

La obra de arte, como ocurre en el ejemplo del templo griego, es un erigir. A partir de ese erigir es factible decir que la obra abre la Cuaternidad, es un construir que da espacio a un habitar. Esto no significa que lo construido, como el templo, esté elaborado para ser una vivienda, sino que es el lugar en donde el hombre puede dejar

⁷³Martin Heidegger, *Construir, habitar, pensar*, pp. 128-129.

ser a la Cuaternidad, incluyéndose a sí mismo en ella. Los mortales están en la Cuaternidad habitando en el modo del mirar por, cuidar.⁷⁴

Los hombres pueden habitar en tanto que son mortales, pueden ser capaces de la muerte como muerte, es decir, saberse posibles. El habitar puede cuidar de las “cosas” y de la Cuaternidad residiendo cabe las “cosas”. Este residir cabe las “cosas” no se trata de una relación sujeto-objeto, sino de un guardar lo libre que hay en las “cosas” y que no puede ser determinado. Heidegger hace referencia a la palabra gótica *wunian*, que significa estar satisfecho, en paz. Paz, en alemán *Friede*, significa lo libre, *fry* es aquello que está libre de daño, lo cuidado. *Freien* (liberar) significa cuidar. Habitar es dejar que las “cosas” descansen en su esencia: “Habitar, haber sido llevado a la paz, quiere decir: permanecer a buen recaudo, apriscado en lo *frye*, lo libre, es decir, en lo libre que cuida toda cosa llevándola a su esencia. *El rasgo fundamental del habitar es este cuidar (mirar por).*”⁷⁵ El verdadero construir y habitar es el dejar libres a las “cosas” como “cosas”, es decir, dejarlas descansar en ese vacío en medio de lo ente, que más que un vacío, es la finitud que posibilita el libre darse del ser del ente, de la “cosa”, la verdad, la Cuaternidad.

Los mortales salvan la tierra en tanto que la llevan a su esencia, reciben el cielo como cielo, esperan a los divinos como divinos, habitan en tanto que mortales. Este modo de habitar cuidando las “cosas” es el construir. Heidegger pone como ejemplo de una “cosa” construida, un puente. El puente es una “cosa” que reúne los

⁷⁴Cfr. Martin Heidegger, *Construir, habitar, pensar*, p. 111.

⁷⁵*Ibid.*, p. 131.

cuatro aspectos de la Cuaternidad. La corriente del río y la tierra son reunidas por el puente, esta construcción que une dos orillas sobre el agua; al mismo tiempo, posibilita el transitar de los mortales para que vayan de un sitio a otro y pasen del otro lado. “El puente *coliga* según *su* manera cabe sí tierra y cielo, los divinos y los mortales.”⁷⁶

Thing o Ding es coligación: “Nuestra lengua llama a lo que es coligación (reunión) con una vieja palabra: *thing*”⁷⁷El puente en tanto que “cosa” reúne las cuatro dimensiones de la Cuaternidad. Las “cosas” como lugares que coligan la Cuaternidad son las construcciones. Están hechas por el construir que erige. Las construcciones guardan a su modo la Cuaternidad; este guardar o cuidar es la esencia del habitar.

La obra de arte es la forma en que el construir puede dar lugar a un habitar. Habitar, lejos de significar lo habitual en el sentido de lo cotidiano, lo presente y disponible, es el habitar de los mortales cabe el mundo como Cuaternidad. El construir, si da cabida a lo habitual en el sentido de la indisponibilidad y la no presencia, entonces puede ser un habitar. Si la obra es un construir de esta manera, entonces puede ser un lugar apto para un habitar.

Sin embargo, para que ese habitar sea posible, además de que la obra sea creada, también es necesaria la contemplación de la misma. La contemplación es el demorarse en la verdad que se da en la obra.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 113.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 127.

Cuanto más solitaria se mantiene la obra dentro de sí, fijada en la figura, cuanto más puramente parece cortar todos los vínculos con los hombres, tanto más fácilmente sale a lo abierto ese impulso -que hace destacar a la obra- de que dicha obra sea, tanto más esencialmente emerge lo inseguro y desaparece lo que hasta ahora parecía seguro. Pero este proceso no entraña ninguna violencia, porque cuanto más puramente se queda retirada la obra dentro de la apertura de lo ente abierta por ella misma, tanto más fácilmente nos adentra a nosotros en esa apertura y, por consiguiente, nos empuja al mismo tiempo fuera de lo habitual. Seguir estos desplazamientos significa transformar las relaciones habituales con el mundo y la tierra y a partir de ese momento contener el hacer y apreciar, el conocer y contemplar corrientes a fin de demorarnos en la verdad que acontece en la obra. Detenerse en esta demora es lo que permite que lo creado sea la obra que es. Dejar que la obra sea una obra, es lo que denominamos el cuidado por la obra. Es sólo por mor de ese cuidado por lo que la obra se da en su ser-creación como aquello efectivamente real, o, tal como podemos decir mejor ahora, como aquello que está presente con carácter de obra.⁷⁸

Lo inseguro de lo que habla Heidegger aquí mienta aquello que no está dentro de los plexos de referencia en los cuales estamos sumergidos día a día, es decir, el mundo como entramado de útiles. Aquello que es inseguro, lo que no es habitual, desde estos pasajes puede ser equiparado a lo que se podría interpretar desde *Construir, habitar, pensar*, como un espacio para un habitar. Lo que es inseguro, y que “parece cortar todos los *vínculos* con los hombres”, es justamente lo que está más vinculado a la manera de ser de los mortales, es decir, la apertura. La obra de arte reside en este espacio abierto si es dejada ser. Corta vínculos, pero no con los mortales, sino con el hombre técnico que hace de ella una mercancía y un útil en tanto que un útil más. La obra dejada ser “nos adentra a nosotros en esa apertura y, por consiguiente, nos empuja al mismo tiempo fuera de lo habitual.” Insertarse en la apertura que abre la obra es apartar la forma cotidiana de tratarla, conociéndola, observándola,

⁷⁸ Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*, p. 48.

comerciendo con ella; ahora más bien debemos ser aptos para un “demorarnos” en la verdad que en ella se da. Demorarnos en la apertura de la obra permite que ella sea obra, es lo que llama Heidegger “cuidar” la obra o contemplación. El demorarse en la verdad que se da en la obra es la contemplación, es dejar que la obra sea obra y es condición para la existencia de la misma. La contemplación siempre está referida a la obra, igual que los creadores de ésta: “La contemplación de la obra es estar dentro de la patencia que ella abre. Cuidar de la obra es hospedarse en la apertura de lo ente que se abre por ésta.”⁷⁹

El contemplar y el insertarse dentro de la apertura de la obra es un dejar ser, no un imponer, que se traza por la obra misma. El ser-ahí se ve en ese momento liberado de lo ente para llegar a la apertura del ser, esa es la resolución. No se trata, sin embargo, de salir de un interior hacia un exterior, sino de ir más allá estando dentro, es decir, existir, ser posible. El arte es el cuidado y creación de la verdad, de la Cuaternidad en la obra. La verdad que acontece en la obra surge de esa nada, de lo abismático del ser.

Decir que en la obra de arte se pone en obra la verdad es tanto como decir que en la obra de arte se hace “cosa”. La “cosa” y la verdad mientan esa apertura sin fundamento que necesita de los mortales, del cielo, la tierra y los divinos para poder darse. La obra de arte hace que eso inobjetivo que tiene la “cosa”, se lleve a la patencia por la creación y la contemplación. Pero la creación es entendida por Heidegger de una manera distinta a la habitual, que la entiende como un producir.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 48-49.

Para Heidegger, todo arte es en esencia poema. ¿De qué manera pueden los mortales insertarse en la Cuaternidad desde la creación entendida como un construir y habitar que lleve a obra el ser de la “cosa”?

La verdad como juego de cielo y tierra, divinos y mortales, ocurre en el momento en que se poetiza. Heidegger nos dice que todo arte es en esencia poema⁸⁰, como un dejar que acontezca la verdad como Cuaternidad.

El arte tomado como poesía deja que se dé un lugar abierto en lo ente que posibilite un libre darse de las “cosas”: “Gracias al proyecto puesto en obra de ese desocultamiento de lo ente que recae sobre nosotros, todo lo habitual y normal hasta ahora es convertido por la obra en un no ente, perdiendo de este modo la capacidad de imponer y mantener el ser como medida.”⁸¹ Poetizar es llevar el proyecto a la patencia, es decir, hacer de lo que se manifiesta un proyecto, en el sentido del “ahí” explicado antes. Poesía es un término que es una reinterpretación de lo que Heidegger toma como construir y habitar. La poesía es el construir que lleva a obra el mundo como Cuaternidad, y por eso deja que habitemos en lo creado.

Heidegger dice que en la poesía está la esencia de todas las artes. Y esto no sólo significa que Heidegger privilegia a la poesía, en el sentido de lenguaje, entre las artes, sino que la obra de arte es Poesía entendida como creación, como *póiesis*. La verdad, en el sentido ya explicado, sucede en la Poesía, en la creación se da el juego de la verdad como Cuaternidad. La Poesía, desde esta perspectiva, es la

⁸⁰ *Ibid.*, p. 60.

⁸¹ *Ibidem.*

posibilidad de dejar ser a las “cosas”, desde la Poesía es entonces posible habitar como un morar en lo abierto.

Poesía tiene un sentido general, que incluye a todos los modos de expresión del arte, y uno particular, la poesía entendida como habla. La poesía como habla es un fenómeno más originario sobre el cual se fundan los otros modos de poetizar. La esencia del arte es la Poesía, y la esencia de la Poesía es la instauración de la verdad, de la Cuaternidad. Los mortales pueden insertarse en ese juego y combate, ya sea desde la creación o la contemplación. La contemplación también es un modo de ser poético, el cuidado de la obra posibilita ser a la obra tanto como la creación de la misma, ambos son maneras de adentrarnos en lo abierto de lo ente que abre la obra.⁸² Decir que los mortales pueden insertarse en la Cuaternidad construyendo y habitando es otra forma de decir que pueden ser mortales poetizando y contemplando: el ser del ser-ahí es en esencia también poético en este sentido⁸³. El Poetizar en el sentido de *póiesis* está dentro del construir lugares, es un instituir lugares que no están fundados en lo presente y disponible sino en lo abismático, hace de las “cosas” en tanto que “cosas” lugares habitables para un morar de los mortales. La poesía dice y construye la finitud, ese espacio ilocalizable que define al ser-ahí.

Si el arte lleva a obra el carácter de “cosa” de la “cosa”, que es algo que está no en ciertos entes privilegiados, sino en todo ente, existe entonces la posibilidad de que un ex-útil, un útil sacado del entramado de referencias y reubicado como obra de

⁸² Cfr. Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*, p. 54.

⁸³ Cfr. Otto Pöggeler, *op. cit.*, p. 233.

arte, pueda ser tomado como obra de arte en el sentido en que se ha venido explicando. ¿Existe la posibilidad de que en aquello que formaba parte del entramado referencial y que por ello había sido de confianza, se pueda hablar de dejar ser a las “cosas”?

La morada del ser-ahí es lo inhóspito, aquello que no puede ser determinado y tomado como un objeto. Precisamente por eso, una cosa que solía ser un útil, descontextualizada, hace más patente que en el carácter de objeto del útil éste no se agota, puesto que al ser reubicado muestra otras perspectivas. Esta posibilidad, si bien la guarda todo ente, se hace clara en la obra de Marcel Duchamp y en el concepto de *ready made*. Todo ente, hasta el más cotidiano y de uso más común, guarda la posibilidad de ser interpretado de otras maneras. Aun unas botas de labriega, una jarra, un puente, guardan esa posibilidad si se les toma como “cosas”. El *ready made* lleva a obra esta posibilidad y muestra que un útil reinterpretado puede ser una obra de arte. Y más allá de que lo sea o no, abre la pregunta sobre el qué es de ese ente, de si solamente es un objeto utilizable. Aunque el *ready-made* es un tipo de expresión que se basa en la reinterpretación de un objeto corriente sin ninguna modificación, al instaurarse en el museo nos deja asombrados frente a lo imponente de su apertura; incita a la reflexión, nos provoca múltiples reacciones e incluso nos puede dar risa; pero sobre todo nos muestra nuevos aspectos de ese ente que creíamos conocer.

III. Marcel Duchamp

El útil como obra de arte

En los capítulos anteriores expliqué, en primer lugar, qué es un útil desde la filosofía de Martin Heidegger, y después cuál es su concepción de la obra de arte, de la “cosa”, el construir y el habitar y la poesía, todo ello apuntando a la pregunta de si es factible concebir a un útil, fuera del contexto de lo útil, como una obra de arte.

En lo que sigue expondré la categoría de *ready-made* desarrollada por primera vez en la obra de Marcel Duchamp. Este concepto nos permitirá hacer la pregunta que es el núcleo de esta tesis, teniendo en consideración obras concretas. Mi propósito al hablar de Marcel Duchamp es mostrar que existe la posibilidad de que un objeto cotidiano sea visto desde otra perspectiva, y más específicamente, visto como una obra de arte desde la teoría de Martin Heidegger. Sin embargo, no es mi objetivo afirmar de manera arbitraria que los *ready-made* son una obra de arte, decir qué es arte y qué no lo es en sentido general: además de ser a mi parecer una pregunta sin respuesta, no es el objetivo de mi trabajo. Me limitaré a hablar de los *ready-made*, puesto que la obra de Marcel Duchamp abarca otras muchas expresiones. Mi propósito es saber si puede aplicarse a esta categoría duchampiana la idea de arte expuesta en la filosofía de Martin Heidegger.

Como Heidegger ya señaló, hoy en día todo es tomado como un objeto disponible y utilizable, incluso las obras de arte caen en este esquema. Esta preocupación es algo que comparten Heidegger y Marcel Duchamp, si bien no en el

mismo sentido. Para Duchamp, la desmitificación de lo que ha sido concebido como arte es la desmitificación de la obra de arte considerada como una mercancía más. Lo que es el arte se toma como algo comprensible de suyo y, ante esto, la propuesta de Marcel Duchamp nos obliga a hacer un alto y cuestionar el supuesto sobre el cual descansa la idea de obra de arte y de artista.

Los *ready-made* son una prueba de que en el tiempo de Duchamp la tecnología estaba en todos los ámbitos de la vida. Ante el auge del mundo técnico que ya ocurría en el tiempo de Duchamp, aunque de manera muy distinta a la actual, los *ready-made* provocaron repensar las nociones tradicionales de arte y artista. Duchamp logró y ha logrado que hagamos una pausa en la forma habitual de mirar el arte, que da por hecho lo que éste es, y pone frente a nosotros objetos que nunca habían sido considerados portadores de alguna cualidad artística, como lo pueden ser la “belleza” o la “fealdad”, porque simplemente eran objetos fuera del marco del arte y la estética. Al mismo tiempo, con otras obras consideradas símbolos del arte, Duchamp hace patente cómo éstas han pasado a ser una mercancía y un objeto más del mundo de la empresa artística porque son tan usualmente tomadas como arte que ya ni siquiera nos percatamos de ellas, son un objeto más al que estamos acostumbrados.

Los dadaístas y surrealistas, entre otros, tomaron objetos comunes que no parecían poder ser considerados obras de arte: “Los mejores artistas contemporáneos han advertido de modo preciso y clarividente ese valor recóndito de los objetos humildes [...] Hans Arp, Max Ernst, Pablo Picasso, Joan Miró, Marcel Duchamp han recogido cosas en sus paseos [...] La estética tradicional y académica, e incluso

cualquier dictamen de belleza habrían sido desfavorables a esas recolecciones.”¹ Lo que estos artistas hicieron, entre ellos Duchamp, fue considerar objetos comunes, sin valor estético, porque querían romper con la estética tradicional, con sus valoraciones y de esa forma abrieron un nuevo modo de mirar las cosas.

Para entender el trabajo de Duchamp es necesario pensar en el término “descontextualización”: descontextualizar es sacar a una cosa de su contexto habitual. Un contexto es, según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española:

1. [...]Entorno lingüístico del cual depende el sentido y el valor de una palabra, frase o fragmento considerados.
2. [...]entorno físico o de situación (político, histórico, cultural o de cualquier otra índole) en el cual se considera un hecho.
3. [...] Orden de composición o tejido de un discurso, narración, etc.
4. [...] enredo, maraña o unión de cosas que se enlazan y entretrejen.²

Lo que comparten estas cuatro definiciones es que por contexto se entiende un entorno, un tejido, una unión de elementos desde los cuales pueden considerarse ciertas cosas, palabras, discursos. Descontextualizar, en el sentido duchampiano, quiere decir sacar a un objeto de un marco, un conjunto, un entorno al cual pertenece habitualmente y ponerlo en otro. El contexto del que estamos hablando es un término similar a lo que Heidegger llama ser-en-el-mundo, el conjunto de útiles a los cuales el ser-ahí está habituado y que le son lo más cercano en el trato cotidiano. La obra de arte desde Heidegger, si es tomada como obra, por el contrario, no es algo disponible

¹ Juan-Eduardo Cirlot, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Anthropos, España, 1986, p. 44.

² *Diccionario de la Real Academia de la lengua Española* en C.D. ROM.

e interconectado con otros útiles, sino algo que nos saca de ese entramado de referencias y nos lleva a un ámbito abierto.

Para entender mejor lo que significa la descontextualización y el *ready-made*, es necesario hablar de las obras mismas de Duchamp.

A) Marcel Duchamp y la ruptura con el “arte retiniano”

Si bien Duchamp fue un pintor talentoso que primero se adhirió al movimiento fauvista y luego al cubista, decidió abandonar el cubismo e ir “más allá” de él. Del período en el cual Duchamp decide separarse de la pintura cubista, es el cuadro conocido como “Retrato de Dulcinea”, que es una anticipación del *Desnudo bajando una escalera*. En él se deja ver la oposición duchampiana frente al arte “retiniano”, esto es, aquél guiado meramente por los sentidos, la parte física de la pintura: “Es el comienzo de su rebelión contra la pintura visual y táctil, contra el arte “retiniano”.³ El cometido de Duchamp era hacer un arte basándose, no tanto en las percepciones, sino en las ideas; consideraba la pintura no sólo un arte manual y de la imagen, sino de ideas. Su concepción sobre la creación artística se basa, ya no como se hizo tradicionalmente, en ser un fabricar, pintar o esculpir, sino una reinterpretación de los objetos. Por eso es un arte más mental que manual:

Marcel Duchamp desplaza la problemática del *proceso creativo* poniendo el acento sobre la mirada dirigida por el artista hacia un objeto, en detrimento de cualquier habilidad manual. Afirma que el acto de elegir basta para fundar la operación artística, al igual que el acto de fabricar, pintar o

³ Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Era, México, 1978, p. 18.

esculpir: “darle una idea nueva” a un objeto es ya una producción. Duchamp completa así la definición de la palabra “crear”: es insertar un objeto en un nuevo escenario.⁴



Desnudo bajando una escalera no° 2, 1912, en José María Faerna García-Bermejo, *Marcel Duchamp*, Polígrafa, España, 2004, sin número de página.

El *desnudo bajando una escalera num. 2*, es una de las obras más características del periodo en que Duchamp formaba parte del movimiento cubista. Este cuadro, pintado en 1912, tuvo un gran éxito en el *Armory Show* de 1913.⁵ Después de este triunfo, Duchamp abandonó definitivamente la pintura.

Duchamp vivió en Munich en el verano de 1912, año en el que afirmó liberarse de las preocupaciones «retinales» de la vanguardia parisina; “«retinal» era el término

⁴ Nicolas Bourriaud, *Postproducción*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2007, pp. 24-25.

⁵Cfr. Hal Foster, Rosalind Krauss, et. al., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Akal, Madrid, 2006, p. 154.

que empleaba para designar la pintura que no atraía a la «materia gris» de la mente»⁶. Estuvo interesado, no por la pintura como tradicionalmente se entendió, como una *mimesis* de lo percibido, sino más bien a la manera de los renacentistas, “una cosa mental”. Para Duchamp el arte no consiste en ser un objeto portador de ciertas características como “lo bello”, sea cual sea el criterio con que se tome lo que es “bello”, más bien hizo con sus obras énfasis en el concepto que los objetos expresan, no en sus cualidades físicas.

Cuando tenía veinticinco años (1912-1913), Duchamp dejó la pintura llamada pintura en sentido estricto, y siguió “pintando”, pero a partir de 1913 substituyó la “pintura-pintura” tomada como “impresión de la retina”⁷ u olfativa, llamada así “por su olor a terebantina”, por la “pintura-idea”;⁸ ejemplo de este tipo de creaciones son los *ready-made*.

Para entender los *ready-made* es pertinente considerar la influencia del futurismo en la obra de Duchamp. Si bien no se trata en el caso de este arista de una glorificación de la máquina, como sucede en el futurismo, sí hay en él un interés por las formas de los objetos industriales y sus mecanismos. Como aclara Paz, no es que quisiera “pintar como una máquina sino servirse de las máquinas para pintar.”⁹ :

Ante todo: la actitud frente a la máquina. Duchamp no es un adepto de su culto; al contrario, a la inversa de los futuristas, fue uno de los primeros en denunciar el carácter ruinoso de la actividad mecánica moderna. [...] Las

⁶ Hal Foster, Rosalind Krauss, et. al., *op. cit.*, p. 127.

⁷ Cfr. Ida Rodríguez Prampolini, *Dadá: Documentos /* Introd. y recopilación Ida Rodríguez Prampolini; con un estudio de Rita Eder, México, U.N.A.M., Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977.

⁸ Cfr. Octavio Paz, *op. cit.*, pp. 16-17.

⁹ Cfr. Octavio Paz, *op. cit.*, pp. 25-26.

máquinas son agentes de destrucción y de ahí que los únicos mecanismos que apasionen a Duchamp sean los que funcionan de un modo imprevisible-los antimecanismos.¹⁰

B) El *ready-made*

El *ready-made* se conoce como la invención duchampiana más importante para el arte contemporáneo; su mayor relevancia radica en su crítica de la idea misma de arte, la que considera que hay algo así como “arte en sí”.¹¹ André Breton definió el *ready-made* como: “objetos manufacturados promovidos a la dignidad de objetos de arte por la elección del artista”¹². El *ready-made* es un producto cotidiano elaborado industrialmente y que comúnmente no se considera portador de algún valor estético que, resituado como arte, cuestiona supuestos básicos acerca del arte y del artista. Además de esto “el *ready-made* tiende a ser anónimo”¹³, con nulo o escaso trabajo del artista. Es algo fabricado de antemano, en donde el artista no crea en el sentido tradicional, sino que elige entre los objetos del universo industrial o natural con el objetivo de mostrar aspectos del objeto que habían sido antes ignorados. De esta forma Duchamp desvaloriza a la estética y sus estándares de arte y artista.¹⁴ Los *ready-made* rompen con la idea de “objeto artístico” porque, al sacar una pieza de arte de su contexto rectificándola o al sacar a un utensilio del contexto de lo útil recolocarlo como obra de arte, se abre la interrogante sobre el lugar de la obra.

¹⁰ Cfr. Octavio Paz, *op. cit.*, p. 21.

¹¹ Cfr. Octavio Paz, *op. cit.*, pp. 183-184.

¹² Cfr. José Jiménez, *Teoría del arte*, Técnos, España, 2006, p. 31.

¹³ Cfr. Hal Foster, Rosalind Krauss, et. al., *op. cit.*, p. 687.

¹⁴ Cfr. Juan Antonio Ramírez, *Duchamp, El amor y la muerte*, Siruela, Madrid, 1994, pp. 26-29.

Duchamp quería con esto “desorientar a los públicos, provocar un beneficioso choque en la mente de las masas hipnotizadas por la costumbre y la tradición, [...] probar la importancia intrínseca de los objetos, al margen de su utilidad y de todos los valores que se les reconocen habitualmente.”¹⁵ El *ready-made* cuestionó, y en eso radica en gran parte su importancia, la idea tradicional de obra de arte; abrió la pregunta acerca de lo que es el arte y la de quién es el artista, considerando que el *ready-made* es una obra que tiene un escaso o nulo trabajo del artista.¹⁶ Incluso puso en duda también el supuesto sobre el cual descansa la decisión de quien dice qué es arte y qué no lo es,: “Duchamp había comenzado a analizar la *denominación* del arte- es decir, proponer una imagen o un objeto dados como arte-como equivalente a *hacer arte*.”¹⁷ ¿Cómo entender a una obra como arte si ésta no ha sido elaborada por el artista? Duchamp innovó la manera de entender la creación artística puesto que el simple hecho de escoger, interpretar, alterar ciertos objetos fue ya tomado como un sinónimo de crear. Para Duchamp, en toda creación artística hay un empleo de materiales ya dados de antemano, por lo que no cabe hablar de la creación del artista como una creación de la nada.¹⁸

Duchamp consideró importante que el autor debía tener una ausencia de gusto o neutralidad estética al momento de escoger los objetos que serían reubicados como *ready-made*. Afirmó que: “«Es preciso lograr algo de una indiferencia tal [...] que no provoque ninguna emoción estética. La elección de los *ready-made* está basada

¹⁵ Juan-Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 79.

¹⁶ Cfr. Hal Foster, Rosalind Krauss, et. al., *op. cit.*, p. 127.

¹⁷ Hal Foster, Rosalind Krauss, et. al., *op. cit.*, p. 128.

¹⁸ Cfr. José Jiménez, *op. cit.*, p. 32.

siempre en la indiferencia visual al mismo tiempo que en la ausencia total de buen o de mal gusto».¹⁹ Habría que aclarar que existen dos momentos en la elección de los objetos que serían descontextualizados como *ready-made*. Primero Duchamp escogía objetos que normalmente no llamaran la atención porque eran usados cotidianamente, y por ello no eran motivo de sorpresa o reflexión. En ese sentido la elección tenía que basarse en la indiferencia visual, había que escoger objetos que comúnmente fueran indiferentes para el artista. Pero una vez escogidos estos objetos, ya puestos como obras de arte, como se aclara en la cita 130, estos objetos podían ser aptos para el disfrute estético y artístico. Por ello, en el segundo momento hay una pérdida de la indiferencia visual inicial.

Muchos de los *ready-made* son objetos que alguna vez fueron útiles. Algunos de ellos están hechos para ser manipulados y otros para ser observados: “la rueda de bicicleta es manipulable; lo normal, ante la *Fuente*, sería orinar [...]; el «peine» es utilizable como tal, etc. Otros *ready-made*, en cambio, parecen cosas para leer y para mirar como, por ejemplo, obras como *L.H.O.O.Q* y *Apolinère Enameled. ...*.”²⁰

Los *ready-made* son objetos que significan varias cosas al mismo tiempo. Al ser descontextualizados, simbolizan de alguna manera lo que eran antes, pero ahora son algo nuevo, una obra de arte. A esto se aúna el hecho de que muchas veces han sido modificados, por ejemplo, con frases que provocan la reorientación de la atención a otro aspecto más lingüístico y conceptual que al objeto mismo. Además de

¹⁹ Juan Antonio Ramírez, *op. cit.*, p. 26.

²⁰ *Ibid.*, p. 28.

esto, los objetos son alterados algunas veces añadiéndoles algo o “asistiéndolos”, y de esta manera variando su significado, es decir, “rectificándolos”.²¹

Así pues, el *ready-made* es un objeto cotidiano que es descontextualizado para ser colocado como obra de arte. Esto es claro en obras como *Rueda de bicicleta* o *Fuente*. Estos últimos son objetos de uso común que pasan desapercibidos muchas veces; se usan todos los días en lugares públicos, y son tan antiguos, aunque hayan cambiado y se hayan modernizado, que no suelen ser objeto de indagación o cuestionamiento. Pero, ¿qué pasa cuando son puestos en otro contexto? Poner una rueda de bicicleta o un urinario en un museo tiene mucho que ver con lo que llama Heidegger el “echar de menos”: “Un echar de menos [...], un encontrarse ante algo ‘no a la mano’, descubre de nuevo lo ‘a la mano’ en un cierto ‘ser sólo ante los ojos’.”²² En ambos casos, en la descontextualización duchampiana de los objetos de uso y en el echar de menos heideggeriano, el útil deja de estar en el plexo de referencias desde el cual es útil y es entonces cuando aparece y se hace notar. El no encontrar la rueda de una bicicleta en la bicicleta nos hace percatarnos de ella, o verla expuesta en un museo podría provocar hacernos la pregunta de ¿qué hace una rueda de bicicleta en el pedestal de las obras de arte? Ir a un baño público y no encontrar un urinario, o verlo expuesto, tiene un efecto sorpresivo, y nos hace notar el objeto que no está en su sitio, ya sea porque simplemente no está en “su lugar”, o porque se ha puesto en un sitio que ordinariamente no es el suyo.

²¹ Cfr. José María Faerna García-Bermejo, *op. cit.*, p. 26.

²² Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, p. 87.

Octavio Paz cita a Duchamp explicando la dificultad para escoger un *ready-made*: “Es difícilísimo escoger un objeto que no nos interese absolutamente y no sólo el día que lo elegimos sino para siempre y que, en fin, no tenga la posibilidad de volverse algo hermoso, bonito, agradable o feo...”²³ La elección de los objetos que serían clacados como *ready-made* tenía que hacerse basándose en la indiferencia visual; sin embargo, explicó Duchamp, esta tarea se veía frente al problema de que después de un tiempo era inevitable empezar a hacer juicios de gusto acerca de dichos objetos. Por ello, como ya se aclaró, habría que especificarse que en la descontextualización de los *ready-made* hay dos momentos. La indiferencia visual se ubica en el primer momento, en la elección de los objetos de uso, y en el segundo momento ésta se pierde porque el objeto es visto como una obra de arte.

La intervención por parte del artista en el *ready-made* es escasa o nula; un ejemplo de esto era intervenir los *ready-made* poniendo inscripciones en ellos. Este acto funcionaba como una manera de distanciar al objeto de su uso particular y distraer al espectador de la mirada que lo determinaba como el objeto que solía ser antes de su reubicación como obra de arte.

A continuación hablaré brevemente sobre varios de los *ready-made* elaborados por Duchamp. Me centraré en aquellos en donde considero que es más claro el acto de descontextualización de un útil.

Duchamp se trasladó a Nueva York en 1915, donde realizó el primer *ready-made*, aunque no fue llamado aún con este nombre. Aunque para algunos pueda

²³ Octavio Paz, *op. cit.*, pp. 37-38.

sonar absurdo, cabe repetir la pregunta que tales obras suscitan, ¿por qué un objeto industrial de uso común puede o no ser tomado como una obra de arte? El primer *ready-made*, que apareció en 1913, cuando Duchamp aun no inventaba el término *ready-made* mismo, fue el llamado *Rueda de bicicleta*. Consistía en la orquilla y rueda delantera de una bicicleta, posada sobre un taburete que servía de soporte para que la rueda girara.



Rueda de bicicleta, 1913. en José María Faerna García-Bermejo, *op. cit.*, sin número de página.

Una prueba de que los *ready-made* son objetos que pueden provocar el deleite estético como una obra de arte, según Duchamp, es la siguiente cita en donde el artista afirmó haber experimentado el disfrute provocado por la obra *Rueda de*

bicicleta : “«Ver esa rueda girar era muy relajante, muy confortante, una especie de apertura de avenidas hacia otras cosas alejadas de la vida material de cada día. Me gustaba la idea de tener una rueda de bicicleta en mi estudio. [...]»”.²⁴

A este *ready-made* le siguieron otros: el primer *ready-made* que llevó este nombre fue la pala de nieve de 1915: “Estaba suspendida del techo del desordenado estudio de Duchamp. Su título es desconcertante y sugiere un objeto mutilado y misterioso.”²⁵

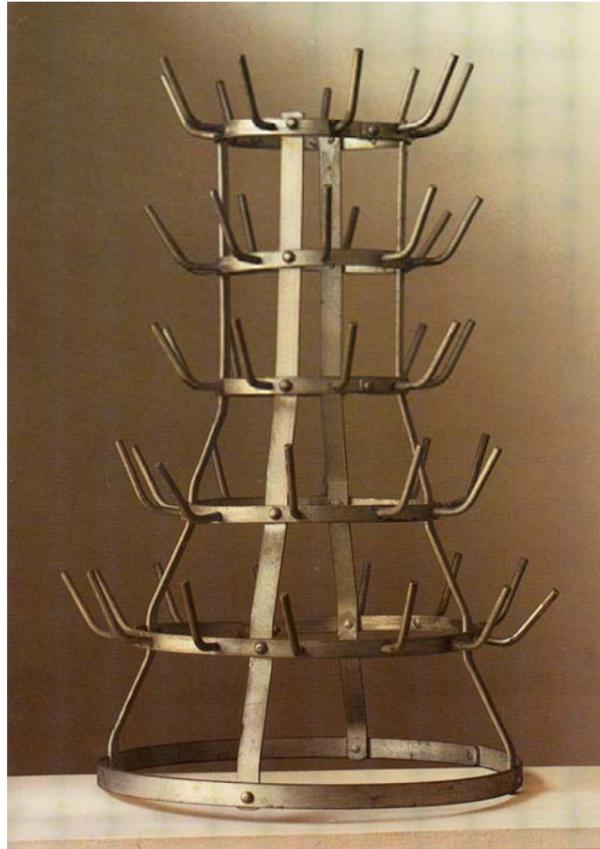


A cuenta del brazo partido, 1915, en José María Faerna García-Bermejo, *op. cit.*, sin número de página.

²⁴ Juan Antonio Ramírez, *op. cit.*, p. 31.

²⁵ Ades Dawn, Neil Cox, et.al., *Marcel Duchamp*, London, Thames and Hudson, 1999, pp. 57-60.

Otros fueron *Peine*, *Portabotellas*, *Un ruido secreto*, *Tirabuzón*, *Farmacia*, *Agua y gas en todos los pisos*, *Apollinère*, *Tablero de ajedrez de bolsillo*, etc. Los más famosos son *Fuente*, *L.H.O.O.Q.*, *Aire de París*, (una ampolla de vidrio conteniendo aire de París), *Pliant...de voyage*.



Portabotellas o secador de botellas o erizo, 1914, en José María Faerna García-Bermejo, *op. cit.*, sin número de página.



Plegable...de viaje. 1916, en José María Faerna García-Bermejo, *op. cit.*, sin número de página

Ya sea que el objeto descontextualizado pueda interpretarse como portador de connotaciones sexuales, como un objeto propio de la época industrial y los avances tecnológicos, o incluso como un chiste, un engaño y una farsa, es objeto de reflexiones y sorpresa. Esto prueba que puede ser provocador de algo, y puede dejar su lugar de indiferencia para salir a la luz como una cosa con un nuevo significado.

Los *ready-made* duchampianos no sólo abarcaron objetos industriales como el urinario o la pala de nieve, sino también la resignificación de obras de arte como la *Gioconda* de Leonardo, símbolo del arte clásico hasta nuestros días. Con esta reinterpretación no sólo se descontextualiza una obra que se ha tomado como símbolo del gran arte renacentista, sino que se ridiculiza como una crítica a la concepción misma del arte, del "buen gusto". Dicha obra se titula *L.H.O.O.Q.*; consiste en una reproducción de *La Gioconda* alterada con una barba dibujada. "Las cinco letras mayúsculas del título, leídas rápidamente en francés, constituyen una

frase cuya traducción sería algo así como «ella tiene el culo caliente»²⁶. Esta obra es un ejemplo distinto, pues no consiste en un objeto industrial descontextualizado, más sí en un objeto cotidiano, una obra que todos conocemos: “No es exagerado decir que se trata de la obra más reproducida, y por ello más conocida, de todo el patrimonio artístico de Occidente.”²⁷. Esta obra fue puesta como un objeto más, un objeto reproducible, lo cual pone en cuestión su carácter de obra de arte. La intervención de Duchamp en esta imagen, que consiste en haberle puesto a ésta perilla y bigotes, no es “artística” en el sentido que lo entendemos habitualmente. No hay en esta intervención una creación o producción en el sentido material, es uno más de sus *ready-made*, es decir, la apropiación de algo que está ya hecho, disponible.

²⁶ Juan Antonio Ramírez, *op. cit.*, p. 46.

²⁷ José Jiménez, *op. cit.*, p. 26.



L.H.O.O.Q., 1919, en José María Faerna García-Bermejo, *op.cit.*, sin número de página.



Fuente. 1917, en José María Faerna García-Bermejo, *op.cit.*, Sin número de página

El *ready-made* más emblemático para la historia del arte contemporáneo es el llamado *Fuente*, un urinario que fue girado 90 grados y tenía la inscripción: “R. Mutt”, uno de los pseudónimos del artista, y que suscitó un escándalo por su referencia a un lugar como el baño. El 9 de abril de 1917, en la exposición del Salón de la Sociedad de Artistas Independientes iba, supuestamente, a ser expuesto, mas el comité encargado decidió no mostrar la obra por distintas razones. Duchamp respondió de manera anónima con una carta publicada en la revista *The Blind Man*:

Dicen que cualquier artista que pague seis dólares puede exponer. El señor Richard Mutt envió una fuente. Sin discusión este artículo desapareció y nunca fue expuesto. He aquí las razones para rechazar la fuente del señor Mutt: 1. Algunos arguyeron que era inmoral, vulgar, 2. Otros que era un plagio, una

simple pieza de fontanería. Pero la fuente del señor Mutt, al igual que una bañera, no es inmoral, eso es absurdo. Se trata de un accesorio que se ve a diario en los escaparates de los fontaneros. Si el señor Mutt hizo o no hizo la fuente con sus propias manos carece de importancia. Él la ELIGIÓ. Cogió un artículo de la vida diaria y lo colocó de tal manera que su significado habitual desapareció bajo el nuevo *título* y punto de vista; creó un pensamiento nuevo para ese objeto. En cuanto a la fontanería, eso es absurdo. Las únicas obras de arte que ha producido América han sido sus productos de fontanería y sus puentes.²⁸

Esta pieza causó tal impresión por el escándalo que suscitó cuando fue rechazada, no sólo por ser un objeto de uso privado, sino también porque fue el primer objeto de empleo cotidiano colocado en un pedestal y nombrado “arte” por el simple hecho de haber sido escogido por el artista. Muchos piensan y pensaron que esta obra es una farsa, mas su mayor importancia no radica en el hecho de ser arte o no. Su relevancia está en provocar que nos detengamos ante la idea que tenemos del arte, en que nos preguntemos si de verdad podemos dar por hecho esa categoría, y en abrir la posibilidad de considerar a un objeto cotidiano descontextualizado como arte.

En este tipo de obras el objeto es puesto en una plataforma, como comúnmente se hace con las obras expuestas en los museos. Es descontextualizado al ser sacado de su entorno habitual; ahora ya no es el útil que pasa desapercibido y es usado. Cuando la pala de nieve ya no es para levantar la nieve, la rueda de bicicleta para transportarnos, el portabotellas para secar las botellas, el urinario para orinar, el peine para peinar, etc., entonces aparecen aspectos que no habían sido tomados en cuenta cuando el objeto era usado. La forma, el color, el material de este objeto se hacen patentes, así también salen a la luz el uso que tenía cuando era usado, el

²⁸ Juan Antonio Ramírez, *op. cit.*, p. 54.

significado de su nombre, y de esa forma se suscita la pregunta: ¿es esto una obra de arte?, ¿acaso puede un objeto de esta especie provocar las mismas sensaciones que ver un cuadro o una escultura?

Se ha comparado *Fuente* con otras obras de arte como “el mármol de Brancusi *Princesa X* (1916)”²⁹, y se le ha dotado de caracteres propios de otras obras de arte. En el mismo número de *The Blind Man* se publicó una fotografía de Alfred Stieglitz que documenta cómo iba a ser expuesta la obra en la exposición del Salón de la Sociedad de Artistas Independientes. En el mismo número de dicha revista fueron difundidas por primera vez las similitudes de esta obra con otras piezas de arte, dándole así a “Fuente” un valor artístico y estético: “«¡Qué placentero es, para cualquier ojo “inocente”, observar su casta simplicidad de línea y color! Alguien dijo: “Como un Buda encantador”; alguien dijo: “Como las piernas de las mujeres de Cézanne».”³⁰

Las consecuencias de la obra “Fuente” fueron y han sido múltiples. No sólo implicó una crítica a las instituciones artísticas, que se encargan de decidir qué es y qué no es arte y, con ello, una crítica a la moral de aquel momento. Pero no sólo eso: de manera irónica, muestra que postrándose como obra de arte, el objeto descontextualizado abre la pregunta misma por el arte. El hecho de que ese objeto sea o no sea artístico es una pregunta irresoluble, mas el *ready-made* logra ponernos frente a tal cuestionamiento. Así también, abre la interrogante de si es posible que

²⁹ *Ibid.*, p. 55.

³⁰ *Ibidem.*

ese objeto puesto como arte sea portador de características estéticas, que en su contexto común no nos habríamos imaginado que podría tener.

Los *ready-made* se han considerado una primera manifestación de arte conceptual. Al ser descontextualizados abren una dimensión estética nueva que es, no de ornamentación, sino conceptual. “Duchamp insistió siempre en que la dimensión material de los *ready-mades* era irrelevante y en que lo decisivo era su *idea*.”³¹ De ahí que tampoco fuera importante que las obras fueran únicas, porque lo que reproducían era la idea de tal objeto.

Antes de *Fuente*³², no era común la pregunta de qué es el arte, más bien se daba por hecha y se reducía al arte a una pintura o una escultura. El *ready-made* propuso tempranamente la pregunta de si un urinario, un cuadro re-interpretado o algún otro producto de la técnica puede o no ser arte; al mismo tiempo que está puesto en el museo como una pieza artística, niega que ésta sea única y la necesidad de que exista un artista para crearla.

³¹ Cfr. José Jiménez, *op. cit.*, p. 32.

³² Cfr. Tony Godfrey, *Conceptual Art*, Phaidon, Singapur, 2003, pp. 6-7.

Conclusiones

Desde la idea de Heidegger del arte, ésta pone en obra la verdad, nos abre el mundo como Cuaternidad, hace de la “cosa” “cosa”, espacia sus cuatro dimensiones, permite que habitemos como mortales y nos insertemos en el juego de cielo, tierra, divinos y mortales. La obra de arte es un dejar ser a las “cosas”. ¿Es plausible que un *ready-made* haga esto?

Es necesario reconocer que la postura de Heidegger y la obra de Marcel Duchamp son propuestas distintas, que se dan con objetivos diversos. Ni en Duchamp existe algo así como una idea de Cuaternidad, ni en Heidegger hay una burla a la sociedad de la época o a las instituciones artísticas. Además, las ideas de tecnología y de arte son distintas en cada uno de estos personajes.

En efecto, no significa lo mismo hablar de la indiferencia visual que hay en el primer momento de la reubicación de un *ready-made* duchampiano, que de la idea de indiferencia que hay en Heidegger, que se refiere a la forma cotidiana en que el ser-ahí es.

El interés de este trabajo fue argumentar que estos dos autores comparten algo muy específico: en ambos existe la posibilidad de que determinados entes habituales puedan ser interpretados como obras de arte. Resumiendo, en el caso de Duchamp un ente de uso común descontextualizado puede ser interpretado como arte y, en el caso de Heidegger, un ente común tomado como “cosa” puede desplegar una nueva perspectiva de la que habitualmente muestra y también ser visto como arte.

Desde la perspectiva heideggeriana, estos dos autores se relacionan sólo en un aspecto de la “cosa”. La idea heideggeriana de “cosa” es aplicable en la obra de Duchamp en el sentido de que la “cosa” es una apertura, una interpretación y un dejar ser. También se relacionan en la idea heideggeriana de habitar, porque habitar es un construir, crear y dejar ser.

Para mí lo más sugerente de este trabajo ha sido encontrar que estos dos autores comparten que en el dejar ser a las obras como algo no determinado, éstas se abren y muestran nuevas y múltiples perspectivas. Es en efecto donde estas dos propuestas colindan, en el sentido de “cosa” como interpretación.

Duchamp, al poner ante nosotros objetos de uso cotidiano, provoca que éstos aparezcan ante nuestra vista, que dejen de pasar desapercibidos. En este sentido, lo que normalmente es desapercibido pasa al estado de des-velamiento. Así, el útil en tanto útil no llama nuestra atención, pero el útil descontextualizado aparece, es des-velado como una obra de arte. El desocultamiento implica el juego entre el aparecer y el desaparecer, donde siempre se desplegarán y saldrán a la luz nuevos aspectos de la “cosa”.

Con el *ready-made* se hace claro que es posible morar en lo abierto del ente, ya que dicha “cosa” es tomada no sólo como lo que era antes -un inodoro o un peine- sino como un objeto del cual pueden hacerse indagaciones y ser apto para la contemplación artística. Esta manifestación nos muestra que hasta de lo más cotidiano existe otra posible interpretación, que un ente no es algo unívoco sino algo que puede ser visto de muchas maneras, desde diversas perspectivas. Así, esto

es “dejar ser” al ente, situarse en su apertura, que no es simple apertura, sino apertura ocultante.

Y éste es el carácter decisivo, a mi parecer, en donde colindan la propuesta de Heidegger y la de Duchamp. Los *ready-made*, en su crítica al objeto artístico como mercancía, señalan que ni la obra de arte es un objeto de mercado ni el útil únicamente tiene la posibilidad de mostrarse como un útil. Duchamp hace con su obra un ejemplo de cómo es posible, a pesar del auge del mundo técnico de hoy en día, abrir una perspectiva poética del objeto de uso común.

No es evitando el mundo de los objetos hechos en serie, de los útiles, de las máquinas, sino a través de ellos que se hace una nueva interpretación de éstos. Esa nueva interpretación es lo que une a Duchamp con Heidegger, ya que el artista encontró en aquellos entes “de poca monta” el espacio en donde el hombre puede abrir nuevas maneras de ver a lo ente, al arte.

El *ready-made* hace que se patentice lo que Heidegger llama la “cosa”, aunque no exista tal concepto en Duchamp. Hace aparecer la parte invisible del objeto y lo abre como “cosa”. Abre la parte invisible de lo ente porque lo arranca de la definición que lo toma como objeto y, por ello, lo sitúa como “cosa”, como lo que no puede ser determinado porque es justo la apertura desde la que se da todo mostrar.

El *ready-made* es prueba de que no existe algo así como una definición inamovible del ente y que lo ente se puede mostrar de múltiples modos. ¿No es esto una crítica a la concepción que cree conocer todo de las cosas y que las toma como

objetos, que considera a la obra de arte como un útil, que “sabe” lo que es arte y lo que no lo es?

Al tiempo que Duchamp destituye al objeto artístico como el único que puede ser tomado como una obra de arte y ser apto para producir el disfrute artístico, como ya he aclarado refiriéndome a lo que Duchamp aseveró acerca de la obra *Rueda de bicileta*, critica la concepción del objeto en general, muestra con su obra que lo ente es inagotable y puede ser visto de múltiples maneras, por ejemplo, como arte.

Otra señal que indica que podemos tomar a un *ready-made* como arte es que la búsqueda de lo propio de la obra de arte en las cosas más habituales fue algo que tanto Duchamp como Heidegger hicieron. Aquello que es lo más común, para Heidegger, es lo más digno de ser poetizado. En aquello que normalmente pasa desapercibido porque se toma como lo que se presenta, se muestra, si se ve desde otro contexto, que en cualquier ente hay algo indisponible y oculto, hay algo más que puede ser develado y ese algo más es inagotable.

Lo más común es lo más digno de ser poetizado porque, sin llevarnos a otro lugar más que al que nuestra interpretación abre, nos hace morar en lo abierto del ente. Esa apertura, que es la que hace que las “cosas” sean “cosas”, y que nosotros, mortales, nos sepamos posibles, es lo que la obra de arte, la poesía, lleva a patencia. El darle una nueva significación a las cosas más habituales y “de poca monta” es interés común entre estos dos personajes. ¿No es éste el interés de los dadaístas en la recolección de objetos comunes en sus paseos?

Algo más que comparten Heidegger y Duchamp, es que cuando no se conoce el autor de la obra de arte, ésta es abierta más patentemente. Duchamp reubicaba como

obras de arte objetos que fueran anónimos, esa era una característica de los *ready-made*. El artista utilizaba distintos pseudónimos al firmar las obras con el objetivo de restar importancia al autor de éstas. En Heidegger, mientras menos se conoce del artista y de la obra, ésta es dejada ser de manera más radical, porque no es determinada por esos aspectos.

Así como Heidegger comienza la pregunta por la obra de arte con el análisis de un útil, así Duchamp “crea” obras de arte con la descontextualización de objetos de uso. Unos zapatos, un urinario, una jarra, un portabotellas, un puente, una rueda de bicicleta nos muestran que lo ente, en este caso lo útil, guarda un aspecto abierto si es tomado como arte, como apertura, como “cosa”.

El dejar que las cosas se muestren de otra manera, volviendo de lo útil algo inútil y apto para la contemplación y la reflexión, provoca que la materia de los útiles descontextualizados destaque. Esto no significa, sin embargo, que cualquier descontextualización de un objeto de uso sea ya arte desde la idea de dejar ser, ya que otros artistas hicieron y han hecho también una descontextualización de los objetos de uso, pero con otro interés, como por ejemplo, el de entronizar el mundo de la técnica -el arte *Pop* por ejemplo-. La obra de Duchamp puede verse desde la filosofía heideggeriana porque es de otro carácter. En Duchamp, esta descontextualización viene acompañada de una muestra de que el decir humano es interpretativo, de que toda *póiesis* se da desde una perspectiva, lleva a patencia la finitud.

En el *ready-made* se pasa de la interpretación cotidiana que cree saber todo sobre el objeto, propia de la técnica, a lo inhóspito, a aquel lugar abierto de lo ente,

al de lo no disponible. Es en lo extraño e indisponible que tienen las “cosas” que el hombre puede habitar, y desde donde estas “cosas” pueden ser tomadas como obras de arte.

Por todo esto cabe decir que este tipo de creaciones, en su hacer de lo habitual un no-objeto y así una “cosa”, pueden ser tomadas como obras de arte desde la filosofía heideggeriana. La obra de Duchamp y la idea heideggeriana de arte siguen siendo manifestaciones actuales que pueden aún aportar al arte contemporáneo una nueva manera de ver a lo ente en general y a la obra de arte.

Frente a la pérdida de límites que hay hoy en día entre el arte y la mera mercancía, estas posturas nos ayudan a repensar a las “cosas” y a su constitución abierta, que no se limita a ser para el comercio y el estudio, sino que nos ayudan a reconsiderar que éstas siempre guardan y ocultan algo. Porque hay múltiples maneras en que lo ente se puede mostrar, con Duchamp se ha extendido y sigue abriéndose el espacio para múltiples manifestaciones artísticas; el arte ya no se limita a ser algo que concuerde con una definición. Existen posturas sobre qué es el arte, pero éstas no son una norma que se deba seguir para crear, por lo cual se hace clara no sólo la multiplicidad de formas de concebir el arte, sino también que la pregunta por éste está abierta.

Finalmente podemos concluir que estos dos autores, al hacer que se muestre una nueva forma de mirar al ente, nos convocan a la apertura, nos exigen romper los límites de una mirada pobre y nos señalan la riqueza de nuestra propia apertura al revelarnos lo irrefutable de nuestra finitud.

Bibliografía.

Bibliografía general:

Ades, Dawn, Neil Cox and David Hopkins, *Marcel Duchamp*, London, Thames and Hudson, 1999

Bourriaud, Nicolas, *Postproducción*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2007

Cereceda, Miguel, *Problemas del arte contemporáneo@. Curso de Filosofía del arte en 15 lecciones*, Ad Hoc, Murcia, 2006

Cirlot, Juan-Eduardo, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Anthropos, España, 1986

Constante, Alberto, *El retorno al fundamento del pensar (Martin Heidegger)*, U.N.A.M., México, 1986

Constante, Alberto, *Martin Heidegger en el camino del pensar*, Facultad de Filosofía y Letras, U.N.A.M., México, 2004

Diccionario de la Real Academia de la lengua Española en C.D. ROM.

Duque, Felix, Vincenzo Vitiello, Arturo Leyte, Beat Wyss, Christopher Fynsk, *Heidegger y el arte de verdad*. Universidad Pública de Navarra, 2005

Faerna García-Bermejo, José María, *Marcel Duchamp*, Polígrafa, España, 2004

Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, Ariel, Barcelona, 2004.

Foster, Hal, Rosalind Krauss, Ive Alain Bois, *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Akal, Madrid, 2006

Godfrey, Tony, *Conceptual Art*, Phaidon, Singapur, 2003

Jiménez, José, *Teoría del arte*, Técno, España, 2006

Juanes, Jorge, *Marcel Duchamp. Itinerario de un desconocido*, Itaca, México, 2008

Kuspit, Donald, *Emociones extremas. Pathos espiritual y sexual en el arte de vanguardia*, Abada editores S.L., Madrid, 2007

Leyte, Arturo, *Heidegger*, Alianza, Madrid, 2005

Paz, Octavio, *Apariencia desnuda, La obra de Marcel Duchamp*, Era, México, 1973

Pöggeler, Otto, *El camino del pensar de Martin Heidegger*, Alianza, Madrid, 1986

Ramírez, Juan Antonio, *Duchamp, El amor y la muerte*, Siruela, Madrid, 1994

Rodríguez Prampolini, Ida, *Dadá: Documentos*, Introd. y recopilación de Ida Rodríguez Prampolini; con un estudio de Rita Eder, México, U.N.A.M., Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977

Vattimo, Gianni, *Introducción a Heidegger*, Gedisa, Barcelona, 2002

Walther, F. Ingo, Rainer Metzger, *Van Gogh, The Complete Paintings*, Taschen, Slovenia, 2001

Obras de Martin Heidegger citadas:

Construir, habitar, pensar, Conferencias y artículos, tr. Eustaquio Barjau, Serbal, Madrid, 2001

De la esencia de la verdad. tr. Helena Cortés y Arturo Leyte, en *Hitos*, Alianza, Madrid, 2000

El origen de la obra de arte, tr. Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza, Madrid, 2005

El ser y el tiempo, tr. José Gaos, FCE, México, 2002

La cosa, Conferencias y artículos, tr. Eustaquio Barjau, Serbal, Madrid, 2001

La pregunta por la técnica, Conferencias y artículos, tr. Eustaquio Barjau, Serbal, Madrid, 2001

Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio. El arte y el espacio, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2003