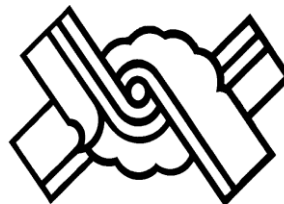


UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFIA
INTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

“CREACIÓN, BELLEZA Y VERDAD. HEIDEGGER Y LA ESTÉTICA”

TESIS
Que para obtener el grado de
Maestría en filosofía
PRESENTA:
Jesús Enrique Lozada Martínez

Director de tesis: Dr. Carlos Oliva Mendoza



Ciudad Universitaria

México 2010



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.

Agradecimientos

Quisiera agradecer a mis padres Alfonso y María del Carmen, por su comprensión y confianza a lo largo de este proyecto.

A Verónica Lozada Martínez por su compañía y apoyo. En ti pude ver a dónde conduce la determinación y la constancia. Porque te admiro y toda admiración se acompaña de un intento de imitación.

A Ulises Pérez Martínez, hermano, gracias a ti mis ríos no se secaron.

A Alan Enrique García Ruíz en cuya compañía me he sentido siempre a gusto y cuyo apoyo en mis momentos de crisis impidió que naufragara en este trabajo. En ti sin duda encontré el lado amable de la filosofía.

Al “Tigre” en tus pláticas encontré siempre la claridad y profundidad necesarias para el camino que hoy sigo. Por darme siempre la alternativa de seguir adelante.

Al “Dragón” Contigo aprendí no sólo las dimensiones de mi oficio sino las de la vida misma. Un privilegio para mí mujer dragón.

Agradezco también a mi tutor Dr. Carlos Oliva Mendoza su paciencia y apoyo incondicional para realizar este trabajo.

El presente trabajo de investigación fue realizado gracias a la beca de maestría proporcionada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, CONACyT.

ÍNDICE

Introducción	4
Capítulo 1. Heidegger ¿enemigo de la técnica?	9
1.1. La Técnica moderna y la techné griega.....	12
1.2. Orden y Tecno-ciencia	19
Capítulo 2. Creación sin creador	28
2.1. Creación sin creador. Platón.....	29
2.2. El <i>sujeto</i> creador. Inmanuel Kant	31
2.3. Heidegger. El origen de la obra de arte	34
Capítulo 3. Belleza y Verdad.....	39
3.1. Lo bello en la obra. Platón	39
3.2. Lo bello en el sujeto. Inmanuel Kant.....	42
Capítulo 4. Heidegger. Verdad y belleza	46
4.1. El lugar de la verdad no es del enunciado	47
4.2. La verdad como aletheia.....	49
4.3. La obra de arte y la verdad. Convergencia de la Belleza y la verdad en la obra de arte.	52
Conclusiones: Ontología estética. Heidegger y la estética.....	66
Bibliografía	69

Introducción

La filosofía del siglo XX y en cierta medida la del siglo XXI se encuentra marcada por un nombre Martin Heidegger. La marca no es entendida aquí como una influencia determinativa sea ésta positiva o negativa. No intentamos decir aquí que toda la filosofía posterior es heideggeriana o antiheideggeriana. La influencia de este filósofo alemán no se limita, como parecería a los ojos de algunos, a una *manera* de hacer filosofía. La marca que el pensador de la selva negra ha dejado en la filosofía viene dada por los temas que abordó, aunque queda claro que lo distintivo de ese abordaje fue justamente la novedad del mismo. No fue el único que se encargó de tópicos como la técnica, el lenguaje o la obra de arte, pero los lugares en los que él reparó para sus análisis son sin duda una herencia para el pensamiento futuro.

Suele dividirse el pensamiento de Martin Heidegger en dos partes. La *Kehre* o vuelta marcaría tanto el abandono de ciertas problemáticas como el cambio de perspectiva para el tratamiento otras. En este sentido, el Dasein pierde su centralidad y el Ser pasa a ocupar, de manera explícita, un lugar primordial en la reflexión heideggeriana. Temas como la técnica y la poesía cobran una relevancia que no tenían en el pensamiento temprano de Heidegger. No obstante, no puede tomarse la *kehre* como una escisión de su filosofía. De tal suerte que las partes resultaran inconexas. Si bien los temas trabajados por el “segundo Heidegger” son

abordados desde una perspectiva diferente no por ello puede decirse que no guardan ninguna relación con los trabajos anteriores.

No me encargaré aquí de demostrar la posible relación entre las partes de la ya aceptada división de la filosofía heideggeriana en *Filosofía de la Existencia* y *filosofía del Ser*¹. Nos ocupamos más bien de un tema que dicha división puede ocultar en primera instancia. La división tiene cierta utilidad para organizar la obra de Martin Heidegger y situar ciertos problemas dentro de su pensamiento, pero es un error manifiesto dejar de tenerla como una guía y pensar que en dicha división se agota la riqueza y se determina la filosofía de este pensador.

Lo que este trabajo persigue es la vinculación del pensamiento de Heidegger con la estética. Este nombre aparece con frecuencia en los diversos libros que versan sobre estética o sobre la historia de ésta. La relación que se establece entre este filósofo y la estética tiene como punto de partida “El origen de la obra de arte”, ensayo contenido en *Caminos de Bosque*²; algunos otros toman en cuenta también “Hölderlin y la esencia de la poesía”. A pesar de la centralidad que en estos escritos ocupa la reflexión acerca del arte, estos son insuficientes para comprender el lugar que guarda para el arte el pensamiento de Heidegger y por ello mismo insuficiente para situarlo en la historia de la estética.

¹ Vid. Colemer, Eusebi. *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*. Herder: Barcelona, Segunda edición 2002. Volumen III.

² Heidegger, Martin. *Caminos de Bosque*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Alianza: Madrid, 2003.

La reflexión heideggeriana acerca del arte no es una reflexión aislada, se encuentra estrechamente vinculada con el tema principal de su pensamiento, el Ser. Propongo entonces, enlazar los textos donde Heidegger se ocupa expresamente del arte con “La pregunta por la técnica”. De dicha relación o enlace habrá de resultar la relación de la reflexión heideggeriana acerca del arte con el conjunto de su pensamiento, permitiendo así su ubicación en la historia de la estética.

La crítica a la metafísica moderna presente en *La pregunta por la técnica*, está encaminada a la localización de la idea de estructura. Ésta es la manifestación de la metafísica moderna, de su búsqueda de lo estable y lo constantemente presente. Dicha búsqueda se encuentra también en la técnica moderna. Es justo en miras a esta idea de estructura que Heidegger replantea el camino establecido en *Ser y Tiempo*. La analítica existencial del Dasein puede ser entendida como una estructura que permita la construcción de un sistema, recayendo nuevamente en una filosofía de la subjetividad, en la cual el Dasein es el centro de referencia último. Heidegger advierte en su *Carta sobre el Humanismo*: “Si se entiende el proyecto mencionado en *Ser y Tiempo* como un poner representador, entonces lo estaremos tomando como un producto de la subjetividad, esto es, estaremos dejando de pensar la comprensión del ser [...]”³ Todo lo cual contraviene al objetivo de sacar del olvido al Ser. Es por ello que la obra heideggeriana posterior a la *Kehre* se ocupa primordialmente del Ser. En *El*

³ Heidegger, Martin. *Hitos*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 2000. pp. 269-270

origen de la obra de arte Heidegger intenta una vía diferente de acceso al Ser, una que no pueda tomarse como estructura fija. Esta vía de acceso al Ser es la obra de arte, pues al introducir los términos *Mundo* y *Tierra* en su análisis logra evitar que la obra sea considerada como un fundamento que permite la elaboración de una metafísica de la presencia. Lo que hay en la obra de arte no es nunca una presencia sino un acontecimiento.

La dinámica entre *Mundo* y *Tierra* planteada por Heidegger impide el asentamiento de una estructura fija (Gestell) pues la obra nunca puede darse por conocida. Ya que aun cuando opera en ella un elemento que tiende al orden, *Mundo*, encontramos también un elemento que se opone y tiende a ocultar, *Tierra*. Es esta dinámica la que pone en primera instancia, en un lugar privilegiado a la obra de arte y nos permite pensarla como vía de acceso al Ser.

He insistido en la relación de Heidegger con la estética, relación que en primera instancia parece forzada, pues él mismo toma distancia de esta disciplina considerando que se sostiene sobre suelo metafísico. En “La época de la imagen del mundo”, otro texto contenido en *Caminos de Bosque*, Heidegger menciona como uno de los fenómenos que caracterizan a la Edad Moderna, época fundamentada por una metafísica que ha olvidado al ser, a la estética. Escribe: “Un tercer fenómeno de igual rango en la época moderna es el proceso que introduce al arte en el horizonte de la estética. Esto significa que la obra de arte se

convierte en objeto de la vivencia y, en consecuencia, el arte pasa por ser expresión de la vida del hombre”⁴.

Fenómeno de igual rango que la técnica mecanizada, la estética tiene que someterse a una crítica semejante a la dirigida por Heidegger hacia la técnica. En la estética nos hallamos al igual que en la técnica moderna sobre un suelo metafísico, sobre el olvido del ser. Mas no debemos ver aquí un rechazo a la estética, ni un enclaustramiento de ésta como una expresión más de una metafísica de la subjetividad. Se trata de examinarla a la luz de los planteamientos heideggerianos, es precisamente en este examen, en el camino recorrido, que la estética se ve trastocada. Ésta no es más una disciplina que se ocupa subjetiva u objetivamente de ciertos objetos o vivencias, se trata más bien de un ámbito desde donde se puede pensar la verdad como desocultamiento, desde donde se puede pensar el ser. Es, pues, una estética ontológica.

⁴ Heidegger, M. Op. Cit. p 63

Capítulo 1. Heidegger ¿enemigo de la técnica?

Se tiende a pensar que la crítica de Heidegger a la técnica es exagerada y llena de tintes “románticos”. Se presenta así a Heidegger como un enemigo de la técnica y a su crítica como un rechazo desmesurado de aquello que en muchos ámbitos ha sido beneficioso para la vida humana. Los avances técnicos en ramas como la medicina han permitido mejorar la calidad de vida en estos días, al encontrarse tratamientos más efectivos para las enfermedades y para el dolor. Oponerse a los avances de la técnica parece un desvarío. Por otra parte, la técnica ofrece una nueva plataforma para la creación artística contemporánea, rechazarla es cerrar el camino a las posibilidades que los multimedia ofrecen al arte. Parece así que Heidegger cierra con su crítica a la técnica el camino para el arte contemporáneo, se dirá entonces que no podemos pensar al arte contemporáneo desde el pensamiento heideggeriano. Una estética surgida de dicho pensamiento está pensada como una “estética del futuro, que sueña con un arte neoclásico y presocrático”, una estética que “no deja ningún lugar para el arte moderno, nacido con la filosofía y corrompido por la técnica...”⁵ Al creer que la crítica es hecha con vistas a la desaparición de la técnica o cuando menos al estacionamiento de ésta, como si esto fuera posible. Si pensamos que el supuesto de Heidegger radica en que todo tiempo pasado fue mejor, dejamos escapar lo esencial de la crítica. Ésta es un llamado a reparar en algo que pese al uso

⁵ Jimenez, Marc. *¿Qué es la estética?* Traducción de Carme Vilaseca y Anna Garcia. Idea Books: Barcelona, 1999. p. 243.

cotidiano de sus productos, se encuentra en la lejanía de nuestro pensar, esto es, la técnica. Heidegger no busca con su crítica desaparecer a la técnica, ni colocarla en el rincón de “lo malo” del hombre, antes bien, lo que persigue es pensarla, pero pensarla de manera profunda. Esto implica ir más allá de los artefactos y relacionar la actividad que los produce con otras actividades para encontrar así su particularidad. La crítica a la técnica no está encaminada a prescindir de ella, sin embargo, no encontramos en los escritos heideggerianos elementos para el correcto uso de ella, para un mejor aprovechamiento de ella. Para pensar la esencia de la técnica es necesario ir más allá del ámbito de lo técnico, sus instrumentos. Pensar en la esencia de la técnica es pensar en aquello que la hace posible. Qué hace posible a la técnica y no qué es posible con la técnica moderna.

Es preciso aclarar que la técnica que Heidegger quiere criticar es la técnica moderna, aquella que se halla ligada de una manera especial con la ciencia moderna y con sus presupuestos. Una técnica que se muestra ajena a la *techné* de los griegos, pues en ella opera un modo diferente de relacionarse con el mundo y una concepción diferente de *physis*. Escribe Heidegger:

Con todo, el hacer salir de lo oculto que prevalece en la técnica moderna, no se despliega ahora en un *traer-ahí-delante* en el sentido de la *poiesis*. El hacer salir de lo oculto que prevalece en la técnica moderna es una provocación que pone ante la Naturaleza la exigencia de suministrar energía que como tal pueda ser extraída y almacenada.⁶

⁶ Heidegger, Martin. “La pregunta por la técnica”. en *Conferencias y artículos*. Traducción de Eustaquio Barjau. Barcelona: Serbal, 1994. p. 15

Es posible encontrar dos tratamientos a la técnica por parte de Heidegger, el primero se acercaría a ella en tanto objeto-útil, lo que en *Ser y Tiempo* aparece como *ser-a-la-mano*. Mientras que el segundo toma a la técnica como exigencia o estructura que no es ningún instrumento, esta técnica no se encuentra en nada técnico. Es en el segundo acercamiento dónde Heidegger intenta un análisis que no repara ya en el objeto-útil, sino en aquello que rige el criterio de dicha utilidad. Aquí se abordará la técnica en tanto búsqueda de su esencia, no se trata ya de un primario modo de ser de Dasein, de una relación de éste con su mundo, con el ser, sino de aquello que determina dicha relación y que en cierta medida la pone en peligro. El análisis de la esencia de la técnica nos muestra que la revelación del ser como lo disponible y utilizable con vistas a la explotación es sólo un modo de desocultamiento mas no el único. Es en el olvido de este elemento donde la humanidad peligra. “Si la humanidad perdiera la oportunidad de revelar el sentido del ser más allá del modo tecnológico que ahora predomina, ello implicaría también la pérdida irreparable de otras formas antiguas de desocultamiento del ser [...]”⁷ Aquí no podemos entender por humanidad un conjunto de sujetos humanos, pues encontraríamos que lo que hace peligrar a la humanidad así entendida es justo de lo que Heidegger se rehúsa a hablar, los artefactos tecnológicos y las consecuencias morales de su producción y de su uso, sea sobre otros seres humanos sea sobre la tierra en la que el usuario de la tecnología habita. La humanidad que peligra es aquello que para Heidegger le es propio al humano, ser un lugar abierto al ser.

⁷ Linares, Jorge Enrique. *Ética y mundo tecnológico*. F.C.E. UNAM: México, 2008. p. 44

1.1. La Técnica moderna y la *techné* griega

La distinción entre la *techné* griega y la técnica moderna surge de un intento por apresar la esencia de la técnica, aquella a la que se dirige nuestro preguntar. La esencia de la técnica no la encontraremos, nos dice Heidegger, en los aparatos técnicos del mismo modo que no encontramos la esencia de un árbol en un árbol específico. Se trata de una meditación profunda de lo que la técnica es, pero para ello es necesario saber lo que es la técnica, su definición.

La primera definición que se ensaya es la instrumental, aquella según la cual ella es un medio y un hacer del hombre. Esta definición es correcta y a pesar de ser válida para la técnica moderna, de la cual se afirma que frente a la técnica artesanal de antes es algo distinto y completamente nuevo, no alcanza lo esencial. No obstante, esta definición le sirve a Heidegger de punto de partida para dirigirse a una interpretación que alcance lo esencial de la técnica. Al centrar la atención en las señas que hace la palabra *instrumentum* a la que hace referencia lo instrumental de la definición, es llevado a un análisis de la causalidad en Aristóteles; al relacionar dicho análisis con la etimología de la palabra técnica, aquella que nos remite a la palabra griega *techné*, concluye que la esencia de la técnica no es nada humano. La esencia de la técnica no consiste, por tanto, en ser un mero instrumento hecho y manejado por el hombre, sino en un modo de salir de lo oculto, de enviarse el ser, como un emerger desde sí. “La técnica no es

pues un mero medio, la técnica es un modo del salir de lo oculto.”⁸ Prestar atención a esto nos conducirá a una región distinta a la instrumental, a la región del des-ocultamiento, esto es, de la verdad. La verdad no es entendida como la adecuación entre el pensamiento y la cosa, como corrección del representar. Esta concepción proviene, según Heidegger, de la traducción latina *veritas* de la *aletheia* griega, pero ésta no tiene que ver con la representación, sino con el salir de lo oculto.

En este sentido, la *techné* griega se halla en relación con la *poiesis*, la cual es entendida por Heidegger como un *traer-ahí-delante*, como un hacer presente lo que se encuentra ausente, oculto. La *techné* no sólo es el nombre para un hacer y un saber pertenecientes al obrero manual sino también para el arte. La *techné* griega en tanto un modo de *traer-ahí-delante* es algo poético, pues comparte la capacidad de des-ocultar de la *poiesis*. Escribe Heidegger: “La *techné* es un modo del *alethein*. Saca de lo oculto algo que no se produce a sí mismo y todavía no se halla ahí delante”.⁹ Lo decisivo de la *techné* griega no está en un determinado hacer o manejar, se encuentra más bien en el hacer salir de lo oculto, mas no como fabricación, sino como un traer ahí delante, como des-ocultamiento.

Para encontrar lo que distingue a la técnica moderna con respecto a la *techné* griega debemos tener en cuenta que la primera, al igual que la segunda, es un hacer salir lo oculto. Este es su rasgo fundamental. Sin embargo, el modo

⁸ Heidegger, Martin. “La pregunta por la técnica”. en *Conferencias y artículos*. Traducción de Eustaquio Barjau. Barcelona: Serbal, 1994. p. 14

⁹ *Ibíd.* p. 14

de hacer salir lo oculto de la técnica moderna, no se realiza ya como un *traer-ahí-delante* en el sentido de la *poiesis*. El hacer salir lo oculto que determina y prevalece en la técnica moderna tiene la forma de la provocación que exige a la naturaleza un suministro que pueda extraerse y almacenarse. Como una reserva siempre a disposición. “El reino de la tierra sale de lo oculto ahora como cuenca de carbón; el suelo, como yacimiento de mineral”¹⁰.

El des-ocultar que domina completamente a la técnica moderna tiene el carácter de emplazar, entendido como un provocar. Esta provocación se lleva a cabo en todas partes, siempre se solicita que algo se encuentre de inmediato en el ámbito de la provocación para otra posible solicitud, esto es, siempre se quiere que aquello salido de lo oculto se encuentre disponible, adquiriendo así el carácter de *existencias*. Con esta palabra Heidegger hace referencia a lo que se encuentra des-ocultado como aquello siempre disponible, susceptible de ser solicitado.

En el hacer salir de lo oculto de la técnica moderna el hombre mismo se ve arrastrado al ámbito de la solicitud. Para que sea posible emplazar y solicitar a la tierra a que proporcione energía se necesita de un solicitante, el Hombre. Así, éste se ve incluido dentro del juego de la solicitud, pues está llamado a solicitar. La llamada que hace al Hombre solicitar a lo que sale de lo oculto en términos de existencias recibe el nombre de estructura de emplazamiento (*Gestell*). Es ésta la que dirige la conducta solicitante ante todo salir de lo oculto, determina la manera de des-ocultar de la técnica moderna. Comparte, en efecto, con la *poiesis* la

¹⁰ Heidegger, Martin. “La pregunta por la técnica”. p. 16

capacidad de sacar de lo oculto, ambas son modos de la *aletheia*, pero la técnica moderna al estar determinada por la estructura de emplazamiento obtiene como producto de su des-ocultar *existencias*, lo disponible para ser solicitado por la conducta solicitante del hombre. Esta conducta se muestra ante todo, según Heidegger, en el florecimiento de las ciencias exactas de la época moderna.

Encontramos, pues, una relación entre la técnica moderna y la ciencia. Mas ¿a qué ciencia nos referimos? La ciencia de la que aquí tratamos, aquella con la que se relaciona la técnica, es la ciencia moderna. Aquella que se inaugura con Descartes y que tiene como propósito la exactitud y la certeza; aquella que tiene su manifestación en la física, en la moderna filosofía de la naturaleza. Dicha filosofía de la naturaleza o filosofía natural se encuentra determinada por la metafísica moderna y por la relación que ésta establece entre el hombre como sujeto y su mundo como objeto. La ciencia es, así, uno de los fenómenos esenciales de la edad moderna y determina por ello mismo a la técnica de esta época, a la técnica moderna.

¿En qué sentido determina la ciencia a la técnica moderna? La ciencia prepara el camino para el pensar técnico, es su manera de interpretar a la naturaleza lo que permite el surgimiento de la técnica. “La física [...] nunca puede renunciar a una cosa: a que la Naturaleza, de un modo o de otro, se anuncie como algo constatable por medio de cómputo y a que siga siendo solicitable como

un sistema de informaciones”¹¹. La ciencia aparece así como una forma del pensar calculador que opera en el proceder técnico moderno.

La ciencia como forma de pensar calculador recibe el nombre de investigación, la investigación, nos dirá Heidegger, es la esencia de la ciencia. No obstante, la investigación sólo es posible sobre las bases de la metafísica moderna. “La ciencia se convierte en investigación única y exclusivamente cuando la verdad se ha transformado en certeza de la representación.”¹² De ahí que el conocer propio de la investigación consista en un acercamiento a las cosas en busca de apresarlas y disponer de ellas mediante la representación. Se trata, pues, de mantener el control del ente a través de la medición constante. El medir y calcular previos como modos de predecir fenómenos pertenece a las ciencias de la naturaleza. A la luz de la ciencia moderna el ser aparece como objetividad pronosticable. El mundo aparece plenamente determinado por leyes estrictamente causales.

Cabe preguntar ¿qué busca la ciencia moderna al convertir al mundo en un objeto de medición? La respuesta es también aquello que la liga con la metafísica moderna. Como hemos mencionado la metafísica moderna inaugurada con Descartes puede entenderse como una búsqueda de un fundamento, la ciencia al hallarse íntimamente relacionada con la metafísica hace suyo no sólo el objetivo

¹¹ Ibid. p. 22

¹² Heidegger, Martin. “La época de la imagen del mundo”. Heidegger, Martin. *Caminos de Bosque*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Alianza: Madrid, 2003. p. 72.

de encontrar un fundamento, sino también la concepción de la verdad como certeza. La objetivación del ente se realiza con el fin de que el hombre convertido en sujeto, mediante su capacidad de representar objetos, logre alcanzar la seguridad, esto es, la certeza de las cosas.

La ciencia busca asegurar el mundo y lo hace a través del dominio del ente y este dominio se ejerce mediante la medición. En el afán de asegurar y encontrar se oculta el motor de la investigación, el cual no habrá de explicitarse hasta la llegada de Nietzsche y la posterior expansión planetaria de la técnica moderna. Este motor que impulsa a la investigación es la voluntad de poder, entendida como voluntad de dominio, cuya expresión en la ciencia y en la técnica moderna se da en la ordenación de lo ente. Aquello que liga a la ciencia con la técnica moderna es que ambas ejercen el dominio sobre el ente a través de la medición y la organización. La técnica moderna obtiene de la ciencia la visión que le permite acercarse al mundo como algo en constante estado de des-ocultamiento, como lo siempre presente para ser constatado por vía de la medición. El mundo sólo puede estar ordenado cuando se lo considera estable, siempre presente, aquí el ser es concebido como permanencia en la presencia. De ahí que la técnica moderna no repare en el estado de oculto de las cosas ni en el juego de des-ocultar y ocultar en el cual consiste la verdad del ser, pues para ésta el ser sólo se halla en lo presente, el cual puede ser medido, ordenado, y una vez asegurado pasa a ser una instancia a disposición. “Este ordenar tiene su esencia en el hecho de que aquel que ordena es señor con conocimiento de su disponibilidad sobre las posibilidades de la actuación efectiva. Lo que se ordena en la orden es el

cumplimiento de esa disponibilidad”¹³. Al medir y ordenar se ejerce poder sobre el ente, se lo domina. La instancia en la que se lleva a cabo dicho dominio la llamamos *tecno-ciencia*.

La búsqueda de un orden para el mundo se concretiza en la *tecno-ciencia*, pues un mundo tecnificado es un mundo asegurado. Dicho orden se estructura conforme a una exigencia, la disponibilidad. El poder ordenador portado por la *tecno-ciencia* permite que la totalidad de lo ente se nos presente como un sistema. Sistema en el que el hombre se instala a sí mismo como centro de referencia. La fusión de la ciencia con la técnica moderna permite la organización total, en la cual se designa con anticipación el lugar de cada ente así como su función. La naturaleza queda confinada como un “fondo fijo acumulado”. La investigación, vista como la expresión del afán de asegurar de la ciencia, se aproxima a ella para disponerla de manera tal que pueda ser medida y calculada; y esto implica sin duda dominación. Pero, como veremos más adelante, esta organización también abarca al sujeto, a él también le dicta su lugar y su función, lo coloca como el demandante de la naturaleza, aquel que ha de disponer de ella, que habrá de provocarla.

¹³ Heidegger, Martin. “La Frase de Nietzsche Dios ha muerto”. *Caminos de Bosque*. p. 174

1.2. Orden y Tecno-ciencia

La organización total llevada a cabo por la técnica se manifiesta como orden del mundo. Del Ser no queda nada y sólo están los entes como lo siempre presente. El ser de lo ente es aquel total y exclusivamente puesto por el poder que produce y organiza propio de la *tecno-ciencia*. Depende pues, de la voluntad que instaura los valores vigentes en lo que podríamos llamar la época técnica. En la época técnica el ser se sigue dando como valor, lo único que cambia en la estructura técnico-científica son los criterios que hacen de algo digno de valor, aquellos que lo dotan de sentido.

Preguntamos entonces, ¿qué es lo que vale para la *tecno-ciencia*? ¿Cuáles son los requisitos que hay que cumplir para valer en la época técnica? ¿Cuáles son, pues, los criterios que hacen de algo valioso para la *tecno-ciencia*? En el horizonte del ser concebido como disponibilidad, lo valioso es aquello que la hace posible. Lo que importa en la época técnica es que la disponibilidad perdure, que el ente esté siempre presente como lo disponible. Aquello que nos permite conservar al ente como disponible es el cálculo. El cálculo es, pues, uno de los criterios de valor para la *tecno-ciencia*. Lo que vale en la época técnica es aquello susceptible de ser calculado, pues esto permite mantener al ente dentro de la estructura de emplazamiento, esto es, como disponible. Esto es así porque el cálculo al ser medición constante del ente permite su pronóstico, la medición constante hace posible dar al ente por conocido. Dar por conocido es mantener en la presencia. Al pronosticar al ente mediante el cálculo, *la tecno-ciencia* hace del

ente algo digno de confianza. Mas ¿en qué radica esa confianza? La confianza se asienta en la disponibilidad, el ente es digno de confianza cuando estamos seguros de que permanecerá siempre en el ámbito de la disponibilidad. Ser de confianza es algo importante y determinante para la *tecno-ciencia*. Ser de confianza es dar por conocido y tiene varios ámbitos de manifestación. Doy por conocido a un autor en tanto objeto de estudio de una investigación cuando considero que se halla completamente al descubierto, presente para ser entendido en su totalidad y digo lo que se espera que diga de él en tanto que conocido. La lectura heideggeriana de la tradición filosófica busca alejarse de esta actitud, no da por conocido aquello sobre lo que medita pues no lo investiga, intenta, como él lo dice, pensar lo no pensado, esto es, aquello que no se encuentra presente, lo que no se ha dicho.

La naturaleza también se da por conocida y por eso puede ser pronosticada. Asegurada a través de la medición constante, la naturaleza puede darse por conocida, como si ya se supiera todo lo que tuviera que saberse acerca de ella, ningún cambio puede ya sorprendernos, pues el cálculo nos permite predecirlo. Es así como funciona el pronosticar. Al someter toda posible variación a un cálculo, al desaparecer toda posible sorpresa que nos pueda provocar la naturaleza mediante la medición constante. Cuando ya nada puede ser imprevisto, pues todo se encuentra determinado por el orden impuesto por la voluntad de dominio. Sólo entonces es posible la planificación.

La planificación es la máxima expresión de la disposición del ente. En ella no se repara más en el ente, se le da por conocido gracias al cálculo y el pronóstico. Se lo toma como permanente y no se repara en los detalles, en las pequeñas variaciones, pues se las considera incluidas en el resultado de la medición constante. Ya sea como residuos de una ecuación o como variaciones de la misma, éstas siempre pueden ser asimiladas por la capacidad ordenadora de la *tecno-ciencia*. La organización del ente es total, planetaria.

La planificación es también una manera de habitar, la manera propia de la época técnica. En ésta, los objetos han desaparecido y en su lugar nos encontramos con las existencias, con las reservas que se encuentran a disposición, listas para ser utilizadas. El mundo es visto como una gran alacena cuyos enseres se encuentran siempre a disposición. El disponer en la planificación sólo repara en la funcionalidad, cuando se planifica en relación a la acumulación de energía o en la distribución del territorio no se repara ya en los elementos involucrados, no se busca conocerlos, pues se dan por conocidos, se confía en ellos. Al planificar, por ejemplo, una presa hidroeléctrica se calcula la energía que puede producirse, los costos de su construcción y la duración de la obra. No obstante, poco o nada importa si los habitantes de alrededor dan o no su consentimiento, se da por conocido que estos, no sólo humanos sino todo lo vivo, la tierra, habrá de ceder. En la planificación se manifiesta de manera más que convincente el despotismo del ente propio de la época técnica, en su capacidad de

ordenar todo lo ente para dominarlo y así disponer de él, la *tecno-ciencia* se levanta como un ámbito del señorío sobre el ente.

Este dominio del pensamiento técnico tiende a expulsar del ámbito de lo posible toda otra forma de pensar, todo otro modo de revelarse las cosas que no sea el de su figura técnica. La diferencia ontológica según la cual el Hombre en tanto que *Dasein* es un claro del ser queda como tal oculta, sólo hay entes, en la forma de puras existencias requeribles por la técnica. Con esta reducción llevada a cabo por la técnica se hace entendible el debilitamiento del espíritu del que nos habla Heidegger. “El oscurecimiento universal implica el debilitamiento del espíritu.”¹⁴ La técnica moderna así entendida representa siempre el momento de un oscurecimiento: oscurecimiento del mundo, oscurecimiento del Ser.

Aun así, puede decirse que no hay nada “malo” en la técnica moderna, pues la crítica no consiste en valorizar ni en desvalorizar. La preocupación de Heidegger no es de índole moral, entendida en el sentido clásico de normatividad reguladora. Tampoco se trata de una cuestión de agrado o desagrado. La técnica moderna, como la entiende Heidegger, es una forma de enviarse el ser, una forma de des-ocultamiento y recordemos que no la única. Sin embargo, puede tornarse peligrosa.

¹⁴ Heidegger, M. *Introducción a la Metafísica*. Traducción de Ángela Ackermann Pilári. Gedisa: Barcelona, 2003. p. 49

Preguntamos ahora, ¿dónde radica el peligro de la técnica moderna? El peligro es lo que amenaza con la pérdida. La técnica moderna amenaza con la pérdida de lo primordial, la relación con el ser. Esta pérdida se da en la forma del olvido, el completo ocultamiento de la relación que existe entre el Dasein y el ser. De ahí que este peligro no se encuentre en los aparatos producto de ella. Ya sean armas de fuego, misiles, incluso bombas atómicas. Lo peligroso de la técnica no radica en lo que ella produce objetualmente. El peligro de la técnica moderna consiste en conducir a un ocultamiento del ser, pues se lo piensa como lo siempre presente, constante y disponible. Aquello que se oculta con la ocultación del ser es precisamente el ser del hombre, “En el imperio del ente, del objeto, de la cosa cognoscible, lo que se oculta es el ser y fundamentalmente el ser del hombre”¹⁵. Al ocultársele el ser al hombre se pierde la posibilidad de vivirse como *Dasein*, como un ser arrojado a una multiplicidad de posibilidades. En un mundo oscurecido, la manera de des-ocultar propia de la técnica moderna tiende a su vez a ocultar que sólo es una manera entre otras posibles de sacar de lo oculto, oculta así, a la poiesis como manera de des-ocultar. Al presentarse como la única manera posible del des-ocultar, la técnica moderna logra expandir sus criterios y su dominio a todos los ámbitos de la vida humana. El oscurecimiento se hace universal.

Heidegger nos dice que dicho oscurecimiento implica un debilitamiento del espíritu. Pero ¿qué se entiende por espíritu? Heidegger nos dice al respecto: “El

¹⁵ Rivara Kamaji, Greta. “Técnica y Ontología: la perspectiva heideggeriana” en *Theoría*. México: Facultad de Filosofía y Letras UNAM, Núm. 11-12, diciembre de 2001, p.102

espíritu es el estar dispuesto de una manera originaria y consciente a la determinación de abrirse a la esencia del ser.”¹⁶ Abrirse a la esencia del ser implica una resistencia y ¿a qué se resiste? Resiste a la instrumentalización del pensamiento, a la capacidad calculadora y dominadora de la *tecno-ciencia*. Es “precisamente el espíritu como conciencia creadora la instancia que puede escapar a los lineamientos de la racionalidad instrumental y tecnocientífica”¹⁷. El oscurecimiento consistiría entonces, en el hecho de que esta estructura creativa es atrapada por el juego del demandar propio de la estructura de emplazamiento y sus criterios de valor.

El peligro de la técnica se entiende entonces como el ocultamiento de dicho oscurecimiento. Al instaurarse al hombre como señor de la demanda, como demandante de lo demandado a la naturaleza, éste no puede notar que ha sido llamado al juego de la demanda y que ha sido absorbido en ella con todo y su espíritu, esto es su capacidad creadora. La técnica moderna crea la apariencia de permanecer bajo el control del hombre, pero es este el que ha cedido su ser a ella convirtiéndose así en un mero instrumento destinado a conservar el funcionamiento de la misma.

A la vida resultante de este sometimiento del espíritu a la técnica moderna y a sus criterios podemos llamarla vida-técnica. En ella el hombre no sólo se encuentra inserto en el juego de la demanda como demandante. También se le

¹⁶ Heidegger, Martin. Introducción a la metafísica. p. 53

¹⁷ Rivara Kamji, Greta. Op. Cit. p. 104

solicita funcionalidad y una producción contable, medible, calculable. Así, sumergido en el reino de la medida, la cantidad es lo que importa, lo que vale, *cuánto* es el dictado bajo el cual vive el hombre y lo que determina su valor. Un trabajador es valioso dependiendo de cuánto es lo que produce; Un profesor de universidad es importante, es valioso, dependiendo de cuánto es lo que produce. Cuántos libros, cuántos artículos, cuántas ponencias, cuántos cursos.

En la vida-técnica todas las creaciones del hombre se encuentran dominadas por los criterios de la técnica. El cálculo ha invadido todos los ámbitos del quehacer humano, en todos ellos se piden, se solicitan resultados medibles y cuantificables. Se busca que el hombre mismo se convierta en objeto del pronóstico, se tiene confianza en que demande, solicite y consuma.

El hombre es concebido también como un ser de confianza, uno que es susceptible de ser pronosticado a través de la medición constante y ser puesto a disposición. Puede disponerse de él como parte de la reserva, de las existencias. En la vida-técnica producto de un mundo oscurecido la vida humana no es más un cúmulo de posibilidades abiertas, se trata de una vida útil, de un tiempo de uso. La vida-técnica es la vida que se vive como útil, aquella que se acaba cuando lo que vive deja de servir. No es de extrañar, entonces, que la prolongación de la vida se busque en ostentar utilidad, en hacer saber que se sirve para algo. Pero ese *para algo*, lejos de estar indeterminado se encuentra bien definido, acotado. Se trata de un servir para producir. Para la producción cuantificable y verificable, de eso que en el ámbito de las empresas recibe el nombre de utilidades.

A pesar de esto Heidegger hace suyas las palabras del poeta Hölderlin “pero donde está el peligro, crece también lo que salva”¹⁸. En esta frase no encontramos un vago consuelo, un dejo de esperanza. En ella encontramos la intención de lo que aquí hemos llamado la crítica a la técnica. Ésta no consiste en un abandono de la técnica. No se trata, pues, de destruir todos los aparatos producidos por la técnica y, por así decirlo, volver a vivir en las cavernas. Lo que la crítica busca es mirar a la técnica moderna con detenimiento y lograr ver en ella un modo de des-ocultamiento, un modo de acaecimiento de la verdad del ser. En tanto modo de des-ocultar, la técnica moderna es un modo de enviarse el ser, pero no el único. “La estructura de emplazamiento es un modo destinal del hacer salir lo oculto, a saber, lo que provoca. Otro modo destinal como éste es el hacer salir lo oculto que trae-ahí-delante, la poiesis”¹⁹. Lo que la crítica busca es evitar que el enviarse del ser se encierre en el des-ocultar de la técnica moderna.

Para los antiguos griegos la palabra *techné* tenía múltiples significados. *Techné* también quiere decir saber hacer, implica el conocimiento de ciertas reglas y su aplicación para la obtención de un producto. Es un producir de acuerdo a reglas. La técnica moderna opera del mismo modo, y ha adoptado como reglas los criterios de la ciencia moderna. Es una manera de operar que bajo el influjo de una voluntad de dominio se extiende a todos los ámbitos de la vida. Todos los modos de hacer se ven de alguna manera subsumidos a un único modo de hacer, el modo de la tecno-ciencia, adoptando también sus criterios. Así, la técnica

¹⁸ Heidegger, Martin. “La pregunta por la técnica”. Op. cit. p. 26

¹⁹ Ibid. p. 27

moderna se presenta como la única manera de producir, de traer-ahí-delante. La creación entendida como *poiesis*, al no operar de acuerdo a los parámetros de la ciencia tiene el camino cerrado.

La relación entre creación y *poiesis*, no obstante es un tema complejo en el pensamiento heideggeriano que lo vincula a la estética. En el ámbito “artístico” ¿Quién es el que crea? ¿Puede ser considerada la obra de arte como un *productio* efecto de un *crear*? Aquí encontramos nuevamente un enfrentamiento con la tradición por parte de Heidegger, pues el intento de este filósofo alemán consiste en plantear el problema fuera de una relación sujeto-objeto. Dicha relación es la que a su juicio ha imperado en el planteamiento del problema y ha derivado en que la estética sea una expresión más de la metafísica moderna, en la cual la creación remitiría siempre a un sujeto, ya como espectador ya como productor de una obra. En lo que sigue analizaremos algunas de las posturas que se han dado entorno a la creación con respecto al arte.

Capítulo 2. Creación sin creador

En *El origen de la obra de arte* Heidegger nos encontramos frente a una pregunta por la esencia de la obra de arte. La obra, tiende a pensarse, surge gracias a la actividad del artista, pero es gracias a la obra que el artista destaca como maestro en su arte. La pregunta por el origen es una pregunta circular y en esta pregunta circular Heidegger toca un problema que ha acompañado a gran parte de las reflexiones acerca del arte en la tradición estética. Cuando hablamos de obras y concretamente de la obra de arte, resulta difícil evadir el vínculo de ésta con la creación. Vínculo con un proceso mediante el cual llega a ser lo que es, obra de arte. Proceso que, en tanto actividad, no sólo remite a un resultado, la obra, sino también a un ejecutante que puede ser identificado como creador. Es éste quien como principio rector, como director de la actividad por la cual la obra llega a ser tal, resultaría responsable de la obra de arte, la cual al hallarse completamente determinada por el creador pasaría a ser una expresión de éste. De tal modo que la obra de arte así pensada adquiere su valor por su creador o lo que es lo mismo, su autor.

La relación obra creador se halla presente en numerosas reflexiones estéticas y no siempre se ha puesto el acento en el creador, entendido este como el autor. Enseguida examinamos algunos de los tratamientos que se han hecho de la obra de arte respecto a la creación.

2.1. Creación sin creador. Platón.

Es común que al hablar de Platón en el ámbito de la estética se remita casi invariablemente a la expulsión que éste hace de los poetas en el Libro X de *La República*. Tomando en cuenta lo compleja que es la relación de Platón con la poesía, no resulta un buen paso. Ya Haverlock y posteriormente Giovanni Reale han mostrado²⁰ la necesidad de no aislar la postura de Platón a una mera construcción de un Estado ideal. Detrás de la expulsión de los poetas se encuentra una lucha de Platón con la educación tradicional y esto involucra también todo la obra platónica no sólo *La República*. Aquí no buscamos abordar la relación de Platón con lo poesía ni justificar o criticar la expulsión de los poetas. Nuestra intención es más modesta, buscamos exponer la relación obra creador tal como la concibe Platón y como ésta ha pasado a la Historia de la estética.

En la vida cotidiana suele pensarse que la creación artística es cosa de “inspiración”, aunque en esa concepción popular se halla presente la teoría platónica, ésta no se logra captar de manera inmediata, en parte porque se trata más de una relación que de una conservación académica de la misma. No porque se la comprenda de manera errada sino porque se ignoran los elementos que implica pensar en un creador como alguien *inspirado* ni de lo que implica pensarlo

²⁰ Cfr. Haverlock, Erick, A. *Prefacio a Platón*. Madrid: Visor, 1994. Reale, Giovanni. *Platón: en búsqueda de la sabiduría secreta*. Traducción de Roberto Heraldo Bern. Barcelona: Herder, 2001.

así en el ámbito del arte o la reflexión estética. Comúnmente se piensa en una persona, *el creador*, como un individuo que recibe un estímulo, *inspiración*, que lo motiva a crear y es entonces que pone manos a la obra. Para Platón, como veremos más adelante, se trata de una postura más radical pues para él aquel que crea no es dueño de su actividad creadora, la inspiración no es un motivo para poner manos a la obra sino un elemento que lo despoja de su autonomía y en cierta medida de su capacidad cognoscitiva.

En el *Íon*, diálogo temprano de Platón nos encontramos con el rapsoda Ion que reconoce ante Sócrates, que cuando recita a Homero las ideas lo asaltan en tropel, pero que cuando debe recitar a otros poetas puede quedarse dormido. En el caso de que el poeta sea Homero, puede explicar partes oscuras de sus obras como nadie puede hacerlo. Sócrates responde que si Ion habla de Homero como lo hace, no es gracias a una *techne*, pues si así fuera al conocer las reglas estaría en condiciones de transmitir eficazmente la obra de cualquier otro autor. Lo que sucede es que Ion entra en una especie de trance cuando se pone en contacto con la obra de Homero. De igual manera ocurre con los poetas, éstos no son autores de su producción pues no poseen una técnica su obrar está guiado por la inspiración y es más bien el Dios quien hablando a través de ellos quien es el autor o creador de la obra. Así, la obra no es pensada como un producto del artista. Para Platón es posible hablar de creación sin creador en tanto no puede ser atribuido a un sujeto, al poeta, sino al Dios que es un ámbito trascendente.

2.2. El sujeto creador. Inmanuel Kant

La *crítica del juicio* es un texto fundamental en la historia de la estética por el que se justifica definitivamente la autonomía de la disciplina, en relación a campos como la ética con el que fue a veces confundida. Esta obra de Kant ha servido de base para el desarrollo de las ideas estéticas de los siglos siguientes. El desinterés de la obra, la falta de un concepto que regule su producción, la aprobación universal del juicio estético, diferente de la subjetividad del juicio de lo agradable, son cuestiones presentes en las reflexiones estéticas actuales que provienen del análisis kantiano.

La creación artística para Kant se distingue de la ciencia, como la facultad artística se distingue de la facultad teórica; se distingue también del oficio. El arte es un juego, el oficio es una labor. No trata de producir un objeto determinado, pues si así fuese el agrado vendría dado a través del concepto, no se trataría pues, de una de las bellas artes sino de un arte mecánico. Es gracias a que el arte no trabaja siguiendo un concepto preestablecido que puede encontrarse la semejanza que guarda con la naturaleza. El arte, a pesar de seguir reglas, no debe hacer pensar en ellas. Esto lo encontramos en la *Crítica del Juicio*:

La finalidad en el producto del arte bello, aunque es intencionada, no debe parecer intencionada, es decir, el arte bello debe ser considerado como naturaleza, por más que se tenga conciencia de que es arte. Como naturaleza aparece un producto del arte, con tal de que se haya alcanzado toda precisión en la aplicación de las reglas, según las cuales el producto puede llegar a ser lo que debe ser, pero sin esfuerzo, sin que la forma de la escuela se transparente, sin mostrar una señal de que las reglas la ha tenido el artista ante sus ojos y han puesto cadenas a sus facultades del espíritu.²¹

En la relación creador-obra la teoría kantiana permite pensar al artista como creador, a diferencia de la teoría de la Grecia Antigua según la cual un artista no era un creador, pues la creatividad implica libertad de acción y el artista para los griegos, al igual que las artes, presupone una sujeción a una serie de leyes y normas. El artista, en tanto genio, es quien marca la pauta en vez de seguirla. Escribe Kant al respecto:

El arte bello es arte del genio. Genio es el talento (dote natural) que da la regla al arte. Como el talento mismo, en cuanto es una facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza, podríamos expresarnos así: genio es la capacidad innata (ingenium) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte.²²

²¹ Kant, Inmanuel. *Crítica del Juicio*. P. 343

²² Ídem. P. 344

La facultad productora del arte es el ingenio, una fusión de fantasía y de entendimiento, don de la naturaleza que no puede ser sustituido por ninguna ciencia. Aunque el arte supone reglas ninguna de las bellas artes puede concebir por sí misma la regla según la cual debe llevar a cabo su obra.

La imaginación productiva es la que el genio pone en juego al crear obras de arte. De las facultades que constituyen el genio, la más importante es la imaginación productiva estética. Por tener el genio una subjetividad descentrada y libre de las presiones de la acción y del conocimiento, la imaginación se libera del deseo y del concepto.

Así pues, el artista adquiere en la teoría kantiana un estatus de creador y no de imitador. El genio – escribe Kant- es “la originalidad ejemplar del don natural de un sujeto en el uso libre de sus facultades de conocer. [...] el producto de un genio es un ejemplo, no para la imitación, sino para que otro genio lo siga, despertando al sentimiento de su propia originalidad [...]”²³ Sí bien, debemos tener cuidado de identificar el genio con cualquier artista, lo cierto es que el ámbito que le es propio es el arte. La obra de arte es pues, el producto de una actividad que aunque se halla sujeta a reglas, éstas son susceptibles de cambio gracias al genio. El artista es el creador de la obra en tanto instauro la norma bajo la cual ésta llegará a ser.

²³ Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*. P. 353

2.3. Heidegger. El origen de la obra de arte

Cuando Heidegger pregunta por el *origen* de la obra de arte es claro que no lo hace en los mismos términos que la tradición estética. No se pregunta por un creador ni por el resultado de la actividad difuminada y no atribuible a una sola subjetividad. La pregunta realizada por Heidegger implica un modo diferente de acercarse al fenómeno estético, pues involucra una reflexión ontológica. En seguida nos encargamos de recorrer la pregunta por el origen.

Una vez descartada la pregunta de qué sea arte no queda más que buscar el origen de la obra de arte en la relación obra artista. Lo que Heidegger llama su origen. El cual se halla encerrado en el círculo conformado por el artista y la obra de arte. ¿Es el artista lo que dota a la obra de su elemento artístico? O por el contrario ¿Es la obra la que dota al artista de tal dignidad en tanto su productor? No hay respuesta aparente, en este preguntar nos encontramos en un juego de espejos, donde lo que se fuga es precisamente el arte. Para encontrar la esencia del arte, aquello que dota de dignidad a la obra, hay que partir, nos dice Heidegger, de esta última y preguntarnos qué es y cómo es.

Partimos, pues, de la obra y al contemplarla sin alguna idea preconcebida encontramos que no se distingue de las demás cosas del mundo cotidianos. El

cuadro cuelga de la pared del mismo modo que lo hace un sombrero o un espejo; a las obras artísticas se las transporta de una exposición a otra como se hace con los productos domésticos en una mudanza; el poema viaja en el bolso al igual que el cepillo de dientes. Hay en efecto, una similitud entre la obra de arte y las cosas, pero dicha similitud resulta hasta cierto punto tosca y fastidiosa. Pocas personas aceptarían de buen grado la similitud de una sinfonía de Beethoven con un mondadientes.

Se acepta que la obra de arte sea una cosa, pero se espera que sea algo más que una cosa. En ese algo más se encuentra precisamente lo que la convierte en arte. Mas para saber si la obra de arte es algo más que una cosa es necesario saber qué es una cosa.

Lo que sigue es un intento de definir la cosa, con el fin de diferenciarla del ente. Sólo así encontraremos la peculiaridad de la obra de arte frente a la cosa. Heidegger ensaya tres definiciones que son según las más corrientes, pero por eso mismo se hallan exentas de sospecha.

La primera definición consiste en considerar la cosa como aquello alrededor de lo que se han agrupado las propiedades de la misma. Concebir a la cosa como

portadora de sus características poco ayuda, pues no vale sólo para la mera cosa, sino para cualquier ente.

La segunda definición concibe a la cosa como la unidad de una multiplicidad que se da en la percepción. No obstante, al aparecer la cosa no percibimos en primer lugar un cúmulo de sensaciones, tal como pretende este concepto. No escuchamos una secuencia de sonidos, escuchamos un avión. Con este concepto tampoco lo gramos aprehender lo que es la cosa. Mientras la primera definición nos aleja de la cosa, la segunda nos la acerca demasiado.

La tercera definición parece en primera instancia más afortunada, pues nos presenta a la cosa como una materia conformada, como síntesis de materia y forma. Así, “el carácter de cosa de la obra es manifiestamente la materia de la que se compone. La materia es el sustrato y el campo que permite la configuración artística”²⁴.

La tercera definición resulta plausible, tanto que conforma el esquema conceptual para gran cantidad de estéticas y teorías del arte. Sin embargo, al detenernos en ella podemos encontrar que en ella domina de manera particular el funcionalismo propio de la técnica moderna. La combinación de materia y forma está ya dispuesta dependiendo su utilidad, dependiendo del uso que se le dará al producto, sea este un hacha o un cántaro. Nos dice Heidegger, “los entes

²⁴ Heidegger, Martin. “El origen de la obra de arte”. En *Caminos de Bosque*. p. 18

sometidos a este dominio son siempre producto de una elaboración. El producto se elabora en tanto que utensilio para algo”²⁵.

En este detenimiento encontramos también una relación entre el utensilio y la obra de arte, una especie de parentesco, ya que ambos son creados por la mano del hombre. No obstante, gracias a la autosuficiencia de su presencia, la obra de arte se encuentra más bien relacionada con la manera espontánea y no forzada de generarse de la cosa. En esta relación entre utensilio, cosa y obra debemos evitar convertir a la cosa y a la obra en otras modalidades del utensilio.

Para evitar dicha conversión Heidegger nos sugiere encargarnos del utensilio y que lo hagamos de la manera más simple posible. Se acerca entonces a un útil, unas botas de campesino, pero lo hace a través de un elemento poco común, desde un cuadro de Van Gogh. Con esta acción Heidegger dota a la obra de arte de una capacidad que va más allá del goce estético. La dota de la capacidad de llevar a la presencia el ser del utensilio. Éste no se agota en la mera funcionalidad del utensilio, en este caso las botas de campesino. Sólo desde la óptica de la disponibilidad tecno-científica puede verse en ellas únicamente su para qué, para esta óptica las botas son un utensilio que *sirve para* calzar los pies. El ser del utensilio, empero, no se agota en su función, este abarca a todo el marco referencial en el que se hallan inmersas esas botas de campesino, el

²⁵ Ibid. p. 19

camino recorrido, la faena del día, es decir, su mundo. Lo que hace la obra de arte, en este caso el cuadro de Van Gogh, es permitir atisbar lo que el ente es, las botas y cómo es, su mundo. “Cuando en la obra se produce una apertura de lo ente que permite atisbar lo que es y cómo es, es que está obrando en ella la verdad.²⁶” Se produce un des-ocultamiento de su ser.

²⁶ *Ibíd.* p. 25

Capítulo 3. Belleza y Verdad

¿Cuándo decimos que algo es bello? La pregunta admite por lo menos dos posturas, la primera cuando aquello que juzgamos bello cumple con ciertas características ya sea en su elaboración ya sea en su resultado. La segunda, cuando aquello que juzgamos bello, sin mediación conceptual, así nos lo parece. En este caso no reparamos tanto en el elemento obra como en el espectador, en lo que a éste le provoca.

En dichas respuestas pueden resumirse las posturas que en el presente trabajo abordamos. No obstante, en ambas cabe la posibilidad de que el elemento privilegiado sea el espectador. En él caería la responsabilidad de reconocer lo bello. Enseguida exponemos brevemente dichas posturas y analizamos la propuesta de Heidegger, según la cual el problema de la belleza puede ser abordado desde una perspectiva que no implica una óptica de la subjetividad, manifiesta en el creador o en el espectador.

3.1. Lo bello en la obra. Platón

Platón escribió en el *Banquete*: Si es que hay algo por lo que vale la pena vivir, es por contemplar la belleza. En este diálogo la belleza es tratada como

máximo valor. Pero la belleza era entendida por los griegos de una manera diferente a como se entiende hoy este término. Las formas, los colores y las melodías constituían para Platón como para la mayoría de los griegos, tan sólo una parte de la belleza, pues este concepto abarca también elementos psíquicos y sociales, caracteres y sistemas políticos, la virtud y la verdad. Cuando los griegos hablaban de belleza no se referían únicamente a aquello agradable a la vista y al oído sino a todo lo que causa admiración y aprobación, lo que fascina o lo que gusta.

En el *Hippias Mayor*, Platón intentó definir el concepto de belleza. En él conversan Sócrates y el sofista Hippias representando posturas opuestas y tratando de explicar la esencia de la belleza de distintas maneras. Los primeros ejemplos que encontramos una muchacha hermosa, un caballo, un instrumento musical y una vasija. Con esto podemos pensar que se trata de la belleza en un sentido reducido, puramente estético. La discusión continúa y se discute también acerca de gente hermosa, de cuadros, de melodías y esculturas. Pero Sócrates e Hippias tienen en cuenta ocupaciones hermosas, leyes que merecen, a su juicio, el calificativo de bellas así como lo bello en política y en el Estado. Las bellas leyes se encuentran en el mismo nivel que los bellos cuerpos. Hippias considera como lo más hermoso hacer fortuna, gozar de buena salud, adquirir fama entre los helenos y vivir hasta una edad tardía. En tanto, Sócrates cree a su vez que la más hermosa de todas las cosas es la sabiduría. Así, queda claro que la belleza es un

término que en el pensamiento de Platón abarca más allá de lo puramente estético.

Pero es justo en su crítica donde podemos encontrar lo que para Platón es la belleza. Una de las definiciones de lo bello que Platón atacará es aquella según la cual lo bello es lo que produce placer por medio del oído o de la vista²⁷. El placer no puede ser un rasgo que defina la belleza, ya que existen placeres que no están vinculados con la belleza, es decir, los que no atañen ni a los ojos ni a los oídos. Lo bello comprende también la sabiduría, la virtud, los actos heroicos y las buenas leyes.

La reflexión de Platón entorno a la belleza es importante para la historia de la estética pues su postura es un punto de referencia clave para la estética moderna, concretamente la kantiana. Poner el énfasis en los placeres que provocan los objetos bellos era para Platón interpretar la belleza subjetivamente y lo que él defendía era justo la belleza vista objetivamente. No tengo interés –nos dice Platón- por lo que parece bello a la gente, sino por lo que lo es.

Así pues, la belleza no se limita a los objetos sensibles, además se trata de una propiedad objetiva de las cosas bellas y no de una reacción subjetiva de la gente hacia ellas. Por último, la prueba de la existencia de la belleza se encuentra en un sentido innato de lo bello y no el sentimiento fugaz del placer. En ese

²⁷ Platón. *Hippias Mayor*. 298A

sentido, Platón estaría inclinando la balanza de la relación sujeto-objeto hacia el objeto, convirtiéndose así en uno de los extremos de la dualidad que ha marcado la reflexión estética occidental. ¿Lo bello se encuentra en el objeto o en el sujeto? ¿Qué es entonces lo bello la obra o aquello que provoca en el espectador? La postura objetiva de Platón nos permite decir que se halla en la obra y que poco o nada tiene que ver con el placer que provoca en el espectador. En seguida, veremos el otro extremo de esta dualidad, según el cual lo bello no debe buscarse en el objeto, sino más bien en el sujeto.

3.2. Lo bello en el sujeto. Inmanuel Kant

Cuando Kant aplica el método crítico al ámbito de la belleza en la *Crítica del Juicio*, estudia no tanto la belleza sino el *juicio de gusto*. No se busca contestar ¿qué es bello? sino ¿qué condiciona la percepción y el juicio del hombre que exclama: Esto es bello?

El juicio de gusto puede resultar hasta cierto punto paradójico desde la óptica de las cuatro categorías que regulan el funcionamiento del entendimiento²⁸. Si tenemos en cuenta la cualidad, el juicio de gusto es desinteresado. No tenemos la idea de poseer el objeto incluso la existencia real de éste nos tiene sin cuidado.

²⁸ En la sección de la Analítica Trascendental de la *Crítica de la Razón Pura*, Kant distingue los elementos a priori a los que está sometido el entendimiento. Siendo las cuatro formas de cantidad, cualidad, relación y modalidad las que determinan la manera como pensamos los objetos.

En cuanto a la cantidad, lo bello es aquello que *sin concepto*, es representado como objeto de una satisfacción universal²⁹. Se distingue así de lo placentero y de lo bueno. De lo que complace porque nadie pretende universalidad en este ámbito. Pero al estimar una cosa como bella, exige a los otros exactamente la misma satisfacción “Juzga, no solo para sí, sino para cada cual, y habla entonces de la belleza como si fuera una propiedad de las cosas.”³⁰

Si tenemos en cuenta la categoría de relación, lo bello es la forma final de un objeto sin representación de fin. Lo bello no gusta porque satisfaga un apetito sensible, en esto se distingue de lo agradable y de lo bueno, que implica la idea de un fin, ya extrínseco al objeto como es el caso de lo útil, ya inmanente al objeto como es el caso de lo perfecto. Pero a propósito de lo bello, no se puede definir ningún fin determinado. La paradoja radica en el hecho de que habiendo una finalidad, pues hay una satisfacción universalmente válida, no hay un fin porque carece de interés sensible y de interés racional. Esta *finalidad sin fin* sólo puede ser entendida situando el juicio estético en relación con otras funciones del espíritu. “El juicio se llama estético también solamente, porque su concepto de determinación no es ningún concepto, sino al sentimiento de aquella armonía en el juego de las facultades del espíritu en cuanto puede sólo ser sentida.”³¹

²⁹ Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*. P. 258

³⁰ Ídem. P. 260

³¹ Ídem. P. 274

En relación a la categoría de modalidad, lo bello es considerado como el objeto de un placer necesario sin la intervención de la reflexión. Se trata en este caso de una necesidad condicionada y subjetiva, fundada en un sentido común a todos los hombres, que obliga a suponer que la satisfacción experimentada debe ser sentida por los demás hombres. Escribe Kant, “Se solicita la aprobación de todos los demás, porque se tiene para ello un fundamento que es común a todos, cualquiera que sea la aprobación que se pueda esperar [...]”³²

El gusto se presenta a la conciencia de tal manera que constituye una especie de sentido común, el cual es distinto del entendimiento común, pues este último no juzga por sentimiento sino según conceptos. El sentido común estético en cambio, es un principio que determina sólo por el sentimiento y no por conceptos lo que gusta o disgusta, pero conservando su valor universal. Lo anterior queda ilustrado por el siguiente pasaje, escribe Kant: “[los juicios de gusto] han de tener un principio subjetivo que sólo por medio del sentimiento, y no por medio de conceptos, aunque, sin embargo, con valor universal, determine qué place o qué disgusta. -Y Continúa- Pero un principio semejante no podría considerarse más que como un sentido común, que es esencialmente diferente del entendimiento común.”³³

³² Kant, Inmanuel. *Critica del Juicio*. P.282

³³ *Ibíd.*

Al hablar de lo bello como finalidad sin fin, Kant establece una distinción entre lo bello y lo placentero. También hace una división en dos tipos de belleza, por un lado está la belleza libre y por otro la belleza adherente. Las flores en la naturaleza tienen belleza libre, al igual que ciertos pájaros que agradan libremente por su forma. En los objetos artificados, la belleza libre se da en formas no representativas, como las grecas. En la belleza adherente reaparece el concepto, por ejemplo la belleza de un hombre, de un caballo o de un edificio. Ésta presupone un concepto del fin a que está destinado.

No obstante el tratamiento y esquematización de lo bello que Kant realiza, la reflexión llevada a cabo en la *Crítica del Juicio*, permiten pensar que la belleza para Kant es algo subjetivo, esto es, que se trata más de algo que ocurre en un sujeto (espectador) que de la propiedad de un objeto. Estamos pues, en una estética que pone el acento en lo que ocurre con el sujeto de la experiencia estética y no en el objeto que la motiva.

Si volvemos a la reflexión acerca del creador y la obra en términos de sujeto y objeto, la reflexión kantiana estaría del lado del sujeto. El creador de la belleza es el sujeto en tanto espectador. Si bien hay una esquematización de las artes en la teoría kantiana, el énfasis está puesto en el sujeto que juzga como bellas o no las obras que éstas producen.

Capítulo 4. Heidegger. Verdad y belleza

Heidegger no aborda el problema de la belleza de manera directa. La dualidad de sujeto-objeto dentro de la cual se mueve la reflexión acerca de lo bello en la tradición estética de occidente se halla presa en la metafísica de la subjetividad. Ya sea que se piense en aquello suscitado en un sujeto ya en propiedades de un objeto.

Para alejarse del tratamiento que la tradición occidental ha dado al problema de la belleza Heidegger la liga con la verdad, pues no piensa en la verdad como un término que atañe a la epistemología, la encuentra más cercana al ámbito de las reflexiones que realiza acerca del arte. Pues al igual que la Belleza, la verdad no es una propiedad de un objeto, tampoco encuentra su lugar en el enunciado. Esta postura es posible si a diferencia de la tradición se deja de pensar la verdad como adecuación o concordancia. Escribe Heidegger:

La verdad no es una característica de una proposición conforme enunciada por un sujeto humano acerca de un objeto y que luego valga no se sabe en qué ámbito, sino que la verdad es ese descubrimiento de lo ente mediante el cual se presenta una apertura. En ese ámbito se expone todo comportarse humano y su actitud³⁴.

³⁴ Heidegger, Martin. *Hitos*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 2000. p. 161

Como puede observarse la concepción heideggeriana de la verdad involucra no un ámbito epistémico que se quiere basado en razones incontrovertibles para cualquier sujeto, sino un ámbito ontológico. Hay que comenzar pues, por cuestionar la manera en que la tradición ha entendido la verdad y Heidegger lo hace al cuestionar la tesis según la cual el “lugar” de la verdad es el enunciado (el juicio).

4.1. El lugar de la verdad no es del enunciado

Heidegger se interesa por el concepto aristotélico de verdad con el fin de abandonar la concepción tradicional caracterizada en función de tres prejuicios: la afirmación de que el lugar originario de la verdad es el juicio, la definición de la verdad como adecuación del juicio con su objeto y la atribución a Aristóteles de ambas tesis. El contexto en el que se gesta esta noción de verdad puede delinearse recorriendo la filosofía de los siglos XIX y principios del XX.

La noción de verdad hasta finales del siglo XIX era concebida casi en forma unánime como una correspondencia entre el pensamiento o su expresión lingüística y la realidad. Esta concepción la atribuye a Aristóteles en el párrafo 44 de *Ser y Tiempo*. Posteriormente los estoicos concibieron la verdad o falsedad como propiedades de las proposiciones o de lo enunciado en las proposiciones según correspondiera o no a la realidad. Tomás de Aquino formulo la definición de

la verdad como *adequatio intellectus et rei*. De aquí podemos decir que sólo hay verdad o falsedad donde hay juicio; el juicio es entendido como una operación del intelecto por el que asocia o disocia conceptos. La verdad reside, en última instancia, en el pensamiento. Lo que se juzga verdadero se hace en orden al intelecto de un sujeto.

Si se atiende a la denominada polémica del psicologismo que marco los inicios del siglo XX, encontraremos que los esfuerzos de la lucha contra el psicologismo cristalizan en la identificación de la verdad con la validez, con el ser ideal, que produce el rechazo de Heidegger para quien es necesario volver al primitivo concepto de verdad entendida como *aletheia*, desvelamiento. Para abandonar esta concepción, Heidegger se esfuerza por mostrar la falsedad del tercer prejuicio comentando el libro VI de la *Ética a Nicómaco*, en el que Aristóteles trata de las virtudes *dianoéticas* (episteme, sophia, phronesis, techne y nous) interpretadas ahora como modos de ser descubridor del *Dasein*. A la exposición detallada de cada una de ellas le sigue el intento por determinar cuál es el modo más elevado de desvelamiento. La discusión termina por establecerse entre la *sophia* y la *phronesis*. La interpretación de Heidegger exige atender a dos cuestiones presentes en el pensamiento de Aristóteles: la verdad práctica y el concepto de praxis. La primera constituye un modo de darse la verdad que no está vinculado con el enunciado predicativo; la segunda permitirá determinar las relaciones que Aristóteles establece entre teoría y praxis. Heidegger se acerca al *De interpretatione* para mostrar, a través de una peculiar interpretación del *lógos apofántico*, que, en Aristóteles, el enunciado no es el fenómeno originario de la

verdad. Heidegger se esfuerza por retrotraer al ámbito ante predicativo la peculiar estructura sintético-diairética del enunciado. Es decir, la posibilidad de la contraposición verdad-falsedad, deja de vincularse al enunciado, pero no a un cierto tipo de articulación, como la que se da en el denominado como hermenéutico y del *para qué* de la comprensión. En última instancia, la posibilidad de verdad o falsedad se funda en el fenómeno originario de la verdad, entendida por Heidegger como apertura del *Dasein*. El análisis de los textos aristotélicos sobre la captación de lo simple, y el tratamiento de la intuición categorial mostrarán hasta qué punto la disyuntiva verdad falsedad está vinculada con una cierta articulación y permitirá establecer un cierto paralelismo entre la captación de lo simple y la apertura originaria del *Dasein*. Por otra parte, el tratamiento de la apertura originaria mostrará cómo ésta se relaciona con el modo de darse del Ser. En este punto de reflexión de Heidegger sobre la verdad y la crítica a la concepción tradicional de la misma conecta con la crítica a la metafísica de la presencia a la que acusa de haber comprendido al ser a partir de un modo determinado, como lo presente.

4.2. La verdad como aletheia

En el texto *De la esencia de la verdad* Heidegger habla del límite del lenguaje cuando dice que “La verdad no habita originariamente en la

proposición”³⁵. Con esto se refiere a la trabazón existente entre palabra y cosa. El lenguaje no puede decirlo todo.

Por otra parte, lo que ingresa en el discurso se desgasta, se reduce. Introduciendo a la verdad del ser como esencia y como originaria nos remite a aquello que “permanece”. Desde el pensamiento griego La verdad era idéntica a la Realidad y a la Permanencia, a lo que “es” en el sentido de ser siempre. Lo permanente era concebido como lo verdadero frente a lo cambiante.

Dirá Heidegger: “Lo permanente lo instauran los poetas”, decíamos que no es el lenguaje lo que permanece. Entonces ¿Qué es eso que permanece? Lo que permanece es la Verdad. La verdad que surge en lo indecible de la poesía, que se muestra en los umbrales del lenguaje común. El decir poético lo intima a ser y a permanecer de acuerdo a un movimiento que le es propio, cuestionando toda lógica de sentido. Extrayendo algo del misterio... por obra del acto poético.

La investigación, la exploración, las teorías sobre la verdad quedan pegadas al ente, en tanto pensadas, ingresan al ámbito del decir, en el plano del conocimiento que acota, cierra, lejos de la apertura necesaria para dar lugar al

³⁵ Heidegger, Martin. *Hitos*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 2000. p. 157

surgimiento de la verdad como algo que se da, como acontecimiento, producto del preguntar fundamental. Allí reside el secreto, en el preguntar por la verdad del ser, es en ese mismo trayecto que algo de la verdad se muestra. Ese mostrar consiste en dejar ver algo, distinto a mostrarlo deliberadamente, ese algo es lo que se muestra, pero lo que se muestra no es este o aquel ente según el modo común del aspecto y la apariencia, lo que se muestra es lo ente en su pura presencia. Así cobra sentido el dejar ser al ente de que habla Heidegger cuando plantea que la esencia de la verdad es la libertad. No se trata de una indiferencia o una mera permisión, Dejar ser, escribe Heidegger, “significa meterse en lo abierto y en su apertura, una apertura dentro de la cual se encuentra todo ente al punto de llevarla como quien dice consigo. Este ámbito abierto fue concebido en sus inicios por el pensar occidental como *Ta aletheia*, lo no oculto”³⁶. Al traducir *aletheia* por desocultamiento y no por verdad, dicha traducción recogerá “la indicación de volver a pensar o pensar de otro modo el concepto habitual de verdad, en el sentido de la conformidad del enunciado, dentro de este ámbito aún no comprendido del desocultamiento y desencubrimiento de lo ente.”³⁷ Será la obra de arte, tal y como la analiza Heidegger la que habrá de preparar la comprensión de ese ámbito y la que permite pensar la verdad desde un punto de vista diferente al de la tradición y en esa medida la manera en que el hombre se relaciona con su mundo y con el ser.

³⁶ Heidegger, Martin. *Hitos*. p. 160

³⁷ *Ibíd.*

4.3. La obra de arte y la verdad. Convergencia de la Belleza y la verdad en la obra de arte.

Relacionar la obra de arte con la verdad se aleja de la estética tradicional, la cual se encarga del arte desde la idea de lo bello. Relega por tanto, el tema de la verdad a la lógica y a la epistemología. En lo que hay que reparar es que la verdad de la que habla Heidegger no es aquella entendida como corrección del representar. Se trata de la verdad como *aletheia*, como des-ocultar. El arte es arte en tanto des-oculta y es ahí donde radica su relación con la verdad.

La relación del arte con la belleza es por todos aceptada, pero relacionar al arte con la verdad es algo que la estética tradicional no ha hecho. Ésta ha dejado el ámbito de la verdad a la ciencia y con esto ha permitido el dominio de la tecnología. Esto ha sido así porque la estética tradicional se mueve bajo la concepción de la verdad como corrección del representar. Intentar relacionar al arte con este tipo de verdad sería someterla a la corrección del representar y a la medición constante que acompaña a ésta.

La relación que Heidegger establece entre arte y verdad, comprende a esta última como *aletheia*. Si es posible decir que en la obra de arte surge la verdad es porque ésta es concebida como un juego de des-ocultamiento y ocultamiento. En la obra de arte hay algo que se encontraba oculto y sale a la luz, la obra nos hace ver lo que ordinariamente no vemos en la vida-técnica. En ésta no reparamos más

que en la utilidad de las cosas, en su disponibilidad para un uso. Pero esta mirada no alcanza a ver la verdad que surge de la obra. La obra nos habla en efecto, de un útil, a saber, las botas de campesino, pero la obra exige demora y en la demora permite una mirada que no se instaura en lo puramente instrumental, que es capaz de des-ocultar lo que en el útil, las botas de campesino, se oculta.

Ahora bien, podemos preguntar el por qué de la elección de las obras que Heidegger realiza. Si nos detenemos un momento para observar las referencias al arte que hace Heidegger en su texto³⁸, sean éstas a obras específicas o a ámbitos concretos como la arquitectura o la poesía, podremos constatar que la obra que elige para su análisis, esto es, los zapatos de Van Gogh no es una arbitrariedad.

La primera alusión a obras de arte la encontramos en (p.12):

<<En las plazas públicas, en las Iglesias y en las casas pueden verse obras arquitectónicas, esculturas y pinturas. En las colecciones y exposiciones se exhiben obras de arte de las épocas y pueblos más diversos. >>

³⁸ Heidegger, Martin. "El origen de la obra de arte". *Caminos de Bosque*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 2003.

Encontramos en esta primera alusión una referencia a objetos cotidianos y a lugares que son comunes y de algún modo familiares. Pero hallamos también referencias colecciones y exposiciones, las cuales se dan en ámbitos de menos familiaridad como los son los museos.

Cuando la obra es tomada como cosa Heidegger refiere aquí a (p.12):

1. El cuadro que cuelga de la pared [...]
2. [...] esa tela de Van Gogh que muestra un par de botas de campesino [...]
3. [...] los himnos de Hölderlin [...]
4. Los cuartetos de Bethoven [...]

Aquí la referencia no es tanto a obras concretas como a los ámbitos a los que éstas pertenecen (p.13).

<<La piedra está en la obra arquitectónica como la madera en la talla, el color en la pintura, la palabra en la obra poética y el sonido en la composición musical. >>

Aludiendo así a la Arquitectura, a la Talla, a la Pintura, a la Poesía y a la Música.

Cuando Heidegger habla del utensilio acude a (p.23):

<<Escogeremos un famoso cuadro de Van Gogh, quien pintó varias veces las mentadas botas de campesino. >>

Alusiones a la Poesía (p.26):

[...] en el himno de Hölderlin “El Rin” [...]

[...] en una obra como el poema de G.F. Meyer “La fuente romana”

Se eleva el chorro y al caer rebosa
la redondez toda de la marmolea concha,
que cubriéndose de un húmedo velo desborda
en la cuenca de la segunda concha;
la segunda, a su vez demasiado rica,
desparrama su flujo borboteante en la tercera
y cada una toma y da al mismo tiempo
y fluye y reposa.

Alusión ambigua (p.28):

[...] en el gran arte, que es el único del que estamos hablando aquí [...]

Referencia a la Escultura y a la Literatura. (p. 29)

<<Las “esculturas de Egina” de la colección de Munich, la Antígona de Sófocles [...] >>

Referencias a la Arquitectura (p.29)

[...] el templo de Paestum [...]

[...] la catedral de Bamberg en medio de su plaza [...]

Arte no figurativo (p.29)

<<Un edificio, un templo griego [...]>>

La actividad artística frente a las actividades cotidianas (p. 34)

<<Es verdad que el escultor usa la piedra de la misma manera que el albañil, pero no la desgasta. [...] También es verdad que el pintor usa la pintura, pero de tal manera que los colores no sólo no se desgastan, sino que gracias a él empiezan a lucir. También el poeta usa la palabra, pero no del modo que tienen que usarla los que hablan o escriben habitualmente desgastándola, sino de tal manera que gracias a él la palabra se torna verdaderamente palabra y así permanece. >>

El énfasis está puesto aquí en diferenciar el uso del artista o artístico, del uso cotidiano.

Vuelven o aparecen el cuadro de Van Gogh y el poema de la fuente romana (p. 40)

<<El cuadro que muestra el par de Botas labriegas, el poema que dice la fuente romana [...]>>

Cita Heidegger a Alberto Durero³⁹ (p. 51)

<<Pues bien, alguien que sin duda lo sabía, Alberto Durero, pronunció esta conocida frase: “Pues, verdaderamente, el arte está dentro de la naturaleza y el que pueda arrancarlo fuera de ella, lo poseerá.”>>

Mención meramente disciplinar (p.52)

<<Si todo arte es, en esencia, poema, de ahí se seguirá que la arquitectura, la escultura, la música, deben ser atribuidas a la poesía. >>

Heidegger cierra el escrito no con una mención a Hölderlin, sino con una breve cita de éste. (p. 57)

Difícilmente abandona su lugar

lo que mora cerca del origen.

³⁹ Alberto Durero (en alemán *Albrecht Dürer*) (Núremberg; 21 de mayo de 1471 - Núremberg; 6 de abril de 1528) es el artista más famoso del Renacimiento alemán, conocido en todo el mundo por sus pinturas, dibujos, grabados y escritos teóricos sobre arte, que ejercieron una profunda influencia en los artistas del siglo XVI de su propio país y de los Países Bajos.

De estas menciones podemos deducir que el escrito *El origen de la obra de arte*, no es en ningún modo un tratado de crítica o teoría del arte. Las menciones están encaminadas a mostrar la pertenencia del arte al ámbito del ser, a la ontología y no a una apreciación que juzga lo que hay de artístico en las obras y da razón de dicho juicio. Si dicho texto guarda relación con la estética no es por la razón habitual de tratarse de un discurso que versa sobre obras de arte, ya sea de su producción o de su apreciación. Lo que Heidegger hace con el cuadro de Van Gogh no es una apreciación o interpretación de una obra, vista desde ese punto de vista resultaría pobre. Lo que se intenta no es la comunicación de un determinado sentimiento provocado por determinada obra, en este caso el cuadro de Van Gogh. Este escrito no quiere hablar de la obra como un objeto de observación, sino de lo que en ella acontece como veremos más adelante.

Heidegger elige un cuadro de Van Gogh para realizar su análisis, pero no elige un cuadro cualquiera, elige aquel que retrata unos zapatos y esta elección no puede ser baladí. Si se tratara de una mera alusión a la tierra hubiese podido acudir a otro lienzo famoso del mismo autor, "El sembrador".



Pero si Heidegger se decide por las botas es por una razón. El énfasis que quiere dar a su análisis es a las cosas y no a las personas. Elegir un hombre representado remite a lo humano de manera inmediata, obteniéndose como resultado una antropología y no una ontología. En cambio, al elegir un objeto, un útil se permite la continuidad de un análisis que pretende encontrar en la representación de un ente algo no ente, el Ser.

El útil del que se habla en la obra de arte no es el útil de la técnica moderna, sino el útil del que se habla en *Ser y Tiempo*, aquel que muestra una relación con el mundo que no es teórica. El útil de la obra de arte no remite a una estructura fija, estructura de emplazamiento (Gestell) que demanda un comportamiento determinado, la provocación. Remite a la actitud de recibir el despliegue de ser en todas sus manifestaciones y no como lo meramente presente que permanece a disposición al modo de los enseres.



Las palabras de Heidegger acerca del cuadro “Los Zapatos” de Van Gogh son las siguientes:

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 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 muerte. Este utensilio pertenece a la tierra y su refugio es el mundo de la labradora.

Este cuadro de Van Gogh resulta digno de admiración porque un objeto cotidiano, un útil como lo son las botas de campesino transformado en arte “nos revela una vida y un mundo que la mirada vulgar no hubiera sospechado”. En el cuadro se ha hecho presente lo que es el útil. Con el análisis que Heidegger hace de la obra de Van Gogh adquiere más sentido la frase de Hölderlin: donde está el peligro crece también lo que salva. La respuesta a la vida-técnica no está en negar la utilidad del útil sino en pensarla a fondo y encontrar en ella su mundo. Ser obra, escribe Heidegger, significa levantar un mundo. Preguntamos ahora ¿qué es mundo? ¿a qué se refiere nuestro filósofo cuando mienta mundo?

Mundo no se refiere a una totalidad de cosas agrupadas en la presencia y que pueden o no ser conocidas, medidas y pronosticadas. Tampoco se trata de un marco imaginario en el cual puede englobarse la suma de las cosas dadas. No se trata de un objeto que se encuentre en frente para ser contemplado. Un mundo hace mundo. El mundo que abre la obra de arte es “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” . Cuando el mundo es abierto por la obra, las cosas adquieren un sentido de familiaridad. Si la campesina tiene mundo es debido a que se encuentra en lo abierto del ente. La obra de arte mantiene la apertura del mundo al conservarlo abierto. El mundo es uno de los rasgos del ser-obra de la obra, el otro de estos rasgos es la tierra.

La tierra se halla tan íntimamente ligada a la obra como lo está el mundo, y se halla de igual manera incluida en el juego del ocultamiento y des-ocultamiento. Si el mundo es lo abierto, la tierra es lo cerrado, lo oculto. Mas la interacción de las partes en el juego del ocultamiento y des-ocultamiento no acontece de una manera simple, de tal manera que el mundo correspondiera a lo des-ocultado y la tierra a lo oculto. A ambos, tierra y mundo, corresponde el permanecer ocultos y ser des-ocultados por la obra. Cuando la obra abre el mundo crea también la tierra, ésta sale a lo abierto junto con el mundo bajo la forma de lo que se cierra a sí mismo.

Mundo y tierra son dos rasgos esenciales del ser-obra de la obra. Los modos en que se relacionan en la obra es el combate. En el momento en que la obra los trae al ámbito de lo abierto se convierte en la instigadora de dicho combate, es esto lo que la determina. El ser-obra de la obra consiste, según Heidegger, en “la disputa del combate entre el mundo y la tierra.” Al decir que la verdad opera en la obra de arte, lo que decimos es que en ella se lleva a cabo la verdad como *aletheia*, como des-ocultación. No obstante esta des-ocultación tiene el carácter de un combate. El combate empero, no acaba con la relación, ésta permanece bajo el signo de la copertenencia. La tierra sólo se alza a través del mundo y el mundo sólo se funda sobre la tierra.

El cuadro de Van Gogh no sólo revela lo que es el útil, las botas, aislado en cuanto tal, sino que deja acontecer al des-ocultamiento en relación con lo ente en su totalidad. En la batalla entre mundo y tierra se manifiesta el juego de ocultamiento y des-ocultamiento, la verdad del ser. Este no puede ser pensado ya como pura presencia. La obra de arte permite reparar en lo oculto que permite y sostiene todo des-ocultamiento. Así, “Presenciando la desocultación del ser, el ser humano deja que lo ente acontezca en sí mismo, y que no sea reducido por las representaciones del sujeto.”⁴⁰ La verdad del arte consiste en la lucha entre mundo y tierra, su modo de ser-obra consiste en ello y es lo que la relaciona con el ser cuya verdad consiste en el juego de ocultamiento y des-ocultamiento. La obra de arte sería la única cosa del mundo que se da como se da el ser.

⁴⁰ Linares, Jorge Enrique. *Ética y mundo tecnológico*. F.C.E. UNAM: México, 2008. p. 72

Conclusiones: Ontología estética. Heidegger y la estética.

La relación que aquí intentamos establecer es la de Heidegger con la estética, el modo como lo intentamos es en el acercamiento de dos ámbitos, la ontología y la estética. Heidegger es un pensador que no cree en la departamentalización de la filosofía, tan habitual en nuestros días. Su meditación gira siempre entorno a un tema, el Ser. Expresamente Heidegger no tiene una estética, a la manera como la tiene Hegel, por ejemplo. ¿Qué aporte puede dar a la estética un autor que no trata de manera expresa este ámbito? Pues, a diferencia de otros pensadores, Heidegger no tiene entre sus publicaciones lecciones de estética o escritos de teoría del arte. ¿Cómo hablar entonces de aportes a la estética? Eso dependerá de lo que se entienda por estética, como hemos podido constatar el acercamiento que Heidegger tiene con el arte no es normativo, no es su intención dictar las normas para una producción o apreciación artística, como pudo entenderse alguna vez la estética. El acercamiento del filósofo alemán a la obra de arte no busca sumarse a una teoría estética o corriente filosófica. No es correcto hablar de sus reflexiones como una estética fenomenológica o una estética existencialista como tienden a hacer los tratados de Historia de la estética. Pues por mucho que comparta métodos o pueda remitir a ciertas filosofías, la búsqueda que motiva la meditación del arte, es la misma que motiva la meditación sobre la técnica o sobre la verdad, una comprensión del ser diferente a la planteada por la tradición filosófica occidental. Lo que la reflexión

heideggeriana acerca del arte trae al ámbito de la estética en tanto disciplina no es una suma, sino un replanteamiento, es en ese sentido que podemos hablar de aporte. Entendamos el aporte en el sentido de una repercusión, la cual no ha de confundirse con influencia. Repercutir es tener efecto aunque no de manera causal y mecanicista, este efecto es más bien un llamado, una interpelación. El receptor de ese llamado es el ámbito de repercusión. ¿Qué es lo que repercute? El pensamiento de Heidegger ¿Cuál es el ámbito de repercusión? En este caso, la estética. La pregunta que queda es si el pensamiento de Heidegger hace un llamado, interpela a la estética.

Heidegger rompe con la estética tradicional, aquella que incluye a la obra de arte dentro de la relación arte y belleza. Esto significa sacar a la obra de arte de su ámbito meramente estético, donde la obra es evaluada de acuerdo a un sentir subjetivo. Para él lo que hace falta es incluir a la obra en la relación arte y verdad. Si la verdad ha de entenderse como un juego de ocultamiento y des-ocultamiento, y en dicho juego se manifiesta el ser. Lo que Heidegger busca no es sino una ontologización de la obra de arte. Una estética ontológica que si bien no habrá de abandonar la belleza, tendrá que entenderla como “uno de los modos de presentarse la verdad como des-ocultamiento”⁴¹. La experiencia estética resultante de dicha ontologización, no radicaría en el goce de un sujeto-espectador, sean cuales fueran los motivos de éste. La experiencia estética propia de una estética ontológica radicaría más bien en presenciar la apertura del mundo llevada a cabo

⁴¹ Heidegger, Martin. “El origen de la obra de arte”. Op. cit. p. 40

por la obra de arte. Si el ámbito artístico actual es susceptible de un análisis semejante, es objeto de otra investigación. Si el planteamiento heideggeriano habrá de encontrar un ámbito de repercusión está aún por verse. El detenimiento, la demora que se requiere para acercarse así a la obra de arte, se encuentra constantemente amenazada por la exigencia de inmediatez de esta época.

Bibliografía

Heidegger, Martin. *Caminos de Bosque*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 2003.

_____. *Conferencias y Artículos*. Traducción de Eustaquio Barjau. Barcelona: Serbal, 1994.

_____. *Introducción a la Metafísica*. Traducción de Ángela Ackermann Pilári. Barcelona: Gedisa, 2003.

_____. *Hitos*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 2000.

_____. *Ser y tiempo*. Traducción de José Gaos. Fondo de Cultura Económica: México, segunda edición 2002.

Colomer, Eusebi. *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*. Tomo III. Herder: Barcelona, segunda edición 2002.

Cerezo Galán, Pedro. "La destrucción heideggeriana de la metafísica del cogito". *En Evaluando la Modernidad*. Juan Antonio Nicolás, María José Frapolli, editores, Comares: Granada, 2001.

Rodríguez García, Ramón. *Heidegger y la crisis de la época moderna*. Pedagógicas: Madrid, 2002.

Darío Arango, Iván. *El enigma del espíritu moderno*. Editorial Universidad de Antioquia: Colombia, 2000.

Vattimo, Giani. *Introducción a Heidegger*. Traducción de Alfredo Báez. Gedisa: Barcelona, 2002.

Rodríguez, Ramón. "Historia del ser y filosofía de la subjetividad". En Heidegger o el final de la filosofía. Complutense: Madrid, 1993

Rivara Kamaji, Greta. "Técnica y Ontología: la perspectiva heideggeriana" en *Theoría*. México: Facultad de Filosofía y Letras UNAM, Núm. 11-12, diciembre de 2001,

Navarro Cordon, Juan Manuel [compilador]. *Heidegger o el final de la filosofía*. Madrid: Complutense, 1993.

Pöggeler, Otto. *El Camino del Pensar de Martín Heidegger*. Traducción de Félix Duque. Madrid: Alianza, segunda edición 1993.

Dersi, Octavio N. *El último Heidegger*. EUDEBA: Argentina, 1968.

Gadamer, Hans-Georg. *Los Caminos de Heidegger*. Traducción de Ángela Ackerman Pilári. Herder: Barcelona, 2002.

Acevedo, Jorge. *Heidegger y la época técnica*. Editorial Universitaria: Santiago de Chile, segunda edición, 1999.

Berciano, Modesto. *Técnica moderna y formas de pensamiento*. Universidad de Salamanca: Salamanca, 1982.

Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Traducción de José Rovira Armengoi. Losada: Buenos Aires, segunda edición, 1968.

Platón. Fedón; Fedro. Introducción, traducción y notas de Luis Gil Fernandez. Alianza: Madrid, 1998.

_____. Ion. Versión directa, introducción y notas por Juan David García Bacca. UNAM: México, 1944.

Haverlock, Erick, A. *Prefacio a Platón*. Visor: Madrid, 1994.

Reale, Giovanni. *Platón: en búsqueda de la sabiduría secreta*. Traducción de Roberto Heraldo Bern. Herder: Barcelona 2001.

Kant, Inmanuel. *Crítica del juicio*. Traducción de José Rovira Armengoi. Losada: Buenos Aires, segunda edición, 1968.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la Tragedia*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Alianza: Madrid, 2003.

Zambrano, María. *Filosofía y Poesía*. Fondo de Cultura Económica: México, cuarta edición, 2001.

Bozal, Valeriano (Editor). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Tomo II. Visor: Madrid, Segunda edición, 1999.

Hartmann, Nicolai. *Estética*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. UNAM: México, 1977.

Molinuelo, José Luís. *La experiencia estética moderna*. Síntesis: Madrid, 1998.

Bowie, Andrew. *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Traducción de Eleanor Leonetti. Visor Dis: España, 1999.

Morpurgo-Tagliabure, Guido. *La estética contemporánea Una Investigación*. Traducción de Andrés Pirk y Ricardo Pochtar. Losada: Buenos Aires, 1971.

Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Edición de Luís de Llera. Biblioteca Nueva: Madrid, 2005.

Palazón Mayoral, María Rosa. *La estética en México*. Siglo XX. UNAM, Fondo de Cultura Económica: México, 2006.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *De la Estética de la Recepción a una Estética de la Participación*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM: México, 2005.

_____ . *Invitación a la estética*. Debolsillo: México, 2007.

Yarsa, Ignacio. *Introducción a la estética*. Universidad de Navarra: Pamplona, 2004.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Traducción de Francisco Rodríguez Martín. Tecnos/Alianza: Madrid, Séptima edición, 2002.

_____. *Historia de la estética*. La estética antigua. Traducción del polaco Danuta Kurzyca. Akal: Madrid, 1987.

Oliveras, Elena. *Estética. La cuestión del arte*. Ariel: Buenos Aires, 2004.

Linares, Jorge Enrique. *Ética y mundo tecnológico*. F.C.E. UNAM: México, 2008.

Michaud, Yves. *El arte en estado gaseoso*. Traducción de Laurence Le Bouhellec Guyomar. Fondo de Cultura Económica: México, 2007.

Vattimo, Giani. *Poesía y ontología*. Traducción de Antonio Cabrera. Colección estética & crítica: Valencia, 1993.

Otras Fuentes:

Heidegger en Castellano en <http://www.heideggeriana.com.ar/>

Ereignis en <http://www.webcom.com/~paf/ereignis.html>