

# LA VERDAD DE LA OBRA DE ARTE SEGÚN HANS-GEORG GADAMER

## ESTUDIO INTRODUCTORIO

María Antonia González Valerio

“La verdad de la obra de arte” constituye la introducción que Gadamer escribió en 1960 a “El origen de la obra de arte”, de Heidegger, para la edición de Reclam. Si bien aquel texto data de 1936, Gadamer realiza esta introducción con el objetivo de facilitar la comprensión del Heidegger tardío, sobre todo en la época de la posguerra, puesto que, dice, “en 1960 la tarea para nosotros era ver cómo podíamos mantener vivo el ímpetu filosófico que [...] a pesar de todo continuaba proviniendo de Heidegger”.<sup>1</sup>

Ese mismo año, Gadamer publica su *opus magnum* —*Verdad y método*— y pareciera que algunas de las ideas con respecto a la hermenéutica contenidas ahí estuviesen ya ejecutadas en su interpretación de Heidegger: la construcción del horizonte del texto, la historia efectual, el diálogo que pretende antes que nada comprender al otro; todo eso parece dibujarse en esta lectura.

En ese sentido, la lectura de Gadamer no es solamente excepcional y magnífica, sino que además puede ayudar al lector a comprender tanto la situación histórica en la que Heidegger filosofa —y a partir de ello comprender el pensamiento de Heidegger como una respuesta a ciertos acontecimientos— como el camino que va de *Ser y tiempo* al interés de Heidegger por la obra de arte y por Hölderlin.

<sup>1</sup> Hans-Georg Gadamer, “Reply to Diane P. Michelfelder”, en Lewis Edwin Hahn (ed.), *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*, p. 457.

Gadamer comienza explicitando el horizonte histórico en el que surgió *Ser y tiempo*: el periodo de entreguerras. Era tal la conmoción reinante en Europa tras la Primera Guerra Mundial, que la filosofía neokantiana no podía fungir más como el horizonte filosófico privilegiado. Tras semejantes acontecimientos, la filosofía no podía continuar hablando en términos exclusivamente trascendentales, puesto que ahora surgía como imperativo hablar de la existencia, de la cotidianidad, de la vida individual; la filosofía debía intentar preguntar y pensar sobre las condiciones en las que se desarrollaba la existencia. La filosofía tenía que descender y preguntar por nosotros, en y desde la facticidad de la vida cotidiana.

La pretensión que guió el camino filosófico durante tanto tiempo, aquella pretensión anunciada por Kant en la *Crítica de la razón pura*, a saber: fundamentar la filosofía como ciencia rigurosa, dejó de ser una prioridad, puesto que ¿quién podía continuar preguntándose por esa rigurosidad filosófica si la existencia fáctica consumía cualquier intento del pensar, si golpeaba certeramente haciendo cimbrar no sólo a la “conciencia” sino a todo el ser del ser humano? La filosofía neokantiana ya no sonaba convincente. Frente a la realidad avasalladora tuvo entonces que surgir otra filosofía, o al menos otro modo de filosofar. Según la lectura gadameriana, la emergencia de esta filosofía no brotó de motivos filosóficos, de aporías en los argumentos, ni como respuesta a problemas “asépticamente” filosóficos, sino de la vida misma.

Desde este horizonte se fragua la crítica al idealismo alemán, a la cual Heidegger contribuiría notablemente, y no sólo a la crítica sino también al nuevo ímpetu que atravesaba a la filosofía toda, que la agitaba de modo tal que tuvo que reinventarse, rehacerse, buscar nuevamente su proceder, también su procedencia. Justo allí encuentra su nacimiento *Ser y tiempo*, como respuesta a ese presente, a esa historia. Y así fue leído en ese entonces *Ser y tiempo* —asegura Gadamer—, como un aparato teórico para enfrentarse a la condiciones, presupuestos, creencias y valoraciones que

detentaba la sociedad. Una revolución cultural, más que cultural, existencial, ésa fue la recepción de *Ser y tiempo*.

En el proyecto heideggeriano preguntarse por la humana existencia se traduciría en una transformación de la fenomenología husserliana —inscrita evidentemente dentro del panorama neokantiano—; una transformación hermenéutica de la fenomenología. Esta transformación era en Heidegger ir “a las cosas mismas” pero desde la existencia humana; era, además, la conversión de esta afirmación en una pregunta, la pregunta por el ser.

Preguntar por el ser desde la existencia implicó un giro en el proyecto heideggeriano con respecto a la metafísica: si la metafísica comprendía el ser como ente y como aquello eterno y esencialmente no deviniente, la existencia humana tenía que caracterizarse de un modo negativo, es decir, frente a la no-finitud del ser (que tiene preeminencia ontológica), la finitud de la existencia sería lo finito, mas caracterizado negativamente, devaluado ontológicamente. Al desvanecerse el horizonte que piensa el ser como no-finito, la existencia adquirió una caracterización positiva, puesto que ya no hay una instancia que propicie su devaluación en términos ontológicos.

Preguntar por el ser desde la existencia humana implicaría preguntar por la existencia misma de otro modo, es decir, desde la cotidianidad, haciendo surgir de ahí los existenciaros que podían ser opuestos a las categorías de la metafísica, puesto que éstas no surgen como descripciones de nuestro modo de ser en la facticidad de la existencia, sino, en todo caso, como presupuestos teóricos para explicar el modo de ser —más precisamente de conocer— de la conciencia (no de la existencia). Por ello, si bien el proyecto de *Ser y tiempo* es trascendental y en esa medida se acerca al Kant de la *Crítica de la razón pura* puesto que ambos pretenden describir lo que más propiamente somos, también se aleja, pues mientras uno describe la conciencia, el otro describe la existencia, además los aleja su proceder: Heidegger hace una descripción fenomenológica de la cotidianidad.

La existencia se erige como el único horizonte desde el cual se puede comprender el ente y preguntar por el ser. La existencia no fue caracterizada como algo fijo ni tampoco como esencia, en los términos que la metafísica había comprendido “esencia”: aquello que permanece y que permanece además idéntico a sí mismo; la existencia se caracterizó como movimiento (y además como movimiento sin *telos*), lo cual implica sobre todo la finitud, la temporalidad y la historicidad. En ese sentido, todo preguntar, al surgir de la existencia, tendría que ser finito, temporal e histórico.

Otra de las caracterizaciones fundamentales de la existencia en *Ser y tiempo* es el “comprender”, que se traduce en un “comprenderse”, puesto que la existencia es aquello que comprendiendo comprende su ser.<sup>2</sup> Como esto es la condición de posibilidad de preguntar por el ser, Gadamer afirma que el verdadero objetivo de Heidegger, pensar el ser como tiempo, permaneció oculto para los lectores contemporáneos de *Ser y tiempo*, por lo que se le caracterizó como “fenomenología hermenéutica”. Además, la preeminencia ontológica del ser-ahí implicaba una caracterización del ente según dos modos de presentarse (o hacer frente) dentro del mundo: 1) como a-la-mano y 2) como ante-los-ojos. El ente era caracterizado exclusivamente de esta manera.

El proyecto de *Ser y tiempo* abría al menos dos problemas fundamentales: 1) no todos los entes pueden ser sencillamente caracterizados como a-la-mano o como ante-los-ojos, por ejemplo, la obra

<sup>2</sup> El existencialismo del “comprender” puede pensarse hasta cierto punto como el núcleo de *Ser y tiempo* (junto con el de la “interpretación”), puesto que de este existencialismo depende —aunque no exclusivamente— el modo en el que el ser-ahí es (es en el modo de la comprensión) y en el que el mundo aparece (como comprendido). Es por ello que *Ser y tiempo* fue calificado de entrada como “fenomenología hermenéutica”. Más aún, Gadamer en su análisis del proyecto heideggeriano de una fenomenología hermenéutica destaca dos puntos fundamentales a este respecto: 1) toda comprensión es un comprenderse y 2) la cosa que interpreta la hermenéutica no es un *factum brutum*, sino que tiene el modo de ser del ser-ahí (ambas tesis de evidente resonancia hegeliana) (cf.: Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, pp. 326-327).

de arte escapa a estas dos caracterizaciones, y 2) si todo parte de la temporalidad e historicidad del ser-ahí en la facticidad de su existencia y de su ser proyecto, ¿qué sucede con aquellos fenómenos que rebasan conspicuamente esta temporalidad e historicidad, es decir, aquellos que no son susceptibles de ser determinados desde la temporalidad e historicidad del ser-ahí?<sup>3</sup>

La supratemporalidad o atemporalidad de la obra de arte, así como la imposibilidad de ser caracterizada como ante-los-ojos o a-la-mano, la convertían en un "objeto" privilegiado para contestar las aporías que *Ser y tiempo* dejaba abiertas. En este horizonte se inscribe la conferencia "El origen de la obra de arte", cuya importancia, a decir de Gadamer, radica básicamente en tres aspectos: 1) la inclusión del arte en el proyecto hermenéutico (Gadamer no ve un rompimiento en el pensamiento de Heidegger sino una continuidad, a diferencia de muchos intérpretes que hablan de, por lo menos, dos "Heideggers", el anterior y el posterior a la *Kehre* o vuelta); 2) la pretendida atemporalidad del arte, que rebatiría ciertos argumentos de *Ser y tiempo*, se convierte en la fundación de mundos históricos; en vez de rebatir la temporalidad e historicidad del ser-ahí, se convierte en su condición de posibilidad, puesto que el ser-ahí sólo puede proyectarse histórico-temporalmente en un mundo fundado por la obra de arte; 3) la nueva conceptualización: "mundo" y "tierra".

Esta nueva conceptualización es la que Gadamer se afanará en legitimar y explicar. Si bien un concepto como el de mundo estaba ya legitimado en el lenguaje filosófico, el de tierra sonaba más a poesía o a mística que a filosofía. ¿Desde dónde legitimar el concepto de tierra? ¿De dónde proviene? Gadamer se remonta a *Ser y tiempo* para decir que de un existenciario como el "encontrarse" no proviene el concepto de tierra. No proviene, entonces, del estado de ánimo, de lo afectivo y emocional, que sería lo más

<sup>3</sup> Con respecto a las aporías que presenta el análisis de *Ser y tiempo* en relación al tiempo confróntese particularmente Paul Ricœur, "Temporalidad, historicidad e intratemporalidad. Heidegger y el concepto 'ordinario de tiempo'", en *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*.

lógico de suponer al rastrear el concepto de tierra, por ejemplo, en los románticos o en el mismo Nietzsche, quien relaciona la “tierra” con el cuerpo, con las afecciones, con las pasiones, etcétera. “Tierra” no tiene que ver con esto, no tiene que ver con ninguna subjetividad (ni la del espectador, ni la del creador), sino con el modo de ser de la obra de arte.

Si “tierra” tiene que ver con el modo de ser de la obra de arte, entonces su comprensión —y por tanto su legitimación— está directamente relacionada con la estética. Ésta es una idea de la mayor relevancia en la lectura de Gadamer: las teorías de Heidegger sobre la obra de arte no tienen que ver exclusivamente con el desarrollo del proyecto de pensar el ser, sino también con la historia de la estética, son en gran medida una respuesta a las aporías presentes en el pensamiento estético anterior.<sup>4</sup> Gadamer no pretende, entonces, comprender a Heidegger desde Heidegger, sino desde la historia de la filosofía, como respuesta a ciertas preguntas y problemas, en última instancia, como un diálogo con la tradición (en términos gadamerianos).

Esto implica poner a Heidegger en relación con las dos principales estéticas anteriores: la de Kant y la de Hegel. Kant, en la *Crítica de la facultad de juzgar*, había logrado darle autonomía al juicio de gusto frente al entendimiento y la moral. No solamente eso, en Kant la estética se convierte en una parte fundamental del sistema: el sistema kantiano, si ha de comprenderse íntegramente, no puede prescindir de su estética, puesto que es

<sup>4</sup> Sin embargo, Heidegger no llamó “estética” a sus reflexiones sobre el arte porque en esta palabra encuentra indefectiblemente, aunque su origen sea griego, una alusión a la relación sujeto-objeto: “la palabra ‘estética’: αισθητική επιστήμη, saber acerca del comportamiento humano sensible, del comportamiento relativo a las sensaciones y a los sentimientos, y de aquello que lo determina. [...] En referencia al saber acerca del arte y a la pregunta por el arte, la estética es, pues, aquella meditación sobre el arte en la que la relación sentimental del hombre respecto de lo bello expuesto en él proporciona el ámbito decisivo para su determinación y fundamentación y constituye su comienzo y su fin [...] La obra de arte es puesta como un ‘objeto’ para un ‘sujeto’” (Heidegger, *Nietzsche I*, p. 82-83).

ahí donde lo fenoménico y lo nouménico encuentran su reunión y donde Kant logra salvar el abismo que separa la *Crítica de la razón pura* de la *Crítica de la razón práctica*. Por ello, en el sistema kantiano el juicio de gusto tiene un papel tan importante como el conocimiento y la moral, es más, no se puede explicar desde el conocimiento o desde la moral. Lo bello ni es conocimiento, ni es un atributo que pertenezca al objeto. Tampoco hay una identificación entre lo bello y lo bueno, ni mucho menos una subsumción de lo estético en lo moral. Sin embargo, tal autonomía pagaría en Kant un precio muy alto:

En él [el juicio de gusto] no se conoce nada de los objetos que se juzgan como bellos, sino que se afirma únicamente que les corresponde a priori un sentimiento de placer en el sujeto. Es sabido que Kant funda este sentimiento de placer en la idoneidad que tiene la representación del objeto para nuestra capacidad de conocimiento. El libre juego de imaginación y entendimiento, una relación subjetiva que es en general idónea para el conocimiento, es lo que representa el fundamento del placer que se experimenta ante el objeto.<sup>5</sup>

En Kant se abre la posibilidad de una subjetivización radical de la estética. Esta subjetivización estaba ya presente en el mismo Kant en la medida en que hace depender todo del sujeto —como señalan Hegel y Gadamer—, pero había algo que lo salvaba de la radicalización: el orden teológico y teleológico que funge como la base del juicio de gusto. Con respecto al espectador esto se debe en gran medida a la idea de la “finalidad sin fin” que lleva a presuponer un orden dado en la naturaleza que no depende del sujeto, pero cuya correspondencia con las facultades cognitivas del

<sup>5</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, p. 76. En este punto la crítica de Gadamer a Kant coincide con la de Hegel. Este último afirma que: “Pero este juicio [el teleológico] no expresa nunca más que un acto subjetivo de reflexión, y no da a conocer la naturaleza propia del objeto. Kant comprende del mismo modo el juicio estético. No proviene, en su opinión, ni de la razón como facultad de las ideas generales, ni de la percepción sensible, sino del juego libre de la imaginación. En este análisis de la facultad de conocer, el objeto no existe sino con relación al sujeto y al sentimiento de placer, o al goce que experimenta” (George Wilhelm Friedrich Hegel, *Estética*, p. 24.).

sujeto es condición de posibilidad del juicio de gusto.<sup>6</sup> Con respecto al creador, éste es entendido como el genio que le da la regla al arte, pero esto sólo lo logra al fungir como *medium*, pues en realidad la naturaleza es la que le da la regla al arte. Por ello es una subjetivización todavía no radical, presupone la validez del orden natural, de un orden dado y no creado, y que por tanto no depende del sujeto.

El romanticismo haría desaparecer esa validez tanto del lado de los poetas con su exacerbación de la teoría del genio creador —creador del universo por entero—, como del lado de los filósofos con las estéticas idealistas de Schelling y Hegel. Ahora sí, el arte era autónomo, absolutamente autónomo, más verdadero que la realidad (entendida ésta como naturaleza natural) porque es manifestación del espíritu; es transfiguración de la realidad y visión del mundo; expresión del mundo en tanto que mundo humano y fundamentalmente histórico: el arte es un momento de la realización del espíritu.

Hegel logró con su estética arraigar el arte al mundo, ya no sería un objeto estético para una contemplación meramente estética y desde parámetros exclusivamente estéticos (el arte no es aquí “objeto de museo” desprovisto de toda historicidad), sino expresión de lo que somos, de lo que históricamente hemos sido; no la expresión de las vivencias individuales del artista ni la expresión de un orden natural, sino de un pueblo histórico, de un mundo (porque “el yo es el nosotros y el nosotros es el yo”). Si el arte es expresión de nosotros mismos, allí nos podremos reconocer (regreso a sí mismo desde el ser otro), por eso es un momento en la realización del espíritu.

A pesar de la grandiosidad de la estética de Hegel (en palabras de Gadamer), subyacen ahí dos problemas fundamentales: la teleología (que incluye además la fe en el progreso y que ve la historia del arte de manera progresiva) y la muerte del arte (el arte es

<sup>6</sup> Cfr. Immanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, §10.



finalmente superado por la filosofía, su verdad es enteramente recogida por el concepto).

Frente a este horizonte, por un lado kantiano y por otro hegeliano, emergen las teorías de Heidegger sobre la obra de arte, las cuales intentarán escapar a la subjetivización (y con ello, a la teoría del genio creador) y a la superación del arte por el concepto. El concepto de "tierra" será el que permitirá llevar a cabo esta titánica empresa: más allá de Kant y de Hegel. Ahora bien, ¿por qué Heidegger no comenzó por incorporar y transformar las tesis hegelianas si éstas coinciden en muchos puntos con su propio pensamiento respecto a la obra de arte? Gadamer señala que como la filosofía reinante era el neokantismo, ésta había ocultado la estética idealista. Por ello, Heidegger comenzará por rebatir los planteamientos estéticos neokantianos.

Desde el modelo ontológico neokantiano, la cosa, lo dado fenoméricamente, tiene una preeminencia ontológica. Lo que verdaderamente "es" es lo cósmico y sólo partiendo de esta "materialidad" puede la obra decir algo, aquello que dice es un agregado, un complemento que no puede elevarse al conocimiento objetivo puesto que su validez es meramente subjetiva. Si el neokantismo entendía la obra como cosa en este sentido, Heidegger se preguntaría entonces por el ser cosa de la cosa y en este preguntar describiría el modo de ser de la obra de arte: no como una cosa con un agregado, sino como aquello en donde la verdad se manifiesta.

Como es sabido, Heidegger llega a esta afirmación a partir de la descripción de un cuadro de Van Gogh, ya que encuentra que en éste la verdad sobre el ente accede a su manifestación. Lo importante en esta descripción, señala Gadamer, es la idea de que el modo de ser del ente se desoculta no primariamente desde un saber o un preguntar teórico, tampoco desde un esquema que presuponga al ente como lo simplemente presente o como lo dado, sino atendiendo a lo que la obra dice, por ello, la verdad del ente se manifiesta en la obra. Sólo demorándose en ésta, Heidegger encontró el camino hacia el modo de ser del ente.

El concepto de tierra encuentra su legitimación a partir de la relación entre la obra de arte y la verdad. Heidegger describe el modo de ser de la obra de arte en un doble sentido: por un lado, es acontecer de la verdad, por otro, es conflicto entre mundo y tierra; dicho de otro modo, la obra es acontecer de la verdad porque es conflicto entre mundo y tierra.

Esta descripción del modo de ser de la obra de arte es interpretada por Gadamer, como señalé, desde la historia de la estética y desde el propio proyecto heideggeriano. En ese sentido, Gadamer afirma que la caracterización de la obra como apertura de un mundo permite a Heidegger evitar las nociones de "coseidad" y "objetualidad" (propias del neokantismo) en la obra de arte. Un objeto sólo es objeto en la medida en que hace frente a un sujeto, por ello, toda caracterización de la obra como objeto la piensa desde la relación sujeto-objeto, donde el objeto es aquello "constatable por los sentidos" y necesita, en cada caso, de un sujeto que lo determine como objeto. Los problemas de esta concepción ya los había señalado Gadamer, por un lado, hay una subjetivización de la estética, por otro, lo que la obra dice lo dice como agregado de su cimiento cósmico (lo verdaderamente constatable por los sentidos).

Existe, además, un tercer problema al caracterizar la obra como objeto es desarraigada del mundo, se convierte en un objeto de museo,<sup>7</sup> atemporal y ahistórico que a lo sumo puede ser determinado desde categorías meramente estéticas (como perfección, armonía, equilibrio, etcétera). La obra se convierte en un objeto susceptible de ser vivenciado por un sujeto.<sup>8</sup>

Cuando Heidegger caracteriza la obra como apertura de un mundo elude todos estos problemas, puesto que la obra no sólo pertenece a un mundo (histórico) —ahí hay un "anclaje" de la obra

<sup>7</sup> Sobre la crítica de Gadamer al "objeto de museo", *cf.*: Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, p. 127ss.

<sup>8</sup> Gadamer, en *Verdad y método*, lleva a cabo una puntual crítica a la "estética vivencial", basándose sobre todo en el concepto de "vivencia" de Dilthey (*cf.*: Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, p. 90-108).

al mundo frente al “objeto de museo”— sino que además funda un mundo histórico. Si la obra es capaz de fundar un mundo, entonces puede estar ahí en sí misma, al margen del sujeto que la vivencie; la obra de arte se sostiene a sí misma y por ello no puede ser pensada como objeto que hace frente a un sujeto. Si la obra funda un mundo no puede ser pensada como una especie de molde vacío que sea llenado con las vivencias del espectador, sino que dice algo por sí misma, sólo por eso puede ser acontecer de la verdad.<sup>9</sup>

Gadamer ve en esta tesis de Heidegger un sobrepasamiento de la estética kantiana y neokantiana, puesto que precisamente lo que no hace Heidegger es definir el modo de ser de la obra de arte desde una subjetividad (ya sea la del creador, como en el caso del genio; o del espectador, como en el caso del juicio de gusto) sino desde la obra de arte misma. Aunque Gadamer —sorpresivamente— no lo diga, Heidegger está también eludiendo con esto a la estética nietzscheana, que está pensada fundamentalmente desde la perspectiva del artista y, por lo tanto, desde una subjetividad (aunque no sea la misma subjetividad que la Modernidad defendía). De ahí la crítica de Heidegger a Nietzsche y el considerarlo consumación de la metafísica, de ahí también la necesidad de Heidegger de pensar la obra desde la obra, aunque en muchos puntos

<sup>9</sup> Algunas de las críticas que se han hecho a Heidegger por afirmar que la obra está en sí misma, por ejemplo la de Jauss (cfr. Hans Robert Jauss, “History of Art and Pragmatic History”, en *Toward an aesthetic of reception*, p. 62-63), pierden de vista que Heidegger asevera esto tratando de evitar los problemas de la subjetivación y del neokantismo, y que precisamente esta caracterización de la obra no elude la recepción de la misma como una parte fundamental del ser de la obra, el mismo Heidegger alude en “El origen de la obra de arte” a la *Überlieferung* en términos de tradición-transmisión, que es el modo según el cual las obras de arte nos hacen frente (cfr. Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*, p. 33). La recepción y la interpretación de la obra no está en contraposición con su estar-en-sí-misma. Prueba de ello es la mediación que Gadamer lleva a cabo en *Verdad y método* entre la obra de arte como autorrepresentación y la necesidad de que la obra sea interpretada en cada caso. En todo caso, un concepto como el de tierra es el que abre las inagotables posibilidades hermenéuticas de la obra, su diferir históricamente y su estar siempre abierta a nuevas recepciones y/o interpretaciones.

coincida con la estética nietzscheana, la cual también ve en la obra de arte la manifestación de la verdad, el desocultamiento del ser (ser en tanto que voluntad de poder, según la interpretación de Heidegger) y la contraposición entre ocultamiento y desocultamiento a partir de la pareja Apolo-Dioniso.<sup>10</sup>

No sólo hay coincidencias con Nietzsche, sino también con Hegel y esto último Gadamer lo señala puntualmente. Heidegger coincide con Hegel en la medida en que ambos piensan la obra de arte como revelación de un mundo histórico y en que no la caracterizan desde una subjetividad. Ya el mismo Hegel señalaba los problemas de la subjetivización en la estética kantiana. Sin embargo, Gadamer asegura que Heidegger no es una repetición ni una renovación de la estética especulativa. La renuncia de Heidegger a Kant (y a los neokantianos) está en el concepto de mundo, la renuncia a Hegel está en el concepto de tierra.

La obra de arte es apertura y desocultamiento (mundo) pero al mismo tiempo es cerrar y ocultar (tierra); el abrir y el cerrar se

<sup>10</sup> De hecho, es posible señalar que uno de los principales puntos de partida de la reflexión heideggeriana sobre el arte es la estética desarrollada por Nietzsche, como parecen evidenciarlo las siguientes preguntas que para Heidegger no se pueden resolver en el pensamiento nietzscheano: "¿Qué y cómo 'es' el arte? ¿Es el arte en la creación del artista, o en el goce de la obra, o en la realidad de la obra misma, o en los tres juntos? ¿De qué modo es real entonces la conjunción de estas cosas diferentes? ¿Cómo y dónde está el arte? ¿Existe 'el' arte, o la palabra 'arte' sólo es un nombre colectivo al que no corresponde nada real?" (Martin Heidegger, *Nietzsche I*, p. 107). Pareciera que es precisamente a estas preguntas a las que Heidegger trata de dar respuesta en "El origen de la obra de arte", el año en el que dicta la conferencia, 1936, también es el año en que comienza a dictar su curso sobre Nietzsche.

Aún más, hasta cierto punto podríamos pensar en un paralelismo, a partir de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, entre Dioniso-tierra y Apolo-mundo, puesto que Dioniso, como la tierra, es lo que no aparece y la condición de posibilidad de todo es aparecer (aparecer que además se da en términos simbólicos); Dioniso es ocultamiento mientras que Apolo es el aparecer, la manifestación (de la verdad como ilusión), sin ser nunca una manifestación total. Aquí hay un juego de contrarios que no permite la aniquilación de uno en favor de otro, justo como sucede con el conflicto entre mundo y tierra.

manifiestan simultáneamente en la obra, por ello, si ésta se cierra en sí misma no podrá ser nunca desocultada en su totalidad. La tierra funciona aquí como una reserva infinita de significaciones que impiden que la obra de arte se agote en un concepto, la obra dice siempre más de lo que en un momento dado o en una determinada apertura histórica puede decir. Si la obra no puede agotarse en el concepto porque es tierra, entonces resuena aquí la tesis kantiana de que lo bello es sin conceptos (renunciar a Hegel parece implicar un regreso a Kant, puesto que éste ya había visto la imposibilidad de agotar la obra en un concepto, sobre todo a partir de la tesis de las ideas estéticas).<sup>11</sup>

Frente a Hegel, Heidegger afirma la imposibilidad de superar (en términos de *Aufhebung*) la obra de arte y así, a partir de su inagotabilidad, evitar cualquier conclusión de despliegue o manifestación total. La obra de arte no se agota en el saberse del espíritu; permanece ahí en sí misma como algo susceptible de ser interpretado en cada caso de un modo diferente. Estas posibilidades de interpretaciones siempre diversas pertenecen, gracias al concepto de tierra, a la obra misma.

De ese modo, Heidegger no renovará la estética especulativa, puesto que ésta terminará por definir la obra de arte desde la subjetividad, desde la idea que se piensa a sí misma, desde el saber que se sabe a sí mismo. Además, si la idea de verdad en Heidegger está entendida en términos de desocultamiento, la verdad que acontece en la obra no puede ser superada por el concepto, puesto que en virtud de la tierra ese desocultamiento no será nunca total. En ese sentido, Heidegger puede hablar de un acontecer de la verdad, y no de una consumación, y ligar esta descripción de la obra de arte con la del ser como un acontecer finito e histórico de la verdad.

Por ello Gadamer afirma que "El origen de la obra de arte" es una indicación del verdadero objetivo del Heidegger tardío. A partir de la obra de arte, pensada ella misma como *Ereignis* (acontecimiento propicio), no sólo es posible pensar el ser como acontecer

<sup>11</sup> Cfr. Immanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, § 49.

en el lenguaje, sino que también es posible pensar desde ahí la crítica de Heidegger a la técnica y contraponer el envío del ser en el modo del *Gestell* (estructura de emplazamiento) al *Ereignis*. De ese modo, la obra de arte emerge como centro para pensar el ser y la verdad como y desde el lenguaje.

#### BIBLIOGRAFÍA

- GADAMER, Hans-Georg, "Reply to Diane P. Michelfelder", en Hahn, Lewis Edwin. (ed.), *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*, Open Court, Chicago y La Salle, 1997.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Sígueme, Salamanca, 1996.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Estética*, Altafulla, Barcelona, 1998.
- HEIDEGGER, Martin, "El origen de la obra de arte", en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1996.
- HEIDEGGER, Martin, *Nietzsche I*, Destino, Barcelona, 2000.
- JAUSS, Hans Robert, "History of Art and Pragmatic History", en *Toward an Aesthetic of Reception*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999.
- KANT, Immanuel, *Crítica de la facultad de juzgar*, Monte Ávila, Caracas, 1992.
- RICŒUR, Paul, "Temporalidad, historicidad e intratemporalidad. Heidegger y el concepto 'ordinario de tiempo'", en *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, Siglo XXI, México, 1996.

# LA VERDAD DE LA OBRA DE ARTE (1960)\*

Hans-Georg Gadamer

Cuando miramos retrospectivamente el periodo entre las dos guerras mundiales representamos este respiro de los vertiginosos eventos de nuestro siglo como una época de productividad intelectual excepcional. Los presagios sobre el porvenir empezaban ya a manifestarse antes de la gran catástrofe de la primera guerra mundial, particularmente en la pintura y la arquitectura. Aunque la conciencia general sobre la época no se transformó a gran escala, sino a partir de la considerable sacudida en la conciencia cultural y la fe en el progreso de las épocas liberales que ocasionaron las batallas de la primera guerra mundial. En la filosofía de esta época la transformación del sentir general de la vida se expresó en el hecho de que, súbitamente, la filosofía reinante apareció como inverosímil; aquella filosofía se había desarrollado en la segunda mitad del siglo XIX, a partir de la renovación del idealismo crítico de Kant. *El derrumbe del idealismo alemán* que Paul Ernst proclamó en un libro exitoso de la época, fue puesto en un horizonte histórico mundial gracias a *El ocaso de Occidente*, de Oswald Spengler. Las fuerzas que realizaban la crítica al neokantismo reinante tenían dos poderosos precursores: la crítica de Friedrich Nietzsche al platonismo y al cristianismo, así como el brillante ataque de Sören Kierkegaard contra la filosofía de la reflexión<sup>1</sup> del idealismo especulativo. Había dos nuevas consignas

\* Título original: "Die Wahrheit des Kunstwerks". Traducción de María Antonia González Valerio. La traductora agradece a la Dra. Ilse Heckel la lectura de la traducción y sus valiosos comentarios y sugerencias.

<sup>1</sup> Al lector/a no familiarizado/a con la terminología gadameriana puede resultarle extraño el término "filosofía de la reflexión". En sentido general, Gadamer entiende

que se oponían a la conciencia neokantiana: la consigna de la irracionalidad de la *vida*, y particularmente de la vida histórica, para la que uno se podía basar en Nietzsche y Bergson, pero también en Wilhelm Dilthey, el gran historiador de la filosofía; y la consigna de la *existencia* que resonaba a partir de la obra de Sören Kierkegaard, filósofo danés de la primera mitad del siglo XIX y vigente en Alemania gracias a la traducción de Diederich. Del mismo modo que Kierkegaard había criticado a Hegel por haber sido el filósofo de la reflexión que olvidó la existencia, así se criticaba ahora la autocomplacencia de la conciencia en el sistema del metodologismo neokantiano que había puesto a la filosofía al servicio de una fundamentación del conocimiento científico. Y así como Kierkegaard se había opuesto en tanto pensador cristiano a la filosofía del idealismo, inauguraba una nueva época la autocrítica radical de la llamada teología dialéctica.

Entre los hombres que expresaban filosóficamente la crítica general contra la devoción liberal a la cultura y contra la reinante filosofía académica, estaba el revolucionario genio del joven Martin Heidegger. Ciertamente hizo época la aparición de Heidegger como joven profesor universitario en Friburgo en los primeros años posteriores a la guerra. Que ahí estaba en camino una fuerza original del filosofar, se revelaba ya por el inusitado, enérgico e impetuoso lenguaje que resonaba desde la cátedra de Friburgo. De la fecunda y muy tensa relación que Heidegger tuvo con la teología protestante contemporánea, a consecuencia de su nombramiento en Marburgo en 1923, nació su obra principal, *Ser y tiempo*, que en 1927 transmitió repentinamente a amplios sectores del público algo del nuevo espíritu que había llegado a la filosofía debido a la conmoción de la primera guerra mundial. En aquel entonces se llamaba filosofía de la existencia al conjunto del filosofar que agitaba los ánimos. Lo que golpeó de frente y con vehemencia a los

por ésta: "filosofía de la conciencia" o "filosofía del sujeto" en alusión a las filosofías subjetvistas (cf.: Hans-Georg Gadamer, "Los límites de la filosofía de la reflexión", en *Verdad y método*) (nota de la traductora)



lectores contemporáneos de la primera obra sistemática de Heidegger fueron emociones críticas, apasionadas protestas contra el seguro mundo cultural de las personas mayores, emociones que iban contra el aplanamiento de toda forma de vida individual que efectuaba la sociedad industrial cada vez más fuerte y uniformadora y su completamente manipuladora política de información y de formación de opinión. Al “uno”, las “habladurías”, la “avidez de novedades” como formas decadentes de la “impropiedad” Heidegger opuso el concepto de “propiedad” del ser-ahí<sup>2</sup> que es consciente de su finitud y la asume resueltamente. Fueron como una irrupción en la bien protegida tranquilidad académica: la seriedad existencial<sup>3</sup> —con la que el ancestral misterio de la muerte era movido al centro de la reflexión filosófica— y el ímpetu —con el que el llamado por una “elección” propia de la existencia aniquilaba los mundos ficticios de la educación y la cultura—. Y, sin embargo, no era la voz de una desmesurada inconformidad en el mundo académico, tampoco era la voz a favor de una arriesgada existencia excepcional al estilo de Kierkegaard o de Nietzsche, sino que era la voz de los estudiantes de la más recta y escrupulosa escuela filosófica que había en ese entonces en las universidades alemanas, la de los estudiantes de la investigación fenomenológica de Edmund Husserl, cuyo persistente y perseguido objetivo era la fundamentación de la filosofía como ciencia rigurosa. El nuevo proyecto filosófico de Heidegger también se inscribía bajo la consigna fenomenológica “¡a las cosas mismas!”. Pero desde la cuestión más oculta y, en tanto pregunta, más olvidada de la filosofía: ¿qué significa ser? Aprender a elaborar esta pregunta llevó a Heidegger a determinar al ser de la existencia humana como ontológicamente positivo en sí mismo en vez de seguir a la meta-

<sup>2</sup> El término *Dasein* ha sido traducido la mayor parte de las veces por “existencia”. Debido a que Gadamer dice “*menschliche Dasein*” (existencia humana) solamente en algunos casos, como éste, ha sido traducido por “ser-ahí” (nota de la traductora).

<sup>3</sup> El término que emplea Gadamer es “*Ernst*”, literalmente “seriedad”; sin embargo parece que hace referencia a la “angustia” (*Angst*) heideggeriana (nota de la traductora).

física de aquel entonces, puesto que si la metafísica comprendía al ser como no-finito y como ente, la existencia era determinada como lo único finito. La preeminencia ontológica que para Heidegger ganó el ser de la existencia humana determinó a su filosofía como “ontología fundamental”. A las determinaciones ontológicas de la existencia humana finita Heidegger las llamó determinaciones de la existencia —existenciaris—, y con una decisión metódica opuso estos conceptos fundamentales a los de la metafísica de aquel entonces, a saber: a las categorías de lo presente (*Vorhandene*).<sup>4</sup> Al momento de presentar nuevamente la antiquísima pregunta por el sentido del ser, Heidegger no quería perder de vista que la existencia humana no tiene su propio ser en una presencia (*Vorhandenheit*) determinable, sino en el estado de movimiento de la “cura” por medio de la cual la existencia que se preocupa de su ser es su propio advenir. La existencia humana se caracteriza como aquello que comprende por sí mismo su ser. Heidegger tuvo que disponer la pregunta por el sentido del ser en el horizonte del tiempo debido a la finitud y temporalidad de la existencia humana, la cual no puede evitar la pregunta por el sentido de su ser. Lo que la ciencia, pesando y midiendo, verificaba como ente, *i.e.*, lo presente (*Vorhandene*), al igual que la eternidad situada más allá del alcance de toda la humanidad, debían poderse comprender a partir de la certidumbre central con respecto al ser de la temporalidad humana. Esa era la novedosa empresa de Heidegger. Sin embargo, su objetivo —pensar al ser como tiempo— permanecía tan velado que *Ser y tiempo* fue directamente caracterizado como fenomenología hermenéutica ya que en ella el “comprenderse” se presentaba como el verdadero fundamento de esta pregunta. Vista desde este fundamento, la comprensión del ser de

<sup>4</sup> El término alemán *Vorhanden* hace referencia a las cosas que hay, lo que está ahí, lo existente, lo presente. *Vorhanden* y *Vorhandenheit* han sido traducidos de muy diversos modos por los traductores de Heidegger: ante los ojos, ser ante los ojos (Gaos); lo presente, la presencia (Duque); subsistente, subsistencia (García Narro). *res*, las cosas, *realitas* (Jiménez Redondo). entre otros (nota de la traductora).

la metafísica tradicional se mostraba como una forma decadente de la comprensión originaria del ser que actúa en la existencia humana. El ser no es sólo la pura presencialidad (*Anwesenheit*)<sup>5</sup> ni la presente presencia (*gegenwärtige Vorhandenheit*). En sentido propio “es” el ser-ahí finito-histórico. Dentro del proyecto de mundo del ser-ahí tiene después su sitio lo a-la-mano y, únicamente al último, tiene su sitio lo solamente-presente (*Vorhandene*).

Sin embargo, a partir del fenómeno hermenéutico del “comprenderse”, diversas formas de ser —que no son históricas y que no son sólo presentes (*vorhanden*)— carecían de un lugar apropiado. La atemporalidad de los hechos matemáticos, que no son fácil y únicamente determinables como presentes (*Vorhandenes*), la atemporalidad de la naturaleza, que se repite siempre a sí misma en su ciclo y que también a nosotros mismos nos rige y nos determina desde el inconsciente, y finalmente, la atemporalidad del arcoiris del arte, que se tiende más allá de todos los periodos históricos; todo eso parecía señalar los límites de la posibilidad hermenéutica de interpretación que el novedoso planteamiento de Heidegger había abierto. El inconsciente, el número, el sueño, el reino de la naturaleza, el milagro del arte; todo eso sólo parecía ser entendible a partir de una especie de conceptos límite al margen del ser-ahí, que se conoce históricamente y que se comprende a sí mismo.<sup>6</sup>

Así que fue una sorpresa cuando en 1936, durante unas conferencias, Heidegger trató el tema del origen de la obra de arte. Aunque este trabajo no estuvo al alcance del público sino hasta 1950 como la primera parte de la recopilación *Caminos de bosque*, había empezado a causar efecto desde mucho antes, hacía tiempo

<sup>5</sup> Los términos *Anwesenheit* y *Vorhandenheit* suelen traducirse ambos por presencia. Con el fin de distinguirlos, Gaos traduce *Anwesenheit* por “presencia”, Duque por “asistencia”, Vázquez García por “presencialidad”, García Narro por “estar presente” o el “carácter de estar presente” (nota de la traductora).

<sup>6</sup> Sobre todo fue Oskar Becker, alumno tanto de Husserl como de Heidegger, quien a partir del alcance de este fenómeno dudó de la universalidad de la historicidad (cf.: Oskar Becker, *Dasein und Dawesen*) (nota de la traductora).

que las lecciones y conferencias de Heidegger despertaban un vivo interés y encontraban una amplia difusión gracias a transcripciones y actas, lo cual llevó rápidamente a Heidegger a experimentar las habladurías que él mismo había caricaturizado tan iracundamente. De hecho, las conferencias sobre el origen de la obra de arte significaban un hecho sensacional en la filosofía. Significaban un hecho sensacional no sólo porque el arte era incluido en el planteamiento hermenéutico fundamental de la autocomprensión del ser humano en su historicidad, y no sólo porque en estas conferencias el arte era incluso considerado como el acto fundante de mundos históricos totales —al igual que en la fe poética de Hölderlin y George—, sino también por la nueva y sorprendente conceptualización que Heidegger se atrevía a presentar con este tema. En esto último consistía la verdadera sensación que significaba el novedoso intento del pensar de Heidegger. El discurso versaba sobre “mundo” y “tierra”. Ahora bien, el concepto de *mundo* había sido desde siempre uno de los conceptos hermenéuticos guías de Heidegger. El mundo —como la referencia total del proyecto del ser-ahí— constituye el horizonte que precede todas las proyecciones de la “cura” de la existencia humana. El propio Heidegger esbozó la historia de este concepto de mundo legitimándolo históricamente y distinguiendo particularmente su sentido antropológico proveniente del Nuevo Testamento —que él mismo empleaba— del concepto de la totalidad de lo presente (*Vorhandene*). Ahora lo sorprendente era que justo este concepto de mundo encontrara en el de *tierra* un contraconcepto, pues mientras que el concepto de mundo como lo total —dentro del que se realiza la autointerpretación humana— se podía elevar a una intuición evidente a partir de la autocomprensión de la existencia humana, el concepto de tierra crepitaba como un sonido ancestral místico y gnóstico, que a lo sumo hubiera pretendido tener su lugar en el mundo de la poesía. Era evidente que Heidegger había transferido el concepto de tierra a su propio filosofar desde la poesía de Hölderlin, hacia la cual se dirigió con una apasionada intensidad. Pero ¿con qué

derecho? ¿Cómo podía entrar el ser-ahí que comprende su ser, el ser-en-el-mundo, este nuevo y radical punto de partida de todas las preguntas trascendentales, en una relación ontológica con un concepto como el de tierra?

Ciertamente el nuevo planteamiento de Heidegger en *Ser y tiempo* no era una simple repetición de la metafísica espiritualista del idealismo alemán. El comprender-su-ser de la existencia humana no es el saber-se del espíritu absoluto de Hegel. No es un proyecto de sí mismo, sino que más bien sabe en su propia auto-comprensión que no es dueño de su sí mismo ni de su propia existencia, sino que se encuentra en medio de los entes y que tiene que tomarse sobre sí tal y como se halla.<sup>7</sup> Es proyecto. Uno de los más brillantes análisis de *Ser y tiempo* es aquel en el que Heidegger examina esta experiencia límite de la existencia —hallarse en medio de los entes— como el “encontrarse” (el estado de ánimo), además de señalar a este existenciario como la propia apertura del ser-en-el-mundo. El “hallar delante” de tal “encontrarse” representa muy notoriamente el límite máximo de hasta dónde puede penetrar, a fin de cuentas, la autocomprensión histórica de la existencia humana. A partir de este concepto límite hermenéutico del “encontrarse” y del “estado de ánimo” ningún camino conduce hacia un concepto tal como el de tierra. ¿Cuál es el derecho de este concepto? ¿Cómo puede encontrar su legitimación? La importante idea que dio a conocer el artículo de Heidegger sobre el origen de la obra de arte fue que la “tierra” es una determinación necesaria del ser de la obra de arte.

Para reconocer cuál es el significado fundamental que posee la pregunta por la esencia de la obra de arte y cómo éste está relacionado con las preguntas fundamentales de la filosofía, se requiere, desde luego, la comprensión de los prejuicios que se

<sup>7</sup> Traduzco el término “*vorfinden*” como “hallar[se]”, para distinguirlo del “encontrarse”. Gao traduce “*Befindlichkeit*” por “encontrar[se]”, término que hace referencia al estado de ánimo. Mientras que “*vorfinden*” y “*vorfindlich*” se refieren al “encontrarse ante que”, “encontrar ante sí”, “encontrar delante” entes intramundanos (nota de la traductora).

encuentran en el concepto de una estética filosófica. Se requiere de una superación (*Überwindung*)<sup>8</sup> del concepto mismo de estética. Como se sabe, la estética filosófica es la más reciente de las disciplinas filosóficas. No fue sino hasta el siglo XVIII, con la explícita limitación del racionalismo de la Ilustración, que se hizo válido el derecho autónomo del conocimiento sensible y con ello la relativa independencia del juicio de gusto con respecto al entendimiento y sus conceptos. Al igual que el nombre de la disciplina, su autonomía sistemática también procede de la estética de Alexander Baumgarten. Después Kant en su tercera crítica, la *Crítica de la facultad de juzgar*, fortaleció el significado sistemático de los problemas estéticos. Kant descubrió en la generalidad subjetiva del juicio de gusto estético la contundente reivindicación legítima que la facultad de juzgar estética podía sostener frente a las exigencias del entendimiento y de la moral. No es posible comprender el gusto del espectador, ni el genio del artista, a partir de la aplicación de conceptos, normas o reglas. Lo que distingue a lo bello no se puede identificar como un atributo determinado y cognoscible del objeto, sino que se atestigua mediante lo subjetivo: la intensificación del sentimiento de vida en la armoniosa conformidad de la imaginación y el entendimiento. Lo que experimentamos ante la belleza en la naturaleza y en el arte es una estimulación de la totalidad de las facultades de nuestro espíritu, su libre juego. El juicio de gusto no es conocimiento y, sin embargo, no es arbitrario, más bien consiste en una pretensión de generalidad sobre la cual se puede fundamentar la autonomía del ámbito estético. Se debe reconocer que tal justificación

\* Los términos alemanes *Überwindung* y *Aufhebung* suelen traducirse ambos por superación, sin embargo, cabe aclarar que la *Aufhebung* es la superación en términos hegelianos, a saber, como abrogación o supresión, y sirve para designar la transición dialéctica por medio de la cual un estadio anterior es cancelado y preservado en el siguiente estadio. Por su parte, la *Überwindung* en términos heideggerianos está ligada con la idea de *Verwindung* como "transformación-distorsión" que no implica la idea de anulación que presenta el término hegeliano (nota de la traductora)

de la autonomía del arte significó una gran hazaña frente a la devoción a las reglas y la confianza en la moral propias de la época de la Ilustración; sobre todo en medio del desarrollo alemán, el cual en aquel entonces recién había alcanzado el punto en el que la época clásica de la literatura buscaba constituirse como un Estado estético a partir de Weimar. Estos esfuerzos encontraron su justificación conceptual en la filosofía de Kant.

Por otro lado, la fundamentación de la estética en la subjetividad de las facultades afectivas significó el comienzo de una peligrosa subjetivización. Todavía para Kant mismo era ciertamente determinante la enigmática concordancia entre la belleza de la naturaleza y la subjetividad del sujeto, puesto que con ésta se sostenía el juicio de gusto. El genio creador —que realiza la maravilla de la obra de arte sobrepasando todas las reglas— era entendido por Kant como alguien favorecido por la naturaleza. Pero eso presupone por entero la indudable validez del orden natural, cuyo fundamento último es el pensamiento teológico de la creación. Con la desaparición de este horizonte, tal fundamentación de la estética debía llevar hacia una subjetivización radical perfeccionando la teoría de la ausencia de reglas en el genio. El arte, al no ser más referido a la vasta totalidad del orden del ser, fue opuesto a la realidad efectiva, a la cruda prosa de la vida, en tanto poder transfigurador de la poesía que sólo realiza la reconciliación entre la idea y la realidad efectiva en su reino estético. En eso consiste la estética idealista, primero formulada por Schiller y cuya consumación se encuentra en la grandiosa estética de Hegel. Todavía aquí la teoría sobre la obra de arte se encuentra en un horizonte ontológico universal. El que la obra de arte consiga realizar la reconciliación y el equilibrio entre lo finito y lo infinito es garantía de una verdad superior que al final es recogida por la filosofía. Así como la naturaleza no era para el Idealismo sólo un objeto de la ciencia calculadora de la Modernidad, sino la acción de una gran potencia creadora del mundo que se eleva a su realización en el espíritu autoconsciente; así también la obra de arte es a los ojos de estos pensadores especulativos, una objetivación del espíritu, no el con-

cepto realizado de sí mismo sino la manifestación del espíritu en el modo según el cual el mundo es visto. El arte es, en el sentido literal de la palabra, visión del mundo.

Si se quiere determinar el punto de entrada a partir del cual Heidegger comenzó a reflexionar sobre la esencia de la obra de arte es necesario darse cuenta de que la estética idealista, que había asignado un significado excepcional para la obra de arte en tanto que *organon* de un entendimiento sin conceptos de la verdad absoluta, estuvo oculta mucho tiempo por la filosofía del neokantismo. Este movimiento filosófico reinante renovó la fundamentación kantiana del conocimiento científico, aunque sin recuperar el horizonte metafísico de un orden teleológico del ser, el cual era tomado como base en la descripción que hace Kant de la facultad estética de juzgar. Así, el pensar del neokantismo sobre los problemas estéticos estaba cargado con prejuicios específicos. La exposición del tema en el ensayo de Heidegger refleja claramente esto al comenzar con la pregunta por la delimitación de la obra de arte frente a la cosa. El que la obra de arte sea también una cosa y que sólo más allá de su ser cosa signifique algo otro —como símbolo de algo referido o como alegoría que da a comprender algo otro— describe el modo de ser de la obra de arte a partir del modelo ontológico dado por la preeminencia sistemática del conocimiento científico. Lo que propiamente es, es el carácter de cosa, el hecho, lo dado a los sentidos, aquello que es llevado por las ciencias naturales hacia un conocimiento objetivo. Frente a esto, tanto el significado que corresponde a la obra de arte como el valor que tiene son formas complementarias de comprensión, que sólo tienen una validez subjetiva y que no pertenecen ni a lo originariamente dado ni tampoco a la verdad objetiva conquistable a partir de lo dado. Suponen al carácter de cosa como lo único objetivo que puede convertirse en el portador de tales valores. Para la estética, eso debía significar que la obra de arte incluso posee, en un primer aspecto exterior, un carácter cósmico que tiene la función de un cimiento sobre el cual se eleva como superestructura la propia conformación



estética. Nicolai Hartmann todavía describe así la estructura del objeto estético.

Heidegger partió de estas presuposiciones ontológicas al preguntar por la coseidad de la *cosa*. Distinguió tres modos de concebir a la cosa desarrollados en la tradición: como portadora de atributos, como unidad de la diversidad de sensaciones y como materia formada. Sobre todo la tercera de estas formas de concebir a la cosa, aquella que la comprende como forma y materia, tiene algo inmediatamente convincente pues sigue el modelo de la producción por el cual una cosa es elaborada debiendo ser útil para nuestros objetivos. Heidegger llamó a tal cosa "útil". Las cosas en conjunto aparecen bajo el arquetipo de este modelo: desde una mirada teológica como elaboraciones, *i.e.*, creaciones de Dios, mientras que desde una mirada humana aparecen como útiles privados de su utilidad. Las cosas son las meras cosas, *i.e.*, están ahí sin que importe si sirven para algo. Ahora bien, Heidegger mostró que un concepto tal del ser presente (*Vorhandensein*)—que correspondía con el método calculador y verificador de la ciencia moderna— no permite pensar ni el carácter de cosa de la cosa ni el carácter de útil del útil. Debido a eso, Heidegger partió de una representación artística, un cuadro de Van Gogh que muestra unos zapatos de campesino, para hacer visible el "ser útil" del útil. Lo que se manifiesta en esta obra de arte es el útil mismo, es decir, no cualquier ente que puede llegar a ser utilizado para cualquier fin, sino algo cuyo ser consiste en servir y ser útil a alguien a quien esos zapatos pertenecen. Lo que emerge en la obra del pintor y lo que representa con insistencia no es un par accidental de zapatos de campesino, sino la verdadera esencia del útil que éstos son. Todo el mundo de la vida campesina está en esos zapatos. De esta manera, la obra de arte es lo que aquí crea la verdad sobre el ente. Sólo a partir de la obra, y de ninguna manera a partir de su cimiento cósmico, se piensa tal emergencia de la verdad en el modo en que en ésta acontece.

Así, se plantea la pregunta: ¿qué es una *obra* para que en ella pueda manifestarse la verdad de ese modo? Al contrario del planteamiento usual con respecto a la coseidad y objetualidad de la

obra de arte, ésta es precisamente caracterizada no por ser objeto sino por estar en sí misma. Por su estar-en-sí-misma ésta no sólo pertenece a su mundo, sino que en ella el mundo está ahí. La obra de arte inaugura su propio mundo. Algo solamente es un objeto, cuando ya no pertenece a la estructura de su mundo, porque el mundo al cual pertenecía está desintegrado. De ese modo, una obra de arte es un objeto cuando se comercializa, pues entonces carece de mundo y de patria.

Al establecer la caracterización de la obra de arte a través del estar-en-sí-misma y del abrir-mundo, Heidegger elude manifiesta y conscientemente cualquier referencia al concepto de "genio" de la estética clásica. En el afán de comprender la estructura ontológica de la obra como independiente de la subjetividad del creador o espectador, Heidegger empleó junto al concepto de mundo —al que la obra pertenece y al que ésta levanta e inaugura— el contraconcepto de "tierra". En la medida en que la "tierra" señala al encerrar y al cerrar en contraposición al abrir-se, es la "tierra" un contraconcepto de mundo. Ambos están manifiestamente ahí en la obra de arte, tanto el abrir-se como el cerrar-se. Una obra de arte no refiere algo, no remite como un signo a un significado, sino que se representa en su propio ser, de modo que el espectador es instado a demorarse en ella. Tan está ahí por sí misma que, a la inversa, aquello de lo que está hecha —piedra, color, sonido, palabra— tan sólo en ella llega a su propia existencia. En tanto algo sea mera materia que espera su elaboración, en realidad no está ahí, es decir, emergida en un genuino presente, sino que tan sólo emerge cuando es utilizada, es decir, cuando está inmersa en la obra. Los sonidos, de los que está compuesta una obra maestra musical, son más sonidos que todos los sonidos y ruidos ordinarios; los colores del cuadro son una coloración más propia que incluso los adornos más elevados y coloridos de la naturaleza; la columna del templo deja que lo pétreo de su ser, en su elevar y cargar, aparezca más propiamente que en el bloque de piedras en bruto. Lo que así emerge en la obra es, pues, su ser

cerrado y su cerrarse, aquello que Heidegger llamó ser-tierra. Tierra no es en verdad materia sino aquello a partir de lo cual todo emerge y donde todo entra y se funde.

Aquí se muestra lo inadecuado de los conceptos de la reflexión de *forma* y *materia*. Si se puede decir que en una gran obra de arte "surge" un mundo, entonces es el surgimiento de ese mundo simultáneamente su entrada en la figura inmóvil, y mientras que la figura está ahí ha encontrado, por así decir, su existencia terrenal. A partir de esto gana la obra de arte su propia quietud. La obra de arte no tiene primeramente su propio ser en un yo que vivencia, que dice, que refiere o que señala, como si lo dicho, referido o señalado fuera su significado. Su ser no consiste en llegar a ser una vivencia sino que por sí misma es, gracias a su propia existencia, un *Ereignis* (acontecimiento propicio), una sacudida que derriba todo lo anterior y acostumbrado, una sacudida en la que se abre un mundo que nunca había estado ahí así. Mas esta sacudida acontece de tal modo en la obra misma, que es acogida simultáneamente en el permanecer. Lo que así emerge y se acoge conforma en su tensión la figura de la obra. Esta tensión es lo que Heidegger denominó como el conflicto de mundo y tierra. Con ello no sólo se da una descripción del modo de ser de la obra de arte que evita los prejuicios de la estética tradicional y del pensamiento moderno de la subjetividad; con ello, Heidegger tampoco renueva simplemente la estética especulativa, que definió a la obra de arte como la manifestación sensible de la idea. Ciertamente, esta definición hegeliana de lo bello comparte con el propio intento del pensar de Heidegger la superación (*Überwindung*) fundamental de la oposición de sujeto y objeto, de yo y objeto, al no describir al ser de la obra de arte a partir de la subjetividad del sujeto. Aunque de hecho sí lo describe conforme a la subjetividad pues la manifestación sensible de la idea pensada en su mismo pensamiento consciente es la que debe conformar la obra de arte. En el pensamiento de la idea sería superada (*aufgehoben*) toda la verdad de la manifestación sensible ya que gana en el concepto la propia figura de sí misma. Cuando, frente a esto, Heidegger habla del conflicto de

mundo y tierra y describe la obra de arte como la sacudida por la cual la verdad llega al *Ereignis*, esta verdad no es superada (*aufgehoben*) ni consumada en la verdad del concepto filosófico. La que acontece en la obra de arte es una manifestación propia de la verdad. La referencia a la obra de arte, en la que la verdad emerge, debía precisamente atestiguar, en el caso de Heidegger, que tiene sentido hablar de un *acontecer* de la verdad. Por consiguiente, el artículo de Heidegger no se limita a dar una descripción más adecuada del ser de la obra de arte, sino que más bien su objetivo filosófico central, comprender al ser como un acontecer de la verdad, se basa en este análisis.

Frecuentemente se ha hecho el reproche de que ya no se puede legitimar la conceptualización que se encuentra en la obra tardía de Heidegger. No es posible que aquello referido por Heidegger, por ejemplo, cuando habla del ser en el sentido verbal de la palabra, del acontecer del ser, del claro del ser, de la salida de lo oculto del ser y del olvido del ser, sea llevado a la consumación, por así decirlo, en la subjetividad de nuestro propio opinar. La conceptualización que rige los trabajos filosóficos tardíos de Heidegger está cerrada a la legitimación subjetiva de un modo aparentemente parecido a como el proceso dialéctico de Hegel está cerrado a lo que llamó el pensamiento como representación (*vorstellende Denken*).<sup>9</sup> Debido a esto, Heidegger encontró una crítica similar a la que Marx hizo a la dialéctica hegeliana: se le llamó "mitológica". Me parece que el artículo sobre la obra de arte tiene su significado fundamental en el hecho de que representa una indicación para el verdadero objetivo del Heidegger tardío. Nadie puede cerrarse a la idea de que la obra de arte, en la que un mundo surge, no sólo llega a ser experimentable como llena de sentidos, sentidos que antes no eran conocidos, sino que en la misma obra de arte algo nuevo es llevado a la existencia. No es sólo el desvelamiento de

<sup>9</sup> *Das vorstellende Denken*: el pensamiento como representación, según la traducción de Wenceslao Roces de Hegel, *Fenomenología del espíritu* (nota de la traductora).

una verdad, sino que la obra misma es un *Ereignis*. Con ello se ofrece un camino para dar un paso más en la crítica de Heidegger a la metafísica occidental y su terminación en el pensar subjetivista de la Modernidad. Como se sabe, Heidegger tradujo la palabra griega para verdad, *aletheia*, como desocultamiento. El fuerte acento del sentido privativo de *aletheia* no sólo mienta que el conocimiento de la verdad, como por un acto de robo (*privatio* significa “despojo”), arranque por error lo verdadero a partir de su incognoscibilidad o del ocultamiento. Tampoco se trata solamente de que la verdad no yazga en la calle y de que no esté accesible y en uso corriente desde siempre. Eso es ciertamente verdadero y los griegos evidentemente quisieron decirlo cuando denominaron al ente, tal como es, como lo desocultado. Sabían cómo cada conocimiento está amenazado por el error y la mentira, y que de lo que se trataba precisamente era de no equivocarse y obtener la representación (*Vorstellung*)<sup>10</sup> correcta del ente tal como es. Si del conocimiento depende dejar al error tras de sí, entonces la verdad es el puro desocultamiento del ente. Eso es lo que el pensar griego tenía en la mirada, y con ello se estaba ya sobre el camino que la ciencia moderna, finalmente, debía transitar hasta el final: lograr la exactitud del conocimiento gracias a la cual el ente estaría resguardado en su desocultamiento.

Heidegger sostuvo, al contrario, que el desocultamiento no es sólo el carácter del ente en tanto sea conocido correctamente. En un sentido más originario, el desocultamiento “acontece” y solamente ese acontecer es lo que hace posible que el ente sea desocul-

<sup>10</sup> Los términos alemanes *Vorstellung* y *Darstellung* suelen traducirse ambos por representación. Sin embargo cabe aclarar que *Vorstellung* hace normalmente referencia a la representación que un sujeto se hace de un objeto, mientras que *Darstellung* hace referencia más bien a la *mimesis* aristotélica en el sentido de que la poesía trágica es *mimesis* de las acciones humanas. Así, por ejemplo, al hablar de la representación de los zapatos en el cuadro de Van Gogh el término empleado es *Darstellung*, mientras que para hablar de la representación del ente por parte del pensamiento el término es *Vorstellung*. Cuando en este texto aparece “representar” o “representación” corresponde a “*darstellen*” o “*Darstellung*”, a menos que se indique lo contrario (nota de la traductora).

tado y conocido correctamente. El ocultamiento que corresponde a tal desocultamiento originario no es error sino que pertenece originariamente al ser mismo. La naturaleza, que ama el ocultarse (Heráclito), no es así solamente caracterizada con respecto a su cognoscibilidad sino a su ser. Ésta no es sólo el surgir en la luz, sino también el acogerse en lo oscuro, el desarrollo del florecimiento hacia el sol, lo mismo que el echar raíces en la profundidad de la tierra. Heidegger habla del claro del ser que primeramente representa la región en la que el ente es reconocido como salido de lo oculto y en su desocultamiento. Tal emerger del ente en el "ahí" de su existencia presupone claramente una región de la apertura en la que tal "ahí" puede acontecer. Y, sin embargo, es de la misma manera patente que esta región no es sin que se muestre en ella el ente, *i.e.*, sin que haya lo abierto que ocupa la apertura. Esa es sin lugar a dudas una extraña relación, y todavía es más extraño que en el "ahí" de este mostrarse del ente se represente además y precisamente el ocultamiento del ser. Lo que se hace posible gracias a la revelabilidad del "ahí" es el conocer correcto. El ente que emerge desde el desocultamiento se representa por mor de aquello que guarda en verdad. Sin embargo, no es un acto arbitrario del salir de lo oculto, la ejecución de un robo, por lo que algo es arrancado del ocultamiento. Más bien todo esto debe ser posible sólo porque el salir de lo oculto y el permanecer en lo oculto son un acontecer del ser mismo. Para comprender esto nos ayuda la comprensión alcanzada de la esencia de la obra de arte. Allí se hace patente una tensión entre el surgimiento y el acogimiento que el mismo ser de la obra constituye. La tirantez de esta tensión es aquello que forma el nivel figurativo de una obra de arte y aquello que crea el resplandor por el cual la obra resplandece sobre todo. Su verdad no es la plana revelación de sentido, sino más bien la insondabilidad y profundidad de su sentido. Así, su esencia es surgimiento y acogimiento en virtud de la lucha entre mundo y tierra.

Lo que en la obra de arte encuentra su legitimación debe, después de todo, constituir la esencia del ser. La lucha del salir de lo

oculto y permanecer en lo oculto no es sólo la verdad de la obra sino de todo lo ente. Pues la verdad es, en tanto desocultamiento, un continuo *enfrentamiento entre el salir de lo oculto y el permanecer en lo oculto*. Ambos se copertenece necesariamente. Evidentemente esto quiere decir que la verdad no es la pura y simple presencialidad (*Anwesenheit*) del ente, que, por así decirlo, se opone al representar (*Vorstellen*) correcto. Un concepto tal del ser de lo desocultado ya presupone más bien la subjetividad de la existencia que se representa (*vorstellende*) al ente. Pero el ente no es correctamente determinado en su ser cuando únicamente se le determina como objeto del representar (*Vorstellen*) posible. Más bien, a su ser pertenece el que renuncie a ello. La verdad como desocultamiento es en sí misma algo que se vuelve contra esto. En el ser hay, como Heidegger dijo, algo así como un “antagonismo del presentar (*Anwesen*)”. Lo que Heidegger buscaba describir con eso cualquiera lo puede cumplir. Pues lo que «es» no solamente ofrece como superficie una silueta confiable y fácil de conocer, también tiene una profundidad interna de autonomía, su “estar en sí mismo” (*Insichstehen*), según lo denominó Heidegger. El desocultamiento consumado de todos los entes, la objetivación total de todos y cada uno (por un representar [*Vorstellen*] pensado en su perfección) superaría (*aufheben*) el ser en sí mismo (*Insichsein*) del ente y significaría su aplanamiento total. Lo que se representaría en tal objetividad total no sería ya en ninguna parte un ente que está en su propio ser. Más bien, lo que se representaría sería lo mismo en todo lo que es: la posibilidad de su utilidad. Sin embargo, eso significa que lo que surgiría en todos sería la voluntad que se apodera del ente. En cambio, todos tendrían en la obra de arte la experiencia de que ésta es una incesante resistencia frente a tal voluntad de apoderamiento, no en el sentido de una resistencia fija frente a la exigencia desconsiderada de nuestra voluntad, la cual quisiera aprovechar dicha exigencia, sino en el sentido de la deliberada autoimposición de un ser que descansa en sí mismo. De ese modo, la unidad y el estado de cerrado de la obra de arte son la garantía y legitimación para la tesis universal de la filosofía

heideggeriana: que el ente se retiene a sí mismo, mientras se emplace hacia adentro en lo abierto de la presencia (*Anwesen*). En realidad, el estar en sí misma de la obra garantiza igualmente el estar en sí mismo del ente.

Con esto se abren, en el análisis de la obra de arte, perspectivas que trazan el camino del pensar posterior de Heidegger. Solamente a través del camino por la obra de arte fue posible mostrar la utilidad del útil y al final también la coseidad de la cosa. Como la calculadora ciencia moderna provoca la pérdida de las cosas —ya que en su proyectar y transformar disuelve en factores de cálculo el “estar en sí mismas de las cosas hasta comprimirlas en nada”—, así, la obra de arte significa, a la inversa, una instancia que preserva a las cosas de la pérdida generalizada. Como Rilke, en medio de la desaparición generalizada de la coseidad, transfigura poéticamente la inocencia de la cosa, mostrándola al ángel, así, piensa el pensador la misma pérdida de la coseidad, mientras simultáneamente reconoce la preservación de la coseidad en la obra de arte. Sin embargo, la preservación presupone que lo preservado todavía es(tá) en verdad, implicando así la verdad de la cosa misma, si en la obra de arte todavía se hace posible el emerger de su verdad. Por eso, el artículo de Heidegger sobre la *cosa*<sup>11</sup> representa un necesario paso más en el camino de su pensar. Ahora la cosa es reconocida en su ser “entero”, precisamente como lo no utilizable para nada. Esto no fue alcanzado anteriormente ni una vez por el ser-a-la-mano del útil, al considerar como presente (*vorhanden*) el simple mirar fijamente o el verificar.

Pero, a partir de aquí, se puede reconocer todavía un paso más en este camino. Heidegger insistió en que la esencia del arte es poesía. Con esto quería decir que a la esencia del arte no la constituye la transformación de lo preformado ni la reproducción de lo ya previamente ente, sino el proyecto por el que algo nuevo

<sup>11</sup> Cf. Martin Heidegger. “La cosa” (nota de la traductora).



emerge como verdadero: “se abre de súbito un sitio abierto”, eso constituye la esencia del acontecer de la verdad que yace en la obra de arte. Ahora bien, la esencia de la poesía —en el estrecho sentido habitual de la palabra— es caracterizada precisamente por una esencial lingüisticidad, gracias a la cual la poesía se distingue de todos los modos restantes de arte. Aunque en cada arte, también en la arquitectura, en la pintura y en la escultura, el propio proyecto y lo verdaderamente artístico puedan ser llamados “poesía”, el tipo de proyecto que acontece en la poesía real y efectiva es de otro tipo. El proyecto de la obra de arte está vinculado a un camino abierto previamente de modo tal que no puede ser proyectado nuevamente desde sí mismo: la vía pre-abierta del lenguaje. El poeta está tan destinado a esta vía, que el lenguaje de la obra de arte poética sólo puede alcanzar a los que dominan el mismo idioma. En el sentido indicado es, por tanto, la “poesía”—que ha de simbolizar para Heidegger el carácter de proyecto de todas las creaciones artísticas— proyecto en menor medida que las formas secundarias de la arquitectura, pintura y escultura hechas de piedra, color y sonidos. De hecho, el poetizar está aquí dividido en dos fases: en un proyecto que ya siempre está acontecido y en el que reina un lenguaje; y en otro momento que hace que de este primer proyecto provenga la nueva creación poética. El carácter de anterioridad del lenguaje parece constituir no sólo la caracterización particular de la obra de arte poética, sino que también parece valer, más allá de toda obra, para cada ser cosa de la cosa misma. La obra del *lenguaje* es la poesía más originaria del ser. El pensar mismo que piensa todo arte como poesía y que devela el ser lenguaje de la obra de arte está todavía de camino al habla (lenguaje).

## BIBLIOGRAFÍA

BECKER, Oskar, *Dasein und Dawesen*, Neske, Pfullingen, 1963.

GADAMER, Hans-Georg, "Die Wahrheit des Kunstwerks", en *Gesammelte Werke 3. Neue Philosophie 1. Hegel, Husserl, Heidegger*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Taschenbuchausgabe, Tübingen, 1999.

GADAMER, Hans-Georg, "Los límites de la filosofía de la reflexión" en *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1996.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich, *Fenomenología del espíritu*, traducción de Wenceslao Roces, FCE, México, 1985.

HEIDEGGER, Martin, "La cosa", en *Conferencias y artículos*, Serbal, Barcelona, 1994.