

Arte y mundo hoy: Acerca de la vigencia de la meditación heideggeriana sobre la obra de arte

Art and world today: On the validity of Heidegger's meditation about the work of art

Pablo GALVÍN REDONDO

Universidad Complutense de Madrid

p.galvin71@gmail.com

Recibido: 15/09/2011

Aprobado: 20/12/2011

Resumen

La interpretación del arte de Heidegger destaca por su radicalidad y originalidad. Para el pensador alemán, la esencia del arte se mantendrá oculta mientras no se ponga en conexión dicha actividad productiva con la pregunta por el ser. Al proceder así, se nos revela, por un lado, la constitutiva dimensión ontológica del arte y su íntima vinculación con el fenómeno de la verdad y, por otro, la insuficiencia de los tradicionales planteamientos sobre el arte y de la estética como disciplina filosófica. ¿Continúa vigente dicho planteamiento ontológico?, ¿es compatible con las nuevas condiciones de la producción artística emergentes en el actual mundo científico-técnico?

Palabras Clave: arte, verdad, ser, mundo, belleza, técnica estética, Heidegger.

Abstract

Heidegger's interpretation of art stands out for its radicalism and originality. For the German thinker the essence of art will remain hidden as long as the productive activity is not connected to the question of being. In doing so, the constitutive ontological dimension of art and its intimate connection with the phenomenon of truth is revealed to us on the one hand, and on the other, the failure of traditional approaches to art and aesthetics as a philosophical discipline. Is this ontological approach still valid? And is it compatible with the new conditions of art production which emerge in today's scientific-technical world?

Keywords: art, truth, being, world, beauty, aesthetic, technique, Heidegger.

Actualmente, la práctica totalidad de los estudiosos e intérpretes del pensamiento de Heidegger están de acuerdo en que su meditación sobre la obra de arte juega un papel esencial en el conjunto de su pensamiento. Aunque en escritos anteriores pueden encontrarse alusiones a la cuestión del arte, fue, sin embargo, en la célebre conferencia *El origen de la obra de arte*, sostenida el 13 de noviembre de 1935 en la Sociedad de Ciencias del Arte de Friburgo, donde, por primera vez, Heidegger reflexionó detenidamente sobre el sentido del arte en general y de la obra artística en particular. Las tesis expuestas en esa conferencia forman lo que podría denominarse la clave de bóveda de la meditación heideggeriana sobre el arte, meditación que destaca por dos rasgos esenciales, a saber: *radicalidad y originalidad*¹.

La radicalidad del planteamiento de Heidegger queda patente al recordar que su propósito fundamental al reflexionar sobre el arte, no es otro que *desvelar* su esencia. La originalidad tiene que ver con el modo y manera como se lleva a cabo semejante tarea desveladora: poniendo en conexión el arte (más concretamente, *la obra de arte*) con *la pregunta por el Ser (Seinsfrage)*, la pregunta fundamental de la filosofía. Al manifestarse tal conexión, el arte no puede ser ya considerado, ni primaria ni principalmente, un quehacer meramente *óptico*, sino originaria y matricialmente *ontológico*, pues en él acontece el desvelamiento del ser.

Expuestas de manera inevitablemente genérica, las tesis fundamentales de la meditación de Heidegger sobre el arte serían las siguientes:

1.^a El arte es tomado en consideración *única y exclusivamente* desde un horizonte *ontológico*. De manera categórica lo expresa Heidegger en *El origen de la obra de arte* cuando afirma: “La meditación sobre qué pueda ser el arte está determinada entera y decisivamente a partir de la pregunta por el ser”². El arte se muestra, pues, como un ámbito que permite, de manera ciertamente privilegiada, avanzar en el esclarecimiento de *la pregunta fundamental de la filosofía (die Grundfrage der Philosophie)*: “¿qué es el ser?” (*Was ist das Sein?*).

Pero la pregunta fundamental de la filosofía se haya originaria e inevitablemente vinculada con otras dos preguntas: la pregunta “¿qué es el ente?” (*Was ist das Seiende?*), que Heidegger denomina *pregunta conductora de la filosofía (die Leitfrage der Philosophie)* y la pregunta “¿qué es la verdad?” (*Was ist die Wahrheit?*). En ellas se manifiesta, pues, una copertenencia originaria ser-ente-verdad. Y ello es así porque, como ya se patentizase en *Ser y tiempo*, la pregunta por la verdad, entendida como apertura, esto es, como *desvelamiento o desocultamiento (alétheia)* del ente, y no como concordancia o adecuación, sentido reduccionista dominante en la teoría del conocimiento de la filosofía occidental; la pregunta por la verdad así entendida, decimos, pregunta qué es *en verdad* el ente. Con otras palabras, busca abrir, patentizar el ser del ente, por lo que dicha pregunta, en apariencia únicamente *óptica*, termina conduciendo siempre, de ahí que Heidegger la denomine *pregunta conductora*, a la pregunta por el ser. Por lo tanto, una doble apertura para el pensamiento: la del ente y la del ser. Doble patencia para la que nuestro autor reserva los rótulos de *verdad óptica (desocultamiento –Offenbarkeit– del ente)* y *verdad ontológica (desvelamiento –Enthülltheit– del ser)*. Se entiende ahora por qué la pregunta *¿qué es la verdad?* es considerada por nuestro autor como la *pregunta previa (die Vorfrage)* de la filosofía. Previa no en un sentido temporal, sino en el sentido de que es una pregunta que “está ya siempre incluida en la pregunta conductora y en la pregunta fundamental de la filosofía, se les adelanta y forma parte de ellas

¹ Ciertamente, quien aspire a ganar una visión más completa de dicha meditación, deberá vérselas inevitablemente con otros textos esenciales de Heidegger, por ejemplo, “La voluntad de poder como arte”, en *Nietzsche*, Barcelona, Destino, 2000, tomo I, pp. 17-209; “El arte en la era del cumplimiento de la modernidad”, en *Meditación*, Buenos Aires, Biblos, 2006, pp. 40-49, “¿Y para qué poetas?”, en *Caminos de Bosque*, Madrid, Alianza Universidad, 1992, pp. 241-289, etc.

² Heidegger, M., “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*, cit., pp. 11-74, p. 73.

del modo más íntimo³. Por consiguiente, la cuestión de la verdad no es un aditamento externo y gratuito en la investigación acerca del ser, al contrario, se desvela como un momento constitutivo e ineludible de la misma⁴.

2.^a La hermenéutica heideggeriana pretende justamente patentizar la indisoluble vinculación existente entre el arte y las tres preguntas de la filosofía citadas:

El hecho de que la pregunta por el arte –señala Heidegger– nos conduzca inmediatamente a la pregunta previa de todas las preguntas indica ya que encierra en sí, en un sentido privilegiado, relaciones esenciales con la pregunta fundamental y con la pregunta conductora de la filosofía. Inversamente, la elucidación que se ha hecho hasta ahora de la esencia del arte solo alcanzará su recta conclusión desde la cuestión de la verdad⁵.

La originalidad del planteamiento de nuestro autor queda recogida en la última frase. El enfoque *ontológico* del arte busca, de manera plenamente consciente, llevar cabo una *confrontación* (*Auseinandersetzung*) con las interpretaciones dominantes en la historia de la filosofía occidental, que, de una manera genérica, conforman lo que usualmente se denomina *estética* (*Ästhetik*)⁶. Este nombre, aplicado a la meditación sobre el arte y lo bello, tiene su origen en el siglo XVIII, siendo utilizado por vez primera por A. Baumgarten (1714-1762). La estética pregunta por el arte poniéndolo en conexión con la belleza, la obra de arte se entiende como *lo bello producido por el arte*, como aquello que sustenta y suscita lo bello en referencia a un estado sentimental. Por lo tanto, un *objeto* o una *cosa* que está ahí dispuesto y predispuesto para ser captado por un *sujeto* y provocar en él una determinada vivencia afectiva. La estética toma en consideración fundamentalmente el *aspecto* (*Aussehen*) de la obra, en cuanto resultado de la acción creadora-productiva en la que el artista proyecta su interioridad, su afectividad con el propósito de establecer una relación causal entre dicho aspecto formal-material y las vivencias producidas en el sujeto que la percibe, susceptibles de expresarse a través de juicios estéticos. El propósito final, piénsese, por ejemplo, en la teoría del arte platónico-aristotélica o en la tomista, sería establecer un criterio universal al que pudiera y *debiera* someterse todo juicio estético singular en relación con la belleza de *una* obra de arte, de tal manera que esta se subsumiese como un caso particular en aquel criterio o ley genérica, que regularía y determinaría *todo* juicio estético.

Así pues, el planteamiento heideggeriano pretende superar, a través de un cuestionamiento radical, el enfoque esteticista del arte, cuyos orígenes se remontarían a la época de Platón y Aristóteles, quienes habrían acuñado los *conceptos básicos* para las ulteriores investigaciones filosóficas sobre el arte, por ejemplo, los conceptos de *materia* y *forma*. No obstante, el dominio de la estética, su efectiva y plena consolidación como forma *excluyente* de reflexionar sobre la esencia del arte, acontece durante la edad moderna. El motivo último de semejante dominio, sostiene Heidegger, “es nuevamente un acontecimiento que no proviene inmediatamente del arte ni de la meditación sobre él, sino que se refiere a una transformación de la historia en su totalidad”⁷. Di-

3 Heidegger, M., *Nietzsche*, Barcelona, Destino, 2000, tomo I, p. 140.

4 “A la apertura del ente la llamamos desocultamiento: verdad. La pregunta conductora y la pregunta fundamental preguntan qué son en verdad el ente y el ser. (...) Por ello, la pregunta acerca de qué es en verdad el ser tiene que preguntar al mismo tiempo qué es la verdad en la que se despejará el ser. (...) En la pregunta fundamental y en la pregunta conductora, en las preguntas acerca del ser y acerca del ente, también se pregunta, al mismo tiempo y en lo más hondo, por la esencia de la verdad” (Heidegger, M., *Nietzsche*, cit., p. 73).

5 *Ibid.*, p.140.

6 Para ganar una visión más detallada y exacta de lo que nuestro autor entiende por *estética*, es absolutamente necesaria la lectura del apartado “Seis hechos fundamentales de la historia de la estética”, contenida en *Nietzsche*, cit, pp. 82-95. También resulta esclarecedor el artículo de Navarro Córdón, J. M., “Meditación del arte”, *Revista de Occidente* 156 (1994), pp. 87-101, en especial el apartado “Qué significa estética”, pp. 92-95.

7 Heidegger, M., *Nietzsche*, cit., p. 87.

cho acontecimiento no es otro que la comprensión del hombre como *sujeto*, paradigmáticamente expuesta en el pensamiento cartesiano. Comprensión que, conviene no olvidar, debe entenderse como un momento esencial de lo que nuestro autor denomina *posición metafísica fundamental*, imposible de comprender adecuadamente sin ser puesto en relación con el resto de momentos esenciales que conforman la citada posición, a saber: la interpretación de la esencia del ser del ente (la comprensión del ser y, en íntima relación con ella, del ente) y la comprensión de la esencia de la verdad⁸. El hombre, en cuanto sujeto, se constituye en el ente particular desde el que se van a fundamentar todos los demás entes tanto en lo relativo a su modo de ser, como a su verdad. En cuanto tal fundamento es la instancia que instaura orden y medida para la totalidad de lo real. El hombre deviene *fundamentum absolutum inconcussum veritatis*, fundamento de la verdad, que se instituye a partir de la certeza (*certitudo*) del representar (la verdad como *adecuación* o *correspondencia*...). Pero no solo la verdad, también la belleza y, en general, el juicio estético pasan a ser ahora patrimonio exclusivo del sujeto. Como señala nuestro autor, el “gusto” del sujeto se convierte en el único tribunal que juzga sobre el ente, por lo que la meditación sobre el arte queda confinada en los márgenes de los estados sentimentales del hombre, de su afectividad...

En *La época de la imagen del mundo* (1938), alude Heidegger a algunos de los fenómenos esenciales de la modernidad. Al mismo nivel que el surgimiento y desarrollo de la ciencia y la técnica modernas, coloca nuestro autor la conversión del arte en estética, esto es, la comprensión de la obra de arte como objeto de la vivencia y del arte como expresión de la vida del hombre⁹. Conversión que implica la pérdida del sentido genuino del arte. Durante el siglo XIX, la estética alcanzó el punto más alto y abarcador, lo que coincide con el ocaso definitivo del *gran arte* y, a la par, con la aparición de un saber *historicista* sobre el arte, un saber progresivamente especializado y, por lo tanto, elitista y con el nacimiento de la *historia del arte* como disciplina académica. A partir de este momento, el arte se convierte, de manera progresiva, en una cuestión de expertos. La apreciación estética, la comprensión y goce de las obras de arte será, cada vez más, un privilegio de ciertas clases sociales, cuyo gusto haya sido educado por expertos autorizados. Es, en este sentido, en el que Hegel, en sus *Lecciones de estética* (1828-1829), considera al arte como algo *pasado*. Lo pasado y, al parecer, no recuperable tendría que ver con el modo como en otros tiempos, singularmente en la antigua Grecia, fue “vivido” el arte, esto es, como un modo esencial y necesario en el que acontecía el desvelamiento del ser y su verdad, un ámbito en el que se daba la apertura de lo ente en su totalidad, del mundo histórico en el que se desplegaba la existencia cotidiana del hombre griego. Hegel, en opinión de Heidegger, habría sido ya plenamente consciente de esa pérdida de la esencia del arte, reforzada posteriormente tanto por el positivismo como por las filosofías subjetivistas. La tesis según la cual el arte es la proyección del yo del creador (de su intimidad espiritual) sobre un soporte material técnicamente elaborado, se convierte en dogma. Los resultados proporcionados por las investigaciones científicas (medicina, biología, psicología...) arrojaron luz sobre ese proceso proyectivo. La curiosa alianza positivismo-subjetivismo encontró su más feliz conceptualización en la célebre definición de Nietzsche, según la cual “la estética no es más que una fisiología aplicada”. El arte entra así en el camino seguro de la ciencia...

3.^a La meditación heideggeriana sobre el arte en modo alguno se reduce a la citada interpretación crítico-destructiva. Conviene detenerse en las que, de manera genérica, podrían denominarse tesis *positivas* de dicha meditación. Vamos a recordarlas, siquiera sea de manera sucinta:

8 Heidegger, M., “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos de bosque*, cit., pp. 75-109, especialmente 101. La comprensión del ser como *presencia* –en el modo de la *objetividad*–, del ente como *objeto* y de la verdad como *adecuación* o *concordancia* conforman, junto a la citada comprensión del hombre como *sujeto*, la posición metafísica fundamental de la modernidad, paradigmáticamente expuesta en la obra de Descartes, el primer filósofo moderno...

9 “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” (“La época de la imagen del mundo”, en *Caminos de bosque*, cit., pp. 75-109, especialmente p. 75).

a) La obra de arte constituye el ámbito fenoménico al que debe dirigirse la pregunta por la esencia del arte, pues el arte no existe al margen de la obra, ya que “el arte se hace patente en la obra de arte”¹⁰.

b) ¿Qué es una obra de arte? La obra de arte no es *nunca* una simple *cosa* (*Ding*) u *objeto* (*Gegenstand*) entre otras cosas u objetos. Si así se cree de manera inmediata e ingenua es por el inveterado dominio de la comprensión del ser como *presencia* (*Anwesenheit*), sentido fundamental del ser del ente a lo largo de la historia de la metafísica. Es erróneo todo intento por comprender la obra de arte a partir de la relación objeto-sujeto, pues al proceder así el auténtico y singular modo de ser de la obra permanece oculto.

c) La esencia originaria de la obra y del arte únicamente se nos tornarán visibles en la medida en que seamos capaces de tener una experiencia del arte no metafísica. Podemos “tener” tal experiencia si somos capaces de desplegar un *recuerdo histórico* (*geschichtliche Erinnerung*), que permita comprender adecuadamente el modo y manera como los griegos *vivieron* el arte, al menos hasta el periodo clásico (siglos V a.C.-IV a.C.). La descripción fenomenológica heideggeriana de las obras de arte elegidas (cuadro de Van Gogh, templo griego...), descripción que, según el parecer de algunos críticos, no está en absoluto libre de supuestos interpretativos, permite a nuestro autor postular su famosa definición del arte: “En la obra de arte se ha puesto en obra la verdad del ente (...). Así pues, la esencia del arte sería esta: el poner en obra la verdad del ente (*das Sich-ins-Werk Setzen der Wahrheit des Seienden*)”¹¹, esencia que debe entenderse desde el horizonte hermenéutico de la *historia del ser* (*Seinsgeschichte*) y, por lo tanto, en modo alguno metafísicamente como una esencia invariable universal que se materializara en todas y cada una de las obras concretas de arte. El arte es, por lo tanto, un fenómeno primariamente *ontológico* y *apofántico*, dada su privilegiada capacidad para desvelar o abrir el Ser. Y esta *apertura* (*Eroffnung*) del ser constituye, tal y como se mostró en el parágrafo 44 de *Ser y tiempo*, el sentido originario del término *verdad*, entendido como *aletheia* (*desocultamiento*).

d) La obra de arte, al desvelar y patentizar el ser del ente, *funda* (*gründen*), *dispone* (*aufstellen*) mundo. Topamos aquí, sin duda, con la cuestión nuclear en la meditación heideggeriana del arte, a saber: la vinculación arte-mundo, que es tanto como decir, la vinculación arte-verdad-ser¹².

La fundación y disposición de mundo debe entenderse rectamente. La obra de arte no expresa ni atestigua un mundo pre-existente, constituido fuera e independientemente de ella, sino que ella misma *abre* mundo y, así, lo funda. Significa esto que la obra no es una “cosa” que se limite a pertenecer a una apertura de mundo, muy al contrario, ella misma abre e instituye esa apertura. Precisamente, esta capacidad de fundar mundo es la característica definitoria del *gran arte* (*die große Kunst*). Escuchemos a Heidegger:

El gran arte y sus obras poseen grandeza, en lo que hace a su ser y a su surgimiento histórico, porque llevan a cabo una tarea decisiva dentro de la existencia histórica del hombre: revelar en el modo de la obra lo que es el ente en su totalidad y preservar en ella esta revelación¹³.

La belleza de una obra de arte no se deriva de su superior calidad debida a la técnica u oficio del artista, ni tampoco al hecho de que este haya reflejado en ella fielmente un orden trascendente e inmutable, revelándose así como un “copista” competente. Una obra de arte es bella cuando su visión, lectura o audición abre un mundo, ofreciendo así una totalidad comprensible de significa-

10 Heidegger, M., *El origen de la obra de arte*, cit., p. 12.

11 *Ibid.*, p. 32 (Traducción modificada).

12 Para ganar conciencia de la enorme complejidad de la vinculación citada, así como de sus múltiples y decisivas implicaciones, remitimos al minucioso estudio de Navarro Córdón, J. M., “Arte y mundo”, en *Heidegger. Sendas que vienen*, Madrid, Circulo de Bellas Artes, Madrid, 2008, volumen 2, pp. 11-74.

13 Heidegger, M., *Nietzsche*, cit., p. 88

ciones, una perspectiva nueva y explícita sobre la totalidad del ente¹⁴. Cuando semejante hecho acontece puede afirmarse que la obra es bella, pues manifiesta ese “algo más” inaprehensible que ensancha nuestra alma, al patentizarnos otros mundos, mundos que la propia obra funda e instituye. Y, repárese en este punto, semejante función manifestativa o desveladora de la obra en modo alguno ha de entenderse como un acontecimiento a-posteriori, esto es, un acontecimiento que exija para producirse, como condición efectiva de su propia posibilidad, la posesión en el receptor ocasional de la obra de un saber teórico relevante sobre historia del arte o sobre el proceso creativo del artista. La interpretación heideggeriana de la obra de arte, dada su matricial orientación *ontológica*, se sitúa más allá de toda tentativa *contextualista*, que pretenda explicar el significado de una obra por referencia a un contexto determinado: cultural, geográfico, histórico...¹⁵.

Y sin embargo, hay que tener muy presente que el mundo que la obra instaura y funda es siempre e inevitablemente un mundo *histórico* (*geschichtlich*), un mundo en el que se despliega la existencia de un pueblo también histórico, de hombres cuya vivir fáctico está determinada por aquella *constitución fundamental* (*Grundverfassung*), que en *Ser y tiempo* se denominó “ser en el mundo” (*In-der-Welt sein*). La vinculación entre la obra y su mundo es esencial. Solo por mor de esa pertenencia de la obra al mundo histórico por ella fundado y abierto puede la obra ser la obra que es y ello *única y exclusivamente* mientras dicho mundo *es* (y recuérdese la tesis heideggeriana según la cual, “el mundo nunca es, sino que se hace mundo”...¹⁶). El “mundo de la obra” es el conjunto de relaciones que la obra mantiene con su presente y dentro del cual encuentra su razón de ser. Ahora bien, dado su carácter épocal e histórico, dicho mundo está llamado irremediamente a desaparecer. Y cuando acontece este hecho, al que en *El origen de la obra de arte* se alude con la expresión *retirada de mundo* (*Weltentzug*), la obra deja de ser lo que fue¹⁷. ¿En qué se convierte, pues, la obra cuando se pierde esa relación esencial con el mundo histórico por ella fundado y que, como ya se ha dicho, constituye su horizonte de sentido? En meros objetos estéticos. Objetos que podemos encontrar en museos, exposiciones, colecciones privadas... y también en los mismos lugares en los que fueron originariamente producidas (pensemos, por ejemplo, en un templo griego, una catedral o un palacio). Pero la identidad del lugar no implica, ni mucho menos, la identidad de mundo. El mundo del hombre griego que acudía al templo a honrar a sus dioses en las festividades señaladas en su calendario, el del hombre del medievo que se recogía en el interior de la catedral para orar, para escuchar con reverencial temor la misa sagrada o para resguardarse de la peste, o el del pueblo que asistía como mero espectador a las fastuosas celebraciones de los monarcas absolutistas en sus palacios; esos mundos simplemente ya no *son*. Y perdido este mundo, la obra ya no es lo que fue, se trata de una imposibilidad metafísica, derivada de su propio modo de ser, puesto que “el único ámbito de la obra, en tanto que obra, es aquel que se abre gracias a ella misma, porque el ser-obra de la obra se hace presente en dicha apertura y solo allí”¹⁸.

14 Vattimo, G., *Introducción a Heidegger*, Gedisa, Barcelona, 1986, p. 108.

15 La obra de arte, como señala el profesor Pardo, no puede interpretarse como un texto que tenga un sentido recto, cuya aprehensión exija restringir el significado de la obra a un contexto determinado. Frente a toda pretensión de reducir la apreciación estética a la interpretación contextual, es fundamental tomar conciencia de que “el valor estético de las obras de arte consiste precisamente en la capacidad de trascender el contexto o de salvarse de su contexto” (Pardo, José Luis, “Crear de la nada”, en *Estética de lo peor*, Madrid, Barataria, 2011, pp. 17-40, especialmente p. 31). Dicho valor se desvanece cuando se acomete la tentativa de explicar el sentido y significado de la obra a partir del contexto concreto (histórico, cultural, social, político, artístico...) en el que dicha obra ha sido producida, olvidándose, por razones múltiples y no siempre inocentes, que “lo propio de los signos estéticos es no tener ningún significado recto” y que “la obra de arte es un signo liberado de todo contexto determinado” (*Ibid.*, pp., 38 y 39).

16 Heidegger, M., “De la esencia del fundamento”, en *Hitos*, Madrid, Alianza editorial, 2000, pp. 109-149, especialmente p. 140.

17 Heidegger, M., “La época de la imagen del mundo”, cit., p. 33.

18 *Ibid.*, p. 34

Desvinculada de su mundo histórico, la obra de arte (¿puede lícitamente seguir llamándose así?) deviene objeto de apreciación o contemplación estética para la “empresa artística”, que reclama para sí y en exclusiva la capacidad de hacer patente el sentido de las obras mediante la acumulación de múltiples interpretaciones “contextualizadoras”, legitimadas por la autoridad de las instituciones que las producen: museos, facultades universitarias, publicaciones científicas, fundaciones, ministerios... Más este saber teórico y especializado, en opinión de nuestro autor, lejos de permitir la comprensión en su originalidad de aquello que se manifestó originariamente (el mundo de la obra), neutraliza la esencial y constitutiva función apofántica-desveladora del arte, al tomar en consideración a las obras como meros objetos de goce privado, cortando los lazos que funda la obra de arte verdadera, la referencia a aquel horizonte o plexo de relaciones que le otorgaban sentido, esto es, de la verdad que ella misma manifestaba. Lo característico de la contemplación estética de la obra de arte radica en su incapacidad para acceder al originario modo de ser de la obra. Una contemplación semejante “no alcanza nunca más allá del ser-objeto –Gegenstandsein– de las obras. Ahora bien, el ser-objeto no constituye el ser-obra de las obras”¹⁹, y no lo constituye porque, insistimos de nuevo, lo característico de esa contemplación es obviar la dimensión ontológica de la obra (como lugar en el que acontece la desocultación del ser) al prestar atención a sus cualidades ónticas (cualidades objetivas): materiales empleados en su elaboración, formas o figuras representadas y su simbolismo, proceso de producción... En suma, el aspecto de la obra adviene a primer plano, convirtiéndose en el elemento sustantivo de la misma. El cuestionamiento heideggeriano de la autonomía y autosuficiencia del discurso estético que, como todo discurso interpretativo, se sustenta sobre unos muy determinados presupuestos ontológicos, pretende justamente rescatar al arte de ese reduccionismo óntico-objetivista al patentizar dichos presupuestos y, de este modo, fijar los límites dentro de los cuales se torna posible y necesaria la interpretación esteticista del arte. Se trata, por extensión, de un cuestionamiento de la consideración “cultural” del arte, consideración ligada a la aparición y expansión de la estética. Este acontecimiento, definitorio, entre otros, de la modernidad, coloca al arte en una relación de exterioridad con la pregunta por el ser y la esencia de la verdad²⁰. Exterioridad que, como ya se ha señalado, Heidegger pretende anular mediante una meditación que saque al arte del horizonte del pensar metafísico y mediante el recuerdo histórico abra la existencia del *Dasein* nuevamente a su función ontológica. Como señala acertadamente Rossi:

Frente a esta concepción de la “cultura”, Heidegger sostenía que la existencia griega no tenía tiempo para la “cultura”, sino que vivía en la belleza y el bien, a diferencia de la existencia liberal, que cree que ellos pueden ser ellos pueden ser fabricados y hasta tener su correspondiente ministerio y agencias de fomento. Su rechazo a la “empresa artística”, intentando restaurar una cualidad sagrada para la palabra del poeta, vuelve imposible cualquier consideración del arte que pretenda remitirlo a la pura exploración formal, ya que el arte solo puede ser instauración y fundación²¹.

No obstante, hay que observar que si bien el mundo fundado por la obra es un mundo histórico (en el estricto sentido heideggeriano de la *historia del ser*), ello no implica en absoluto que una vez desaparecido tal mundo, la obra pierda por completo su función desveladora. Si las obras conservan tan función es precisamente por su singular modo de ser. Las descripciones fenome-

19 *Idem*.

20 La desconexión arte-ser-verdad, que jalona las distintas épocas o etapas de la metafísica, estaría latente en el “pavor sagrado” experimentado por Nietzsche al pensar la provocativa discrepancia arte-verdad. Discrepancia derivada, en opinión de Heidegger, del olvido del significado originario y esencial de palabras fundamentales como verdad, belleza, arte o ser (Heidegger, M., *Nietzsche*, cit., tomo I, pp. 140 y ss.).

21 Rossi, Luis Alejandro, “La tierra y las imágenes de la comunidad ideal en El origen de la obra de arte de Martín Heidegger”, en *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005, pp. 143-167, especialmente p. 155.

nológicas desplegadas en *Ser y tiempo* mostraron que el modo primario y principal como el ente hace frente al hombre en su existir cotidiano es como *útil* (*Zeug*) y no como *cosa* (*Ding*) u *objeto* (*Gegenstand*)²². Pero cuando nos las vemos con una obra de arte, tal ente no sale a nuestro encuentro ni como un útil o herramienta, más tampoco como una cosa u objeto. Su *modo de ser* (*Seinsart*) es singular, específico. A diferencia de los útiles, ensamblados en plexos de útiles en los cuales al insertarse pasan “desapercibidos” en su empleo y manejo, la obra de arte llama la atención, destaca por sí misma. El útil se disuelve en el mundo al que pertenece (exceptuando las singulares ocasiones en que se convierte en “objeto” de reflexión teórica y torna visible, permitiendo cuestionar, el mundo en el que cotidianamente vivimos de manera a-problemática. Ocasiones excepcionales en las que, hablando con propiedad, el útil ya no es tal, pues, ha perdido su modo de ser –la utilidad–, al romperse, estar ausente, no saberse manejar., interferir en otro plexo de útiles...). Por el contrario, la obra de arte abre y funda mundo, constituyéndose en una *novedad radical*. Como acertadamente escribe Vattimo:

Si la obra de arte fuera un instrumento, su comprensión estaría vinculada con la posibilidad de reconstruir el mundo en el que nació; sabemos solo lo que la obra nos dice de él. Verdad es que llegar a la obra implica siempre ponerse en relación con un mundo. Sin embargo, como ese mundo no puede ser el mundo histórico originario de la obra de arte (ya que de hecho no lo es, aunque la obra de arte se pueda entender lo mismo), deberemos admitir que la obra de arte lleva consigo su propio mundo, mundo que ella misma funda e instituye, de manera que para ser comprendida no necesita ser colocada históricamente en un mundo ambiente²³.

El hecho de que la obra no solo no se disuelva en el mundo al que históricamente pertenece, velando u ocultando su “constitución” ontológica, sino que, a la inversa, lo lleve siempre consigo, abriéndolo y manifestándolo, queda atestiguado por el efecto de “ensanchamiento del alma” que produce a quien entra en contacto con ella, efecto que, como ya se señaló con anterioridad, mienta la capacidad de la obra de trasponer contextos²⁴. Las botas campesinas pintadas por Van Gogh nos patentizan el mundo rural, pre-técnico del campesino europeo del siglo XIX, sin que sea necesario tener conocimientos previos de dicha época histórica ni tampoco una sólida formación estética²⁵.

Las consideraciones precedentes sobre la obra de arte permiten, sin duda, tomar conciencia de la radicalidad y originalidad de la meditación de Heidegger. Y sin embargo, es necesario ahondar aún más en la esencial vinculación verdad-arte, si queremos ganar una comprensión más pertinente de dicha meditación.

En el arte acontece la puesta en obra de la verdad. Pero, de acuerdo con la noción heideggeriana de la verdad como *desocultamiento* (*alétheia*), en toda obra acontece también un *ocultamiento* (*léthe*), ocultamiento que es inherente a la noción de verdad apuntada. En la obra de arte acontece,

22 Heidegger, M., *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2003, parágrafo 15 (“el ser del ente que comparece en el mundo circundante”, pp. 94-99).

23 Vattimo, G., *Introducción a Heidegger*, cit., p. 107.

24 Sumamente interesante es, al respecto, la definición que Pardo ofrece de la obra de arte, al considerarla “la dosis exacta de globalidad que nos permite soportar nuestra existencia local –nuestro contexto– sin ahogarnos” (Pardo. J. L., “Crear de la nada”, cit., p. 39).

25 La descripción fenomenológica heideggeriana de la pintura de Van Gogh es tan bella y cautivadora que no podemos dejar de reproducirla aquí: “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 llamada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia a sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ente la amenaza de la muerte” (Heidegger, M., “El origen de la obra de arte”, cit., p. 27).

pues, la verdad como apertura y desvelamiento del ser, mas, a la par, también se da un ocultamiento o retracción del ser (una *no verdad*). A este darse ocultándose, este mostrarse retrayéndose alude la famosa caracterización de la obra de arte como el ámbito en el que se despliega la *disputa* (*Streit*) entre *mundo* (*Welt*) y *tierra* (*Erde*). Esta disputa debe entenderse como la manifestación de la plena y originaria esencia de la verdad, cuya ambigüedad quedó establecida en la célebre conferencia *De la esencia de la verdad*, a través de dos series de términos opuestos: *verdad-esencia-desocultamiento* (*Wahrheit-Wesen-Unverborgenheit*) frente a *no verdad-no esencia-ocultamiento* (*Un-wahrheit-Unwesen-Verborgenheit*)²⁶. Mundo y tierra no son dos términos que aludan a principios o realidades opuestas que de forma contingente y coyuntural establezcan relación. Muy al contrario, son términos antitéticos que designan los dos momentos constitutivos de la verdad en cuanto tal: el *desocultamiento* (*alétheia*) y el *ocultamiento* (*léthe*). Su conjunción constituye la arquitectura de la verdad como *des-ocultamiento*²⁷.

Esta disputa *mundo-tierra* que es, en el fondo, el combate del ser consigo mismo, encuentra en la obra de arte un escenario privilegiado donde desplegarse y ello, sin lugar a dudas, por su carácter *apofántico*. Si la verdad es puesta en obra merced al trabajo productivo del artista, dicha “puesta” debe incluir los dos momentos constitutivos de la verdad: el *desocultamiento* (*mundo*) y el *ocultamiento* (*tierra*). El mundo fundado y abierto *en y por* la obra hace presente en su mostrarse mismo ese otro momento, ignorado para el pensar metafísico, constitutivo de toda apertura, a saber: el previo y posibilitador ocultamiento del que, en última instancia, aquel proviene. El mundo, nos dice Heidegger, se funda desde la tierra, no es nunca sin ella, más tampoco esta es sin mundo. El requerimiento mutuo y la esencial copertenencia de ambos “elementos” queda patente en el hecho de que un mundo no es sin más el *desocultamiento* del ser, plasmado en la *patencia del ente en cuanto tal*, cuanto el *desocultamiento*, que proviene del *ocultamiento del ser mismo* y le preserva, en cuanto que este se sustrae a toda destinación o envío de sí. Pero, a la vez, la tierra es lo oculto presente en la *apertura misma del mundo*, lo que sostiene al mundo en el que *históricamente* (*geschichtlich*) *habita* (*wohnen*) el hombre. De ahí la afirmación heideggeriana de que es ella misma, la tierra, la que, en última instancia, fundamenta toda existencia humana, en cuanto exposición o apertura al ser²⁸.

26 Heidegger, M., “De la esencia de la verdad, en *Hitos*”, cit., pp. 151-171.

27 Pöggeler, O., *El camino del pensar de M. Heidegger*, Madrid, Alianza, 1993, p. 229. Al separar mediante un guión el término des-ocultamiento, Heidegger pretende llamar la atención sobre los dos momentos constitutivos en la concepción de la verdad como *alétheia*. En castellano, el prefijo *des-* mentaría el acto de fuerza o violencia implícito en el manifestarse del ser, en cuanto que el desocultamiento de este implica un ser “arrancado” o “sacado” de un ocultamiento previo y, en última instancia, insuperable. Por su parte, el prefijo alemán *Un-* recoge también esa negatividad activa (el *arrancarse enfrentándose*) y no una simple negación lógica, ni una carencia en el sentido de una imperfección que ocasionalmente aconteciese en el darse del ser al hombre. Téngase presente, además, que en el verbo *verbergen* (*ocultar*; *encubrir*) late el verbo *bergen* (*salvar*; *albergar*; *cobrir*...). Se preserva así el sentido originario y positivo del *ocultar* inherente a todo *des-ocultamiento*, esto es, la *retracción* (*Etnzug*) del ser, que pone a salvo y guarda futuras destinaciones. Destinaciones que fundarán otras épocas históricas y otros mundos que habitar.

28 El modo como ha de pensarse la arquitectura de la verdad como *des-ocultamiento*, la disputa *tierra-mundo*, es mostrado por Heidegger a través de la descripción fenomenológica de una obra de arte concreta: un templo griego. En el templo, en cuanto obra de arte, se enciende el eterno e interminable combate *tierra-mundo*, siempre renovado, y a través del cual los elementos enfrentados se elevan mutuamente y afirman en su esencia respectiva. La obra permite, pues, la presencialidad de la tierra, su manifestación *en* el mundo por ella misma fundado y abierto, si bien como aquello que justamente permanece cerrado en sí mismo. El templo *abre* el espacio donde acontezca el *juego de espejos* del mundo entendido como *cuaternidad* (*Geviert*), juego ontológico de relaciones y ensamblajes mutuos en el que el hombre queda vinculado y referido al ámbito de lo divino y a la tierra misma. La obra *reúne* (*versammeln*) a los *cuatro* (*Vier*) –mortales, divinos, tierra y mundo–, resplandeciendo o manifestándose en ella la *cuaternidad*. Así, la tierra se hace presente no solo ni primariamente en los materiales usados en la construcción del templo (madera, mármol, metales...), sino fundamentalmente a través del templo mismo como obra erigida. Alzado este de manera majestuosa y firme, su inmutabilidad y consistencia hacen resaltar por contraste la violencia de la tempestad que se descarga sobre él y el rugir de las olas al romper contra las rocas sobre las que se asienta. Es decir, el dinamismo de lo natural, su carácter cambiante (estaciones del año, alternancia día-noche...) se oponen a la quieta

¿Qué significa todo esto?, ¿qué late bajo la disputa mundo-tierra? Intentemos apresar lo esencial de la cuestión. El ser se da sustrayéndose. Esta sustracción es inherente a toda destinación del ser, destinación que funda, abre o instituye una época histórica. Semejante ocultamiento, ahora llamado tierra, se patentiza en el desocultamiento del ser mismo, se mantiene en ese desocultamiento en el que el hombre, en cuanto *Da-sein*, es decir, en cuanto ente cuyo ser está determinado por el *factum* de la comprensión del ser, existe. Ahora bien, sería erróneo concluir que el mundo es mundo *por* el hombre. Al contrario, el mundo es el desocultamiento del ente *en* el hombre. El hombre, en cuanto mortal, pertenece a tal desocultamiento, él no decide cuándo ni cómo acontece semejante hecho. La tierra, *fundamento* (*Grund*) del mundo, revela así su carácter *abismático* (*Abgründlich*), carácter insuperable y constitutivo. Por consiguiente, la tierra ha de ser vista como el abismo siempre al acecho en el que, tarde o temprano, se precipitará inevitablemente *todo* mundo histórico, por el hecho de ser tal. La tierra es la nada que sostiene, y a la par, desfonda la existencia humana, en definitiva, la tierra es “el reconocimiento de nuestro propio límite en el seno de la presencia y por ello el sello inevitable de finitud y oscuridad que tienen todas las fundaciones de verdad que realiza el Dasein”²⁹. Y, como dijimos, la obra de arte constituye el escenario privilegiado en el que esa disputa se patentiza, pues la obra abre y funda un mundo histórico, llamado a desaparecer, más la permanencia de la obra misma posibilita esa trasposición de contextos a la que antes se aludió, ese abrir la existencia a otros mundos *acaecidos* y, a la par, constatar la finitud del mundo propio. La tierra es lo insondable e inquietante que late en toda obra de arte, tras la majestuosidad y luminosidad del mundo que ella misma abre. Pero no conviene dejarse embargar por la tristeza o el pesimismo, estados psicológicos que, en opinión de Heidegger, se quedan muy cortos y no llegan a lo digno de ser pensado. Pues hay que tener siempre presente que la retracción del ser, su ocultamiento, su fundamentación abismática “resguarda tesoros sin descubrir y es la promesa de un hallazgo que solo está esperando una búsqueda adecuada”...³⁰.

e) ¿Qué función desempeña el artista en esta concepción ontológica del arte? Ciertamente, una función secundaria. En clara oposición a Nietzsche, y a gran parte de la estética moderna, Heidegger cuestiona que el arte deba, y realmente pueda, ser comprendido *desde* el artista. A partir de un análisis minucioso del término griego *techne*, el pensador alemán definirá al artista como un *técnico*, como el artesano o cualquier otro *productor*; pues su función radica en producir algo (una obra de arte), producción sostenida y guiada por un saber acerca del ente. En la obra se instaura un mundo, en ella se revela y adviene a presencia un orden del ser, que en cuanto *destinación* (*Schickung*) del ser mismo al hombre (en el juego del *Ereignis*), abre e instituye un mundo *histórico*, en el que se despliega la vida arrojada de todo hombre, incluida, claro está, la del propio artista. El mérito de este radicaría en lograr que ese mundo quede *fijado* (*feststellen*) en la obra, él es, pues, un mero puente que hace posible el advenimiento de la verdad en la obra. En el fondo, así lo afirma Heidegger, el artista es algo *indiferente* (*gleichgültig*) que se *destruye* (*vernichten*) a sí mismo en el proceso creativo, diluyéndose en la obra que, sin embargo, él produce como artista. Cuanto menos deje el artista de sí mismo en la obra más sublime será su creación, pues su misión, como mero intermediario, radica simplemente, lo cual no es poco, en lograr que la obra funde e instaure mundo. Sin duda, la obra es producto del artista, pero es algo más que eso, dado que el artista no

estabilidad del templo. Los trabajados mármoles contrastan con el terreno irregular y tosco sobre el que se asienta, el brillo que sus piedras pulidas reflejan da testimonio de la luminosidad del sol y del cielo despejado en la primavera y el verano. Su durabilidad y subsistencia se enfrentan al carácter temporal y finito de la existencia de las criaturas, incluido el hombre, y de los pueblos históricos, que comparten con él espacio físico. Las pinturas y esculturas que lo adornaron, y cuyos restos aún se conservan, dan testimonio del mundo —espiritual, cultural, social, económico...— de la antigua Grecia etc... Es así, pues, como el templo instaurando mundo deja que se muestre lo que ya siempre estaba ahí: la tierra. Tierra que no se gasta ni agota en la obra de arte, sino que se limita a hacer en ella acto de presencia desde su insondable retracción...

29 Cerezo Galán, P., *Arte, verdad y ser en Heidegger*; Madrid, Fundación Universitaria Española, 1963, p.151.

30 Heidegger, M., “Entorno a la cuestión del ser”, en *Hitos* cit., p. 336.

produce arbitrariamente la obra, está situado en ella y por ella en su apertura histórica, en su mundo. De ahí, la tesis heideggeriana de que un artista es artista gracias a la obra, esta hace al artista, si el artista destaca como maestro en su arte es únicamente gracias a aquella³¹. Por consiguiente, la mirada de Heidegger no es la del historiador ni la del crítico artístico, tampoco la del comisario de exposiciones, por eso en sus escritos no hay consideración alguna sobre las etapas creativas de los artistas, la pertenencia de sus obras a tal o cual escuela o movimiento estético, ni mucho menos reflexiones acerca del valor económico de tales producciones.

Una vez delineado el horizonte hermenéutico de la meditación sobre el arte de Heidegger, nos gustaría terminar estas páginas planteando, sin pretender ser ni originales ni exhaustivos, algunas cuestiones polémicas que se derivan de la misma. Nos limitamos a enunciarlas, dada la imposibilidad de desarrollarlas de manera minuciosa en un trabajo de la naturaleza del presente.

1.^a La primera cuestión, quizá la más ineludible, sería reflexionar acerca de la vigencia de la interpretación heideggeriana del arte, teniendo presentes las actuales condiciones de la producción artística, vinculadas al espectacular desarrollo y expansión de las nuevas tecnologías. ¿Las nuevas materialidades de los soportes modifican *sustancialmente* el modo de ser de la obra artística, considerada como actividad *productiva*?, si así fuese, ¿cuál sería entonces el estatuto ontológico de las obras de arte actuales? Para responder a estas cuestiones debería tenerse muy presente lo pensado por Heidegger, en distintos escritos, por ejemplo, en *La pregunta por la técnica* y en *Meditación*, donde el autor reflexiona sobre el estatuto ontológico de los entes en la era técnica. La tesis *ontológica* principal afirma que lo real, lo ente en su totalidad, comparece o se muestra en dicha era no ya como *objeto* (*Gegenstand*), sino como *existencia* (*Bestand*), en el sentido literal del stock de mercancías depositadas en un almacén listas para ser comercializadas y consumidas. Los entes, en el mundo técnico, están presentes como lo meramente dispuesto y a disposición, con vistas a optimizar el proceso circular de extracción de energías y materias y su posterior transporte, almacenamiento, transformación, distribución y consumo. Igualmente decisivo es el término *maquinación* (*Machenschaft*), que alude a la forma dominante y excluyente de vérselas con el ente, orientada a lograr un aseguramiento pleno y una disponibilidad total del mismo, propia de la humanidad de la era técnica.

2.^a Otra cuestión decisiva tiene que ver con la capacidad de instituir y abrir mundo del arte producido en la época de la *consumación* (*Vollendung*) de la modernidad, es decir, en nuestro presente histórico. La opinión de Heidegger, como puede inferirse de lo antes expuesto, es en este punto tajante: en el *arte industrial*, hablando con rigor, la obra de arte desaparece. Evidentemente, no en un sentido físico, es su esencia ontológico-apofántica (*puesta en obra de la verdad*) la que parece perderse irremediabilmente. El arte moderno es una actividad, entre otras, al servicio de la maquinación, pues contribuye a lograr la plena y absoluta disponibilidad del ente. Sus producciones son *instalaciones* (*Anlagen*) que, cada vez más, tienden a ser consideradas y valoradas únicamente *desde ellas* mismas y desde del mundo histórico en el que están insertas, que, paradójicamente, queda velado en ellas. La belleza permanece todavía como determinación fundamental del arte. Ahora es bello el arte que manifiesta el dominio del hombre sobre la totalidad de lo real, dominio posible gracias a la expansión planetaria de la técnica: “el arte asume en igualdad esencial con la técnica y la historiografía la organización del ente, cuyo ser ha sido decidido por anticipado como maquinación”³². De ahí la fascinación de la humanidad actual por el progreso técnico y por las producciones artísticas técnicamente complejas (pensemos, por ejemplo, en el obsesivo empleo de materiales industriales –acero, vidrio, hormigón– en la arquitectura contemporánea, en la apli-

31 Heidegger, M., “La época de la imagen del mundo”, cit., pp. 11-12.

32 Heidegger, M., *Meditación*, Buenos Aires, Biblos, 2006, p. 44. Para entender adecuadamente las conexiones entre las reflexiones sobre el arte y la técnica moderna de Heidegger es obligatoria la lectura del escrito de Herrmann, F.-W., “Technik und Kunst im seynsgeschichtlichen Fragehorizont”, en *Kunst und Technik*, Fráncfort, Klostermann, 1989, pp. 25-46.

cación de las nuevas tecnologías en el resto de artes plásticas o en el mundo del entretenimiento: películas de animación, videojuegos, música electrónica). Esta situación lleva a Heidegger, en los *Beiträge zur Philosophie*, a considerar la época presente como una época caracterizada por la *ausencia de arte (Kunst-losigkeit)*, expresión que alude al hundimiento del arte en la maquinación y, a la par, al olvido de su carácter de acontecimiento del ser³³.

La desaparición del gran arte, en paralelo al triunfo de la estética y del arte industrial, ¿debe entenderse como un acontecimiento histórico definitivo? Si así fuese, no habría lugar ya para aquella *promesa del arte*, a la que Heidegger alude al final de *La pregunta por la técnica* cuando comenta los célebres versos de Hölderlin (“pero donde hay peligro, crece también lo que salva”). ¿Le sigue estando otorgada al arte la suprema posibilidad de llevar a cabo una renovación del arte mismo que, a su vez, traiga consigo una renovación de nuestra situación histórica? En caso afirmativo, ¿cómo podría acontecer semejante posibilidad? La propia meditación heideggeriana, que pretende sacar al arte de su comprensión metafísica y, de este modo, preparar “una decisión históricamente transitiva” (*eine geschichtliche übergängliche Entscheidung*), ¿podría ser vista como un esfuerzo por abrir un espacio para aquella posibilidad?

3.^a La consideración del artista de Heidegger suscita también distintos interrogantes. Si en el gran arte la función del artista radica en lograr que su obra funde y abra un mundo histórico trascendente (en el sentido de que dicho mundo no es resultado de decisión antropológica alguna), entonces términos tales como “genio” o “talento” no parecen poder ser interpretados desde un horizonte subjetivista, como expresión de estados de ánimo del artista. Pero eso no supone a negar diferencias entre los artistas y situarlos en un mismo nivel estimativo, dado que cabe hablar de un gran arte por oposición a un arte metafísico-esteticista. Ahora bien, puesto que el artista no elige cuándo y dónde vive, dado el radical carácter fáctico o arrojado de su existencia, parece que ningún papel verdaderamente relevante puede desempeñar en relación con la calidad de sus obras. Y sin embargo, que obras de autores como Hölderlin o Van Gogh, entre otros, sean consideradas por Heidegger como ejemplos del gran arte, parece mostrar que incluso en la época metafísica del triunfo de la estética, es posible preservar la esencia ontológica-apofántica del arte, surgiendo así la cuestión de si el artista está determinado o no por su mundo fáctico y de cómo y por qué determinados creadores son capaces de sobreponerse al mismo. En relación con esta problemática, puede plantearse también la discusión acerca de en qué medida es adecuado considerar al artista moderno, como parece sostener nuestro autor, como una figura particular de aquella otra universal que Jünger denominase *trabajador*; es decir, como un mero ejecutor más de la maquinación, del imparable proceso de dominio, control y aseguramiento del ente en su totalidad, siendo pertinente así situarle al mismo nivel que al político, al economista, al científico o al técnico. Consideración que, quizá, debería revisarse a la luz de los caracteres definitorios de no pocos creadores contemporáneos que, entre otras cosas, rechazan enérgicamente la etiqueta de artistas y se desmarcan de manera consciente tanto de la figura clásica del artista “profesional”, como de los canales tradicionales de producción, exposición y venta del mundo artístico institucionalizado. Todo lo cual

33 Desde una óptica ciertamente muy distinta, Walter Benjamin, en las mismas fechas en las que Heidegger publicó algunos de sus célebres textos sobre el arte, consideró también que el arte desarrollado en la era técnica estaba experimentando una transformación *cualitativa*, que lo alejaba irremediabilmente de su forma de ser y de su función tradicional. Dicha transformación tendría que ver con la cada vez mayor preponderancia del valor expositivo del arte en detrimento de la función cultural: “Con los distintos métodos de reproducción mecánica, la visibilidad de la obra de arte ha aumentado hasta el punto de que el desplazamiento cuantitativo entre los dos polos acaba suponiendo, como en los tiempos prehistóricos, un cambio cualitativo. Si en la prehistoria, la preponderancia absoluta del valor cultural hacía de la obra un instrumento mágico, del que solo posteriormente se reconocerá, por así decir, su naturaleza artística, hoy en día, la preponderancia absoluta del valor expositivo confiere a la obra unas funciones nuevas, y no cabe descartar que aquella de la que tenemos más conciencia —la función artística— acabe con el tiempo resultando accesoria” (Benjamin, W., *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Madrid, Casimiro, 2010, p. 25).

parece cuestionar la idea del artista elitista vinculada al nacimiento y expansión de la estética que, como se ha puesto de manifiesto, constituye uno de los síntomas de extravío del arte metafísico. Piénsese, al respecto, en la creciente democratización del arte derivada de los nuevos soportes de creación y comunicación del actual mundo digital³⁴.

Todo lo anterior apunta también al carácter harto problemático de la expresión *gran arte* empleada recurrentemente por Heidegger. Usada como criterio para distinguir el arte metafísico del arte no metafísico, del arte instalado en el olvido del ser del arte producido antes del acaecimiento de semejante olvido, tal noción se vuelve problemática cuando se intenta fijar su sentido exacto y su validez histórica. En relación con su sentido es difícil no percibir cierta circularidad en lo relativo a la justificación del mismo. Si el gran arte es aquel que funda e instituye mundo y, por ello, es el arte realmente bello, más semejante función *ontológica* no debe buscarse ni en la formalidad de la obra, ni en la personalidad creadora del artista, no parece fácil ubicar el *de dónde* y el *por qué* de su procedencia, a no ser que se apele al darse histórico del ser mismo y a su “recepción” por parte del hombre, más dado que ni aquel ni esta acontecen por mor del propio hombre, parece difícil hallar una determinación más “comprensible” del rótulo gran arte, que opera como criterio esencial de demarcación en el pensar heideggeriano. Por otro lado, la legítima aplicación de dicha etiqueta a obras producidas en épocas metafísicas (el citado cuadro de Van Gogh o los poemas de Hölderlin, por ejemplo) parece tornar a esa etiqueta relativamente “flexible”, surgiendo dudas sobre la validez general de su aplicación como criterio de demarcación histórico y, como ya se ha apuntado, sobre el papel del artista en el proceso creativo.

4.^a Por último, cabría también plantear algunos interrogantes, en modo alguno irrelevantes, vinculadas con cuestiones de carácter socio-político, soslayadas por Heidegger en sus escritos. No han sido pocos los estudiosos de su pensamiento que han coincidido en señalar lo problemático de aplicar su interpretación ontológica del arte a lo que, de una manera genérica, podría llamarse “arte moderno”. Que Heidegger pase por alto completamente este tipo de arte, pensemos en las vanguardias tan en boga en las primeras décadas del siglo pasado, quizá no se debió solo a sus conservadoras preferencias particulares en el ámbito artístico, sino también a la dificultad de aplicar a tales creaciones su interpretación filosófica y, en particular, su proceder fenomenológico-descriptivo. En cualquier caso, lo que parece difícil negar es que en la meditación heideggeriana se lleva a cabo una efectiva justificación de un tipo de arte muy determinado: un arte clásico, figurativo, realista, un arte que exalta el mundo rural pretecnológico, lo cotidiano, lo tradicional... Un arte que curiosamente, o no, guarda muchas similitudes con la ideología estética *völkisch* del nacionalsocialismo alemán³⁵.

34 Reflexiones muy interesantes sobre esta problemática pueden hallarse en Pardo, J. L., “Cómo se llega a ser artista contemporáneo”, en *Estética de lo peor*; cit, pp. 93-105.

35 Véase, al respecto, el trabajo de Rossi, Luis Alejandro, “La tierra y las imágenes de la comunidad ideal en El origen de la obra de arte de Martín Heidegger”, cit., en especial el apartado sexto (“La instauración de un Estado alemán como verdad del ser”), pp. 164-167. Igualmente relevantes son las consideraciones sobre la valoración del nacionalsocialismo de las vanguardias artísticas contenidas en el estudio de Sala Rose, R., *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, Barcelona, Acontilado, 2003, en especial la página 93 y ss, así como la alusión directa a Heidegger, contenida en la p. 446).

Bibliografía

- Benjamin, W., *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Madrid, Casimiro, 2010.
- Cerezo Galán, P., *Arte, verdad y ser en Heidegger*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1963.
- Heidegger, M., *Caminos de Bosque*, Madrid, Alianza Universidad.
- , *Hitos*, Madrid, Alianza editorial, 2000.
- , *Meditación*, Buenos Aires, Biblos, 2006.
- , *Nietzsche*, Barcelona, Destino, 2000.
- , *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2003.
- Herrmann, F.-W., *Kunst und Technik*, Fráncfort, Klostermann, 1989.
- Navarro Cordon, J. M., “Meditación del arte”, *Revista de Occidente* 156 (1994), pp. 87-101.
- , *Heidegger. Sendas que vienen*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008.
- Pardo, José Luís, *Estética de lo peor*, Madrid, Barataria, 2011.
- Pöggeler, O., *El camino del pensar de M. Heidegger*, Madrid, Alianza, 1993.
- Rossi, Luis Alejandro, *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- Sala Rose, R., *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, Barcelona, Acontilado, 2003.
- Vattimo, G., *Introducción a Heidegger*, Gedisa, Barcelona, 1986.