

OLIVERAS, Elena. (2007). "Estética. La cuestión del arte". Capítulo VII. pp. 265-284. Buenos Aires: Emecé

CAPÍTULO VII

HEIDEGGER Y LA VERDAD DEL ARTE

Desde distintas perspectivas, hemos analizado rasgos definitorios del arte: en Kant, su autonomía, en Hegel, su "carácter de pasado", en Nietzsche, su vitalidad. Falta referirnos ahora a su trascendencia, a su relación con la verdad. Para esto nada mejor que recurrir a la teoría estética de Martín Heidegger (1889-1976), pues toda ella está ligada a su concepto de la verdad.

Heidegger, uno de los filósofos más influyentes del siglo XX, ha consagrado a los problemas estéticos una parte relativamente amplia de su obra. Su trabajo más notorio en este campo es "El origen de la obra de arte", que reúne una serie de conferencias pronunciadas entre 1935 y 1936, publicadas por primera vez en 1950 como parte de *Holzwege* (Camino del bosque).¹ Recordemos que en 1936 se publica, en versión francesa, otro trabajo clave para la Estética: el ensayo "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" de Walter Benjamin.

Además de "El origen de la obra de arte", resulta de gran interés para la Estética la serie de estudios sobre Hölderlin, reunidos en *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*.² Se incluyen en este libro: "Retorno a la patria / A los parientes" (discurso pronunciado en la Universidad de Friburgo recordando el centenario de la muerte del poeta, ocurrida en 1843), "Como cuando en día de fiesta" (discurso pronunciado en 1939 y 1940), "Recuerdo" (aparecido en 1943, en *Escritos memoriales de Tübingen*, recordando el centenario de la muerte de Hölderlin), "La tierra y el cielo de Hölderlin" (conferencia pronunciada en Múnich en 1959), "El poema" (texto revisado de una conferencia de 1868) y "Hölderlin y la esencia de la poesía", discurso pronunciado en Roma en 1936 y publicado al año siguiente.

Heidegger se ocupó también de poesía en su ensayo sobre Rilke "Cuál es el cometido del poeta", escrito en 1926 y publicado en 1950, como parte de *Holzwege*.

1. Algunas claves de la filosofía heideggeriana

Ser y tiempo (1927) de Heidegger refiere a la situación del ser humano en el mundo, al modo de ser del mismo como *Dasein** (existente) o, como él dice *Da-Sein* (ser-ahí). Su *ser en el mundo* consiste en estar abierto al mundo, por ello puede comprender y, en esto, se distingue de los demás entes.

El hombre es ya *en* el mundo; está en él sin haberlo elegido. Existe en estado de *yecto*, arrojado en el mundo. Porque el hombre “adviene a ser” en la existencia, es además de *yecto*, *pro-yecto*. Es tiempo, historia, acontecer, evento (*Ereignis*, del griego *ereignen* = acontecer, ocurrir). El arte, dirá Heidegger, “tiene su lugar en el *Ereignis*”.¹

En la perspectiva del acontecer —la del fin de la metafísica— no encontraremos fundamento (*Grund*) sino abismo (*Ab-Grund*).² Ir hacia el fundamento, profundizarlo, es encontrar el abismo. Podemos decir también que en el abismo está el fundamento.

La reflexión sobre el fundamento eleva al plano ontológico la analítica del *Dasein*. Vemos entonces que, aunque interesado en la existencia, Heidegger no es un filósofo exclusivamente “existencialista”. Le preocupa también la cuestión ontológica, el problema del ser (tanto como el problema del lenguaje).

En la identificación del ser humano como *Da-sein*, como *acontecer* y *posibilidad*, podríamos encontrar un eco de la idea de “voluntad de poder” nietzscheana. El *Dasein* no se halla predeterminado por el fundamento sino que es “despedido” por él y arrojado a sus propias posibilidades. El develamiento del fundamento-abismo tendrá lugar en la angustia en la cual, espontáneamente, puede el *Dasein* acceder a la verdad de sí mismo. Es en la angustia donde se hace patente el *Dasein*, el fundamento infundado. Se abre entonces la problemática del ser-para-la-muerte, de la temporalidad como finitud radical. El “ser” y el “tiempo” tendrán entonces intrínseca vinculación con la nada.

Ya Sören Kierkegaard (1813-1855) había anticipado la importancia filosófica de la angustia y este antecedente es reconocido por Heidegger en *Ser y tiempo*. Será preciso no confundir la angustia con el miedo. Mientras éste se experimenta ante la proximidad de un objeto atemorizante que amenaza destruir nuestro propio *Dasein*, la angustia no es provocada por nada determinado. La amenaza está en todo y en ninguna parte. Por eso la angustia nos envuelve en un sentimiento de extrañeza inquietante (*Umheimlichkeit*). Lo que nos provoca angustia no es ningún objeto particular intramundano sino el mundo mismo. Lo que nos hace retroceder de angustia es esa exterioridad en la que estamos inmersos, en la que debemos hacer nuestra carrera de existencias. Estamos angustiados *ante* mi ser-en-el-mundo y *por* él. La angustia, que no podrá ser sino angustia ante la muerte, tiene un costado positivo: nos abre

* *Dasein* significa, literalmente en alemán “ser-ahí”; como verbo equivale a “estar”, “existir” y, como sustantivo, a “existencia”. En el vocabulario técnico de Heidegger designa al ser humano como el lugar —el “ahí” (*Da*)— donde el ser (*Sein*) se manifiesta.

² *Ab* = separación, alejamiento, distancia. En alemán, *Abgrund* significa abismo, precipicio.

al ejercicio de nuestras posibilidades más personales, ofreciéndonos una lección capital.

Sostiene Vattimo que la tesis de que el ser, en la época del fin de la metafísica, se apropia del hombre entregándose a él, resume toda la trayectoria de Heidegger desde *Ser y tiempo* hasta *Nietzsche y Sobre el humanismo*.⁴ Es importante, agrega Vattimo, destacar el hecho "de que no sólo el hombre no es nunca sin el ser sino también que el ser no es nunca sin el hombre". El ser se relaciona con el hombre en cuanto necesita de él para acontecer. Y el acontecer no es un accidente o una propiedad del ser sino que es el ser mismo.

La radical temporalidad o historicidad del ser tiene importantes consecuencias para el arte. Existe un doble modo de ser del *Dasein*: óntico y ontológico. En el primero, la actividad del hombre es interior al mundo del ente; en el otro se da la apertura misma en la cual se presenta el ente. Y esto ocurre, de manera preeminente (y tal como lo veremos en el ejemplo de los zapatos de Van Gogh) en la obra de arte.

El ser humano, ese "ser-para-la-muerte" expuesto a un destino aciago, tiene una posibilidad real de encontrar autenticidad. Puede quedar sometido a la ciencia, a la tecnología, al utilitarismo, es decir, que puede alienarse y pasar a ser un existente olvidado de la totalidad, cortado del Ser (*das Sein*); pero también existe para él la posibilidad de "habitar poéticamente sobre la tierra", según la frase de Hölderlin que Heidegger cita frecuentemente. El poeta —tomado como paradigma del artista— posee el poder de nombrar al ente, de mostrar *lo que es*.

2. Los cinco lemas de Hölderlin

En "Hölderlin y la esencia de la poesía", analiza Heidegger cinco lemas o consignas extraídas de diferentes escritos del poeta: una carta a su madre de enero de 1799, esbozos de obras y poemas.

Para Heidegger la más importante de todas las artes es la poesía (*Dichtung*). Ella es, según leemos en *Sobre el humanismo*, la "casa del ser". No es de extrañar entonces su admiración por Hölderlin, Rilke, Trakl. Si la poesía es la "casa del ser", los poetas son sus guardianes, custodios o "vigilantes". Debemos notar que los poetas que Heidegger elige tienen una importante dimensión filosófica. Paralelamente, el nivel poético de su filosofía es evidente y siempre llama la atención. Notemos su particular poder de pensar en imágenes:

La palabra —el habla— es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensantes y los poetas son los vigilantes de esa morada.⁵

Este pasaje de Heidegger está contagiado de poesía, al igual que muchos de sus otros escritos. De este modo, él se ubica en la línea abierta por filósofos como Heráclito, Platón o Nietzsche, quienes acercaron el discurso filosófico al discurso poético. La "creatividad" de Heidegger también se pone de manifiesto

en sus neologismos que combinan palabras haciendo muchas veces muy difícil la interpretación y/o traducción.

Admirador de la poesía, Heidegger no podía sino buscar su esencia.⁶ La encuentra en la misma poesía, particularmente en Hölderlin, quien, como Mallarmé o Valéry, no sólo hace poesía, sino que también reflexiona sobre la poesía desde la poesía.

El primer lema de Hölderlin analizado por Heidegger dice:

- 1) "*Poetizar: esta ocupación, la más inocente de todas.*"

Este primer lema está extraído de una carta del poeta a su madre. La poesía —y el arte en general— es *inocente* porque "aparece bajo la forma modesta del juego" (cuestión sobre la que volveremos en el último capítulo al presentar las ideas estéticas de Gadamer). Sin las limitaciones de la praxis, la poesía inventa un mundo de imágenes y permanece ensimismada en lo imaginario; tiene algo del sueño y nada de la seriedad de las actividades prácticas. En tanto juego, escapa a las decisiones que en cada momento son *debidas* y no persigue nada *eficaz* en el orden mundano.

- 2) "*Para eso se le ha dado al hombre el más peligroso de los bienes, el lenguaje, para que atestigüe lo que es...*"

Este segundo lema parece contraponerse al primero. Siendo el lenguaje *inocente*, ¿cómo puede ser *peligroso*? La cuestión es aclarada por el mismo poeta cuando dice que su peligro está en mostrar *lo que es*.

Debemos tener presente que mostrar el ser de las cosas no es dar un testimonio de lo que ya fue. La poesía *edifica* un mundo, crea un mundo; es, para decirlo con Nelson Goodman, una manera "de hacer mundos".⁷ Pero esta alta posibilidad del hombre —la de crear un mundo inteligible— está siempre amenazada por la decepción, la ilusión, el error, la vulgaridad. Así, las palabras pueden llegar a expresar la poesía más elevada como también la frase más banal. No hará falta mucho esfuerzo para encontrar en nuestros medios masivos, globalizados o no, ejemplos de este peligro de banalización del lenguaje.

- 3) "*Mucho ha experimentado el hombre, / a muchos de los celestes ha nombrado / desde que somos una conversación / y podemos oír unos de otros.*"

La idea de una estructura dialógica del habla adquirirá cada vez mayor relieve en los escritos de Heidegger; lo vemos sobre todo en los ensayos del volumen *El camino hacia el lenguaje*, escritos entre los años 1950 y 1959. Esa idea nos resulta seguramente familiar. La hemos tratado en autores como Kant o Nietzsche. Recordemos que Kant considera fundante, en el placer estético, su universal comunicabilidad. Sentimos placer ante una obra porque sabemos que, al poner en libre juego las mismas facultades (principalmente la imaginación), otros podrán también compartir nuestro sentimiento. Nietzsche, por su parte, verá en el arte el grado más alto de comunicabilidad entre los seres humanos. Y más tarde Gadamer insistirá en la idea de arte como "fiesta", es decir como algo compartido por todos. En la misma línea de pensamiento, José Jiménez afirmará que la dimensión más profunda del arte es el *aprendizaje de la soledad*,⁸ siendo ésta una *soledad de compañías posibles* (y reales).

4) *"Pero lo que permanece, lo fundan los poetas."*

Primero, Hölderlin dijo que la poesía era inocente; luego, peligrosa, y más adelante, comunicante. En este cuarto lema, hará referencia a la trascendencia de la obra de arte: es lo único que permanece. Recordemos que esta situación privilegiada del arte, en su relación con la ciencia y la filosofía, fue brillantemente descrita por Deleuze y Guattari (y analizada en el capítulo I).

Es el poeta, según Heidegger, quien da el *nombre* a las cosas, quien funda el ser. La poesía es el lugar privilegiado en el que encontramos las coordenadas fundamentales para una verdadera experiencia del mundo. Mientras en el discurso cotidiano, por lo general banal y sujeto a la practicidad de la vida, se enmascara la presencia original, en la poesía las cosas se redimen de esa banalidad y utilidad.

5) *"Lleno de mérito, pero poéticamente habita el hombre en esta tierra."*

Vivir "poéticamente" quiere decir "vivir en el origen". Hölderlin también dirá en otro lugar de su obra: "Difícilmente abandona el lugar lo que mora cerca del origen".

"Origen" —lo veremos al analizar el ensayo de Heidegger "El origen de la obra de arte"— es *esencia*, el ser de las cosas (lo que hace que las cosas sean). Quien vive "cerca el origen" es el poeta, y aquel que llegue a aproximarse a la experiencia poética. Su "lugar" es el poético, el que la poesía *funda*.

3. La esencia de la obra de arte

Al igual que en *Ser y tiempo*, en "El origen de la obra de arte" (OOA), Heidegger sigue el método fenomenológico de su maestro Edmund Husserl (1859-1938). "Hacia las cosas mismas": con esta célebre divisa de Husserl, se define a la fenomenología como método que busca el "fenómeno" (*phainómenon*), "lo que se muestra a sí mismo", lo manifiesto, eso "que aparece". Esto supone poner entre paréntesis —hacer *epojé*— cualquier tipo de interpretación o presupuesto que vaya más allá de lo que la cosa nos da.

"El origen de la obra de arte" es un claro ejemplo de trabajo fenomenológico porque parte de lo que se me enfrenta como objeto (*ob-jectum*).^{*} El punto de partida no es el "arte" sino *la obra de arte*. Sucede que al arte no lo encontraremos *allí*, frente a nosotros. Lo que se nos enfrenta no es el arte sino la obra de arte. Por eso la obra, y no el artista o el arte, será el punto de partida —fenomenológico— de la investigación heideggeriana, aunque luego él descubra que en la cadena obra-artista-arte lo esencial es el "arte".

La obra se manifiesta en primer lugar como *cosa*. Concretamente, un cuadro cuelga de la pared "como un arma de caza o un sombrero". Esta considera-

^{*} Del latín *ob-jectum* (*ob* = delante y *jectum* = arrojado), objeto significa etimológicamente "lo contra-puesto", lo ubicado frente al sujeto.

ción primaria de la obra es la que puede tener el guardián de un museo o la criada que tiene que pasar el plumero al cuadro. Pero, diferente de la "mera cosa", la obra dice "algo otro", es *alegoría*, y también *símbolo*, porque en la obra se junta, se aproxima, una cosa con otra (gracias a la acción del espectador).

En griego, juntar es *symballein*. La obra es una "mitad", o mejor, un fragmento al que debe sumarse otro fragmento. En *La actualidad de lo bello*, Gadamer relaciona este carácter fragmentario de la obra de arte con el mito relatado en el *Banquete* de Platón. Aristófanes cuenta allí que los hombres eran originalmente seres esféricos, pero habiéndose comportado mal, los dioses los cortaron en dos. Ahora cada una de esas mitades, que había formado parte de un ser completo, va buscando su complementario.⁹

Esta parábola bien puede ser transferida a la experiencia del arte. También la obra de arte remite a algo que está más allá del nivel de su *cosidad*. Es un fragmento de un todo ideal que debe encontrar la otra parte que se corresponda con él.

Observemos que la diferencia entre cosa y obra es, en el ensayo de Heidegger, el primer paso hacia la definición del ser de la obra de arte. Ya señalamos que él está interesado en la cuestión ontológica, en lo que una cosa es, es decir, en su esencia. Cuando habla de "origen de la obra de arte" se refiere, precisamente, a su esencia. Esto es aclarado en las primeras líneas del texto:

Origen significa aquí aquello a partir de donde y por lo que una cosa es lo que es y tal como es. Qué es algo y cómo es, es lo que llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia (OOA, p. 11).

El ensayo, que bien podría haberse llamado "La esencia de la obra de arte", se encuentra dividido en tres partes: "La cosa y la obra", "La obra y la verdad" y "La verdad y el arte".

LAS DEFINICIONES DE "COSA"

Heidegger distingue tres terrenos: el de la cosa (*Ding*), que para él tiene el sentido de la "mera cosa" (*blosses Ding*), el de la obra de arte (*Kunstwerk*) y el del útil o instrumento (*Zeug*). En la primera parte del ensayo que analizamos, con el subtítulo "La cosa y la obra", se presentan las principales semejanzas y diferencias entre la cosa, el útil y la obra.

Al hablar de "mera cosa" Heidegger elige como ejemplo un bloque de granito. Lo examina y dice: "es duro, pesado, extenso, macizo, informe, áspero, tiene un color y es parte mate y parte brillante" (OOA, p. 15). Ésas son las propiedades del granito. Hay una palabra que quizá llame la atención del lector: "informe". ¿Por qué dice Heidegger que el bloque de granito es informe? En realidad, sabemos que alguna forma tiene. "Informe" quiere decir, en ese caso, que no ha sido formado por el hombre, que es una forma natural. Todas aquellas cualidades enumeradas son las "propiedades" (lo propio) del bloque de granito. Pero la cosa no se reduce a una simple suma de propiedades. Entonces, se pregunta Heidegger

ger por el núcleo de la cosa, lo que los griegos llamaron *to hypokeimenon*, aquello que subyace, lo que luego en latín se llamaría *substantia*, diferente de los *accidens*. Así surge la primera definición de cosa: "sustancia con sus accidentes".

Lo que vemos son los accidentes, no lo que está abajo. La sustancia se define por las propiedades; por ejemplo, no habrá un bloque de granito blando, y si cambiamos las propiedades, cambiará también la sustancia. Pero Heidegger no queda satisfecho con la definición que dice "la cosa es la sustancia con sus accidentes"; la critica porque dice que, con ella, estamos haciendo un acto de violencia a la cosa; es un "atropello" (OOA, p. 17) que no deja "campo libre a la cosa con el fin de que pueda mostrar de manera inmediata su carácter de cosa" (OOA, p. 17). La estructura —racional— de la frase "la cosa es la sustancia con sus accidentes" nos aparta del método fenomenológico, que intenta llegar a la cosa sin imponerle nada.

Heidegger buscará entonces otra definición capaz de respetar a la cosa y llega a la siguiente: Cosa es "la unidad de una multiplicidad de lo que se da en los sentidos" (OOA, p. 17). En efecto, la cosa llega a través de los sentidos que nos dan una multiplicidad de sensaciones. Pensemos en la puerta que tenemos cerca. Alguien puede cerrarla o abrirla, y en ese caso escucharíamos un ruido (sensación auditiva), pero también podemos verla, porque tiene forma, tal vez relieves y colores (sensaciones visuales), y podemos tocarla (sensación táctil). Es decir que hay una multiplicidad de sensaciones que tienen que ver con una cosa. Pero nuevamente esa definición no deja conforme a Heidegger porque tiende a separar la cosa de las sensaciones.

La tercera definición a la que arriba es: "la cosa es una materia conformada" (OOA, p. 18). La síntesis de materia-forma se adecua igualmente a las cosas de la naturaleza y a las cosas del uso. Asimismo, esa definición constituye el esquema conceptual por antonomasia para toda la estética y la teoría del arte. Forma, "al igual que contenido, es un concepto "comodín" bajo el cual se puede acoger prácticamente todo, por lo cual resulta de un generalidad excesiva. Heidegger se preguntará si, para el concepto de forma, evitando la excesiva extensión del término, existe un campo en el que él tenga mayor fuerza de determinación y encuentra que ese campo es el del útil, un tipo de cosa cuya forma tiene por finalidad el cumplimiento de una determinada función (práctica).

LA DEFINICIÓN DEL ÚTIL SEGÚN LOS ZAPATOS DE VAN GOGH

Heidegger decide orientar su búsqueda en dirección al útil, verdadero hilo de Ariadna que le permitirá llegar a conocer la esencia del arte. La definición de cosa como "materia conformada" será aceptada por él en cuanto ayuda a explicar, principalmente, el ser del útil. La forma, en el útil, determina el ordenamiento de la materia y el tipo de materia: deberá ser impermeable para el cántaro, dura para el hacha, firme pero flexible para los zapatos. "Además, esta combinación de forma y materia ya viene dispuesta de antemano, dependiendo del uso al que se vayan a destinar el cántaro, el hacha o los zapatos" (OOA, p. 19). Diferente de la *espontaneidad* del bloque de granito, la forma del útil depende siempre de un fin.

El útil —utensilio, instrumento, herramienta— tiene en común con la obra de arte el haber sido creado por el hombre; sin embargo, no goza de la autonomía de ésta. Por su autonomía, la obra de arte se asemeja al bloque de granito, ambos exhiben una presencia autosuficiente. La mera cosa reposa en sí misma, imperturbable en su insignificancia, por eso el pensar “parece encontrar la mayor resistencia a la hora de determinar la coseidad de la cosa” (OOA, p. 22).

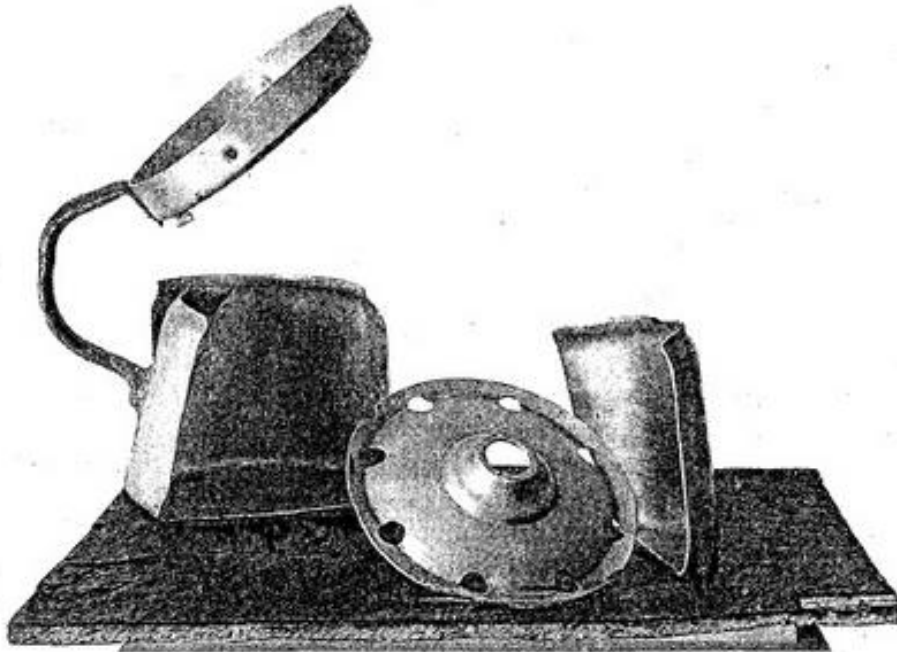
El útil se agota en el uso; cuando funciona bien, no le prestamos ninguna atención. La obra de arte, en cambio, es visibilidad, presencia, mostración, y lejos de resolverse en una función en el mundo, atrae la atención sobre sí. Dice Vattimo:

[...] la obra de arte está caracterizada por Heidegger por el hecho de ser “irreductible” al mundo, carácter que los instrumentos no tienen: el hecho de que el instrumento, por lo menos mientras funciona bien, no atraiga la atención sobre sí es signo de que se resuelve todo en el uso, en el contexto del mundo al cual pertenece, pues, radicalmente. En cambio, la obra de arte se caracteriza precisamente, aun en la experiencia estética más común, por el hecho de imponerse como digna de atención en cuanto tal. Que la obra de arte no se resuelve, como el instrumento, en el mundo al cual pertenece, es algo que está confirmado por la experiencia que continuamente tenemos del deleite que nos producen las obras de arte, aun del pasado más remoto.”

Para ahondar en el ser del útil, para llegar a su esencia, Heidegger toma el ejemplo de un par de botas de campesino. Pero no analiza cualquier par de botas sino una imagen —artística— de una obra de Van Gogh (1853-1890). Así, a través del análisis minucioso que hace de un par de zapatos pintados por el artista holandés, llega a la conclusión de que el ser-útil del útil reside en su servicialidad, en su fiabilidad, en su “ser de confianza”. “La utilidad del utensilio sólo es la consecuencia esencial de su fiabilidad” (OOA, p. 24).

El útil nos da seguridad. Gracias a él podemos organizarnos y ordenar nuestro mundo, sentirnos más cómodos, más confortables en él. El útil nos facilita tareas de todos los días; nos presta un servicio; es servicial *siempre y cuando* funcione bien. Mientras funciona como debe, sólo nos servimos de él, no le otorgamos atención. Así, nuestras herramientas domésticas, nuestros utensilios de mesa, hasta un automóvil o una computadora, y la parafernalia de objetos que la tecnología pone hoy a nuestra disposición: todo *desaparece* en el uso. Nuestros zapatos, para retomar el ejemplo de Heidegger, cuanto mejor calcen, cuanto más cómodamente nos permiten caminar, menos atención recibirán de nuestra parte. Comenzaremos a prestarles atención cuando dejen de servir como corresponde que lo hagan, es decir, cuando dejen de ser lo que son: *útiles*.

Para resarcir a nuestros fieles compañeros de tanta inatención, Enio Iommi (1926)¹¹ los vuelve inútiles, transformándolos en esculturas. Así, más allá de la “gastada vulgaridad del utensilio” (OOA, p. 24), el artista exhibe una pava, una cafetera, una lechera, un embudo o un rallador como *formas* en el espacio y los hace dignos de ser mirados, tan dignos como cualquiera de las esculturas que



34. Enio Iommi. *La lechera vs. el espacio*, aluminio común, 37 x 37 x 26, 1997.
Foto: Andrés Fayó.

había realizado antes con materiales “nobles”. Iommi opera sobre la materia (aluminio común) de esos útiles casi como un cirujano. Con gran cuidado y precisión, produce cortes perfectos para que podamos observar las formas de los objetos banales del derecho y del revés, en sus concavidades y convexidades, para que podamos apreciar el juego de reflejos y sombras que las proyectan en el espacio.

Iommi muestra que cualquier útil, cualquier *ready-made*, puede transformarse en obra al ser descontextualizado y *mirado*. Por el bies del arte, ese objeto exhibirá diferentes contenidos; hablará, por ejemplo, del ser humano inmerso en su mundo (pragmático), como también del estatuto artístico de las obras. Así, liberado del uso, el objeto cotidiano más banal transformado en escultura, pasa a cumplir con la función esencial —alegórica— de toda obra de arte: *habla de otra cosa*.

Observemos que Heidegger descubre la verdadera esencia del útil no a través de un útil sino a través de un cuadro. “Ha sido la obra de arte la que nos ha hecho saber lo que es de verdad un zapato” (OOA, p. 25). Podemos concluir entonces que la obra de arte es develadora de esencias.

Pero en todo caso, la obra no ha servido únicamente para ilustrar mejor lo que es un utensilio, tal como podría aparecer en un principio. Por el contrario, el

ser-utensilio del utensilio sólo llega propiamente a la presencia a través de la obra y sólo en ella (OOA, p. 25).

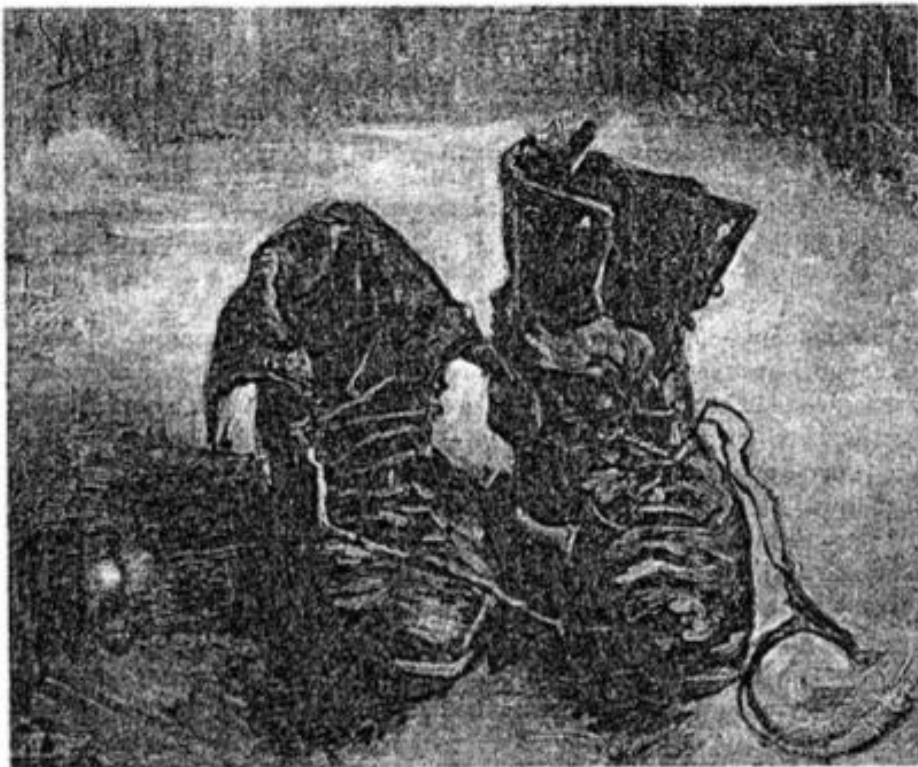
La obra de Van Gogh "ha hablado" y al escucharla nos trasladamos "a un lugar distinto del que ocupamos normalmente" (OOA, p. 25), dice Heidegger. La obra nos ha hecho saber qué es un par de zapatos; produjo la desocultación del ser de ese ente intramundano, cumplió así con lo que los griegos llamaron *alétheia* (desocultamiento de la verdad). Lo dicho de la obra de Van Gogh puede extenderse, claro está, a toda obra de arte. Es ella *puesta-en-obra-de la verdad*; es decir, que vuelve patente el ser del ente, lo que el ente es (siendo).

¿Cuál es la obra que describe Heidegger? Encontramos al menos ocho pinturas de Van Gogh con el tema de los zapatos. En una de ellas, están dados vuelta, mostrando la suela; en otra vemos más de dos zapatos y, en la analizada por Heidegger, como veremos según algunas interpretaciones, los dos zapatos serían del mismo pie. Según Meyer Schapiro (1904-1996), la pintura de Van Gogh a la que hace referencia Heidegger es la perteneciente a la colección del Museo Nacional Vincent van Gogh (número de catálogo F. 255).

Heidegger habría hecho de los zapatos de Van Gogh lo que algunos autores, como Jacques Derrida (1930-2004), llaman "sobreinterpretación". Y Derrida agrega, "ridícula y lamentable".⁹ En la detalladísima descripción de las connotaciones de los zapatos vemos pasar la vida de un ser humano: la campesina que trabaja y regresa cansada al hogar, el temor por no tener seguro el pan, la alegría por haber vencido la miseria, la angustia ante la muerte y la búsqueda de consuelo, que podría ser la misma búsqueda de Dios.

Podríamos preguntar, como Meyer Schapiro y Derrida, ¿quién es en realidad el portador de los célebres zapatos? ¿Serían de un campesino o de una campesina? (en el texto se habla indistintamente de un portador femenino o masculino). No hay determinación de sexo del propietario de los zapatos. Además, "*ein*" (*ein Paar Bauernschuhe*) tanto puede referir a un zapato de hombre como de mujer. Pero Jacques Derrida no se conforma con que sean de una campesina o de un campesino. En el capítulo "Restituciones" del libro *La verdad en pintura*, pregunta "¿a quién restituir los zapatos?" y responde, recordando a Meyer Schapiro, que los zapatos podrían ser del propio Van Gogh, un hombre de aldea y de ciudad (*a man of town and city*). No sería la primera vez, además, que el pintor representa sus propias pertenencias (pipa, sombrero, guantes, silla, dormitorio).

Pero finalmente, para Derrida, la cuestión de "a quién restituir los zapatos" no resulta demasiado relevante; en realidad, no pertenecen a nadie, concluye. Están allí "y punto". Separados de un sujeto portador, casi como si fueran un retrato, los zapatos "nos miran".¹⁰ Además, según Derrida, no serían un par sino que pertenecerían al mismo pie (izquierdo). Esto los convierte en algo sumamente intranquilizante, *siniestro* (lo que está situado a la izquierda es "siniestro"). Y agrega Derrida: "Uno se tranquiliza con el par"; en cambio, si decimos que los zapatos son del mismo pie, hay algo "extraño, inquietante, amenazante quizás y un poco diabólico".¹¹ Preguntamos, ¿por qué dos zapatos del mismo pie? y no encontramos respuesta. Hay *unheimlich* (inquietud), en



35. Vincent van Gogh. *Un par de zapatos*, óleo sobre tela, 37,5 x 45, 1896.
Museo Nacional Vincent van Gogh, Amsterdam.

el sentido que dio Freud a situaciones donde lo cotidiano, cercano y aparentemente conocido, se vuelve extraño y sorprendente.

En nuestra opinión, al descifrar la obra de Van Gogh, Derrida también cae en una sobreinterpretación; vuelve a hacer lo mismo que denuncia en Heidegger, sumando nuevos contenidos. No le interesa ya analizar qué le pasa a la campesina, ni polemizar sobre quién es el dueño de los zapatos; lo que sí le importa, en el marco de su teoría deconstruccionista, es encontrar elementos marginales, *parergonales*, *bordes que él subirá a bordo* para que ellos muestren, desde la obra misma, algunos de sus presupuestos constructivos.¹⁶ Derrida se concentrará en signos o huellas de otros signos momentáneamente diferidos; descubrirá la importancia de los agujeros por donde pasa el cordón, el ida y vuelta de éste, lo que podemos y no podemos ver. Esos agujeros refieren, según Derrida, a la esencia del arte (tema que, como vimos, preocupa a Heidegger al trabajar sobre los zapatos). Parodiando el ser del arte, son el lugar donde juegan lo visible y lo invisible, la aparición y la desaparición; a su manera, muestran la tensión entre lo que Heidegger llama "mundo", lo que emerge de la obra, y "tierra", lo que se oculta.

LA OBRA Y LA VERDAD

La obra de Van Gogh mostró cuál es la esencia del útil. Pero no sólo eso. Permitió ver también cuál es la esencia de la obra de arte. Ella es apertura del ser del ente, desocultamiento del ente, *alétheia*. Dice Heidegger:

Verdad significa esencia de lo verdadero. Pensamos la verdad recordando la palabra que usaban los griegos, *Ἀλήθεια* significa el desocultamiento del ente (OOA, p. 36).

Destaquemos que la verdad del arte es una verdad *original* porque sólo allí el ente se abre en su ser, sólo allí la verdad acontece y lo hace "por primera vez", no transcribiendo hechos y situaciones ya dadas. El "mundo" que la obra muestra es original porque es un mundo que ella misma abre y funda. De allí que no se pueda decir que la obra sea verdadera *porque* expresa o atestigua un mundo constituido fuera de ella. No existe en la obra de arte concordancia o adecuación con algo extrínseco precedente. Heidegger manifiesta abiertamente su rechazo a la idea de verdad como "adecuación", como *adaequatio rei ad intellectum* (adecuación de la cosa con el intelecto) según decían los escolásticos.

Aproximándose a afirmaciones de Aristóteles en *Poética*, dice Heidegger que "en la obra no se trata de la reproducción del ente singular que se encuentra presente en cada momento, sino más bien de la reproducción de la esencia general de las cosas" (OOA, p. 26). En consecuencia, el criterio de verdad de la obra no podrá ser nunca la *mimesis*, el parecido exterior.

Para entender la esencia de la obra, Heidegger introducirá en la segunda parte de "El origen de la obra de arte" —con el subtítulo "La obra y la verdad"— dos conceptos fundamentales: "mundo" (*Welt*) y "tierra" (*Erde*). Como adelantamos, Heidegger no es un autor siempre fácil de leer y, en este caso, no debemos leer "tierra" en su significado literal aceptado. No es ni el material "tierra" ni el planeta Tierra.

Para aclarar los significados de "mundo" y "tierra" sigamos al autor, quien comienza describiendo un templo griego de la Antigüedad, el Partenón. Las obras, separadas del espacio en el que nacieron, "ya no son lo que fueron" (OOA, p. 29). El Partenón surgió de creencias de generaciones enteras. Está vinculado a la vida del pueblo helénico, que está encerrada en él.

El Partenón nos aproxima al mundo griego, habla de la historia griega. Joseph Sadzik sintetiza el significado de "mundo" en estos términos:

[...] el "mundo" significa, para Heidegger, la atmósfera espiritual de una época determinada: las corrientes culturales, sociales y políticas por las que atraviesa una época histórica concreta; el conjunto de ideas, creencias y costumbres; todo aquello de que se nutre tal época, lo que vive el individuo en ella."

Al abrir un mundo, el Partenón nos introduce en la grandeza, la dignidad, la gloria del pueblo griego. Nos acerca a la esencia de ese pueblo. Aclara Heidegger que "la esencia del mundo sólo se deja insinuar" (OOA, p. 31). De allí que comience diciendo lo que el "mundo" no es.

Un mundo no es una mera agrupación de cosas presentes contables o incontables, conocidas o desconocidas [...] *Un mundo hace mundo* y tiene más ser que todo lo aprensible y perceptible que consideramos nuestro hogar (OOA, pp. 31-32).

El "mundo" no es un objeto que se nos enfrente a la manera de las cosas o los útiles. No está dado de una vez y para siempre. "Un mundo hace mundo" se va haciendo con cada lectura del espectador. De este modo, la obra *inaugura* significados; de allí su intraducibilidad. Si la obra inaugura significados, es porque se muestra, porque no desaparece en el cumplimiento de su función. Su presencia resalta y no se gasta.

Refiriéndose al Partenón, dice Heidegger: "La obra templo, ahí alzada, abre un mundo" (OOA, p. 30). Observemos que Heidegger no habla ya *del* mundo, como en *Ser y tiempo*, sino de *un* mundo y, por lo tanto, implícitamente, de muchos mundos. La capacidad de la obra de "hacer mundo" debemos pensarla entonces siempre en plural, abierta a una cadena interminable de interpretaciones.

Además de abrir un mundo, la obra de arte revela la "tierra". El templo reposa sobre la roca, desafía la furia de las tempestades. Su inmovilidad contrasta con el movimiento de las olas marinas y es su serenidad la que pone en evidencia la furia de éstas. Agrega Heidegger que todo lo que rodea al templo —el árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo— adquiere, gracias a él, su figura más destacada y aparece como aquello que es.

La obra de arte ilumina (permite ver) todo lo que existe. Pero si, por un lado, muestra —es "exposición" (*Aufstellung*)—, también oculta. A este ocultamiento remite el término "tierra". Lo que caracteriza a la "tierra" es, precisamente, su misterio y ocultación. Por eso dice Heidegger: "Aquello hacia donde la obra se retira y eso que hace emerger en esa retirada es lo que llamamos tierra" (OOA, p. 33). Tenemos que entender que la obra de arte como "tierra" no sólo oculta; también *muestra que oculta*. Hay algo que sabemos está en ella —su enigma— pero que no podemos entender. En tanto "tierra", la obra es una reserva permanente de significados que en cada receptor, y nunca definitivamente, podrán hacerse explícitos.

La palabra "tierra", en sentido heideggeriano, nos acerca a lo que los griegos de la Antigüedad llamaban *physis*. El término aparece tempranamente en la lengua griega, precisamente cuando se tuvo conciencia del problema del ser. Si bien a veces se traduce *physis* por "naturaleza", es más que eso; significa el ser y también el ente en cuanto tal y en su totalidad. Es el ser propiamente dicho, del que nacen, como de una madre común, todos los entes. *Physis* es aquello que se desarrolla por sí mismo. No es simplemente un producto de la naturaleza que puede desarrollarse (una flor, un árbol, el mar o el sol); es el desarrollo perpetuo en virtud del cual existe la posibilidad de que el ente sea. Si bien podemos conocer los productos de la naturaleza, no podemos conocer totalmente la naturaleza en tanto energía fundante y totalizadora. Esto es algo que escapa a nuestra intelección y que queda como indeterminado para nuestra conciencia. La incertidumbre del sujeto frente a la naturaleza queda reflejada

en el concepto kantiano de finalidad "sin fin". ¿Quién sabe qué debe ser o llegar a ser una flor? ¿Cuál es su fin? No lo tiene: es "sin fin". No hay ningún concepto que pueda serle apropiado.

Al decir que la obra de arte es un "combate" entre el "mundo" y la "tierra", Heidegger quiere significar que hay una *lucha* entre lo que se muestra y lo que se oculta, entre lo decible y lo indecible, entre lo inteligible y lo ininteligible. Y en esa lucha mundo-tierra *la verdad acontece*. Los dos términos no se destruyen, puesto que se necesitan. La "tierra" necesita del "mundo", si es que quiere aparecer, y el "mundo" no puede privarse de la "tierra", si es que quiere fundarse en algo decisivo, esencial. Resume Vattimo:

La tierra es más bien el hic et nunc de la obra a la cual se refieren siempre nuevas interpretaciones y que suscita siempre nuevas lecturas, es decir, nuevos "mundos" posibles."

aquí y ahora

LA VERDAD Y EL ARTE

En esta tercera parte de "El origen de la obra de arte" su autor vuelve a la pregunta inicial: ¿Qué es lo determinante en la esencia de la obra de arte? ¿La obra? ¿El artista? ¿El arte? La respuesta es: "El origen de la obra de arte y del artista es el arte" (OOA, p. 41).

En esta última sección se vuelven a considerar cuestiones expuestas en las dos primeras, referidas a los rasgos definitorios de la obra de arte. Se dice que:

- es creada por el hombre
- es acontecimiento de la verdad
- es lucha entre el mundo y la tierra

Asimismo, volverá Heidegger al concepto griego de *téchne* para separar el arte del puro "oficio". "La palabra *téchne* —dice— nombra más bien un modo de saber" (OOA, p. 43), no un oficio manual, ni mucho menos lo técnico en su sentido actual, ni ningún tipo de realización práctica. Y ese saber —del arte— se encuentra, como vimos, ligado al des-ocultamiento del ser, por lo cual, en ningún caso, la actividad del artista podrá ser identificada con la del artesano.

Se preguntará luego Heidegger: ¿por qué la obra de arte es el lugar privilegiado del cumplimiento de la verdad? y recordará lo explicado en *Ser y tiempo*. La verdad no se halla en las estrellas sino exclusivamente donde se encuentra el *Dasein*. Así la obra de arte, creación del *Dasein*, permite "instalar" la verdad en el ente: sólo entonces adquiere la verdad su sentido más profundo.

Finalizando el ensayo Heidegger retoma el tema de la importancia de la poesía, ya trabajado en otros escritos. Insiste en que el poema no es un delirio ni una divagación porque lo que él despliega, en tanto que proyecto esclarecedor de desocultamiento, es el espacio abierto, al que hace acontecer, y de tal manera, que es sólo allí cuando "el espacio abierto en medio de lo ente logra que lo ente brille y resuene" (OOA, p. 52).

La poesía no sólo es uno de los modos que adopta el proyecto esclarecedor de la verdad, haciendo uso de la imaginación y de la capacidad de inventiva; ella ocupa "un lugar privilegiado dentro del conjunto de las artes" y todo arte "es, en esencia, poema" (OOA, p. 53). Es *Dichtung* (poesía) en tanto instauración de algo nuevo a través del lenguaje. Así, el lenguaje es la sede del evento del ser.

Para Heidegger, la figura paradigmática del poder instaurativo del arte es Hölderlin. Y considera que la valoración de la obra de este poeta es una tarea a resolver por parte de los alemanes. Sucede que, a los ojos de Heidegger, él es el adalid del alma germánica y de sus aspiraciones, sobre todo cuando celebra el *retorno* a la tierra de los ancestros. La "vuelta al origen" (tema de la poesía de Hölderlin) debe ser entonces interpretada también, según Marc Jimenez, como "retorno al país natal",⁴ como si el pueblo alemán tuviera que cumplir con su más alto destino histórico: volver a la fuente de la raza germana. Todo lo cual conecta con la expresa y tan criticable simpatía de Heidegger por el nacional-socialismo.

4. La justificación del arte

En el Epílogo de "El origen de la obra de arte", Heidegger recuerda la conocida expresión de Hegel del arte como "un pasado". Señala que desde que Hegel habló en Berlín, en el invierno de 1828-1829, del "carácter de pasado del arte", se siguieron haciendo obras y que Hegel no quiso, de ninguna manera, negar la posibilidad de hacerlas. Pero, sin embargo, queda la pregunta de si el arte sigue siendo todavía un modo esencial y necesario en que acontece la verdad para nuestro *Dasein* histórico.

Dirá Heidegger que el pensamiento occidental todavía no ha dado su fallo sobre las palabras de Hegel, éste vendrá "a partir de la verdad de lo ente y sobre ella. Hasta que eso ocurra, las palabras de Hegel seguirán siendo válidas" (OOA, p. 58).

Como Hegel, Heidegger cree que lo "sagrado" se ha retirado del arte, que éste ha perdido su "aura" (Benjamin). El arte, en definitiva, se ha secularizado. Pero, diferente de Hegel, Heidegger no cree en la superación del arte por la religión o por la filosofía, porque el arte, como vimos, tiene la altísima función de "fundar" la verdad.

Debemos agregar, en conexión con la falta de lo sagrado, que éste se ha retirado no sólo del arte sino de la vida del ser humano en general, en un mundo cada vez más dominado por la Técnica. En una conferencia pronunciada por Heidegger, con el título "Serenidad", decía que no podemos prescindir de la técnica (y de las máquinas), pero que, al mismo tiempo, debemos ser capaces de no mantener una relación de servidumbre con ella. Debemos ser capaces de decir "sí" y también "no".

Podemos decir "sí" al inevitable uso de los objetos técnicos y podemos a la vez decirles "no" en la medida en que rehusamos que nos requieran de modo tan exclusivo, que dobleguen, confundan y, finalmente, devasten nuestra esencia.⁵

A la actitud que dice "sí" y "no" al mundo técnico, Heidegger la llama con una antigua palabra: "Serenidad" (*Gelassenheit*). Al tomar distancia con la técnica, conservamos nuestra esencia, que es la de "mantener despierto el pensar reflexivo" y "la apertura al misterio". Estar serenos no es estar aislados en un refugio sino estar abiertos al sentido más profundo de las cosas. Y es por esto que el arte, en un mundo donde lo sagrado se ha retirado, cumple con la importantísima misión de hacernos recordar que efectivamente, en algún momento que no es el nuestro, existió lo sagrado. "¿Para qué los poetas en tiempos menesterosos?", pregunta Hölderlin. La respuesta sería: para evocar lo sagrado, para recordar su existencia. De lo contrario, en un "mundo desencantado" (Max Weber), tendríamos una doble pérdida: la de lo sagrado y la del recuerdo de lo sagrado.

Asistimos a la ausencia de los dioses (o de lo trascendente). "Dios ha muerto" (Nietzsche). Ésta es nuestra angustia. Pero el hombre no dejará de vivir poéticamente. La posibilidad de "salvación" del hombre, de ese ser-para-la-muerte, como es definido en *Ser y Tiempo*, es precisamente, y recordando a Hölderlin, "habitar poéticamente sobre la tierra".

Fragmentos seleccionados

Heidegger, Martin. "El origen de la obra de arte" (1935/36), en *Caminos del bosque*

trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid. Alianza, 2000

"Der Ursprung des Kunstwerkes" fue una conferencia dada en Friburgo en noviembre de 1935 y repetida en Zürich en enero de 1936. Luego, entre noviembre y diciembre de 1936, vuelve a ocuparse del tema, pronunciando tres conferencias en Frankfurt con el mismo título. El texto que comentamos incluye esas tres conferencias. Fue inicialmente publicado en alemán en 1950, como parte de *Holzwege* (*Caminos del bosque*). Encontramos una primera traducción de *Holzwege* al español en 1960, en edición de Losada (Buenos Aires), con el título *Sendas perdidas*. Lamentablemente, esa traducción tiene tantos errores que la hacen inutilizable.

Mientras las conferencias sobre "El origen de la obra de arte" tuvieron que esperar catorce años para ser publicadas en alemán, otra conferencia de Heidegger dictada casi en la misma fecha, "Hölderlin y la esencia de la poesía", fue publicada en 1937.

Respondiendo al orden de las tres conferencias dictadas en Frankfurt, el texto publicado se divide en tres partes: "La cosa y la obra", "La obra y la verdad" y "La verdad y el arte". A ellas se agrega un Epílogo en el que Heidegger critica el concepto de vivencia aplicado al arte y analiza la idea de "pasado del arte", según Hegel.

La obra de arte como algo más que "mera cosa"

Seguramente resulta superfluo y equivoco preguntarlo, porque la obra de arte consiste en algo más que en ese carácter de cosa. Ese algo más que está en ella es lo que hace que sea arte. Es verdad que la obra de arte es una cosa acabada, pero dice algo más que la mera cosa: ἄλλο ἀγορεύει. La obra nos da a conocer públicamente otro asunto, es algo distintivo: es alegoría. Además de ser una cosa acabada, la obra de arte tiene un carácter añadido. Tener un carácter añadido —llevar algo consigo— es lo que en griego se dice συμβάλλειν. La obra es símbolo. La alegoría y el símbolo nos proporcionan el marco dentro del que se mueve desde hace tiempo la caracterización de la obra de arte [...] (p. 13).

¿De qué hablan los zapatos de Van Gogh?

[...] las botas campesinas las lleva la labradora cuando trabaja en el campo y sólo en ese momento son precisamente lo que son. Lo son tanto más cuanto menos piensa la labradora en sus botas durante su trabajo, cuando ni siquiera las mira ni las siente. La labradora se sostiene sobre sus botas y anda con ellas. Así es como dichas botas sirven realmente para algo. Es en este proceso de utilización del utensilio cuando debemos toparnos verdaderamente con el carácter de utensilio (p. 23).

[...] En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte (pp. 23-24).

Mundo-Tierra

Pero ¿caso la obra sigue siendo obra cuando se encuentra fuera de toda relación? ¿Acaso no es propio de la obra encontrarse implicada en alguna relación? Desde luego que sí, pero falta preguntar en qué relación.

[...] vamos a plantear esa misma cuestión de la verdad teniendo en cuenta la obra, pero para familiarizarnos con lo que encierra la cuestión será necesario volver a hacer visible el acontecimiento de la verdad en la obra. A este propósito elegiremos con toda intención una obra que no se inscribe dentro del arte figurativo.

Un edificio, un templo griego, no copia ninguna imagen. Simplemente está ahí, se alza en medio de un escarpado valle rocoso. El edificio rodea y encierra la figura

del dios y dentro de su oculto asilo deja que ésta se proyecte por todo el recinto sagrado a través del abierto peristilo. Gracias al templo, el dios se presenta en el templo. Esta presencia del dios es en sí misma la extensión y la pérdida de límites del recinto como tal recinto sagrado. Pero el templo y su recinto no se pierden flotando en lo indefinido. Por el contrario, la obra-templo es la que articula y reúne a su alrededor la unidad de todas esas vías y relaciones en las que nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota, permanencia y destrucción, conquistan para el ser humano la figura de su destino. La reinante amplitud de estas relaciones abiertas es el mundo de este pueblo histórico; sólo a partir de ella y en ella vuelve a encontrarse a sí mismo para cumplir su destino (pp. 29-30).

[...] La obra templo, ahí alzada, abre un mundo y al mismo tiempo lo vuelve a situar sobre la tierra, que sólo a partir de ese momento aparece como suelo natal (p. 30).

[...] Aquello hacia donde la obra se retira y eso que hace emerger en esa retirada, es lo que llamamos tierra. La tierra es lo que hace emerger y da refugio. La tierra es aquella no forzada, infatigable, sin obligación alguna. Sobre la tierra y en ella, el hombre histórico funda su morada en el mundo (p. 33).

Bibliografía

FUENTES

Martin Heidegger. "El origen de la obra de arte" (1935/36), en *Caminos del bosque* (trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte), Madrid, Alianza, 2000. También es aconsejable la traducción de Samuel Ramos en *Arte y Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

———. "Hölderlin y la esencia de la poesía", en *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona, Ariel, 1983 (trad. de José María Valverde). También es aconsejable la traducción de Samuel Ramos en *Arte y Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

———. *Serenidad* (trad. Yves Zimmermann), Barcelona, Serbal, 1998.

OBRAS DE REFERENCIA

Bosch, R. "La estética de Heidegger", *Revista de Filosofía*, Madrid, 1954 (pp. 271-289).

De Waelhens, Alphonse. "La estética", en *La filosofía de Martin Heidegger*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952 (pp. 283-300).

Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

Löwith, Karl. *Heidegger, pensador de un tiempo indigente*, Madrid, Rialp, 1993.

Martínez Marzoa, Felipe. "El sentido y lo no pensado" ("Apuntes para el tema 'Heidegger y los griegos'"), en *De Grecia a la filosofía*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990.

- Olasagasti, Manuel. "Arte y Poesía", en *Introducción a Heidegger*, Madrid, Revista de Occidente, 1967.
- Presas, Mario A. "Sobre la interpretación heideggeriana de la poesía", en *Revista de Filosofía*, La Plata, 1962 (pp. 66-87).
- Ravera, Rosa María. "Arte y poesía en Martin Heidegger", en *Cuestiones de Estética*, Buenos Aires, Correo de Arte, 1979 (pp. 39-100).
- Sadzik, Joseph. *La Estética de Heidegger*, Barcelona, Luis Miracle, 1971.
- Sobrevilla, David. "El origen de la obra de arte según Heidegger", en *Repensando la tradición occidental*, Lima, Amaru, 1986 (pp. 335-377).
- Vattimo, Gianni. *Introducción a Heidegger*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- . *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, Barcelona, Paidós, 1989.
- . *Las aventuras de la diferencia: Pensar después de Nietzsche y Heidegger*, Barcelona, Península, 1998.
- Vilar, Gerard. "Walter Benjamin, Heidegger y la concepción expresivista del lenguaje", en *El desorden estético*, Barcelona, Idea Books, 2000 (pp. 67-84).

ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

Para una primera aproximación a la filosofía heideggeriana recomendamos —como lo hicimos en el caso de otros autores— la lectura de *Principios de filosofía*, de Adolfo P. Carpio. También proponemos *La filosofía de Martín Heidegger*, de A. De Waelhens, los textos de Vattimo indicados entre las obras de referencia y la "Introducción" de Eugenio Trias a Martín Heidegger, *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*.

Un excelente abordaje a la estética heideggeriana es *La Estética de Heidegger* de Joseph Sadzik. También sugerimos el capítulo "La Estética" del (citado) libro de De Waelhens, el artículo de Rosa María Ravera "Arte y poesía en Martin Heidegger" y el de Mario A. Presas "Sobre la interpretación heideggeriana de la poesía".

Notas

- ¹ M. Heidegger. "El origen de la obra de arte", en *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza, 2000.
- ² M. Heidegger. "Hölderlin y la esencia de la poesía", en *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona, Ariel, 1983.
- ³ M. Heidegger. "El origen de la obra de arte", *op. cit.*, p. 61.
- ⁴ Cf. G. Vattimo. *Introducción a Heidegger*, Barcelona, Gedisa, 1985, p. 100.
- ⁵ M. Heidegger. "Carta sobre humanismo", en Jean-Paul Sartre y Martin Heidegger, *Sobre el humanismo*, Buenos Aires, Sur, 1949.
- ⁶ M. Heidegger. "Hölderlin y la esencia de la poesía", en *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona, Ariel, 1983.
- ⁷ N. Goodman. *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990.
- ⁸ J. Jiménez. *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos, 2003, p. 249.

- ⁹ Cf. H. G. Gadamer. *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 84.
- ¹⁰ Distingue Aristóteles cuatro causas: 1) material, 2) formal, 3) eficiente y 4) final. La primera refiere a la materia de las cosas; la segunda, a una determinada estructura; la tercera, a alguien o algo que unió la materia con la forma, y la cuarta —que los escolásticos llamaron “causa ejemplar”— es el modelo que sirve de guía. Por lo tanto, no está al final del proceso sino al principio.
- ¹¹ G. Vattimo. *Introducción a Heidegger*, op. cit., p. 107.
- ¹² Poco después de producido el golpe militar en la Argentina, que inauguró una de las etapas más dolorosas de su historia, Enio Iommi deja atrás el esteticismo de su obra anterior, por la que había sido justamente reconocido. Desde 1977 sus obras denuncian las incoherencias del mundo racionalmente organizado y pone en juego un nuevo orden de perceptibilidad estética a partir de los objetos cotidianos de los que diariamente nos servimos. Para más información sobre la obra del artista, Cf. Jorge López Anaya. *Enio Iommi*, Buenos Aires, Gaglianone, 2000, y Elena Oliveras. “Enio Iommi. Un escultor de seis décadas”, Colombia, *ArtNexus*, N° 29, 1998.
- ¹³ J. Derrida. “Restitutions”, en *La vérité en peinture*, París, Flammarion, 1978, p. 335 (traducida al español como *La verdad en pintura*, Buenos Aires, Paidós, 2002). Este ensayo retoma el artículo “Martin Heidegger et les souliers de Van Gogh”, incluido en el N° 3 de la revista *Mácula*. Allí se incluía también el artículo de Meyer Schapiro: “La naturaleza muerta como objeto personal”.
- ¹⁴ J. Derrida, “Restitutions”, op. cit., p. 298.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 302.
- ¹⁶ Véase E. Oliveras. “Los bordes de la pintura”, en Rosa María Ravera, *Estética y crítica. Los signos del arte*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 243-247.
- ¹⁷ J. Sadzik. *La Estética de Heidegger*, Barcelona, Luis Miracle, 1971, p. 108.
- ¹⁸ G. Vattimo. *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1986, p. 58.
- ¹⁹ M. Jimenez. *Qu'est-ce que l'esthétique*, París, Gallimard, 1997, p. 352 (hay trad. al español).
- ²⁰ M. Heidegger. *Serenidad*, Barcelona, Serbal, 1998, p. 27. La conferencia “Serenidad” (*Gelassenheit*) fue pronunciada el día 30 de octubre de 1955 en Messkirch para conmemorar el 175 aniversario del nacimiento del compositor Conradin Kreutzer. Su primera edición en alemán data de 1959 (Verlag Gunther Neske, Pfullingenn).
- ²¹ M. A. Presas detalló la larga lista de errores en una nota de la *Revista Latinoamericana de Filosofía* (vol. VI, N° 1, marzo 1980, pp. 85-90).