

Arte y origen

Manuel E. Vázquez

manuel.e.vazquez@uv.es

Sin duda *El origen de la obra de arte* es un texto tan singular como fascinante. Singular porque no sólo involucra toda la obra de Heidegger, sus continuidades, sus rupturas y sus puntos muertos, también porque abarca buena parte de la filosofía actual, tenga la forma del contexto y la recepción, o el debate y la elaboración de la filosofía de Heidegger.

Fascinante porque según su intención declarada, el escrito debe ser comprendido como la visión de un enigma: «las reflexiones precedentes –afirma Heidegger en el *Epílogo*– tratan del enigma del arte, el enigma que es el propio arte. Lejos de nuestra intención pretender resolver el enigma. Nuestra tarea consiste en ver el enigma», concluye (p. 141). No deja de sorprender que todo ello sea dicho en una época en la que hemos acumulado un número ingente de conocimientos sobre el arte y en la que, en cualquiera de sus manifestaciones, viene acompañado de un formidable aparato teórico en la forma de catálogos, críticas o estudios. Que la conferencia de Heidegger venga a recordarnos el enigma, antes que la base sólida que sostiene tan fabuloso despliegue de conocimientos y tan activa industria cultural, no deja de ser una manera muy filosófica de abordar el asunto. Siempre y cuando, claro está, se entienda la filosofía como una disposición antes que por un contenido o un objeto teórico y se haga de ella algo más que la gestión académica de un catálogo de respuestas.

I

El enigma del arte, en la forma que Heidegger lo aborda, resulta inseparable de la cuestión acerca del lugar del arte, en casi todas las acepciones de la expresión. En efecto, comenzando por lo más evidente, cabe preguntarse si no tienen que ver con la cuestión del arte los lugares a los que es asignado –museos, galerías, colecciones o espacios públicos– y qué comprensión de la obra de arte legitima tal asignación.

De la misma forma, también cabe cuestionar el lugar teórico concedido al arte: la Estética. Cuestionar, por ejemplo, hasta qué punto es comprensible sin su

compromiso con la metafísica de la subjetividad. Compromiso que se prolonga en el repertorio conceptual que como una ortopedia condiciona y deforma el fenómeno que es la obra de arte y, al límite, la enclaustra en el campo temático de la Estética, haciendo de la belleza su objeto.

En el fondo también es un reparto de lugares y cuestión de espacios la comprensión recibida de la obra de arte. Es decir, la tematización que opera a partir de la escisión entre su aspecto sensible-material y su significado simbólico-inteligible. Ese es el referente teórico que asume el ensayo de Heidegger: la comprensión simbólica del arte que en Hegel orienta la conversión de la Estética en Filosofía del Arte y concluye en el arte como cosa del pasado: «en lo tocante a su supremo destino, el arte es y permanece para nosotros un pasado» (p. 141), afirma Hegel. En ello deberá verse el paso previo a la conversión del arte en objeto de vivencias al modo en que llega hasta nosotros. Ese es el diagnóstico que asume el escrito de Heidegger y el horizonte teórico que le sirve como punto de partida más explícito.

Sin embargo, no creo que eso delate arrogancia respecto otros puntos de vista o desinterés por los debates teóricos sobre el papel político y revolucionario que tuvo el arte a comienzos del siglo pasado. En este punto, antes que como un académico que otea desinteresadamente el paisaje, veo a Heidegger como alguien implicado en ese debate a título de un interviniente más y desde su precisa trinchera. Me resulta difícil leer *El origen de la obra de arte* sin su trasfondo político, sin atender al nexo entre arte y política. Me explico.

Creo que forma parte del bagaje filosófico de aquellos años el compromiso con la ruptura de lo homogéneo. Se interprete esa ruptura como revolución o inversión –en un caso y en otro, asunto de vanguardias–, se entienda lo homogéneo como el mundo interpretado de la cotidianidad (Heidegger), la burocracia que administra la existencia (Kafka) o el conjunto de condicionantes que traicionan la promesa de felicidad que toda vida alberga (Benjamin), entre otros muchos casos posibles. Por tanto, hablamos de lo contrario de lo inédito, de lo extra-ordinario, de la redención, de la novedad, etc. Así, arte y política comparten el hecho de ser fundación de una realidad artística (obra de arte) o política (Estado), capaz de romper la homogeneidad del régimen estético y político precedente. Incapaces de fundarse en el orden anterior que desbordan, arte y política comparten el común destino de ser legitimación de sí mismos y exhibir una legitimación exclusivamente suspendida de sí misma. Arte y política, vía revolución, interrumpen el tiempo homogéneo de lo caduco y crean un nuevo inicio, una nueva realidad estética o política, sin común medida con lo precedente.

Eso vale, a modo de ejemplo, para Heidegger y Benjamin, el Heidegger de *El origen de la obra de arte* y el Benjamin de *Para una crítica de la violencia*. Para ellos la posibilidad de abrir futuro todavía estaba asociada al arte y la política. Por eso cabe preguntarse si una y otra siguen gestionando hoy tal esperanza de futuro y, de no ser así, a qué otras instancias se ha transferido tal competencia. Pero no quiero detenerme ahí.

2

Para seguir hablando de lo mismo, daré un paso más a fin de reparar –de nuevo cuestión de espacios–, en la escenografía del escrito de Heidegger. Cabe pensar que se trata de un horizonte *anterior*, casi una perspectiva fundacional, quizás iniciática en algún momento. Sin embargo, creo que el ensayo nos conduce hasta un hacer, el poetizar, que no puede fundarse a sí mismo y que, sin embargo, es capaz de fundar algo otro de sí, como ocurre en el arte, bajo el triple modo de la donación, la fundamentación y el comienzo (p. 131). En este sentido, es fundacional la obra de arte para Heidegger, pero no creo que lo sea el ensayo de Heidegger sobre la obra de arte.

Ajeno a toda forma de autofundamentación –salvo aquella paradójica que le concede la figura del círculo, «ni nuestro último recurso ni una deficiencia», advierte Heidegger, p. 21; lejos de la tentación de prescribir al arte lo que tenga que hacer y el modo en el que deba hacerlo; consciente de que nada de lo que el escrito dice puede constituir un objeto teórico sistemáticamente investigable y susceptible de institucionalización, el ensayo de Heidegger, sin embargo, deja abierta la posibilidad de un arte tan enigmático como enigmático es lo dado a ver en el ensayo.

Ese otro arte sería un *arte sin Estética*. Es decir, un arte sin teoría, al límite confundido con el vivir, hecho modo de vida y tan inseparable de la vida como mutuamente lo son mundo y tierra. Sería un arte ni sojuzgado ni puesto en función del dispositivo teórico que lo clasifica, ordena, estudia o explica. También sería un *arte sin artistas*, pues en el arte, indica Heidegger, «el artista queda reducido a algo indiferente frente a la obra, casi a un simple puente hacia el surgimiento de la obra que luego se anula a sí mismo en la creación» (p. 65). Al fin y al cabo, la figura del artista, su rol e identidad, tiene fecha de nacimiento, al igual que la subjetividad, al punto de resultar difícilmente pensable al margen de esta. Ese otro arte que Heidegger nos da a ver de manera oblicua no encontraría su significación en referencia a categorías tales como hombre, sujeto o autor.

Visto desde la perspectiva que deja atrás, sería un arte conjetural, de estatuto incierto, privado del sujeto que lo dota de consistencia y verdad, carente de teoría alguna que se demorara en su observación, faltaría de un espectador que se detuviera en su contemplación. Sería un arte quizás anónimo, pues ya nos advierte Heidegger de que «precisamente donde el artista y el proceso y circunstancias de surgimiento de la obra no llegan a ser conocidos, es donde sobresale del modo más puro el impulso que hace destacar a la obra [de arte]». Sería un arte sin artistas, pues, pero con «creadores» (*Schaffenden*) en la forma en que el ensayo de Heidegger comprende esa figura.

Pero ese arte que ni ilustra ni es ejemplo sensible de una verdad anterior, ni tampoco encuentra la referencia de su sentido en el hombre y los muchos nombres del hombre, es también un *arte sin público*. Sin público, pero con lo que Heidegger llama «cuidadores» (*Bewahrungen*). Un arte sin público, pues, que nos

hace ver hasta qué punto «el público» es una categoría con una historia y una fecha de nacimiento bien concreta, a la que no le es ajena una precisa comprensión del arte. Un arte sin público, en suma, también en cualquiera de las categorías afines, es decir, receptores, consumidores o usuarios. En cada una de ellas, conviene subrayarlo, está supuesta una precisa forma de relación con el objeto artístico. Un arte sin público, pues, pero que cuenta con aquellos que mantienen y conservan la verdad del arte al quedar insertos en el juego que la obra abre a quienes se hacen cargo de ella. Sin ellos, los «cuidadores», ese otro arte del que también trata el ensayo de Heidegger no sería tal.

Ese arte sería un post-arte, es decir, un arte que vendría después del arte en la forma en que lo hemos conocido. Pero quizás no sea eso lo esencial, sino que aquí post-arte equivale a arte sin metafísica. Es decir, un arte antes de la metafísica, pero también un arte después de la metafísica y de la estética de la subjetividad que le es solidaria. Con una ambigüedad desconcertante, pero nunca ingenuamente, la conferencia de Heidegger deja abierta la puerta a ambas posibilidades. Perfectamente puede tratarse de un ejercicio retrospectivo que nos remite a la Grecia pre-filosófica al amparo de lo que es llamado «el gran arte», como de un ejercicio anticipatorio que a base de cerrar las antiguas perspectivas sobre el arte es capaz de abrir una nueva e inédita, por venir, que opera a modo de anticipación provisional, tentativa, como corresponde a la naturaleza de la empresa. Lo olvidado se torna así anuncio de lo por venir. En cualquiera de ambas formas (retrospección o anticipación) se trata de un arte sin el régimen estético que la metafísica le impone, en suma, un arte en el que crear es fundar, abriendo el acceso a lo literalmente extra-ordinario que quiebra el circuito de lo homogéneo.

3

Sin salir de ahí, de nuevo nos vemos conducidos a la cuestión del espacio y el lugar. Pero ahora se trata del lugar donde se ubica el ensayo de Heidegger, el espacio que a sí mismo parece concederse. Cabría pensar en un escenario post-ontológico, un espacio posterior a la ontología y en el que se decide su significación y valor. Como leemos en el *Post scriptum* de Arturo Leyte, «más que un significado temporal, ligado al «después», la partícula «post» [cuando se trata de post-ontología] valdría para indicar la irrelevancia de la ontología y la consecuente ausencia de principios para referirse a lo que aparece» (p. 24). Teniendo presente, como se nos indicaba un poco antes, que «Heidegger reconvierte el indefectible significado pasado de todo «post» en un pre-sentido original» (p. 21). Resulta esclarecedora la referencia a la post-ontología y a la doble operación heideggeriana que le permite, por una parte, situarse tras la tradición recibida, en un sentido no sólo cronológico, al reparar en lo que de obstáculo y cierre hay en esa misma tradición; y, por otra parte, hacer de lo no-dicho por la tradición, pero

a través de la cual se accede a ello, el espacio inédito donde se ubica el ensayo de Heidegger. La reactivación y la clausura de un pasado inerte se prolonga de este modo como apertura de posibilidades proyectadas en el futuro de su realización. De nuevo arte y política, tiempo y ser.

Ahora bien, el espacio post-ontológico no es un terreno yermo del que sólo quepa afirmar la imposibilidad de servirse en él del léxico y la sintaxis de la ontología. En rigor, Heidegger *disloca* la ontología en el sentido más propio, es decir, sacándola de su lugar y colocándola en otro del que a sí misma se concede. La ontología es así situada a la luz y en referencia a un estrato constitutivo anterior que resulta inaprehensible con los usos y recursos de esa misma ontología. Ese lugar inédito no surge de la monótona continuación de lo precedente que, en la forma de la repetición, va homogéneamente de lo mismo a lo mismo. Ahora, como decía, lo precedente es dislocado y vuelto a situar, pero respecto de un estrato más originario. Lo decisivo es que ese lugar, ese estrato más profundo no es, paradójicamente, un sentido todavía más profundo o un sentido que sería más sentido. Más bien es sin sentido: el sentido del sentido es sin sentido y no un sentido superior o más profundo. A ese lugar nos conduce *El origen de la obra de arte* y la obra de arte misma. Ese lugar es el sinsentido del acontecimiento inaugural del sentido, es decir, el *que es* que al límite nos entrega la obra de arte, su puro hecho de ser supuesto por toda determinación ulterior.

Sin embargo, nada de ello remite a la simplicidad de un instante puramente inteligible o la plenitud de un momento estrictamente sensible. Bien al contrario, nos conduce hasta la complejidad y complicación del origen cuando se revela como el gesto que abre y quiebra la secuencia de lo mismo y, al rasgarla, abre el espacio de la significación. A ese gesto que abre y hace dos donde únicamente había la continuidad de lo homogéneo, Heidegger lo llama el «rasgo» (*Riß*); es decir, la acción y el resultado de rasgar, abrir y así inscribir la condición primera del sentido: su falta, la falta de sentido, el sinsentido del gesto primero e inaugural del sentido. Ese gesto, al rasgar, abre la condición mínima de significación: la dualidad como lo mínimo. «El número mínimo en sentido absoluto es el dos», podemos leer en la *Física* de Aristóteles (IV, 220 a). Lo que equivale a decir que nada significa por sí mismo, sino sólo en su diferencia respecto de algo otro.

Hasta ese acontecer en sí mismo heterogéneo, pues alberga la dualidad que lo constituye, nos conduce la obra de arte. Para Heidegger ella es el espacio –de nuevo cuestión de espacios y lugares– de la conflagración entre tierra y mundo. Ni uno ni otro constituyen principios segregables intelectual o materialmente que pudieran dar lugar a una ontología o permitieran trazar con claridad la frontera entre uno y otro. De la misma manera, tras la conflagración puede intuirse el *polemós* heracliteano, algo por lo demás sugerido en la conferencia de Heidegger. Pero lo decisivo no es la indicación, sino la intención: señalar una instancia –el combate, la conflagración– que no es reducible a dialéctica, análisis o cualquier otro procedimiento filosóficamente sancionado.

Por eso resulta difícil clasificar el escrito de Heidegger en alguno de los géneros al uso o las etiquetas habituales. En lo fundamental porque el entramado teórico que crea la ordenación y delimitación de géneros es dislocado y declarado irrelevante. En ese sentido, no deja de sorprender la composición del texto, sus tres versiones, la escasamente lineal manera de proceder que en nada creo ingenua, su heterogeneidad, los «estilos» tan diferentes de los que se sirve, su advertencia al lector, curiosamente colocada justo al final, es decir, cuando ya no es de provecho alguno, en la que se nos advierte que «el autor se ha visto obligado a hablar el lenguaje que parecía más adecuado para cada uno de los diferentes hitos del camino» (p. 153), por lo que difícilmente podrá incluirse en un solo género o asociarlo a una sola manera de proceder, etc. En resumidas cuentas, el texto de Heidegger impone ya algunas cautelas metodológicas, como pueda ser la de no proyectar sobre él categorías de las que ya se había desprendido. Pero no me detendré en nada de ello, pues quizás nos llevaría más allá de Heidegger o llevaríamos a Heidegger más allá de él mismo.

4

Prefiero quedarme, para terminar, en el mismo lugar en el que comencé: el enigma que Heidegger nos dar a ver, es decir, leer. Porque enigmático tiene que ser un texto que titulándose *El origen de la obra de arte* se ve obligado, en razón de su propia lógica, a pensar un *origen sin metafísica*, una *obra sin ontología* y un *arte sin estética*. Un *origen sin metafísica* porque el origen no se pliega aquí al régimen de la causa, el principio o el fundamento y más bien cae del lado de la ruptura y la quiebra que sugiere (*Ur-sprung*). Una *obra sin ontología* pues desde el repertorio conceptual de la cosa (como soporte de propiedades, síntesis de impresiones o compuesto de materia y forma) es imposible alcanzar la singularidad de la obra. Un *arte sin estética*, en fin, por las razones que a estas alturas es ocioso repetir.

Lo que en todo ello no deja de sorprender –concluyo– es la pasión heideggeriana por el origen, la manera en que una y otra vez la complejidad desborda la supuesta simplicidad de su mostración, la poderosa creación de lenguaje que todo ello supone, la renuncia a una tradición –concluida a ojos de Heidegger– en la que el arte parece destinado a ser objeto teórico y académico, elemento de disfrute personal o mercancía selecta, etc. También esto nos llevaría más allá de Heidegger o llevaríamos a Heidegger más allá de sí. Pero eso ya sería otra cosa, por lo que, prudentemente, lo mejor es dejar las cosas como están y concluir.

.....
MANUEL E. VÁZQUEZ es catedrático de Filosofía en el Departamento de Filosofía de la Universitat de València