



ACTA MEXICANA DE FENOMENOLOGÍA
REVISTA DE INVESTIGACIÓN FILOSÓFICA Y CIENTÍFICA
No. 8 Marzo de 2026
ISSN: 2448-8941

LA DESESTETIZACIÓN DEL ARTE EN EL PROYECTO FILOSÓFICO DE MARTIN HEIDEGGER

THE DE-AESTHETICIZATION OF ART IN MARTIN HEIDEGGER'S PHILOSOPHICAL PROJECT

Viridiana Pérez Gómez

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

viridiana.perezgo@correo.buap.mx

ORCID: 0009-0009-4541-9140

51

RESUMEN

ABSTRACT

El presente artículo examina la sentencia heideggeriana sobre la muerte del arte a partir del tratamiento que la estética moderna otorga a la obra al tematizarla como objeto de vivencia. En este horizonte, el arte queda inscrito bajo el régimen de la percepción subjetiva y pierde su poder fundacional de instauración histórica de la verdad. La propuesta aletheiológica de Heidegger parte de este diagnóstico y exige la desestetización como condición para repensar la obra más allá de su determinación estética. Desde esta perspectiva, "El origen de la obra de arte" adquiere su sentido cuando se lo comprende tras la muerte del arte, es decir, cuando el arte ha sido sustraído del ámbito de la vivencia y puede desplegarse en su dimensión poética. El artículo analiza el papel de la verdad como desocultamiento en el acontecer de la obra a partir del combate entre mundo y tierra, mostrando cómo la poesía comparece como el ámbito privilegiado en el que la verdad del ser puede aún procurarse un lugar. En este marco, la desestetización del arte abre la posibilidad de pensar la obra como acontecimiento y como lugar de instauración histórica más allá del esquema representacional propio de la estética moderna.

This article examines Heidegger's statement on the death of art based on the treatment that modern aesthetics gives to the work by thematizing it as an object of experience. In this context, art is inscribed under the regime of subjective perception and loses its foundational power of historical establishment of truth. Heidegger's aletheiological proposal starts from this diagnosis and demands de-aestheticization as a condition for rethinking the work beyond its aesthetic determination. From this perspective, "The Origin of the Work of Art" acquires its meaning when understood after the death of art, that is, when art has been removed from the realm of experience and can unfold in its poetic dimension. The article analyzes the role of truth as unconcealment in the happening of the work based on the struggle between world and earth, showing how poetry appears as the privileged realm in which the truth of being can still find a place. In this framework, the desensitization of art opens up the possibility of thinking of the work as an event and as a place of historical establishment beyond the representational scheme of modern aesthetics.

Palabras clave

Keywords

Muerte del arte | Desestetización | Verdad | Poesía

Death Of Art | De-aestheticization | Truth | Poetry

Recibido: 20-12-2025 / Aceptado 20-02-2026, pp. 51-71

INTRODUCCIÓN¹

La verdad es fea: tenemos el arte para no perecer a causa de la verdad (682), escribe Nietzsche (2016) hacia 1888. La sentencia resulta especialmente provocadora en medio de tradiciones filosóficas que habían elevado y venerado la relación entre arte y verdad. Es por ello por lo que quizá sea Nietzsche (2016) una de las primeras figuras en la escena filosófica en descubrir “con sagrado espanto” (682) las implicaciones de asumir dicha relación.

Es bien sabido, por otro lado, que a partir de la década de los treinta el proyecto heideggeriano se nutre en buena medida de Nietzsche. Lo problemático, sin embargo, sale a la luz cuando en su ensayo «dedicado» al problema del arte, a saber, “El origen de la obra de arte”, Heidegger insiste, o, con mayor precisión, coloque la verdad como el núcleo mismo desde el cual plantear el fenómeno. El propio autor, a propósito de la recepción de su ensayo, afirma que el gran problema y las dificultades que éste suscita se dan precisamente por su interpretación de ἀλήθεια.

¿Qué tuvo que pasar para que, siguiendo la lectura nietzscheana del arte —una de las influencias estructurales del ensayo— Heidegger «invierta» sin titubeos que en el arte —y de manera especial— acontece la verdad del ser?

La cuestión aquí reside en la concepción de verdad que está en juego en cada caso. La verdad para Nietzsche hunde sus raíces en la profunda conexión que ésta guarda con el lenguaje. “El poder legislativo del lenguaje proporciona también las primeras leyes de verdad, pues aquí se origina por primera vez el contraste entre verdad y mentira” (Nietzsche, 1996: 20). Lo que significa que el ser humano conviene con los otros sobre lo que es verdadero o falso, pero dicha convención sólo es posible porque hay lenguaje: es decir, hay razón porque hay verdad.

Que la verdad en este sentido sea para Nietzsche doblemente convencional, es algo cuestionable para Heidegger, en la medida en que dicha concepción permanece todavía dentro de lo que él denomina las ontologías de la presencia: la lógica remite a la verdad, la estética a lo bello, la ética a lo bueno. Bajo este horizonte, la verdad continúa pensándose como corrección del enunciado, es decir, como adecuación garantizada por el lenguaje apofántico.

Es precisamente aquí donde se vuelve decisivo el gesto heideggeriano. Si como ya se indicó, su proyecto filosófico, y en concreto el ensayo sobre la obra de arte, se nutre de Nietzsche, ello no implica una simple adopción

¹ El presente trabajo condensa y rearticula las tesis esenciales de una investigación de mayor alcance, introduciendo ajustes estructurales y argumentativos que responden a la unidad temática aquí propuesta.

de su planteamiento. El pensador de Friburgo radicaliza y transgrede los límites impuestos por esas ontologías al sustraer la verdad del territorio exclusivo de la lógica. Al desvincularla del lenguaje apofántico y de la razón entendida en clave lógico-proposicional, restituye el sentido más originario de la ἀλήθεια como desocultamiento propuesta en el célebre opúsculo “El origen de la obra de arte”, el cual ocupa, sin lugar a duda, un espacio singular dentro la meditación heideggeriana.

En él, el arte comparece de forma explícita como problema filosófico, y quizá sin advertirlo, propicia a su vez una transformación en la filosofía abismal de su autor. El texto y el horizonte que lo posibilita funcionan como la piedra de toque para entender tanto lo que aquí llamo la desestetización del fenómeno del arte, como la centralidad que éste toma para una reformulación profunda y contundente de la interpretación y destino del arte en el siglo XX y la indiscutible vigencia que cobra en nuestros días.

Lejos de plegarse a las lógicas que elogian y exigen «actualidad» —convertida en consigna de moda en la filosofía contemporánea—, esta propuesta no tiene como finalidad satisfacer tal demanda por mero cumplimiento. Antes bien, es el horizonte histórico en el que nos hallamos el que hace que el texto escrito hace casi un siglo recobre fuerza y pertinencia a la luz de la configuración presente del mundo del arte.

En contraste con una de las recepciones del ensayo que a menudo suele privilegiar su dimensión ontológica —la obra como lugar del desocultamiento de la verdad del ser de lo ente—, el objetivo de este texto es retomar una tesis que, lejos de ser marginal, reconfigura retrospectivamente su sentido: la muerte del arte. Muerte que queda sentenciada en una oración del Epílogo escrito casi dos décadas después al texto, pero que, sin ella, según la interpretación que aquí sostengo, la desestetización del arte quedaría sin suelo fértil que la sostenga.

La desestetización constituye, en primer lugar, el presupuesto que atraviesa de manera implícita a todo el texto para repensar el arte en el tránsito del pensar ontológico al pensar ontológico. En este tránsito, el arte ya no puede entenderse desde categorías tales como forma, expresión, mimesis o vivencia; el arte es el lugar privilegiado en el que la verdad se procura un sitio en la historia.

Desde esta perspectiva, la muerte del arte que Heidegger diagnostica se hace posible en la medida en que la estética ha tomado a la obra como objeto de la αἴσθησις en sentido amplio. El problema no reside en la αἴσθησις como tal, tiene que ver con la determinación que ésta impone al modo de ser de la obra: al quedar inscrita bajo el horizonte de la percepción, la obra se convierte en objeto de vivencia (*Erlebnis*), es decir, en correlato de una experiencia subjetiva que la reduce a aquello que puede ser sentido —emocionalmente—, o valorado —estética o comercialmente—, anulando así la posibilidad auténtica de la obra: la verdad.

La tesis que guía el presente trabajo sostiene que la propues-

ta *aletheiológica*² de Heidegger parte de este diagnóstico y exige la desestetización como condición para repensar la obra más allá de su determinación estética. Bajo este horizonte, “El origen de la obra de arte” adquiere sentido pleno cuando se lo comprende tras la muerte del arte, es decir, cuando el arte ha sido sustraído del ámbito de la vivencia y puede desplegarse en su dimensión poética como uno de los lugares privilegiados del acontecer de la verdad.

I.

El epílogo a “El origen de la obra de arte” comienza sentenciando lo siguiente: “Las reflexiones precedentes 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” (GA 5, 1976a: 66)³. El hecho que Heidegger se plantee la posibilidad de ver, mas no de resolver el enigma que implica el arte, no resulta una tarea menos compleja si la pretensión en el fondo es cambiar radicalmente la concepción tradicional de lo que engloba el sentido de «arte». Y quizá esto se deja ver no sólo al interior del ensayo, su contenido, sino principalmente el estilo y las rebuscadas formas de oponerse a la tradición. Dicho epílogo escrito por lo menos dos décadas posteriores a la reflexión manifiesta en torno al fenómeno del arte, constituye un hito en el desarrollo del problema. En primer lugar, porque ya en la década de 1950 Heidegger pensaba agregar una segunda parte al tratado⁴; y, en segundo lugar, porque el epílogo desvela una faceta poco luminosa al interior del texto, a saber, el recurso a Hegel y su monumental reflexión filosófica en torno al arte.

Según von Hermann⁵, Heidegger subrayó en repetidas ocasiones la im-

² Antes de desarrollar esta tesis, es necesario aclarar que tomo el sentido aletheiológico de la obra de arte al margen del tratamiento que hace Alejandro Vigo (2008) de la transformación aletheiológica de la ontología por medio de la radicalización del método fenomenológico, como lo muestra su trabajo intitulado *Arqueología y aletheiología* y otros estudios heideggerianos. Si la obra de arte se instaura como la posibilidad de poner en obra la verdad, y el sentido de verdad se entiende como desocultamiento, la obra en tanto instigadora del combate a partir del cual acontece el desocultamiento de la verdad de lo ente, tendría entonces una función esencialmente aletheiológica.

³ La obra de Martin Heidegger se citará de acuerdo con su forma canónica, siguiendo el sistema establecido por la *Gesamtausgabe* (Obra Integral). La citación consistirá en la sigla correspondiente de la *Gesamtausgabe*, el número del volumen en cifras arábigas y el número de la página, como en el siguiente ejemplo: (GA 59, 3). En los casos en que la obra disponga de traducción al español, se citarán ambas versiones, como se ejemplifica a continuación: (GA 5, 18; trad., 19). La traducción utilizada en este trabajo para el ensayo “El origen de la obra de arte” corresponde a la edición bilingüe, realizada por Helena Cortés y Arturo Leyte en la edición a cargo de La Oficina. [Se modifica la puntuación de las referencias citadas con el fin de respetar el criterio de uniformidad editorial del *Acta Mexicana de Fenomenología*.]

⁴ “Heidegger pensó en agregar una segunda parte a su tratado sobre el «origen», y cuáles fueron los cuadros que lo impulsaron a ese intento. Sus pensamientos giraban en torno a Paul Klee” (Petzet, 2007: 193).

⁵ Cf. Hermann en GA 5, 1976a: 377.

portancia de dicho epílogo redactado en 1956 y publicado por vez primera en la edición Reclam de 1960, y por ello mismo dio la instrucción de integrarlo en el tomo 5 de la Gesamtausgabe, intitulado Holzwege.

Pero ¿cómo entender esta «importancia» sentenciada por el pensador, tomando en cuenta que gran parte de lo escrito, y que además es un texto brevísimo, alude a “la meditación más detallada [...] que posee el mundo occidental acerca de la esencia de arte, en las *Lecciones sobre estética* de Hegel” (GA 5, 1976a: 66)?

La aparición Hegel no viene sino a confirmar una clave de lectura crucial para el ensayo: la confrontación directa con las *Lecciones sobre estética* de Hegel y en general con su empresa de pensamiento para desarrollar la pregunta por el origen de la obra de arte. Por lo tanto, el interés con el cual Heidegger remite al proyecto intelectual hegeliano evidencia no un diálogo con su filosofía, que de alguna manera está implícito, aunque de forma crítica en el propio ensayo, sino más concretamente la posibilidad misma de cuestionar “si el arte sigue siendo todavía un modo esencial y necesario en el que acontece la verdad decisiva para nuestro *Dasein* histórico o si ya no lo es” (GA 5, 1976a: 66). Y, en este sentido, su tratado sobre el arte se erige como una forma lícita de volver a cuestionar la esencia del arte por una vía ciertamente opuesta a la hegeliana. Así lo deja ver en una serie de advertencias al escritor Rudolf Krämer-Badoni, a quien le hace precisiones sobre su interpretación del tratado, entre ellas, el recurso a Hegel:

Si ahora cito a Hegel en el epílogo de mi tratado (Holzw. p. 66/7) de acuerdo con que el arte es «para nosotros una cosa pasada en cuanto a su destino más elevado», entonces esto no es ni un acuerdo con la visión de Hegel sobre el arte ni la afirmación de que el arte ha llegado a su fin. Más bien me gustaría decir que la esencia del arte es digna de ser cuestionada para nosotros (p. 65). Yo no “puedo” “estancarme con Hegel” porque nunca me he detenido con él; esto niega la diferencia abismal en la determinación de la esencia de la “verdad”⁶.

Lo que hace Heidegger al declarar esto constituye un deslindamiento de una interpretación somera que sugeriría entender un acuerdo con la filosofía hegeliana en lo tocante a la esencia del arte y más puntualmente en relación con la esencia de la verdad. Por tal motivo, la importancia del epílogo al tratado y el recurso a Hegel no puede entenderse bajo la forma del diálogo, ni del acuerdo. Por el contrario, desde el primer momento la atención crítica se centra —y con razón— en la consideración estética y en la manera en la que ésta determina nuestra relación con el arte. Por supues-

⁶ „Wenn ich nun im Nachwort zu meiner Abhdlg. (Holzw. S. 66/7) Hegel zustimmend zitiere, daß die Kunst «nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes» sei, dann ist das weder eine Einstimmung mit Hegels Auffassung der Kunst noch die Behauptung, die Kunst sei am Ende. Vielmehr möchte ich sagen, daß das Wesen der Kunst für uns frag-würdig sei (S. 65). Ich «kann» nicht «bei Hegel stehen bleiben», weil ich nie bei ihm gestanden habe, dies verwehrt die abgründige Differenz in der Bestimmung des Wesens der «Wahrheit» (vgl. *Identität und Differenz* S. 42 ff.)” (Bast, 1986: 179). *Cursivas mías.*

to que recurrir a Hegel no hace más lícita la cuestión, señala, ante todo, el punto de partida para entender por qué concebimos la estética de la manera en que lo hacemos.

En todo caso, resulta fundamental atender a una de las sentencias que abren el epílogo, aparentemente más cercana a Hegel —y por ello mismo una de las más malinterpretadas— pero, a la vez, necesariamente más lejana en su alcance: “La estética toma la obra de arte como un objeto, concretamente un objeto de la αἴσθησις, de la percepción sensible en sentido amplio. Hoy, llamamos a esta percepción vivencia. [...] Todo es vivencia, pero quizás sea la vivencia el elemento en el que muere el arte” (GA 5, 1976a: 66).

Dicha sentencia, aunada con la referencia a Hegel, representan parte de los malentendidos ya mencionados por parte de Krämer-Badoni. Cuando Heidegger menciona que no se trata ni de un acuerdo con la visión de Hegel sobre el arte ni la afirmación de que el arte ha llegado a su fin, se refiere explícitamente a aquello que pudo ser leído bajo la muerte del arte. En ambos casos, tanto el fin del arte como la muerte del arte transitan por caminos contrarios. La muerte del arte enunciada por Heidegger en ese texto surge gracias a la estética; el fin del arte acontece de forma necesaria en tanto que responde a la lógica propia del desarrollo histórico.

La necesidad de sustraer el arte de la estética tiene que ver, en parte, con el urgente peligro que supone la estética (y el esteticismo) en relación con la política. Si el siglo XX se ve trastornado a raíz de las dos guerras mundiales, la estetización de éstas representa una visión desastrosa y fatal. En el fondo, que Heidegger vincule de manera indisociable la estética con el pensar historiográfico⁷, y que éste a su vez sea diametralmente opuesto al pensar histórico del ser, tiene su fundamento en el propio devenir de la época técnica.

En este sentido, y atendiendo a las palabras de Heinrich W. Petzet (2007),

El origen de la obra de arte es una de las muestras más acabadas de lo que el pensador se propuso expresar cuando en 1930 formuló en Bremen aquella exigencia según la cual no es cuestión de doblar —doblegar— (biegen), sino de romper (brechen). La estética heredada fracasaba, lo que ya se anunciaba cuando Heidegger destronó las nociones habituales de materia y forma de la obra de

⁷ “La estética no es más que la consecuencia de la manera de pensar historiográfica. Por eso, el discurso sobre la obra también puede encajarse en la estética política que acaba de surgir, y a su vez no se refiere a otra cosa que a lo que los creadores y quienes disfrutan tienen enfrente. Toda interpretación de Hölderlin [...] dentro del círculo de los sentimientos de la estética pública queda irremisiblemente abandonada a la malinterpretación, antes de que siquiera se la haya examinado. ¿O acaso podrían ellos superar la estética? Para eso se tendría que haber superado primero la historiografía. Pero esto exige a su vez la destrucción de la carencia de historia” (GA 95, 2014: 99).

arte, nociones aceptadas sin reflexión" (178)⁸.

Si la actitud filosófica de Heidegger no se limita a doblegar sino esencialmente a romper, el opúsculo sobre el arte logra esto y en una doble dirección: romper con la tradición estética que presuponía el arte, y romper con la reflexión contemporánea que veía en el fundamento político una salida victoriosa para la estética. En los Cuadernos negros, entre 1938-1939, Heidegger expresa:

Cuando se quiere ir más allá de la recepción historiográfica de la obra, se cae en la «estética» (la obra como estimuladores de vivencias). Pero como la «estética» se asocia con el «esteta» de una forma auténticamente psicológica (en lugar de histórica), y como por «esteta» se entiende un mero sibarita aislado, entonces se toma la obra «políticamente». Pero eso es sólo una extraña designación para la exageración de lo estético y para el disfrute tranquilo del hombre aislado en la acondicionada organización de vivencias y en ese dispositivo para disfrutar que es la «comunidad». *Esta propagación de la estética no es más que la consecuencia de la manera de pensar historiográfica.* Por eso, el discurso sobre la obra también puede encajarse en la estética política que acaba de surgir, y a su vez no se refiere a otra cosa que a lo que los creadores y quienes disfrutan tienen enfrente (GA 95, 2014: 99) [Cursivas mías].

57

Pese a que, en efecto, durante esos años el fundamento político toma fuerza en vistas del texto de Benjamin *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, en la visión de Heidegger la relación entre arte y política es el resultado historiográfico de reducir al primero a una serie de vivencias estéticas subjetivas y que al mismo tiempo cumpla una función pública⁹. Si pensamos desde la perspectiva de la estética, el arte no ocupa, como bien asegura Groys (2014), una posición privilegiada, sino que se ubica entre el sujeto de la actitud estética y el mundo (13). La estética tiene como meta, en cada caso, enfatizar la actitud del espectador frente a la obra y la manera en que éste se comporta en el mundo. De hecho, la "politización del arte puede ser fácilmente combinada con su estetización, en la medida en que se las considere desde la perspectiva del espectador, del consumidor" (Groys, 2014: 11).

⁸ Aunque Petzet se refiera a lo expresado por Heidegger en 1930 en Bremen, la referencia coincide más bien con aquello que Heidegger, en el marco de las conferencias sobre la esencia de la verdad, sostuvo en Marburgo y en Friburgo. Se trata específicamente a la tercera versión localizada en el tomo 80.1 de la *Gesamtausgabe*. Ahí Heidegger (2016) afirma: "El filosofar es, pues, el ataque constante al sentido común y a su desafortunada irritabilidad, es un ataque a través de ese preguntar por el ser de lo ente en el que preguntar no es cuestión de doblarlo para que se adapte a todos, no de comunicar una lentitud de la opinión común, no de doblar, sino sólo de romperlo." („Das Philosophieren ist daher der ständige Angriff den gemeinen Verstand und seine unglückliche Gereiztheit, ist Angriff durch jenes Fragen nach dem Sein des Seienden, in welchem Fragen es nicht ankommt auf das Zurechtbiegen, damit es allen auf den Leib passe, nicht auf das Vermitteln einer Behäbigkeit des gemeinsamen Meinens, nicht auf das Biegen, sondern einzig auf das Brechen") (401).

El tratamiento que le otorga la estética al arte, al estar asociado con la estetización y ésta con la política de masas, priva a la obra de arte de la experiencia desocultante de lo ente, convirtiéndose en un mero objeto de consumo dentro de su contexto político y cultural. De ahí que para Heidegger una meditación sobre el arte debería trascender este tipo de abordaje, buscando con ello salvar su caída en la instrumentalización política y subjetiva. Si como apuntamos en el párrafo anterior, el problema fundamental con la vivencia en el arte es la objetivación del encuentro con la obra por parte del sujeto, de la vivencia deviene entonces lo que el filósofo llama la subjetividad consumada.

Esta se teje desde la propia concepción de cultura que emerge bajo su dominio. En la visión de Heidegger, la cultura y la política cultural se configuran de manera artística: se trata de la configuración de la vivencia como expresión de la vida de los organizadores. La cultura, al ser practicada de esta forma, en tanto que cultura política, se convierte en el principal medio para la realización de vivencias y la planificación de la subjetividad consumada, esto es, el triunfo ineludible de la modernidad. Todo se trata del sujeto como el punto central y las posibilidades que de éste emanan. La época de la subjetividad consumada es la época de la completa incuestionabilidad¹⁰, en la medida en que la subjetividad está determinada por estructuras externas tales como la cultura, la política o el propio devenir técnico.

La época de la subjetividad es la forma extrema de la inversión de todo ser siquiera barruntado en la explicabilidad de lo ente: *el ser se convierte en objetividad finita o infinita para el sujeto pensante*. Con ello, este sujeto asume la disposición sobre el ser y se lo somete y lo pone al servicio de sí mismo —lo somete y lo pone al servicio del cálculo y de la vivencia de lo «auténticamente» ente (el sujeto)—. *El ser es el último servicio de un ente que se evapora en el mero pensar*, y por tanto sigue siendo todavía un ente. Pero con ello se ha tomado ya la decisión sobre la posibilidad de la meditación [...] (GA 95, 2014: 152).

Bajo el dominio de esta subjetividad consumada, el arte ya no puede fundar la historia, sino que se integra en la organización de las vivencias y en la planificación cultural de lo sensible. Es en este horizonte donde la sentencia de la muerte del arte adquiere espesor ontológico: no como clausura de la producción artística ni como culminación histórica, sino como pérdida de su capacidad instauradora. El ensayo heideggeriano se sitúa exactamente en este umbral y asume, por lo tanto, una tarea desafiante para el siglo XX: superar la preeminencia de la subjetividad moderna iniciada por Descartes y consumada por Hegel —el sujeto de la razón—, y la subjetividad total llevada al extremo por Nietzsche —el sujeto valorativo y/o instintivo— (Pineda, 2024: 118).

En consecuencia, una comprensión cabal del texto sólo puede tener lugar siempre y cuando haya acontecido propiamente la muerte del arte, esto es:

¹⁰ Cf. GA 95, 2014: 150. (Trad. cast. 2017, pp. 133-s.)

cuando la vivencia deje de ser el modo supremo en que la obra se manifiesta a un espectador. Por consiguiente, no sólo la obra por sí misma es revolucionaria en tanto que en ella se pone a la obra la verdad, el ensayo representa después de todo una posibilidad real y radical tras la muerte del arte.

Esta pretensión rebasa por mucho una comprensión objetiva de su momento epocal y se posiciona, antes bien, como una visión reaccionaria a su tiempo, pero a la vez, fuera de tiempo, es decir, se configura más como un manifiesto para los venideros y por ello inejecutable allí y entonces.

Esto quiere decir que la meditación histórica y decisional del arte adquiere plena relevancia posterior a la desestetización del arte, de la cual, aunque hay algunos indicios al interior del texto que el propio autor obvia, no están dilucidados ni desarrollados de manera tácita. Si acaso el más evidente es el planteamiento de la pregunta por el arte a través de la obra de arte, y no desde sí misma, sino desde un ámbito anónimo y anterior a cualquier tipo de objetividad y subjetividad: el origen [*Ursprung*].

El origen [*Ursprung*] se enfrenta al sentido hegeliano de reflexión [*Nachdenken*]. Para Hegel la reflexión constituye el principio de la filosofía, su fundamento¹¹. La reflexión se caracteriza por generar universalidades y conceptos a partir de lo dado de manera inmediata. Lo que inicialmente se presenta como dado, al ser sometido a reflexión, se transforma en un concepto. Este proceso reflexivo emerge precisamente de la conciencia de que lo inmediato no es lo último, es decir, la comprensión de lo dado no agota toda la realidad. Así, el impulso de no conformarse con lo inmediato es el principio tanto de la ciencia como de la filosofía. La reflexión, en este sentido, implica un cambio o transformación del pensamiento, donde este proceso se presenta de dos formas: por un lado, como el sentido etimológico lo sugiere: volver a pensar *Nach-denken*; por otro, como una actividad pensante peculiarmente negativa, ya que supone la negación de la inmediatez (Ortigosa, 2021: 308). En Heidegger en cambio, en el origen no hallamos concepto alguno. En la medida en que éste carece de fundamento, es en sentido estricto un no lugar, una instancia que se mueve siempre con anterioridad a todo, incluso a las propias cosas, pero que a la vez las deja ser. Se trata de un punto inencontrable, intransitable, oculto. Frente a la seguridad con la que se alza la fundamentación de la teoría y la reflexión, el ámbito del origen se juega ahí donde no hay suelo, pura emergencia que brota desde un no lugar. Quizás por ello mismo Heidegger asimila que el enigma del arte cuestionado desde el ámbito del origen no pretende ser resuelto —por la imposibilidad que éste supone—, sino visto. ¿Y no es que la tarea primordial de la filosofía antes que la teoría —en sentido moder-

¹¹ "Siendo así que con la reflexión aparece la verdadera naturaleza [de la cosa], y siendo así igualmente que este pensar es mi propia actividad, resulta que aquella naturaleza [verdadera] es tanto producto de mi espíritu (y precisamente en cuanto éste es sujeto que piensa, [o sea, es] producto mío con arreglo a mi universalidad simple) cuanto del yo que es siendo cabe si, o sea, de mi libertad" (Hegel, 2005: 130).

no— se detiene en el hecho contemplativo de ver (las cosas del mundo)? Si nos remitimos a la aparente oposición que guardaría aquí la teoría y el ver, puede que esa oposición devenga exclusivamente del pensamiento moderno al que Heidegger intenta sobrepasar. Pero si nos detenemos en el sentido propio del ver ‘inicial’ de la filosofía y aludimos a la célebre anécdota de Tales de Mileto sobre su caída en un pozo mientras contemplaba el cielo estrellado, nos daríamos cuenta de que casi nunca un incidente habría sido tan significativo como para fundar algo, como en este caso, el nacimiento de la teoría.

Esta contemplación, este tipo de ver nace a raíz de lo que los griegos llamarón θαυμάζειν (asombro). El *thaumazein* nace ante lo desconocido y resulta fundamental en el pensamiento físico temprano ya que, en su sentido más profundo, se refiere a un encuentro primero con lo desconocido, que luego impulsa al ser humano a conocerlo. Pero este *thaumazein* implica la necesidad del ὁράω (ver). Sin embargo, se trataría de un ver específico, un ver asombrado, sorprendente. Este tipo de ver es lo que los griegos llamaron εἰδέναι (ver más) que remite a un tipo de ver que tiene su origen en el pasado, en sentido estricto un «haber visto» Precisamente como el εἰδέναι es un modo diferente del ver, implica un haber visto que adquiere el sentido de «saber» o «conocer» En un texto de la posguerra Heidegger plantea con claridad la relación entre «ver», «haber visto» o «ver más» y la teoría:

El nombre «teoría» procede del verbo griego θεωρεῖν. El sustantivo correspondiente es θεωρία. A estas palabras les es propio un significado alto y misterioso. El verbo θεωρεῖν se ha formado por la confluencia de dos raíces: θέα y ὁράω. θέα (cfr. teatro) es la apariencia, el aspecto en el que algo se muestra, la vista en la que se ofrece. Platón, a este aspecto en el que lo presente muestra lo que es lo llama εἶδος. Haber visto este aspecto, εἰδέναι, es saber. La segunda raíz de θεωρεῖν el ὁράω, significa: mirar algo, examinarlo, considerarlo. Así resulta que θεωρεῖν es θεάν ὁρᾶν: mirar el aspecto bajo el que aparece lo presente y, por medio de esta visión, permanecer cabe él viéndolo (GA 7, 2000: 48).

Recordemos que εἰδέναι es el verbo que utiliza Aristóteles al inicio de su *Metafísica*: Πάντες οἱ ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει (todos los hombres por naturaleza desean «saber») (980a). El εἰδέναι, «saber» en tanto «haber visto» o «ver más», es aquello que Aristóteles despliega en otros momentos con las diversas formas del ἀληθεύειν en tanto el estar desocultado de las cosas, en dónde el θεωρεῖν sería una forma del εἰδέναι, ya que se trata de una manera en la que desocultamos las cosas, sabemos de ellas, las conocemos. Esto es así porque hemos visto más en ellas al detenernos y desocultarlas con miras a sus ἀρχαί, los cuales no pueden ser de otra manera. Así pues, a diferencia de la modernidad, las posibilidades del ver más (εἰδέναι) en los modos del estar desocultado (ἀληθεύειν), en donde el θεωρεῖν era uno de ellos, se reducen a una sola posibilidad que pretende con ello obtener la objetividad de manera neutral y homogénea bajo el nombre de «teoría» No es fortuito que la propia estética —nacida

de la modernidad— sea teoría de la sensibilidad. La teoría de la estética no es un «ver más» afectado por el asombro del desocultamiento de las cosas; más bien, desde la modernidad se trata de un observar dominante por parte de la subjetividad con pretensiones objetivantes para corresponder a la idea de verdad, no ya como el mero estar-desocultado de los entes, sino ahora como aquel corresponder a lo presupuesto en la legislación del juicio subjetivo y al cual debe adecuarse todo aquello que pretenda ser algo.

En todos estos aspectos, que Heidegger no aspire a resolver el enigma del arte, sino trate de verlo lleva implícito, por lo tanto, la imposibilidad de una teoría estética, pero la posibilidad de un ver más, más allá de lo que meramente aparece representado en la obra, esto es: el tránsito del no-ser al ser. Como afirma Leyte (2016):

El arte, en esa indecisión respecto al pasado y al futuro, y a qué podemos llamar propiamente «origen», puede revelar su radical proximidad a la filosofía, como si ambos hubieran alcanzado el mismo descubrimiento. Pero eso no significa que la filosofía tenga o venga a diluirse en el arte, sino al contrario, que tenga que reconocerse como lo que ella siempre fue, y no el arte, a saber: teoría. (50)

Así como al final de la primera parte del ensayo se puede observar que el camino transitado hasta ese momento había sido posibilitado gracias al abordaje estético que a su vez había propiciado la formulación de la pregunta por la obra en parte por un utensilio y en parte por una cosa, la propuesta heideggeriana modifica el rumbo de la cuestión y plantea que lo que debe ser re-pensado no es el carácter de cosa de la obra, sino que precisamente la obra, en tanto que en ella hay algo más por encima de su carácter de cosa, es la que nos informa sobre el utensilio y sobre la cosa, y no a la inversa. Esta manera de mirar la obra apunta hacia su concepción desestetizada gracias a la superación del esquema comodín forma-contenido, y la establece como un modo esencial y determinante para abrir a su manera el ser de lo ente. Posterior a esto, y porque en la obra ocurre un tránsito de lo oculto al desocultamiento, la verdad, Heidegger asimila que además de asistir a ella, asistimos primordialmente a su acontecimiento: una verdad aconteciente. En contraposición con la lectura que sugeriría entender la obra de arte como revelación de la verdad¹², ni el arte ni la obra

¹² En el ensayo "La realidad y su sombra" de 1948, Emmanuel Levinas se da a la tarea de reflexionar sobre el fenómeno del arte y su vínculo con la imagen y su opacidad, su sombra. En medio del texto, hace varias referencias, algunas expresas y otras implícitas al planteamiento heideggeriano y pone de manifiesto algunas de las ideas ya expuestas en "El origen del de la obra de arte". Particularmente el siguiente fragmento ahonda en el hecho de que el arte no pertenece al orden de la revelación: "¿En qué consiste la no verdad del ser? ¿Se define con relación a la verdad, como un residuo del comprender? El comercio con lo oscuro en tanto acontecimiento ontológico totalmente independiente, ¿no describe categorías irreductibles a las del conocimiento? Querríamos mostrar este acontecimiento en el arte. El arte no conoce un tipo particular de realidad, contrasta tajantemente con el conocimiento. Es el acontecimiento mismo del oscurecimiento, una llegada de la noche, una invasión de la sombra. Para decirlo en términos teológicos que permitan delimitar —

revelan algo propiamente, sino que la obra, por su función aletheiológica deja acontecer esencialmente la verdad.

Esta concepción de obra toma distancia del sentido tradicional de obra como sustrato sensible en el arte y se erige como un modo de ser que abre y posibilita el desocultamiento aconteciente de lo ente.

Sin duda se trata de una de las concepciones que más hacen ruido al momento de su aparición en el ensayo. En la ya citada carta a Rudolf Krämer-Badoni, Heidegger argumenta también que a propósito de su texto, admitía lo difícil que resulta descartar las ideas de una tradición de dos milenios y medio, entendiendo la razón por la cual la gran «manzana de la discordia» sea la interpretación de ἀλήθεια (Bast, 1986: 178).

Si la obra de arte ya no cumple un rol meramente sensible, y más bien tiene una función aletheiológica, por supuesto que la concepción de ἀλήθεια constituye uno de los puntos más críticos del ensayo, empezando por el tono con el que el filósofo asegura que “la esencia de la verdad como ἀλήθεια permanece impensada tanto en el pensamiento griego como, sobre todo, en la filosofía posterior. Para el pensar, el desocultamiento es lo más oculto de Grecia, pero al mismo tiempo es lo que desde muy temprano determina toda la presencia de lo que se presenta” (GA 5, 1976a: 40).

La dificultad, como bien asume el pensador, es sobrepasar y desencubrir tanto las ideas como las categorías filosóficas de dos milenios y medio de tradición. Pensar que la obra de arte no se reduce al ámbito de lo sensible y que, en lugar de esto, tiene una función suprema en relación con la ἀλήθεια, provoca ya una conmoción. Y quizá parte de la dificultad del ensayo, y del proyecto que va más allá de éste vinculado con la desestetización del arte, tiene que ver con lo abrupto que resulta la desestimación de las nomenclaturas de la estética y la filosofía del arte; por lo cual, la primera tendencia interpretativa suele leer tanto el uso de los conceptos como el sentido propio de la obra como una forma «renovada», pero anclada aún en la tradición. Y, pese a que nunca se comienza de cero, lo que hace Heidegger con su concepción de obra constituye un hito —y quizás por ello mismo incomprendido— no sólo para pensar el momento epocal que atraviesa buena parte del siglo XX, sino que representa una revolución para una comprensión meditativa sobre el arte.

La tarea del ensayo pone de manifiesto lo que ya a inicios de los años treinta ronda los intereses de su propia empresa del pensar: la verdad del Ser. Pero si la pregunta por el arte no se encuentra desvinculada de la pregunta por el Ser, y la pregunta por el Ser fue en un primer momento asumida por la ontología, debe, por lo tanto, también tener lugar una conmoción al interior de dicha ontología. La ontología «fundamental» surgió como una posibilidad anterior y radical de toda pregunta por el ser de lo ente, pero

aunque toscamente— estas ideas en relación con las concepciones corrientes: el arte no pertenece al orden de la revelación. Ni por lo demás al de la creación, cuyo movimiento sigue un sentido exactamente inverso” (Levinas, 2001: 46).

ésta resultó ser insuficiente debido al horizonte trascendental todavía asumido en ella, hasta el grado tal de «sobrepasar» dicho planteamiento ontológico. La pregunta por el arte entonces tiene que ser cuestionada desde un estado post-ontológico y su vez, pre-subjetivo porque ésta “no se comprende a partir del ser (y sus conceptos) sino el ser a partir de la obra” (Leyte, 2016: 27) [Cursivas mías].

El reconocimiento de dicha instancia pre-subjetiva en el arte buscaría, en primer lugar, superar una comprensión objetual de la obra, lo que, a su vez, anula su capacidad productora de vivencias así concedida por la estética. Y, en segundo lugar, al desobjetivar a la obra, ésta ya no puede ser asunto de la estética en tanto la determinación del ser de lo ente como aquello a partir de lo que podemos tener una experiencia estética, es decir, como un objeto de disfrute.

Para Heidegger, la cuestión del arte va más allá de su sustrato sensible y se retrotrae más acá de lo que se pone a la obra, lo cual no niega la posibilidad de que algo acontece en la obra y que esto logra ser experimentado por un espectador, pero no a la manera determinada y tradicional de la experiencia estética, sino como experiencia del acontecer de la verdad. De ahí la insistente crítica al concepto de vivencia (*Erlebnis*) y el sentido primigenio de experiencia (*Erfahrung*) en tanto dejar acaecer. Esta experiencia del acontecer tiene lugar sólo porque la obra es instigadora del combate —de mundo y tierra— del cual emerge. Así pues, como sostiene Rebok (2007):

63

El arte habla desde la experiencia de un ser-en-tensión. Además de la tensión básica del arte cuestionado y exaltado (de su crepuscularidad mortal y de su condición de estímulo de la vida), quedan por considerar otras tensiones que permiten un acercamiento a la comprensión de la esencia del arte. Ellas son la tensión entre lo apolíneo y dionisiaco (Nietzsche), la tensión en lo bello-terrible de Rilke, la tensión entre la apertura de mundo y la sustracción de la tierra (Heidegger) (68).

Es posible que, como consecuencia de todo esto, el ensayo sobre el origen de la obra de arte en el momento de su aparición, pero también en una buena parte del siglo XX, haya sido recibido y entendido en cierta medida, como un esfuerzo casi inútil. Allí donde no hay puerto, sino una evidente deriva. Esta supuesta futilidad se debe en gran medida al enardecido panorama que ya tenía lugar en el mundo del arte. Pareciera que Heidegger en vez de abonar a la «reflexión» a la que casi por principio la filosofía estaba comprometida, absorbió simple y sencillamente el problema del arte en su proyecto filosófico. Y en cierto modo esto es así, pero no se limita a él.

Si cuestionamos a fondo la importancia de la tarea que supone la desestetización del arte para el mundo del arte, en realidad esto sólo aporta algo para la ampliación de los límites en el mundo artístico, ya que los artistas se liberarían en buena medida de la tradición estética y, por lo tanto, de sus categorías caducas mayormente en dicho estadio de la historia. Sin

embargo, y pese a que Heidegger no hace ni pretende hacer una filosofía del arte, al fin y al cabo, su proyecto de desestetización provee un campo fértil a partir del cual se puede lograr un aporte para una meditación profunda del hecho artístico, y esto es así porque en éste debe acontecer el desocultamiento de la verdad de lo ente.

Para una comprensión cabal de esta propuesta, resulta imperativo considerar que el arte para Heidegger ya no se agota en la función mimética que cumplió durante largos siglos, comenzando, como no puede ser de otra manera, con Platón y Aristóteles. Recordemos que, para Platón, el hecho de entender el trabajo del artista bajo el principio de la mimesis constituye el gran problema¹³; mientras que Aristóteles lo asume como el corazón propio del arte poético¹⁴. Además de esto, y transgrediendo la idea de que el arte consiste en la manifestación sensible de la verdad de lo absoluto por medio de la representación, la obra de arte para Heidegger tiene, antes bien, la suprema tarea de dejar acontecer el tránsito de la no verdad a la verdad a partir del conflicto no dialéctico entre tierra y mundo. En este sentido, la no verdad corresponde con aquello que se mantiene oculto, y que precisamente en la obra llega a su desocultamiento. Este tránsito de la no verdad a la verdad representa en sentido amplio el paso de las sombras al aparecer.

Por este motivo, mundo y tierra desempeñan un papel esencial en la

¹³ Es conocida la crítica de Platón al arte mimético, particularmente en los libros II y X de la *República*. Allí sostiene que el poeta y el pintor no producen la verdad de las cosas, sino su apariencia: imitan aquello que ya es, a su vez, una copia de la Idea. El ejemplo de la cama es paradigmático: frente a la Cama en sí producida por el dios, el carpintero fabrica una copia, y el pintor imita esa copia, quedando así doblemente alejado de la verdad (597b–598b). En consecuencia, el arte mimético no accede a lo que es, sino que reproduce el modo en que lo ente aparece, generando una imagen que puede incluso engañar. La imitación constituye, para Platón, un distanciamiento respecto de la verdad, pues se limita a reproducir la apariencia de lo real y no su fundamento.

¹⁴ En contraposición con Platón, Aristóteles asume en el libro II de la *Física* que, “en algunos casos el arte completa lo que la naturaleza no puede llevar a término, en otros imita a la naturaleza” (199a: 16-17). Esto supone que Aristóteles acepta no sólo que el arte sirve para crear y llevar a término lo que la naturaleza no puede hacer, sino que esencialmente el arte se entiende como mimesis. La mimesis en el sentido de imitación en el arte, principalmente en la tragedia, no tiene por objetivo imitar la realidad o el contenido de verdad del objeto imitado, sino que, por medio de las leyes de la verosimilitud, presenta lo que podría y debería ser, esto con el objetivo de provocar compasión y temor y lograr con ello el fin mismo de la tragedia: la catarsis, la cual tiene una función hasta pedagógica para la polis. En este sentido, Aristóteles afirma: “Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble” (*Poética* 24, 1460a, 27). Inclusive Giovanni Reale (1985), menciona que, mientras que “Platón había censurado severamente el arte precisamente por ser mimesis, es decir, imitación de cosas fenoménicas, las cuales (como sabemos) son, a su vez, imitación de los paradigmas eternos de las ideas, convirtiéndose así el arte en imitación de la imitación, apariencia de la apariencia, que desvirtúa lo verdadero hasta hacerlo desaparecer. Aristóteles se opone abiertamente a este modo de concebir el arte, e interpretar la mimesis artística con arreglo a una perspectiva opuesta, hasta convertirla en una actividad que, lejos de reproducir pasivamente la apariencia de las cosas, las recrea en cierto modo según una nueva dimensión” (126).

comprensión no estética del arte. A partir del combate que la obra instaura, acontece aquello que obra en la obra, posibilitando así el tránsito hacia su desocultamiento como acontecimiento. La verdad acontece entonces en la obra como el tránsito de la tierra al mundo, anterior a toda fórmula o determinación conceptual, porque es en sentido estricto un no lugar y una no cosa. Se trata de un movimiento. Es el tránsito mismo.

Así pues, la obra de arte es con todo rigor la única manifestación que podemos tener de las cosas no objetivadas por el pensamiento. Precisamente porque el pensamiento sólo puede entender de conceptos, aquello que se le escapan son las cosas. *Y el arte no es sino la forma de desvelar en el tránsito las cosas mismas. La obra, en este sentido, lleva las posibilidades ocultas de lo ente, haciendo con ello por vez primera a los hombres videntes para lo realmente existente, en lo que ellos se mueven a ciegas*" (GA 34, 1988: 63-64) [Cursivas mías].

Cuando hablábamos precisamente de que la experiencia del arte en el siglo XX se vuelve un asunto ajeno, sinuoso y por lo mismo chocante, esto tiene que ver con que la obra de arte no es algo indiferente. Ésta reclama atención, exige permanecer en ella. Belgrano (2023) declara, bajo esta óptica, que la obra "quiebra con el marco interpretativo que determina cómo nos relacionamos con las cosas cotidianamente, hace que éste se torne extraño, no familiar" (105).

De hecho, cuando Heidegger apunta en el ensayo que la obra de arte "cuanto más esencialmente sale a lo abierto y por lo tanto más destaca el impacto (*Stoß*) que esto supone, tanto más extraña y aislada se torna la obra. En el producir o traer delante (*Hervorbringen*) de la obra reside ese darse que hace «que ella sea»" (GA 5, 1976a: 54). El impacto o choque (*Stoß*) hace que la obra de arte funde el espacio posibilitador en el que acaece propiamente la experiencia.

Al respecto, Emmanuel Levinas (2016) también caracteriza la experiencia del arte a partir de la categoría del exotismo "en el sentido etimológico del término" (63), el cual proviene de griego *exotikós* compuesto por dos elementos: 'exo' que denota fuera-de, exterior, hacia fuera; 'ikós' (*oikia*), la casa, la hacienda, la familia, lo propio. Para el pensador francolituano:

El exotismo aporta una modificación a la contemplación misma. Los objetos están fuera sin que esté afuera se refiera a un interior, sin que sean ya naturalmente poseídos. El cuadro, la estatua, el libro son los objetos de nuestro mundo, pero a través de ellos las cosas representadas se separan de nuestro mundo. El arte, incluso el más realista, comunica ese carácter de alteridad a los objetos representados que forman, sin embargo, parte de nuestro mundo. Nos ofrece esos objetos en su desnudez, en esa desnudez verdadera que no es la ausencia de vestimenta, sino, si cabe decirlo, la ausencia misma de formas, es decir, la no-trasmutación de la exterioridad en interioridad que las formas llevan a cabo. Las formas y los colores del cuadro no recubren, sino que descubren las cosas en sí; precisamente porque mantienen la exterioridad de éstas. La realidad sigue siendo extraña al mundo en cuanto dado (Levinas, 2019: 63).

Definir así la experiencia del arte implica que la obra comunica en cierta medida su carácter extraño, extranjero, inhóspito. Abordar así a la obra de arte es afirmar que ésta se rehúsa a ser una experiencia entre otras y se manifiesta más bien como experiencia límite. Ésta emerge como lo más parecido a considerar la extrañeza de la representación de los objetos separados de nuestro mundo y que, de cualquier manera, nuestra percepción de éstos nunca es igual que en la obra.

Esto nos conduce al gran problema que supone para Heidegger reducir la obra como objeto de la representación sensible. Ella consiste en reproducir la apariencia del mundo sensible, resguardando, si se quiere pensar así, la forma en la que aparecen las cosas. Pero dado que cobra vida, el impulso de un ver más no necesariamente objetivable de la obra de arte de la que nos habla Heidegger trasciende la mera representación por medio de la esencia poética que éste descubre en ella.

El recurso a la poesía no constituye un desplazamiento temático, es la consecuencia interna de la muerte del arte en sentido estético. Allí donde la obra deja de instaurar históricamente la verdad bajo el régimen de la vivencia, el poetizar aparece como el ámbito en el que el ser puede aún ser nombrado sin quedar reducido a la representación. La preeminencia de la esencia poética del arte frente a la muerte del arte forma parte de una transformación histórica necesaria.

En todo caso, si “Heidegger alude siempre a la poesía como un discurso cercano al de la filosofía” (Bertorello, 2010: 178), es porque en la poesía, a través del decir poético, acontece de modo especial la manifestación que tenemos del ser y de las cosas. Esto es: por medio de la esencia del lenguaje como poesía, viene a nosotros la verdad del ser. Es, al igual que el pensar meditativo, un modo privilegiado de nombrar al Ser de una forma no objetivada ni representativa. Y, por lo tanto, no se trata, como afirma Leyte (2016), de que “en el poema a su vez no hay unas palabras mejores, ni más valiosas ni más bellas que otras. Lo bello y valioso y verdadero es que en el poema se hacen visibles las palabras, como en el arte se hacen manifiestas las cosas” (50). En consecuencia, para Heidegger hay una preeminencia inexorable de la poesía, porque en ella reside la esencia misma del lenguaje¹⁵.

¹⁵ “La poesía es la esencia del lenguaje y sólo por consecuencia puede también ser «expresión». Pero el arte y la obra de arte no son una especie de lenguaje, sino viceversa: la obra lingüística es la figura fundamental del arte, ya que ésta es poesía. La poesía en sentido estrecho, *Poesie*, permanece la figura fundamental del arte (poesía en sentido amplio), pero precisamente porque en el decir poético siquiera lo abierto, en donde lo ente como ente llega al despliegue y conservación, es proyectado y llega a ser propiedad para el *Dasein* humano. Construir y modelar por el contrario acontecen siempre en lo ya abierto de del dictado [*Sage*] y del decir y por ello precisamente en cuanto caminos del arte nunca son lenguaje, sino un correspondiente poetizar propio” (GA 80.2, 2020: 584-s; trad. “Del origen de la obra de arte. Primera versión”, 29). La traducción ha sido modificada. Por *Sage* en vez de *saga*, como sugiere el traductor, hemos optado por traducir dictado en relación con el *sagen*, decir.

Si atendemos a la célebre sentencia de la Carta sobre el humanismo en el que el pensador afirma: “El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esa morada. Su guarda consiste en llevar a cabo la manifestación del ser, en la medida en que, mediante su decir, ellos la llevan a lenguaje y allí la custodian” (GA 9, 1976b: 313), entonces asistimos a las dos maneras de llevar a la palabra el ser: mediante la filosofía y mediante el arte en su consideración estrictamente poética. Para Heidegger todo arte es poesía:

la obra lingüística, la poesía en sentido más estrecho, tiene una posición privilegiada en el arte en su totalidad. Uno suele establecer en cada caso un «lenguaje de formas» en los artistas y en sus obras, por ejemplo en las obras de arquitectura y plásticas. ¿Por qué «lenguaje» en una obra arquitectónica? Bien, sabemos que el lenguaje es «expresión» y también el arte es precisamente esto, es decir, «expresión». Y por ello todo arte es «lenguaje». Y ya que el arte lingüístico se llama «poesía», es pues todo arte poesía (GA 80.2, 2020: 584-s; trad. “Del origen de la obra de arte. Primera versión”, 28).

El sentido amplio de *Dichtung* como poesía se diferencia, por obvias razones, de la *Poesie* como obra artística lingüística. Por lo que Heidegger no desprecia el arte plástico, al contrario, establece la capacidad poética en la plástica en tanto que la obra de arte se instaura también como lenguaje. En realidad, y como bien señala Bertorello (2024), “la obra de arte se presenta como un objeto que hibrida en su propia estructura una posición frente a la realidad, frente a la imagen y frente al lenguaje” (29).

Si pensamos pues la hibridación de la obra de arte más que como objeto, como acontecimiento del tránsito caracterizado como verdad, tenemos por un lado que la obra de arte desoculta de manera especial las cosas mismas, y al mismo tiempo para que éstas no pasen por la proposición, tenemos de ella su acaecimiento en la imagen. Esta estructuración dice aquello que la cosas son a través del decir poético.

Así pues, si la única pregunta que ronda el proyecto filosófico de Heidegger es, en efecto, la pregunta por el Ser como su única pregunta, en la medida en que vale para lo más esencial, aparece entonces el pensar y el poetizar como los modos por excelencia en que el Ser puede acontecer de forma histórica-apropiadora, como *Ereignis*. De modo que tanto la filosofía pensante como el arte poetizante se erigen como los dos modos en los que acontece propiamente el Ser.

La esencia poética del arte, en definitiva, no queda reducida a una concepción romántica ni ontologizante de la obra de arte para afrontar el fenómeno del arte tras la muerte de éste, antes bien, constituye el meollo del asunto que posibilita pensar precisamente ese después del arte.

CONSIDERACIONES FINALES

“¿Hasta qué punto es el arte algo natural para el ser humano?” (GA 97, 2015: 458) cuestiona Heidegger en sus Cuadernos negros. A diferencia de

aquello que comúnmente asumimos sobre el arte y su vínculo inextricable con lo propiamente humano, la cuestión por lo demás sugestiva invitaría a reparar en dicho vínculo que, al menos para nuestro momento histórico, deviene cada vez más contradictorio de cara al mundo actual del arte.

El siglo XX fue, sin duda alguna, un escenario fértil para el desenvolvimiento de todos los movimientos artísticos revolucionarios acontecidos. Y la reflexión filosófica, como nunca, se alzó con tanta fuerza que pareciera que el arte se volvió exclusivo tanto de la teoría, como de la política. Esto último en la medida en que las diferentes formas artísticas cuestionan de antemano el academicismo exacerbado del arte, así como su institucionalización.

Ante ello, Heidegger no proporciona reflexión alguna que ayude a entender las diversas maneras en las que el arte se estaba transformando abruptamente, y tampoco desarrolla una estética. Pero quizá el hecho de no hacerlo demuestra que las posibilidades del filosofar radical pueden sustraer el fenómeno del arte del dominio estético y hallar ahí un campo todavía más fecundo. Incluso frente al momento epocal en el cual surge su meditación histórica en torno al arte, ésta no busca dar cuenta del mundo del arte de su tiempo, sino que se erige como una tarea todavía más esencial: la capacidad que éste tiene de poner en obra la verdad de lo ente.

Por lo tanto, la meditación heideggeriana sobre el arte adquiere su alcance en el momento en que se reconoce que su muerte acontece bajo el régimen de la vivencia. La estetización del arte, al inscribir la obra en el horizonte de la percepción subjetiva, transforma su esencia y desplaza su capacidad de instauración histórica. El arte queda integrado así en la organización cultural de experiencias y en la planificación de lo sensible que caracteriza a la subjetividad consumada.

Y, sin embargo, el panorama contemporáneo del arte se despliega en este mismo horizonte. La obra de arte circula como objeto de consumo, como estímulo perceptivo y como un dispositivo de experiencia dentro de economías simbólicas que determinan su recepción. La producción artística participa de lógicas curatoriales, institucionales y mercantiles que presuponen su accesibilidad y su disponibilidad para el disfrute. El arte, tal como ya lo había diagnosticado Heidegger, deviene contenido, o si se quiere pensar así, mero evento perceptivo en el que la vivencia constituye el criterio último de legitimación.

En este contexto, la vigencia de la propuesta aletheiológica de Heidegger abre la posibilidad de repensar la obra más allá de su determinación estética. La desestetización del arte permite sustraer la obra del esquema representacional que la reduce a ser un simple objeto de percepción y restituirla al ámbito en el que puede acontecer la verdad. Mundo y tierra nombran el combate en el que lo ente se abre a su desocultamiento, instaurando un espacio en el que la experiencia deja de ser vivencia para convertirse en experiencia del acontecer.

De modo que el tránsito hacia la dimensión poética del arte señala la

forma en que éste puede aún desplegarse tras su muerte en sentido estético. El arte comparece como uno de los modos en los que el ser puede ser llevado a la palabra sin quedar reducido al ámbito de la representación. El poetizar y el pensar aparecen entonces como ámbitos en los que la verdad puede procurarse un sitio en la historia, frente al avance creciente de la tecnología, la disolución del sentido de lo real y la configuración de una época marcada por la no-verdad.

Reparar siquiera en las implicaciones que tiene la desestetización del arte en el proyecto heideggeriano, abre una posibilidad aún mayor: reconocer que sólo el pensar y el poetizar custodian el acceso a aquello que se retrae en el tiempo presente.

REFERENCIAS

- ARISTÓTELES (2018), *Poética*, Edición trilingüe, trad. Valentín García Yebra, Barcelona, Gredos.
- ARISTÓTELES (2011), "Metafísica" en *Obras completas I* (Metafísica, Física, Acerca del alma), trad. Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos.
- BAST, Reiner A. (1986), „Ein Brief Martin Heideggers an Rudolf Krämer-Badoni über die Kunst", *Phänomenologische Forschungen. Studien zur neueren französischen Phänomenologie: Ricoeur, Foucault, Derrida*, 18: 170–182.
- BELGRANO, Mateo (2023), *El oasis del arte en la filosofía de Martin Heidegger*, Buenos Aires, Sb.
- BENJAMIN, Walter (2003), *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert, México D.F., Itaca.
- BERTORELLO, Adrián (2024), "La obra de arte como objeto híbrido. Realidad, lenguaje e imagen en *Der Ursprung des Kunstwerkes* de M. Heidegger", *ApareSER Revista de filosofía*, 1 (2): 28–44.
- BERTORELLO, Adrián (2010), "La función poética del lenguaje en el discurso filosófico de M. Heidegger. Una interpretación del estilo heideggeriano desde V. Shklovski y R. Jakobson", *ARETÉ Revista de Filosofía*, 22 (2): 177–188.
- GROYS, Boris (2014), *Volverse público*, Buenos Aires, Caja Negra.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (2005), *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Madrid, Alianza.
- (2020), *Vorträge Teil 2: 1935–1967*, ed. Günther Neumann, GA 80.2, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- (2016), *Vorträge Teil 1: 1915–1932*, ed. Günther Neumann, GA 80.1, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. (Ed. cast. 2024, Conferencias 1915-1932, trad. Ángel Xolocotzi, Ciudad de México, FCE)
- (2015), *Anmerkungen I–V* (Schwarze Hefte 1942–1948), ed. Peter Trawny, GA 97, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. (Trad. cast. 2022, Anotaciones I – V. Cuadernos negros (1942 -1948), trad. Alberto Ciria, Madrid, Trotta)
- (2014), *Überlegungen VII–XI* (Schwarze Hefte 1938/39), ed. Peter Trawny, GA 95, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. (Ed. cast. 2017, Reflexiones VII – XI. Cuadernos negros (1938 -1939), trad. Alberto Ciria, Madrid, Trotta)
- (2000), *Vorträge und Aufsätze (1936–1952)*, ed. Friedrich Wilhelm von Herrmann, GA 7, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. (Ed. cast. 1994, Conferencias y Artículos, trad. E. Barjau, Barcelona, Serbal)
- (1988), *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet* (1931/32), ed. Hermann Mörchen, GA 34, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- (1976a), *Holzwege*, ed. Friedrich Wilhelm von Herrmann, GA 5, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. (Ed. cast. 2017, Caminos de bosque, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza; 2016, ed. Bilingüe, Madrid, La oficina)
- (1976b), *Wegmarken* (1919–1961), ed. Friedrich Wilhelm von Herrmann, GA 9, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. (Ed. cast. 2007, Hitos, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza; 2016, ed. Bilingüe, Madrid, La oficina)
- (2006), "Del origen de la obra de arte. Primera versión", *Revista de Filosofía* (Universidad Iberoamericana), trad. Ángel Xolocotzi, 115: 11–34.
- LEVINAS, Emmanuel (2016), *De la existencia al existente*, trad. Patricio Peñalver, Madrid, Arena Libros.

- (2001), "La realidad y su sombra" en *La realidad y su sombra. Libertad y mandato, Trascendencia y altura*; trad. por Antonio Domínguez, Madrid, Mínima Trotta.
- LEYTE, Arturo (2016), *Post Scriptum a El origen de la obra de arte de Martin Heidegger*, Madrid, La Oficina.
- NIETZSCHE, Friedrich (2016), *Fragmentos póstumos (1885–1889)*, Vol. IV; ed. Diego Sánchez Meca, trad. Juan Luis Vermal y Joan B. Llinares, Madrid, Tecnos.
- (1996), *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, trad. Luis M. L. Valdés y Teresa Orduña, Madrid, Tecnos.
- ORTIGOSA, Andrés (2021), "Reflexión y concepto en Hegel. Una aportación a las raíces kantianas de la Ciencia de la Lógica", *CON-TEXTOS KANTIANOS. International Journal of Philosophy*, 13: 305–322.
- PETZET, Heinrich W. (2007), *Encuentros y diálogos con Martin Heidegger 1929–1976*, trad. Lorenzo Langbehn, Buenos Aires, Katz Editores.
- PINEDA, César Alberto (2024), *Conflicto y menesterosidad. El problema del animal tecnificado en Heidegger*, Ciudad de México, Fides/BUAP.
- PLATÓN (1971), *La República*, trad. Antonio Gómez Robledo, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- REALE, Giovanni (1985), *Introducción a Aristóteles*, trad. Víctor Bazterrica, Barcelona, Herder.
- REBOK, Gabriela (2007), "¿Muerte del arte o estetización de la cultura?", *Tópicos. Revista de Filosofía de Santa Fe*, 15: 55–75.
- VIGO, Alejandro (2008), *Arqueología y aleteiología y otros estudios heideggerianos*, Buenos Aires, Biblos.