

Más allá del templo como cosa, como instrumento y como obra de arte. Una interpretación Heideggeriana

Beyond the Temple as a Thing, as an Instrument and as a Work of Art. A Heideggerian Interpretation

RAFAEL GARCÍA SÁNCHEZ

Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Edificación - Universidad Politécnica de Cartagena

rafael.garcia@upct.es rafael@sgbarquitectos.es

<https://orcid.org/0000-0003-2092-6807>

Recibido: 12/02/2024

Aceptado: 19/04/2024

Resumen

¿Qué queda del templo cuando los dioses han huido? ¿Qué sucede con el templo cuando no pone en obra la verdad, cuando ya no es un origen? ¿Qué pasa cuando el turista cultural no cree que el templo es la morada de un dios? La verdad que abre la obra de arte tiene un carácter histórico, y cuando otros mundos han irrumpido, cuando otras épocas han pasado y parece que los dioses han huido, lo que aquellas obras de arte se merecen es el reconocimiento y la contemplación de aquel mundo abierto que la obra hizo irrumpir.

Palabras clave

Heidegger, Templo, Belleza, Arte, Verdad.

Abstract

What is left of the temple when the gods have fled? What happens to the temple when it does not put the truth into action, when it is no longer an origin? What happens when the cultural tourist does not believe that the temple is the abode of a god? The truth that opens the work of art has a historical character, and when other worlds have burst in, when other epochs have passed and it seems that the gods have fled, what those works of art deserve is the recognition and contemplation of that open world that the work made bursting in.

Keywords

Heidegger, Temple, Beauty, Art, Truth.

Referencia normalizada: GARCÍA SÁNCHEZ, RAFAEL (2024): “Más allá del Templo como cosa, como instrumento y como obra de arte. Una interpretación Heideggeriana”. En *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, nº 25 (abril, 2024), págs. 45-64. Madrid. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.

Sumario: 1. Introducción. 2. Como ser - obra. 3. Como τόπος de una presencia. 4. Como utensilio. 5. El templo como obra de arte. 6. A modo de conclusión. 7. Bibliografía.

1. Introducción.

¿Es la obra de arte “aquello” que se expone en los lienzos parietales de un museo? ¿Es “lo” que se instala en medio de una plaza como fuente, como efigie cincelada en piedra o en bronce, como palacio o como lugar de culto? ¿Es “lo” que se puede transportar de un lugar a otro como si fuese independiente de su contexto vital? Las obras de arte poseen la capacidad de mundear y dar sentido, no son meros objetos de consumo. Su densidad significativa justifica su exhibición en galerías de arte, en salas de exposiciones o en museos exponiéndolas a la mirada contemplativa que se demora ante ellas con asombro ¿A qué nos referimos cuando decimos que un templo griego, una basílica cristiana, una iglesia renacentista o barroca son obras de arte? ¿Son obras de arte porque nos llaman la atención por su hermosura o por el aura que irradian? ¿Son obras de arte porque lo dicen los historiadores del arte o los especialistas en analizar el refinamiento de las creaciones humanas? ¿Son acaso obras de arte por el adecuado uso que se les puede dar o por su correcta utilidad?

En la conferencia *El origen de la obra de arte*, dictada por primera vez en la primavera de 1935, Heidegger señaló que el arte más que describir trae a presencia. El templo es una obra de arte porque es el lugar de una presencia, la del dios, un dios que no ha huido, sino que, por la peculiar dignidad de la obra, se hace presente. Y lo hace en el templo, en el Paladio troyano, en la estatua de la diosa Atenea del Partenón o en la del santo situada en la hornacina de la fachada de una catedral: “gracias a la erección de la obra, lo sagrado se abre como sagrado y el dios es llamado a ocupar el espacio abierto de su presencia” (Heidegger, 2016: p. 73).

La obra de arte está emparentada con una presencia que reclama del espectador o el fiel una demora, un mantenerse en la contemplación de aquel signo porque ver la estatua es ver al mismo dios o al santo. La efígie cincelada en piedra los trae a presencia. En el templo hace el dios acto de presencia. El Partenón podemos considerarlo desde la historia del arte o de la arquitectura como un monumento, como algo digno de ser recordado. Sin embargo, en tiempos de Pericles no era eso, sino lo que preñaba de sentido la vida de los atenienses. El arte más que describir trae a presencia.

Gracias al templo, el dios se hace presente en el templo (...). No se trata de ninguna reproducción fiel que permita saber mejor cuál es el aspecto externo del dios, pero sí se trata de una obra que le permite al propio dios hacerse presente y que por lo tanto es el dios mismo (Heidegger, 2016: p. 71-73).

El profesor de Friburgo subrayó el carácter de cosa de la obra de arte. Pero la obra de arte no es una cosa como las demás: ni es solo una substancia ni es solo algo que percibimos por los sentidos ni es un mero útil. Heidegger se pregunta si la obra de arte es lo que aparece enmarcado y colgado en los lienzos parietales de los museos, o lo que está en medio de una plaza como, pongamos por caso, una fuente o una estatua o una catedral ¿Es una obra de arte aquello que podemos llevarnos de un museo a otro, de exposición en exposición recorriendo el mundo? Ciertamente, y desde el punto de vista meramente material, las obras de arte son cosas que podemos transportar en un camión, en una mochila, en una caja, pero no son meras cosas u objetos: “El ser objeto, dirá Heidegger, no constituye el ser-obra de las obras” (2016: p. 67). “La verdad se pone a la obra, es decir, en la obra”, sentencia enigmáticamente Heidegger (2016: p. 143), pero lo que la hace obra de arte destacándola de otros modos de poner la verdad en obra no es solo la apertura de un mundo sino, la forma con que abre el mundo. Esa forma es la belleza. La obra de arte también es un origen, un comienzo donde, de forma asombrosa y excepcional, la verdad llega a ser haciéndose histórica. Esta fuerza original y fundante para abrir mundo y desocultar el ser es la que poseen algunos templos, pinturas, esculturas, sinfonías, tragedias y poemas, pues tienen la capacidad de situar al hombre en un marco de referencia nuevo. Pero sucede que su consistencia no es ilimitada. ¿Qué queda de esas obras, y en concreto del templo cuando ha envejecido y ya no ilumina para los hombres de un pueblo la forma de su destino?

2. Como ser-obra.

La obra de arte es un ser-obra, no un ser-cosa (Domínguez, 1991: p. 195-197). Heidegger se pregunta por la singular condición de la obra de arte ¿Cuál es su naturaleza en comparación con las demás cosas? Desde luego que una obra es una cosa, pero lo que la obra de arte es no puede quedar reducido a ninguna de las tres formas de comprensión de las cosas que han caracterizado la historia del pensamiento occidental:

1. La cosa como una substancia con accidentes: el conjunto de características que la cosa posee y que le pertenecen en propiedad (Heidegger, 2016: p. 33). En efecto, las cosas tienen unas propiedades (peso, extensión, dureza, color, etc.) que les son inherentes, merced a lo cual se distinguen de las demás. No son idénticas las propiedades de una piedra que las del tronco de un árbol, ni son similares las propiedades de una rosa que las de un par de zapatos de campesina.
2. Una concepción de la coseidad de la cosa tan legítima como la anterior sería considerarla como lo que captamos de su aspecto exterior. Lo percibido por los sentidos, el *αἰσθητόν* (*aistheton*) es la sensación que captamos; eso es la cosa y precisamente por ello “en todo lo que aportan los sentidos de la vista, el oído y el tacto, así como las sensaciones provocadas por el color, el sonido, la aspereza y la dureza, las cosas se nos meten literalmente en el cuerpo” (Heidegger, 2016: p. 35).
3. La cosa también puede concebirse como una “materia conformada”, una *hyle* o *materia* (*ὑλη*) con una determinada *morphé* o forma (*μορφή*). Tanto las cosas que fabricamos los hombres, los utensilios (*technai ónta*), como las que tiene en sí su propio principio de organización, las cosas naturales (*physei ónta*), son cosas que comprendemos como materia conformada, con su determinada apariencia o aspecto, con su figura o *εἶδος* propio. Pero entonces ¿qué cosa es la obra de arte? Resultaría estéril abordar el ser de la obra de arte desde alguna de las tres interpretaciones de la coseidad de la cosa que acabamos de mencionar. Y no porque en ellas no haya una parte de verdad, sino por su incompletud: la obra de arte no es solo una sustancia con accidentes, ni es solo un ente que captamos por los sentidos, tampoco es solo materia conformada.

Para la experiencia de producción de verdad, es más determinante ser-obra que ser-cosa y este es el centro del pensamiento heideggeriano sobre el arte. El ser-obra de la obra es lo que permite a la obra erguirse sobre sí y desde sí misma (Domínguez, 1991: p. 195-197). Lo que convierte al templo en una obra de arte no es su específica composición geométrica, ni los materiales con que está hecho, tampoco el rito que allí se pueda celebrar. Un templo no es solo una substancia con accidentes, ni es solo algo que captamos por su aspecto exterior ni una organización formal o una conformación material que permite tal o cual utilidad. Estos tres puntos podrían predicarse tanto de los entes artificiales como de los naturales. Pero ninguno de estos tres puntos considerados aisladamente nos lleva a la obra de arte ¿Por qué algunas obras artificiales podemos considerarlas obras de arte? ¿Qué peculiaridad poseen este tipo de cosas? ¿Por qué los útiles no son propiamente obras de arte? ¿Quién sabe propiamente qué o no es una obra de arte? Esta pregunta ya aparece en *Introducción a la metafísica*, conferencia impartida el verano de 1935 y publicada en 1953. Allí se dice:

El portal de una iglesia protorrománica es un ente. ¿Cómo y a quien se le revela su ser? ¿Al especialista de arte que la examina y fotografía en una visita o al abad que entra por el portal con sus monjes cuando se celebran fiestas, o a los niños que un día de verano juegan en su sombra? (Heidegger, 2014a: p. 40).

3. Como τόπος de una presencia.

Las cosas están hechas de algo. Una flor, un martillo y el *David* de Miguel Ángel están hechos de materia. El denominador común es que son entes: unos naturales y otros artificiales. La flor no está propiamente orientada a ningún fin, podríamos decir que la flor es un “para sí”. Toda su existencia es *physis* y queda enmarcada en un nacer, desarrollarse y morir en la naturaleza como naturaleza. La flor se ha generado por sí misma y posee una energía interna que le permite florear. Los entes naturales no son obra de los hombres, sino de sí mismos. Se trata de cosas hechas desde sí mismas, brotan desde sí y por sí, son *physei ónta*, se generan “espontáneamente y reposan en sí mismas” (Heidegger, 2016: p. 33). Un instrumento, en cambio, es un ente “para algo”, está orientado a una utilidad o función. También es una creación, pero dirigida a un fin impuesto desde fuera de ella. No tiene la fuerza de su ser en sí, sino en el *poietes*,

en quien las fabrica. Los instrumentos no son obra de la *physis* sino del *téchnites*, son *technai ónta* orientados a un uso inmediato. Las cosas y los instrumentos son entes materiales, ambos son creaciones, pero las primeras son en sí y para sí, los útiles, en cambio, siempre son “para algo” (Heidegger, 2020: p. 90). El utensilio está a mitad de camino entre la cosa y la obra; es más que una cosa y menos que una obra de arte (Heidegger, 2016: p. 43 y 47). Finalmente nos encontramos con la obra de arte propiamente dicha. Está emparentada con las cosas porque son algo material, sin duda, pero alejada del ser utensilio en tanto que la obra de arte no es para algo, está absuelta de utilidad alguna, “se parece más bien a la mera cosa, nos dice el maestro de Friburgo, generada espontáneamente y no forzada a nada” (2016: p. 41). Ni las cosas ni las obras de arte están orientadas a un fin pragmático. Podríamos seguir indagando en el ser de la obra y enseguida encontraríamos que ni son un utensilio ni una mera cosa, ni son entes para algo ni entes para sí ¿Qué es la obra de arte? De entrada, una materia conformada, pero no está sometida a ninguna obligación, no sirve para algo, no es un ente pragmático con vistas a, ni por mor de: “(...) la obra no es un utensilio al que además se le dota de un valor estético añadido. Ni la obra es eso ni la mera cosa es tampoco un utensilio (...)” (Heidegger, 2016: p. 63). La obra de arte tiene valor en sí, reposa en sí, tiene la fuerza de la autoimposición y de la autoafirmación. La obra posee “la autosuficiencia de su presencia” (Heidegger, 2016: p. 41) y no está remitida a uso pragmático alguno. Esa fuerza para poner “en pie un mundo” (Heidegger, 2016: p. 77) es la que hace de la obra aquella instancia capaz de manifestar en su plenitud el material con que está hecha. A diferencia del útil cuya materia se ausenta en el servicio que presta, en la obra de arte la materialidad sobresale. En la obra “no cabe hablar de materia prima” (Padeletti, 1963: p. 162). En ningún otro sitio como en el David, por poner un ejemplo, el mármol se hace más presente. En él viene a presencia algo inalcanzable por la objetivación científico-tecnológica. La materia es más patente en la obra que en el utensilio. En la utilidad habitual desaparecen la piedra, el metal o la madera (Heidegger, 2016: p. 77).

Sin embargo, en la obra de arte que es el lugar de la presencia del dios, el *τόπος* donde opera el acontecimiento de la verdad, los materiales no desaparecen ni se esconden, más bien se realzan y sobresalen. En ella aparecen en su consumación los colores, los olores y los materiales. El pesar del peso y el brillar del color (Safranski, 2022: p. 348) vienen a presencia de una for-

ma inasumible para las ciencias ¿Dónde se hace más presente el pesar de la piedra, en la roca montañosa o en la columna dórica del templo de Paestum? ¿Dónde aparece más el color rosa, en la rosa o en el *Ramo de rosas* que pintó Renoir? ¿Dónde está más visible el verde, en la hoja del árbol o en el “verde que te quiero verde (...)” del *Romance sonámbulo* de García Lorca? Heidegger dice:

la obra-templo no permite que desaparezca el material, sino que es por el contrario la que hace que destaque (...): la roca se pone a soportar y a reposar y así es como se torna roca; los metales se ponen a brillar y destellar, los colores a relucir, el sonido a sonar, la palabra a decir (Heidegger, 2016: p. 77).

La obra de arte ni es solo una cosa ni es un mero instrumento ¿Qué es la obra de arte? Para el filósofo de Messkirch el arte no es una cuestión estética, sino ontológica: “(...) hasta ahora el arte se ocupaba de lo bello y la belleza, no de la verdad” (Heidegger, 2016: p. 57). La esencia de su análisis sobre el arte es el ser, y no el agrado o desagrado que la obra produce en el espectador. La vivencia estética es un asunto moderno que Heidegger percibe como la causa del declinar del arte.

La esencia del arte no es ser expresión de una vivencia, no consiste en que el artista exprese en la obra su «vida anímica», para que épocas posteriores, como opina Spengler, tengan que preguntar cómo se manifestaba en el arte el alma cultural de una época. Tampoco en que el artista reproduzca la realidad más precisa y nítidamente que otros, o que produzca (exponga) algo en lo que otros tengan un disfrute, un deleite de tipo superior o inferior (Heidegger, 2007: p. 70).

La cuestión del agrado es de índole sentimental y afectiva, y conduce hacia una suerte de subjetivismo que Heidegger no tolera pues de ser así “El sujeto pasaría a ser la instancia última de legitimación tanto de lo bello como de lo artístico” (Belgrano, 2022b: p. 171). En el Epílogo a *El origen de la obra de arte* nos habla negativamente de la vivencia estética, experiencia característica de la Modernidad:

La estética toma la obra de arte como un objeto, concretamente un objeto de la αἴσθησις, de la percepción sensible en sentido amplio. (...). Todo es vivencia, pero quizá sea la vivencia el elemento en el que muere el arte. (Heidegger, 2016: p. 141).

Similares palabras aparecen en su *Introducción a la metafísica*. En este escrito asocia lo bello con el “adorno sofisticado” (Heidegger, 2014a: p. 123), esto es, con aquella creación artificial que genera paz, sosiego y relajación. Pero no nos engañemos, esto no es el arte. El profesor de Friburgo propone liberarse de la forma estética y superficial de considerarlo. En el curso impartido el semestre de invierno de 1951-1952 también rechazó la idea de belleza como aquello “que rezuma favor” (simplemente por estar) reservado al sentimiento y a la vivencia (...).” (Heidegger, 2010: p. 29).

El arte es “el manifestarse el ser del ente” (Heidegger, 2014a: p. 123), es un modo de desocultación del ser. Heidegger se propone superar una concepción del arte que solo es capaz de transmitir ideas o de expresar formalmente una cultura: “El arte no se entiende ni como ámbito de realización de la cultura ni como una manifestación del espíritu” (Heidegger, 2016: p. 151). La obra de arte ni está relacionada con la vivencia estética subjetivista ni con la genialidad, habilidad o la destreza del artista para reproducir fielmente la realidad. Tampoco está vinculado a la pericia para hacer de la forma la expresión de un contenido. El papel del artista es relevante en tanto que intermediario entre la materia y el poner en obra la verdad, pero no tiene la importancia del genio, que diría Kant.

La obra de arte está más relacionada con la verdad que con la belleza. La artística no es una cuestión estética sino ontológica, no tiene que ver con el placer, sino con la verdad. El esteticismo subjetivista no conduce a la senda del ser del objeto, por eso resulta necesario desfamiliarizarse de la forma esteticista de pensar el arte. La verdad es preservada en la obra arte:

(...) el arte es una consagración y un resguardo en el que, de un modo cada vez nuevo, lo real le regala al hombre el esplendor hasta entonces oculto, a fin de que, en esta claridad, mire de un modo más puro y escuche de un modo más amplio lo que se exhorta a su esencia (Heidegger, 2001: p. 33).

Al de Messkirch la distinción entre lógica, ética y estética -característica de la Modernidad- le resultaba problemática. Considerar la lógica la esfera del pensar, la ética la del comportamiento y la estética la de la belleza es algo que no se acomoda al planteamiento heideggeriano, pues la obra no es un objeto de vivencias para un sujeto (Belgrano, 2022b: p. 170), es algo distinto, no es un documento histórico donde se visualiza la destreza de unos

hombres para crear. La obra de arte es un acontecimiento que abre un mundo, pone en obra la verdad, y “poner” ha de entenderse como un “alzar” o “erigir” (Heidegger, 2016: p. 57). La enigmática fórmula “poner en obra la verdad” expresa la capacidad que la obra posee para imponer un nuevo paradigma, un nuevo horizonte de sentido y de comprensión de la realidad, un marco de significación que permite a los entes manifestarse y a los hombres interpretarse en la historia. Por eso la obra 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 (Heidegger, 2016: p. 71).

La obra de arte tiene que ver con el desvelamiento de la verdad. La verdad no es para Heidegger una *adaequatio intellectus et rei* (Heidegger, 2016: p. 87). Si la verdad fuese adecuación o concordancia quedaría identificada con la representación, y la adecuada representación de lo manifestado sería la verdad. Sin embargo, para nuestro filósofo, la representación de lo que se manifiesta no es la verdad; la verdad se encontrará “en la manifestación misma” (Padeletti, 1963: p. 156). La verdad se desoculta, se hace patente y visible, se desvela en la obra, en el claro o *Lichtung* pues “Lo ente solo puede ser en el espacio que le brinda el claro” (Heidegger, 2016: p. 91). En la primera parte del curso impartido en el semestre de invierno de 1951-1952 cuyo tema fue *¿Qué significa pensar?* Heidegger también se refiere al arte como lo relacionado con la verdad: “La belleza es una dádiva de la esencia de la verdad, teniendo en cuenta que verdad significa la desocultación de lo que se oculta”. Seguidamente señala su postura antiestética al sentenciar que “Bello no es lo que place, sino lo que cae bajo aquella dádiva de la verdad que acontece cuando lo eterno, carente de aparición y por eso, invisible, llega al reflejo de la máxima aparición” (2010: pp. 24).

La estética heideggeriana no es una ciencia ni una “lógica de la sensibilidad” (Leyte, 2016: p. 12). Lo bello no es percibido como la perfección de las cosas sensibles ni como algo racional. La estética es una ciencia ontológica que Heidegger ubica en un plano diferente al de las ciencias modernas y al de la vivencia sensible (*Erlebnis*). No bendice el arte efectista ni aplaude la

afectación, eso es típicamente moderno y es el preludio del fin del arte. Tampoco debe extrañarnos su oposición a la domesticación del arte por medio de instituciones políticas que no hacen más que aplanar y sepultar el obrar de la obra traficando esteticistamente con la obra con espurios intereses propagandísticos (Belgrano, 2022a: p. 183-199).

Desde el punto de vista de la metafísica no nos sorprende que el de Messkirch, sobre todo después de los años 50, huya del lenguaje científico que encumbró la Modernidad despreocupándose del ser del ente. A partir de entonces se distancia de la noción de *Dasein* como origen activo y productor del claro de ser, consideración característica de la etapa de *Ser y tiempo* (1927). Heidegger no fue un hegeliano irrestricto. Para el profesor de Friburgo, insistamos, el arte ni está relacionado con la manifestación de la cultura ni es la manifestación del Espíritu. La obra de arte es un acontecimiento apropiador o *Ereignis* que no depende de la actividad del *Dasein*. Podríamos decir que es aquella instancia primera a partir de la cual se desvela y muestra el ser y el ser es el sentido. El arte no es una creación en el sentido de la cosa, tampoco es una creación en el sentido del útil. La obra de arte es un *dónde*, es el lugar o τόπος en el que se pone en obra la verdad. En *Parménides* el de Messkirch señala que el arte es “un *dónde* en cuyos sitios y paisajes brilla explícitamente lo extraordinario y la esencia del ser llega a la presencia en un sentido eminente” (Heidegger, 2005: p. 152). Es el acontecimiento que crea historia y la impulsa hacia delante; es el evento que permite modificar la forma de comprender el mundo, de hecho, podemos subrayar que, en última instancia, la obra de arte es el abrigo o refugio donde se lleva a cabo la transformación del modo con que las cosas se hacen inteligibles, y precisamente por ello, el término *Lichtung* o “claro del ser” no debe pensarse como el fruto de una actividad meramente *poiética* (Garrido Perrián, 2015: pp. 162). En *Introducción a la metafísica* leemos:

La obra de arte no solo es obra porque es producida y hecha, sino porque efectúa el ser en un ente. E-fectuar significa aquí realizar en la obra aquello en lo que el brotar imperante, la *physis*, muestra su brillo como apariencia. (...). Dado que, en un sentido relevante, el arte hace que en la obra se sostenga y aparezca el ser como ente, (...) (Heidegger, 2014a: p. 147).

4. ¿Como utensilio?

Las formas de responder a la pregunta por la cosa no parecen resultar muy fecundas en lo que al arte se refiere. Dijimos que la cosa puede considerarse como una sustancia, como lo captado por los sentidos y como materia conformada. Seguidamente hicimos referencia a los útiles (*technai ónta*) como aquellos entes situados a medio camino entre la cosa y la obra de arte.

¿Los instrumentos son creaciones? Sí, sin duda, son creaciones útiles. Heidegger nos ofrece una concepción de lo útil tanto en *Ser y tiempo*, como en *El origen de la obra de arte*. En su *opus magnum* nos dice que: 1. El instrumento está remitido indefinidamente a otras cosas, y su remisionalidad resulta inapelable. Siempre se nos presenta en un horizonte de comprensión previo donde adquiere sentido. Fuera de ese entramado significativo el útil no es comprensible. 2. En el uso habitual lo que es el útil se ausenta, “se desvanece” (Padeletti, 1963: pp. 161).

Heidegger nos dice que

Un útil no es en rigor jamás. Al ser del útil le pertenece siempre y cada vez un todo de útiles (*Zeugganzes*), en el que el útil puede ser el útil que es. Esencialmente, el útil es “algo para...”. (...). En la estructura del para algo hay una remisión de algo hacia algo (Heidegger, 2020: p. 90).

Y “no es” desde luego como pueden serlo las obras de arte que son porque sí, por su fuerza de autoimposición. Los útiles son entes para algo, son un para qué o con vistas a algo, pero no son propiamente un *per se* o en sí que les otorgue el privilegio de la autoafirmación. Siempre están remitidos y, a menudo, cuando los útiles son fiables el plexo remisional se vuelve invisible. Lo mismo sucede cuando el útil funciona adecuadamente: pasa a estar ausente, pierde presencia. Cuando tratamos habitualmente con los útiles frecuentemente nos olvidamos de ellos porque toda la atención está puesta en el cumplimiento de una función. Los actos habituales no son conscientes; sabemos que los hacemos, pero no estamos pendientes de cómo los hacemos. Gracias al hábito, la libertad se naturaliza y por eso la acción habitual nos pasa desapercibida, parece instintiva. ¿Cuándo reparamos en la presencia del útil, en su materialidad, en su geometría? Cuando no sirve, cuando se rompe, cuando surge una necesidad apremiante que lo reclama, cuando se convierte en un obstáculo rebelde (Heidegger, 2020: p. 94-95). El útil ni está en sí, ni reposa en sí; nunca aparece ergui-

do sobre sí, por sí mismo, al modo de la obra de arte. No aparece por lo bien hecho que está ni por ser una buena copia del modelo original. El útil solo sirve para lo que fue pensado y fabricado y solo allí cumple su función.

¿Qué es un templo? ¿Es una cosa? ¿Es un instrumento? ¿Qué ha de suceder para que el templo sea considerado una obra de arte? Que es una cosa está claro; que podemos percibirlo también. Que el templo se construye para realizar celebraciones religiosas es evidente. Pero si el templo solo se percibe en tanto que utensilio para, entonces se corre el riesgo de su inadvertencia. Cuando el templo es considerado un útil su “que es” se desvanece en su habitualidad, allí no se acontece la verdad, no opera el acontecimiento de la verdad (Padeletti, 1963: p. 164). Durante la celebración litúrgica o el acto cultural, si todo marcha bien, el templo en tanto que instrumento desaparece no está presente.

5. El templo como obra de arte.

¿Qué ha de suceder para que podamos calificar al templo como obra de arte? Que en él los dioses hagan acto de presencia y aquí por dioses no ha de entenderse a Zeus o a Atenea, tampoco ha de entenderse a las ideas o a la cultura de una época. Heidegger no es un hegeliano en este sentido. Como se ha dicho más arriba, la obra de arte no guarda relación con la estética ni con la vivencia estética ni con el gusto tan alarmantemente subjetivista. Tampoco guarda relación con la genialidad del artífice. Para el maestro de Friburgo una dimensión estética del arte lo dirige inexorablemente a su fin. La obra de arte no es un objeto agradable, no es un “adorno sofisticado” (Heidegger, 2014a: p. 123), hermoso o bien compuesto capaz de provocar las delicias subjetivas del espectador. Lo importante del arte reside en su capacidad de traer a presencia, en “la claridad que otorga a todo lo presente su presencia” (Heidegger, 2014b: p. 157). El sentido de verdad como *aletheia* es bien ilustrativo a este respecto. La obra de arte no es más meritoria por la perfección con que el artista haya sido capaz de reproducir un modelo. El artista no copia, es el que consigue que en su obra se ponga en obra la verdad.

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 esta se proyecte por todo el recinto sagrado a través del abierto peristilo. Gracias al templo, el dios se hace presente en el templo (Heidegger, 2016: p. 67).

Gracias al templo -gracias a la obra de arte-el dios se hace presente allí. Ya se ha dicho que el templo es un dónde, un topos o lugar de presencia. Heidegger nos dice que allí “la esencia del ser llega a la presencia en un sentido eminente” (Heidegger, 2005: p. 152). Las grandes obras de arte son como el templo griego, el lugar de la presencia del dios. Pero esto, insistamos, no quiere decir en sentido literal que el dios se aparezca. Para Heidegger la obra de arte abre un mundo, funda historia, la impulsa, hace época en el sentido del ser. La obra de arte es un origen: es la “manera extraordinaria de llegar a ser la verdad y hacerse histórica” (Padeletti, 1963: p. 166).

El templo es una fuente luminosa, un espacio de sentido, nunca es un espacio neutro. Ser y sentido son equivalentes, pues el ser es lo que la obra hace posible abriendo un horizonte de significación inédito. No obstante, no se trata de una significación sagrada o trascendente, sino histórica. El mundo que abre la obra puede ser un mundo huérfano de dioses religiosos, aunque provoca, no obstante, la llegada, la presencia de lo sagrado entendido como lo originario, algo no circunscrito al ámbito del Dios de la metafísica en el sentido de una causa primera.

El templo como obra puede comprenderse como una suerte de *Ereignis*, un acontecimiento desarrollado por fuera de la vivencia metafísica del dios religioso. Los dioses se aparecen y se presentan porque ha habido un claro en el bosque, un *Lichtung* o luz renovada, pero aquellos no son los dioses religiosos: “Los dioses, dice Belgrano, (...) no son el donante del ser, en términos teológicos clásicos, sino donados” (Belgrano, 2020: p. 180). El sentido de *Lichtung* no ha de comprenderse desde el *Dasein* intencional, sino como un dónde no subjetivo en el que tiene lugar el espaciamiento apropiador del ser.

En el templo, entendido como claridad inédita, no aparece contenido alguno sino, más bien, el aparecer mismo. Precisamente es ese nuevo e inédito aparecer el que permite que las cosas se nos manifiesten como nunca antes lo habían hecho, o sencillamente se nos desocultan por primera vez. Esta es la diferencia respecto de la verdad como adecuación. La *aletheia* es una verdad originaria, la *adaequatio intellectus et rei* no. La obra abre un espacio iluminado con una inusitada claridad que Heidegger denomina sentido y el sentido es ser. Ese sentido, digámoslo así, no es algo intelectual, tampoco es algo conceptual, se trata más bien de algo hermenéutico, interpretativo en

tanto que es el previo, el fondo de significación *a priori* que se ha de comprender para captar el ente. Sin el sentido que hace posible esa nueva claridad resulta imposible que las cosas se puedan comprender. Sin ese horizonte pre-comprensivo no podríamos captar el “que se” de las cosas.

¿Son los dioses el sentido? Desde luego que los dioses no son las divinidades, sean de la religión que sean. Como acertadamente ha señalado Belgrano: “Heidegger identifica a los dioses con el autodesocultamiento del ser, en tanto que es una instancia fundadora de un espacio de sentido que no depende del *Dasein*. En definitiva, los dioses son el ser” (Belgrano, 2020: p. 184).

¿Es el templo como obra el que en su obrar, como si de una estatua se tratase, alumbra el ámbito de significación dentro del cual las cosas se presentan? ¿Qué es lo que aquí se nos dice? Que los dioses son el ser y el ser es el sentido. Los dioses pueden identificarse con la donación del ser que es independiente de la existencia. Y con ello se señala que la fundación de sentido no recae en un ámbito de jurisdicción humano. Este último particular no podría comprenderse sin el *Kehre*¹ de la obra heideggeriana. Es sabido que la noción de verdad como *aletheia* es sensiblemente estable a lo largo de la obra de Heidegger y, como hemos señalado, por verdad no ha de entenderse una adecuación del intelecto a la cosa, sino el desvelamiento, el aparecer de lo oculto. En *Ser y tiempo* la verdad es la correlación entre la apertura del *Dasein* y el desocultamiento del ente (Whitney, 2021: p. 157) ¿Qué se nos dice, en cambio, en *El origen de la obra de arte*? Que el origen del desocultamiento no está subordinado al *Dasein*, pues depende de una instancia que podríamos denominar impersonal, a saber: la obra de arte. Este es el viraje producido a partir de los años treinta, inaugurándose una esfera de producción de sentido que se desliga de lo humano. Heidegger se despega en esta etapa de aquella concepción del *Dasein* considerada como “foco de iluminación del ser” (Garrido Perrián, 2015: p. 162).

En *Ser y tiempo* el papel del *Dasein* es *conditio sine qua non* en la producción de sentido; en *El origen de la obra de arte* son los dioses los que otorgan el marco de inteligibilidad. Heidegger ya no confía en el *Dasein* activo, como de hecho sucedía en su *opus magnum*. En la obra de arte, en el templo, se

¹ Viraje que explicaría la intención de des-subjetivizar o desactivar el papel del *Dasein* en la apertura del ser.

abre un fondo de significación, un *Lichtung* que hace posible que los entes se manifiesten, pero “Ya no es el *Dasein* el que desvela la verdad sino quien participa de ella. La verdad y el ser ya no son relativos a la existencia, sino que dependen de la apertura del ser mismo” (Whitney, 2021: p. 157). Este es el punto determinante de la obra de arte, a saber, que no es el *Dasein* la instancia que presupone el desvelamiento del ser, sino que es el ser mismo el que “nos instala en una esencia tal, que en nuestra representación siempre permanecemos inmersos en el seno del desocultamiento y supeditados a él”. (Heidegger, 2016: p. 89). El templo concebido como obra de arte es el marco de la articulación del sentido, del ser y de los dioses ¿De qué dioses habla Heidegger? ¿De dioses personales o dotados de una figura histórica concreta? No. Heidegger se refiere a los dioses como a los portadores de una luz, en cuya claridad es posible un mundo que se abre, en definitiva, un horizonte de significación inédito (Belgrano, 2020: p. 184).

6. A modo de conclusión.

El templo es una obra en tanto que allí se deja que acontezca la verdad, el acontecimiento que lo hace patente. Precisamente por eso con-templar tiene lugar en un *templum* (Rykwert, 2002: p. 60-61). Contemplar es esa actividad de demora en el interior del acontecimiento que irrumpe en la obra. Este contemplar no es una experiencia estética, vale decir, una vivencia afectada de la sensibilidad, es la experiencia de lo acontecido en la obra.

La elección del templo griego como obra de arte, a nuestro juicio, guarda relación con la idea de que la arquitectura no es, en rigor de términos, un arte representativo. Es un arte formal y figurativo, pero no es representativo. En la arquitectura no se realiza una reproducción formal de la realidad. No es como la pintura o la escultura, que pueden considerarse artes de la representación de un objeto o de un modelo existente. Heidegger es muy explícito: el arte “(...) no es reproducción ni copia de lo ya presente” (Heidegger, 2014b: p. 157); “no se trata de ninguna reproducción fiel que permita saber mejor cuál es el aspecto externo del dios (...)” (Heidegger, 2016: p. 73). La elección del templo le permite alejarse de la idea mimético-visual del arte pictórico y escultórico por la propia naturaleza de la disciplina arquitectónica. Hecha esta puntualización resulta pertinente señalar, al menos, dos formas de pensar el templo: 1. Como artefacto formal y 2. Como lugar de una presencia.

El templo puede percibirse y contemplarse como objeto o ente formal tan bien compuesto, armonizado, escalado y dispuesto como se quiera. Su correcta *symmetria* (Vitruvio, 1993: L.I, cap. II, p. 11) puede producir el efecto agradable de la *eurythmia* (Vitruvio, 1993: L.I, cap. II, p.10), el placer de la contemplación. Si consideramos el templo como la morada del dios, como el lugar o topos de una presencia, entonces no se persigue una experiencia estética o una vivencia subjetiva, se persigue, más bien, un saber en tanto que “haber visto, en el sentido más amplio de ver, quiere decir captar lo presente como tal. Según el pensamiento griego, la esencia del saber reside en la ἀλήθεια, es decir, en el descubrimiento de lo ente” (Heidegger, 2016: p. 103).

Como es sabido, desde tiempo inmemorial el templo está relacionado con lo distinto, con lo separado, lo sagrado y santo. En la cultura griega un templo es *τέμενος*, un espacio recortado (Rykwert, 2002: pp. 61), delimitado dentro de la homogeneidad del territorio. Dentro de ese recinto acontece la presencia de lo divino, lo extraordinario y distinto. Semejante dignidad, o mejor, semejante saturación de realidad es percibida como la presencia del dios, merced a lo cual ese espacio sagrado es especial, incluso temible², pues el asombro y la admiración que provocan no pueden ser asimilados por cualesquiera. Sabemos que al interior de los templos griegos no podía acceder cualquier persona, no eran lugares de concurrencia pública³. Dentro de ellos tenían lugar ritos y celebraciones en los que solo participaban augures y sacerdotes. Solo unos pocos pueden tolerar la presencia o la manifestación del dios. Este es el motivo por el que los templos se concibieron para ser vistos desde fuera y precisamente por eso se construyeron como esculturas urbanas⁴. A diferencia de las edificaciones romanas, de las basílicas o los templos cristianos, los griegos son edificios donde los fieles se reúnen en el exterior, por eso predomina su silueta y su figura (Pevsner, 1994: 19). Dado que el

² Lo sagrado es a la vez “augusto y maldito; digno de veneración y que suscita el horror”. (Benveniste, 1983: p. 350).

³ “Debido a esta circunstancia y al hecho de que el volumen encerrado por el templo no era accesible al público, a menudo se ha comparado el templo griego con una monumental escultura incrustada en el paisaje” (Roth, 1999: p. 207).

⁴ Considerar el templo una escultura es lo que explica que muchos de ellos fuesen sometidos a los procesos de anamorfosis, es decir, a la deformación formal y a la alteración y corrección de las medidas de los elementos constructivos, con el fin de adaptar el objeto a la manera de ver propia del hombre garantizando el agrado visual.

templo es el lugar de una presencia, es la morada del dios, es el punto de contacto entre lo divino y lo humano, frecuentemente considerado centro o eje del mundo, topos o lugar donde lo sobrenatural entra en comunicación con lo natural. Heidegger anota que el templo es un espacio consagrado porque “consagrar significa sacralizar en el sentido de que, gracias a la erección de la obra, lo sagrado se abre como sagrado y el dios es llamado a ocupar el espacio abierto de su presencia” (Heidegger, 2016: p. 73).

Sin embargo, puede suceder que el dios huya, que allí no tenga lugar el acontecimiento de su presencia por varios motivos: porque el espectador no tenga fe o porque la época histórica que el templo como obra de arte abrió haya pasado. Puede suceder que el espectador no sea contemporáneo al tiempo histórico de aquella verdad que, de manera admirable y asombrosa, llegó a ser haciéndose histórica. ¿Qué queda del templo cuando los dioses han huido? ¿Qué sucede con el templo cuando no pone en obra la verdad, cuando ya no es un origen? ¿Qué pasa cuando el turista cultural no cree que esa construcción sea la morada de un dios? De lo que no cabe duda es que el templo no es una mera construcción, ni mucho menos. La mera edificación no mundeia, ni es capaz de llenar de sentido y significatividad la vida y el destino de un pueblo. La mera obra no es capaz de poner en obra la verdad, ni tiene capacidad para hacer sobresalir los materiales de los que está hecha ni sus propiedades. Un mero artefacto arquitectónico no hace visible el soportar de la piedra, el proteger o cobijar del muro, el espaciar o el brillar de los colores. Como ya hemos señalado, una de las diferencias entre los entes artificiales y los entes naturales es que los primeros son obra de los hombres, los segundos de la naturaleza. Sin embargo, cuando el ente artificial es una obra de arte tiene en común con los *physei ónta* la espontaneidad de su brotar desde sí, su reposar en sí. De la obra de arte se ha dicho que no es un mero instrumento. A diferencia de este, tiene la capacidad de la autoimposición y la autoexhibición, posee la facultad de reposar en sí: “Pero a su vez, y debido a la autosuficiencia de su presencia, la obra de arte se parece más bien a la mera cosa generada espontáneamente y no forzada a nada” (Heidegger, 2016: p. 41). Con todo, la obra de arte pone en obra de forma admirable la verdad, una verdad que como origen se hace histórica. En el ente natural hay una perennidad que no tiene lugar en la obra porque el carácter de hito de la verdad es correlativo de su historicidad. Esa verdad se pone en

obra a través de una figura (de una materia, de una composición, de una *symmetria* y un decoro, que diría Vitruvio), pero esa verdad, insistamos es un origen histórico y como “comienzo es lo más pavoroso y lo más violento. Lo que le sucede no es el desarrollo sino el allanamiento que es la mera extensión por aplastamiento” (Heidegger, 2014a: p. 143).

Aunque no podemos perder de vista que Heidegger nos sitúa en un plano que no permite valorar las obras de arte por su perfección técnica, aunque su estética es ontológica y extra-artística, nos parece que las siguientes preguntas son legítimas y su respuesta o es soslayada o es ambigua en *El origen de la obra de arte* ¿Qué hacer con aquellas obras de arte que no pueden mantenerse dentro del origen fundante? ¿Qué hacer con las obras de arte que abrieron un mundo que ya pasó? ¿Qué hacer con esas magníficas obras de arte que no abren una etapa nueva de la historia, que no son un comienzo, sino que confirman maravillosamente una etapa anterior? ¿Qué hacer con las obras de arte que ponen fin a una etapa de la historia, que ya no abren un mundo nuevo porque han envejecido y se han normalizado, allanado o aplastado? ¿Acaso el Partenón (s. V a.C.) no es una obra maestra de la arquitectura dórica? Sin embargo, se llevó a cabo en ese estilo cuando ya se estaba en el periodo jónico evolucionado ¿No son sensacionales y prodigiosas algunas catedrales góticas como la de Segovia (s. XVI) o la de Orleans (s. XVII), construidas siglos después de haberse finalizado el estilo gótico en la *Île de France*? ¿Es limitada la consistencia de la verdad fundada por la obra de arte? ¿Qué podemos hacer con aquellas obras que ya no alumbran para el hombre la forma de su destino? (Safranski, 2022: p. 349). Heidegger no parece detenerse en este particular. Nosotros creemos que es inevitable el carácter histórico de la verdad que abre la obra de arte, y cuando otros mundos han irrumpido, cuando otras épocas han pasado y parece que los dioses han huido, lo que aquellas obras de arte se merecen es el reconocimiento y un demorarse en aquel mundo abierto que la obra hizo irrumpir. Pero entonces aparece un riesgo: caer en la mera vivencia estética o artística, pues una obra de arte sin mundo queda reducida a objeto de satisfacción para la sensibilidad. Si, en efecto, los fieles medievales veían santos donde nosotros solo vemos estatuas cuyo valor artístico reconocemos y apreciamos (Herrmann, 1994: p. 162). Otra respuesta a estas preguntas sería considerar que todos los orígenes son el mismo comienzo, pero eso debe ser tratado en otro momento y lugar.

Bibliografía.

- BELGRANO, Mateo (2020). "De templos y divinidades. El rol de los dioses en *El origen de la obra de arte*". *Eidos*, Colombia, 33, 170-194.
- BELGRANO, Mateo (2022a): "Contra el arte domesticado; Una lectura más sobre *El origen de la obra de arte* y el nazismo". *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, España, 55 (2), 183-199. DOI: <https://doi.org/10.5209/ asem.79846>
- BELGRANO, Mateo (2022b): "Ecos hegelianos en "El origen de la obra de arte" de Martin Heidegger". *ÉNDOXA*, España, 50, 2022, 167-185.
- BENVENISTE, Émile (1983): *El vocabulario de las instituciones indoeuropeas*. Taurus.
- DOMÍNGUEZ, Javier (1991): "La teoría estética en Heidegger". *Areté*, Perú, III, (2), 183-205. <https://doi.org/10.18800/ arete.199102.001>
- GARRIDO PERIÑÁN, Juan José (2015): "*Lichtung*: el claro del ser. Un estudio a raíz de las meditaciones de *Holzwege*". *Agora: Papeles de filosofía*, España, 34(2), 161-177. DOI <http://dx.doi.org/10.15304/ ag.34.2.2188>.
- HEIDEGGER, Martin (2001): "Ciencia y meditación", en *Conferencias y artículos*. Ediciones del Serbal.
- HEIDEGGER, Martin (2005): *Parménides*. Akal.
- HEIDEGGER, Martin (2007): *Seminarios de Zollikon: protocolos, diálogos, cartas*. Jitanjáfora Morelia y Red Utopía, Edición de Medard Boss.
- HEIDEGGER, Martin (2010): *¿Qué significa pensar?* Editorial Trotta.
- HEIDEGGER, Martin (2014a): *Introducción a la metafísica*. Gedisa.
- HEIDEGGER, Martin (2014b): *Experiencias del pensar*. Abada Editores.
- HEIDEGGER, Martin (2016): *El origen de la obra de arte*. La Oficina.
- HEIDEGGER, Martin (2020): *Ser y Tiempo*. Editorial Trotta.
- HERMANN, Friedrich-Wilhelm von (1994): *Heideggers Philosophie der Kunst: Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung, "Der Ursprung des Kunstwerkes"*. Vittorio Klostermann.
- LEYTE, Arturo (2016): *Postscriptum a "El origen de la obra de arte"*. La Oficina.
- PADELETTI, Hugo (1963): *Arte y poesía en Heidegger*. *Universidad. Publicación de la Universidad Nacional del Litoral*, Argentina, 03(55), 153-188.
- PEVSNER, Nikolaus (1994): *Breve historia de la arquitectura europea*. Alianza Forma.

- ROTH, Leland M. (1999): *Entender la arquitectura. Sus elementos, historia y significado*. GG.
- RYKWERT, Joseph (2002): *La idea de ciudad*. Ediciones Sígueme.
- SAFRANSKI, Rüdiger (2022): *Un maestro en Alemania. Martín Heidegger y su tiempo*. Austral.
- VITRUVIO, Marco (1993): *Los Diez libros de Arquitectura*. Barcelona. Alta Fulla.
- WHITNEY, Erika (2021): Heidegger y la verdad de la obra de arte. *Diferencia(s)*. *Revista de teoría social contemporánea*, Argentina, 12, 155-162.