THÉMATA. Revista de Filosofía
Nº 57, enero-junio (2018) pp.: 291-321.
ISSN: 0212-8365 e-ISSN: 2253-900X
doi: 10.12795/themata.2018.i57.1

ARTE Y VACÍO: ESPACIO Y LUGAR EN HEIDEGGER Y CHILLIDA

ART AND EMPTINESS: HEIDEGGER AND CHILLIDA ON SPACE AND PLACE

Miles Groth
Wagner College, Staten Island, New York
Traducción de Ramiro Palomino

Resumen: El único proyecto de colaboración de Martin Heidegger fue llevado a cabo con el escultor vasco Eduardo Chillida. Aquí se analiza el escrito *El arte y el espacio* (1969), que surgió de aquél encuentro, en relación a la estética de Chillida, así como la orientación fenomenológica y la respuesta a la pregunta por la naturaleza del lugar compartidas por ambos.

Palabras-clave: estética, fenomenología, espacio, plástica, lugar, nada, Martin Heidegger, Eduardo Chillida.

Abstract: Martin Heidegger's only collaboration was with the Basque sculptor, Eduardo Chillida. The text "Art and Space" (1969) that resulted is discussed in relation to Chillida's aesthetics and the implicit phenomenological orientation shared by both and their response to the same question about the nature of place.

Key-words: aesthetics, phenomenology, space, sculpture, place, nothingness, Martin Heidegger, Eduardo Chillida

La plástica sería una corporeización de lugares que, al abrir una comarca y preservarla, mantienen reunido en torno a sí un ámbito libre que confiere a las cosas una permanencia y procura a los hombres un habitar entre las cosas.

Heidegger

La materia, el espacio y el tiempo son, en primer lugar, cosas inseparables a un grado tal que no se si son realmente cosas diferentes.

Chillida

La plástica: la corporeización de la verdad del ser en la obra que instaura lugares.

Heidegger

Las cosas que no conozco son la base de mi obra y de mi vida.

Chillida

Introducción

Gracias a Heinrich Wiegand Petzet, en los comienzo de la década de 1960 Martin Heidegger pudo entablar un acercamiento con la obra del escultor vasco Eduardo Chillida[1]. El filósofo y el artista finalmente se conocieron en 1968 en Hagenwil Castle, Suiza, gracias a una invitación de Franz Larese, curador de la Galerie Im Erker, en St. Gallen, donde al año siguiente Heidegger y Chillida colaboraron en un proyecto publicado con el título *El arte y el espacio*[2]. Heidegger inscribió su texto sobre una piedra del litógrafo mientras Chillida elaboraba siete cortes de papel (*papier découpés*) para una edición limitada de 150 copias de la obra[3]. Las siguientes

1. Heinrich Wiegand Petzet, *Aus einem Stern zugehen Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger* (1929-1976) (1983), trad. de Parvis Emand y Kenneth Maly como *Encounters with Martin Heidegger* (1929-1976) (Chicago: University of Chicago Press, 1993), pp. 156-158. Petzet, uno de los estudiantes más entusiastas de Heidegger, fue editor de la correspondencia entre Heidegger y el escritor Erhart Kästner, (1904-1974) así como de las cartas de Reiner Maria Rilke a Paul Cézanne, y autor de la biografía del pintor Heinrich Vogeler (1872-1942). Véase: *Martin Heidegger-Gerhart Kästner: Briefwechsel 1953-1974* (Frankfurt: Insel, 1986).

2. *Die Kunst und der Raum*, en *Aus der Erfahrung des Denkens*, GA 13, 1983, pp. 203-210 (AED en lo sucesivo). En la edición de la *Gesamtausgabe* de las facetas del pensamiento de Heidegger el texto es presentado como verso en blanco. *Arte y espacio*, trad. de Charles Seibert, apareció en *Man and World* (Dordrecht) 6, 1973, pp. 3-8. Véase, también, la breve dedicatoria de Heidegger a Chillida (GA 16, p. 696) la cual incluye dos citas de *El origen de la obra de arte*. La primera es el primer párrafo del epílogo del ensayo *La cosa y la obra* (GA 5, p. 9). La dedicatoria está fechada en San Gallen, noviembre 24 de 1968.

3. En aquella ocasión, una conferencia sobre su colaboración fue presentada por Erhart Kästner. Una impresión estándar le siguió. El texto original es bilingüe: *Die Kunst und der Raum. L'art et l'espace* (San Gallen: Erker, 1969; reeditado en 1983), edición francesa de Jean Beaufret y François Fédier. La primera edición de 150 copias incluyó una *Vorzugsausgabe* de 25 copias que contenían recortes de Chillida. El texto publicado termina con una bibliografía de las fuentes relacionadas de Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935-1936), en *Holzwege*, GA 5, 1977, pp. 1-74, y "*... dichterisch wohnet der Mensch…*" (1951), *Vorträge und Aufsätze*, GA 7, 2000, pp. 189-208 (publicado por primera vez en 1954); *Sein und Zeit* (1927), GA 2, 1977, pp. 136-151 (§§ 22-24, *Die Räumlichkeit des Daseins*); *Zur Erörterung der Gelassenheit. Aus einem Feldweggespräch über das Denken* (1944-1945), en AED, pp. 37-74 (publicado por primera vez en 1954 en *Gelassenheit*), *Bauen Wohnen Denken* (1951), en GA 7, 2000, pp. 145-164 (publicado por primera vez en 1954). A todo esto me gustaría añadir la pequeña contribución de Heidegger a un coloquio (la cual se discute más adelante) con el filósofo japonés Shin'ichi Hisamatsu en *Art and Thinking* (1958), publicado inicialmente por Alfred L. Copley como *Die Kunst un das Denken*, en *Listening to Heidegger and Hisamatsu* (Kyoto, Bokubi, 1963), pp. 43-80, reimpreso en Harmut Buchner (Ed.), *Japan und Heidegger* (Sigmaringen, Thorbecke, 1989), pp. 211-215. Acerca de la relación con Kästner, véase *Martin Heidegger and Erhart Kästner, Briefwechsel, 1953-1974* (Frankfurt: Insel, 1974), y Anita Kästner y Reingart Kästner, *Erhart Kästner: Leben und Werken in Texten und Bildern* (Frankfurt: Insel, 1994), pp. 8, 144-145, 163, 182-183 y 192-193, donde se encuentran impresos facsímiles de varias cartas de Heidegger dirigidas a Kästner y demás material relacionado. Acerca de estos *collages* para *El arte y el espacio*, Chillida escribió: "me he dedicado por muchos años a la práctica del *collage* los cuales son un recurso para dos cosas: la tendencia hacia el nú-

reflexiones sobre el breve texto *El arte y el espacio* de Heidegger están dedicadas a la memoria de Chillida, fallecido en 2002. La colaboración ocupa un lugar especial en la obra de Heidegger. En palabras de Petzet, se trata de "¡un *unicum* en toda su obra!"[4]. Como peculiar proyecto de colaboración, este texto también se ubica entre sus ensayos sobre arte como el único estudio dedicado a la plástica. *El arte y el espacio* es el único texto "ilustrado" de Heidegger y uno de los pocos de los que hizo una grabación de sonido; es el único, también, en los que realizó una grabación con su propia mano[5]. Al grabar sus palabras en piedra con el estilo de su escritura manual, Heidegger producía una obra comparable a las aguafuertes ilustradas de la poesía de Blake.

El texto se basó en una conferencia pronunciada por Heidegger en la galería Franz Larese hacía cuatro años, el 3 de octubre de 1964, con ocasión de una instalación de la obra del escultor alemán Bernhardt Heiliger (1915-1995). En aquel tiempo, la conferencia se tituló *Espacio, hombre y lenguaje*[6].

Tanto Heiliger como Chillida escribieron acerca de la relación entre arte y espacio[7]. Las observaciones de Chillida van acordes en gran medida con las ideas de Heidegger, si bien es muy probable que las primeras fueron escritas independientemente de cualquier familiaridad de primera

mero 3 (lo cual es obvio en *litho-collages*, por ejemplo, en el libro realizado con Heidegger) y la tendencia hacia la "levitación" que resulta evidente en mis esculturas de gran tamaño…" *Entrevista con Santiago Amón*, p. 21. Sobre su colaboración, Chillida escribía: Heidegger escribió un libro, *El arte y el espacio*, en el cual se discute mi obra: trata sobre la idea del *espacio como espacio vital que está en relación con el ser humano*, y la idea de que *la escultura revela el carácter preciso del espacio. Heidegger me preguntó sobre lo que yo pensaba porque se veía sorprendido de encontrar tantas relaciones entre sus ideas y mis ideas traducidas a la escultura*. Sandra Wagner, *Entrevista con Eduardo Chillida* (1997), p. 26 (cursiva añadida).

4. Petzet (1993), p. 156.

5. Además de algunas lecturas de la poesía de Hölderlin, Heidegger hizo tres grabaciones en LP de sus propios textos: *Hölderlins Himmel und Erde*, grabada el 18 de enero de 1960 en la Universidad de Heildelberg; *Der Satz der Identität*, grabada el 27 de junio de 1957 en la Universidad de Friburgo; y *Die Kunst und der Raum*, todas ellas producidas por Erker-Verlag. En una carta a Erhart Kästner, Heidegger relata su experiencia al grabar el texto con su propia mano. Véase: *Heidegger/Kästner Briefwechsel* (1974), pp. 105-106.

6. La conferencia original se tituló *Raum, Mensch und Sprache*. Véase, también, la carta de Heidegger a Heiliger en el *Katalog der Bernhard-Heiliger-Ausstellung* (San Gallen: Erker. Verlag, 1964), p. 18, y el comentario puntual de Heidegger sobre el *arte abstracto* que Heiliger relató a Robert Kudielka: *Abstrakt –das ist doch bloß ein Hilfswort. Sie machen doch nicht Nichts, oder?* Robert Kudielka, *Sphairos und der Streit der Welt: Über die Bedeutung der Komposition in Bernhard Heiligers Stahlplastiken. Bernhard Heiliger. Retrospektive 1945-1995* (Bonn: Bundesrepublik Verlag, 1996), p. 59, No. 13.

7. Bernhard Heiliger –*Thoughts from a Scoulptor's Workshop*, seleccionado y traducido por J. P. Hodin, en *The Painter and Sculptor* (London), 3 (2), verano de 1960, pp. 25-29. Véase la nota 13.

mano con el pensamiento de Heidegger[8]. Sin embargo, después de 1969 la influencia de Heidegger sobre Chillida sería reconocida explícitamente[9]. Mi interés en la relación entre Chillida y Heidegger radica en que Chillida emplea de forma independiente un elemento importante en el pensamiento de Heidegger, así como el hecho de que, en cierto sentido, la plástica de Chillida encarna un aspecto del pensamiento de Heidegger.

A comienzos de 1960, Petzet dio a conocer a Heidegger las "sorprendentes relaciones" que había identificado entre la obra de los dos personajes. Eventualmente, la admiración de Chillida por Heidegger fue tan desbordada como la de Petzet, quien relata que el escultor en una ocasión se refirió a Heidegger en términos de "el más grande hombre que he conocido"[10].

A continuación discutiré en primera instancia *El arte y el espacio* en contraposición a algunos comentarios de Chillida publicados, y me referiré, ocasionalmente, a los comentarios de Heidegger sobre el tema. No es mi intención comparar sistemáticamente lo que Heidegger ha dicho en otras partes acerca de la obra de arte con lo que él menciona aquí[11]. Intentaré, entonces, tratar de señalar las varias maneras como la obra de uno complementa a la de otro.

¿Quién fue Eduardo Chillida?

Eduardo Chillida

Eduardo Chillida nación el 10 de enero de 1924 en San Sebastián, una ciudad ubicada en la costa norte de España, donde murió el 19 de agosto de 2002. Chillida estudió arquitectura y dibujo, pero tras advertir en sus propias esculturas la enorme influencia de la sensibilidad y el *ethos* griego clásicos, ojo y mano trabajando juntos, entonces decidió optar por la escultura. El metal y la piedra fueron su medio de expresión. Chillida guardaba cuadernos con notas de sus reflexiones sobre arte y temas relacionados, mismos fragmentos que publicó[12]. En una ocasión participó en

8. La cronología de Claude Esteban sugiere que Chillida fue consciente de las ideas de Heidegger sólo después de su encuentro en 1968. Claude Estaban, *Chillida,* Paris: Maeght, 1971, p. 185.

9. Chillida (1996), p. 104. Cabe destacar que, en unos pocos casos, las consideraciones de Chillida publicadas después de esta fecha se remiten a un momento temprano de su vida.

10. Petzet (1993), p. 156.

11. A este respecto, véase: Jutta Held, *Zur Bestimmung zeitgenossischer Plastik durch Chillida und Heidegger*, en *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 20, 1975, pp. 103-126, y Wayne Owens, *Heidegger's Philosophy of Art*, *British Journal of Aesthetics* 29 (2), 1989, pp. 128-139.

12. *L'espace, la limité*, en *Chillida* (*Derrière le Miroir*, No. 183, septiembre de 1970), pp. 15-

un simposio sobre Miró titulado *La psicopatología y la dimensión espiritual del arte moderno*[13].

Chillida atrajo el interés de un número importante de figuras de la filosofía del siglo XX. En los inicios de su carrera su obra atrajo la mirada de Gaston Bachelard, autor de *El universo de fuego*, para un catálogo de las primeras piezas en hierro de Chillida[14]. En 1979 Octavio Paz contribuyó con un ensayo introductorio titulado *Chillida: del hierro al reflejo* para un catálogo de la obra del escultor[15]. La obra de Chillida en hierro, piedra y madera es un estudio del volumen, profundidad, exterioridad, interioridad, gravedad y dimensión. Se inspiró en la lluvia, el viento, las olas del mar y la luz solar para cambiar la forma material de sus creaciones. Sus grandes piezas de exteriores son presencias telúricas, lugares donde los elementos se encuentran, donde tierra y mundo se enfrentan el uno al otro; son sitios de encuentro de la modernidad industrial y la vitalidad y fuerza brutas de la tierra. Son lugares donde la tierra parece ceder al poder de la tecnología, pero donde a la vez el mismo poder mecánico hecho por el hombre rinde tributo al cuerpo de la tierra. Sus monolitos, si bien han sido forjados bajo la presión de toneladas de fuerza humana, evocan y celebran las potencias fundamentales de la naturaleza.

Peines del viento (1972-1977) es, quizás, la más notable de las esculturas metálicas en gran dimensión de Chillida. En dirección hacia el Atlántico, desde unas viejas rocas en la costa norte de San Sebastián, estas presencias enclavadas parecen estar ocupadas –como si ellas mismas estuvieran pensando- en la tarea inevitablemente imposible de asir lo que ahí se encuentra.

Paz describe varias de estas piezas:

> *Peine del viento II*, una de sus esculturas más poderosas, es una suerte de mano terrible que abre los dedos para que pase entre ellos el viento de alta mar. En *Peine del viento III* la mano de hierro se convierte en una forma entre animal y vegetal, hecha de raíces o tentáculos que se anudan como queriendo encerrar entre sus anillos el cuerpo invisible del aire; los raigones se clavan en una columna trunca de granito

22, y *Notebook pages*, en *Chillida*, (París: Maeght, 1979), pp. 21-23. Trece de los aforismos de *L'espace, la limité*, que datan de la época cercana a la publicación de *El arte y el espacio*, se encuentran impresas en *Cuadernos*.

13. Joseph J. Schildkraut y Aurora Otero (Eds.), *Depression and the Spiritual in Modern Art: Homage to Miró* (New York: John Wiley, 1996), pp. 104-108.

14. *Derrière le Miroir* (París: Maeght, 1956), Nos. 90/91. Una traducción al español, *El cosmos del hierro*, apareció en *Revista de Occidente* (Madrid), 3. Época, No. 3 de enero de 1978, pp. 24-27.

15. *Chillida*, París: Maeght, 1979, pp. 9-18.

batida por la intemperie.[16]

Las obras en gran escala de Chillida evocan en el observador aquello que Kant llamó la experiencia de lo *sublime [Erhaben]-terrible* a lo cual "le acompaña un cierto temor o melancolía"[17]. Como Kant dice, y como las esculturas de Chillida expresan en su corporalidad: "lo sublime siempre tiene que ser grandioso", si bien al mismo tiempo "tiene que ser simple"[18]. Si bien los *peines del viento* son, esencialmente, imágenes de lo agónico, en última instancia son un intento de pensar lo inasible. La cualidad de estas obras sugiere su conexión con las ideas de Heidegger acerca de qué significa pensar (*was heißt Denken*).

Arte y espacio[19]

Es bien sabido que Heidegger se vio interesado en las obras de pintores como Vincent van Gogh, Paul Cézanne y Georges Braque. Los

16. *Chillida* (1979), p. 13.

17. Immanuel Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* [1764], (Berkeley: University of California Press, 1960), pp. 47-48 (trad. de John T. Goldthwait; modificado). Lo sublime es eso que se sitúa justo en (*sub*) el límite (*limen*) de lo que podemos apreciar o considerar del todo. Chillida explora este sentido del límite, el cual caracteriza como "el protagonista del espacio", el punto donde una cosa se convierte en otra", *Chillida* (1996), p. 104. La palabra latina *sublime* también indica el sentido de ese punto en el que algo o alguien pasa de un estado o condición o mundo a otro, así como del proceso de transformación mismo. La traducción que Kant hace de *sublime* tiene el sentido etimológico de haber sido completamente "arrobado" por algo, como si se tratara de una especie de éxtasis buberiano. La asociación con la *Aufhebung* de Heidegger es irresistible, si no enteramente apropiada.

18. Kant, recordemos, también dice que "la profunda soledad" y "la larga duración" son de esta manera también sublimes.

19. El texto es precedido por dos epígrafes. El primero es un aforismo de Georg Christof Lichtenberg: "Si uno realmente piensa en ello, hay mucha sabiduría en el lenguaje. No es realmente probable que uno lleve todo al lenguaje sino que en realidad ya hay mucha sabiduría en él, como la hay en los proverbios" *Aforismos*. El segundo es de la *Física* (IV: 212a7) de Aristóteles: Δοκεῖ μέγα τι εἶναι καὶ χαλετὸν λεφτῆναι ὁ τόπος. Heidegger traduce: „*Es scheint aber etwas Großmächtiges zu sein und schwer zu fassen, der Topos"*, que Heidegger glosa como *"das heißt der Ort-Raum". "*...debemos naturalmente esperar encontrar dificultad en determinar qué es el lugar…" (trad. de R. P. Hardie y R. K. Gaye) en *Die Kunst und der Raum. L'art et l'espace*, Beaufret y Fédier entienden como *espace-lieu* (espacio-lugar) la interpretación que Heidegger hace de τόπος (lugar-espacio). La plenitud que el término griego alberga no escapa a la consideración de Heidegger: posición, región o localidad; apertura, ocasión u oportunidad de que algo suceda; incluso el lugar en un texto. La ya casi obsoleta palabra *stead* del inglés

viajes de Heidegger al sur de Francia en el último periodo de su vida tuvieron como motivo, en parte, ver con sus propios ojos la luz de los lugares que aquellos pintores intentaban apresar en sus pinturas[20]. Sin embargo, el análisis del espacio de Heidegger en *El arte y el espacio* se basó en su apreciación de la plástica.

Las "estructuras esculpidas", escribe Heidegger, "son cuerpos [*Körper*]" (p. 5)[21]. La materia (*Masse*) de la que están hechas se forma en un proceso de delimitación (*Abgrenzen*) de la misma materia. La delimitación de este tipo es mismo tiempo inclusiva y exclusiva (*Ein- und Aus-grenzen*). En el proceso de delimitación el espacio *ocupa* la obra. El espacio es ocupado por la obra. En un primer momento nos vemos inclinados a pensar la obra como un volumen "cerrado, perforado y vacío", lo cual resulta ser un error, como veremos más adelante.

La descripción que Heidegger hace del proceso de formación de la plástica parece lo suficientemente clara. Pero este proceso sigue siendo enigmático (*rätselhaft*), dice, ya que el espacio de una obra de arte, de modo contrario a nuestra manera cotidiana de entender las cosas, es *creado* en la formación de la obra de arte misma. Es decir, el espacio artístico no está ahí en un inicio, vacío, esperando ser llenado por algún material (hierro, piedra o madera, por ejemplo) y en cierto sentido consumado. No. El espacio que una figura plástica ocupa es creado por el artista. No se trata del espacio abierto que es estudiado por la geometría o la física –lo que Heidegger denomina "espacio físico-técnico".

El análisis que Chillida hace de los límites también se enfoca en el espacio único de la obra de arte y lo que ésta nos enseña acerca del espacio "físico"[22]. Así mismo, su análisis puede servir como suplemento y extensión del modo como Heidegger entiende la obra de arte. "El límite", escribe, "es el verdadero protagonista del espacio…"[23]. La obra de arte nos muestra que el espacio no es *algo* ya ahí, como la física enseña. El volumen tridi-

(como en *homestead*) reúne muy bien el sentido preciso de Heidegger en su consideración de la constitución del lugar de la obra de arte.

20. Véase, por ejemplo, Cézanne, en AED, p. 223. Las líneas se encuentran entre siete *Gedachtes* (1970) dedicadas al poeta René Char. La discusión que Heidegger hace de la pintura de los zapatos del campesino de Van Gogh en *El origen de la obra de arte* es bien conocida. Véase, también, su tributo a Braque (1963), dirigido a Char, en AED, p. 183.

21. Todas las traducciones son mías. Las referencias corresponden a la edición de Erker.

22. Téngase en consideración un descargo de responsabilidad por las palabras de Chillida. En todos los casos he tenido que trabajar con las traducciones, ya que el texto en español de Chillida no está disponible en los textos a los que he tenido acceso o en todo caso se encuentra sólo en parte en sus manuscritos, los cuales no me es posible descifrar. En tal caso, mi traducción al inglés de la traducción francesa de las palabras de Chillida debe ser de utilidad.

23. Chillida (1970), p. 20.

mensional estudiado por los físicos es una función de un vacío que lo rodea, *pero tanto volumen como vacío son una función de los límites*. Lo que Chillida denomina "rumor de límites" posibilita el proceso formativo de la plástica[24]. La imposición de límites corresponde al *Abgrenzen* de Heidegger. La delimitación es el origen efectivo del espacio artístico. La manera como Heidegger comprende el espacio de la obra de arte es, por lo tanto, similar a la de Chillida. La interpretación de Heidegger adquiere claridad conforme prosigue su exposición de *El arte y el espacio*.

"El cuerpo plástico corporeiza (*verkörpert*) algo", pero lo corporeizado no es un espacio físico. Eso sería posible sólo si existiera algo así como un "espacio vacío" ya ahí, con el cual comenzar, y al mismo tiempo desplazado por el material formativo. Una consideración tal, sin embargo, no logra dar una explicación coherente del espacio, el cual tendría que acontecer tanto como *algo* (un volumen) y como *nada* (vacío). Aquí llegamos, por lo tanto, al asunto que está en juego. Si hay al menos dos tipos de espacio, el "espacio físico-técnico" de las ciencias y el espacio artístico, ¿qué podría haber de común entre ellos? ¿Qué es el espacio *en cuanto* espacio? Para Heidegger esta será la pregunta directriz.

"Queda por resolver el modo en que el espacio [en cuanto espacio] *es* y si se le puede atribuir en general un ser [*ein Sein*]" (p. 7). El ser del espacio es profundamente problemático. Dado este estado de cosas, Heidegger se pregunta lo siguiente: ¿se deja decir la peculiaridad del espacio? Esto resulta inquietante, pues el espacio en cuanto espacio no se encuentra sujeto a límites. No hay nada detrás o delante del espacio que conduzca a otra cosa.

Una vez más, las reflexiones de Chillida acerca del límite nos sirven de ayuda. Un límite, dice, es "el punto donde una cosa se convierte en otra"[25]. Parece como si, con respecto a la esencia del espacio en cuanto espacio, ¡los límites fueran al fin y al cabo un rumor vicioso! ¿Y si los límites, sin embargo, se encuentran donde el espacio físico-técnico se convierte en espacio artístico? Tenemos que esperar para ver si este señalamiento puede soportar el peso del análisis filosófico.

Heidegger dice que "lo peculiar del espacio [en cuanto espacio] debe mostrarse a partir de él mismo" y no a partir de su comparación con alguna otra cosa[26]. Para Heidegger, cualquier discusión fructífera acerca

24. Chillida (1970), p. 16.

25. *Chillida* (1996), p. 104. Sobre la experiencia de límite, véase, también, lo dicho por Chillida en una entrevista: "… el 'límite' (un punto congelado de espacio y "ser"). Quien sea que lo haya sentido habrá transitado por su rango creativo particular, movido por la totalidad de un gran rompecabezas y por la duda de que puede alcanzar el final…", *Entrevista con Santiago Amón*, p. 15.

26. En ocasiones he puesto en comillas algunas palabras con el fin de clarificar el sentido que

del espacio de la obra de arte debe permanecer en la oscuridad hasta que el carácter único del *espacio en cuanto tal* haya sido iluminado: "mientras no experimentemos la peculiaridad del espacio [en cuanto tal], el hablar de un espacio artístico también seguirá permaneciendo un asunto oscuro" (p. 8). ¿Cómo podemos hallar "lo peculiar del espacio [en cuanto tal]"? La pregunta queda abierta.

Hacia el final de la primera parte del ensayo, Heidegger resume tres sentidos del espacio artístico a partir de los cuales un cuerpo puede ser considerado plástico: (1) "el espacio dentro del cual (*innerhalb dessen*) la figura plástica se puede encontrar de antemano (*vorgefunden*) como un objeto (*vorhandener Gegenstand*) plástico"; (2) "el espacio que encierran los volúmenes de la figura (*Volumen der Figur umschließen*)"; y (3) "el espacio que subsiste como vacío (*Leere*) entre los volúmenes". ¿Podemos llegar a hallar el espacio en cuanto tal si nos enfocamos en cualquiera o en cada uno de estos sentidos del espacio artístico? Heidegger intenta llevar esto a cabo al introducir primero una versión modificada de la definición de la obra de arte que había presentado treinta años antes en *El origen de la obra de arte*[27]. El arte, dice *ahora*, "es [un] poner-en-obra la verdad [*Ins-Werk-Bringen*]", donde la verdad designa "el desocultamiento [*Unverborgenheit*] del ser"[28]. En una obra de arte el desocultamiento del ser entra en juego. La obra de arte es el lugar de un evento de desocultamiento. El espacio en cuanto tal, o lo que Heidegger aquí denomina espacio verdadero (*wahrer Raum*), dice, tiene que hallarse en la obra de arte donde el evento en cuestión toma lugar. En la siguiente sección de mi ensayo regresaré a esta modificación que Heidegger hace de la obra de arte. Como punto de partida de nuestro análisis, por ahora podemos tomar en consideración el señalamiento que Heidegger hace acerca de la relación entre el espacio artístico y el desocultamiento del ser a la par de la experiencia del espacio en cuanto tal.

En el inicio de la segunda parte de *El arte y el espacio* Heidegger hace una advertencia. Una vez determinado dónde el espacio en cuanto tal es descubierto, a saber, en una obra de arte, lo peculiar (*das Eigentümliche*) del espacio verdadero queda aún sin determinar. En búsqueda de lo

Heidegger les confiere.

27. *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935-1936), *Holzwege*, GA 5, 1977, pp. 1-74.

28. En *Die Ursprung des Kunstwerkes* Heidegger había definido el arte como *die Ins-Werk-Setzen der Wahrheit* (cursiva añadida), (GA 5, p. 62). O bien, *Ins-Werk-Bringen* podría ser interpretado como "[la] puesta-en-obra [de la verdad]" como en el sentido atribuido a un problema matemático en donde la solución es la operación de su verdad.

que le es peculiar al espacio, Heidegger propone echar una mirada a la etimología de la palabra *Raum*[29]. ¿Qué significa la palabra *Raum*?

Como sabemos, para Heidegger el "lenguaje habla"[30]. En este caso, el lenguaje "habla" la palabra *Raum* con alguna intención. "¿De qué habla el lenguaje en la palabra (*im Wort*) *Raum*? Como respuesta tenemos que "*Räumen* habla en ella" (p. 8). ¿De qué manera la discusión sobre el espacio se apoya en esta relación de palabras?

La apreciación del modo de expresión propio de Heidegger a este respecto está en función de comprender su filosofía del lenguaje -labor que mantuvo un continuo desarrollo. Me parece que todo esto puede ser dicho con cierta certeza. Para Heidegger, las palabras albergan los rastros del pensamiento[31]. Hablada o escrita, la palabra evoca el pensamiento cuyos rasgos ella misma alberga. En este caso, la palabra *Raum* (un sustantivo) habla (*sagt*), por medio del verbo *räumen* (que significa *espaciar*), el sustantivo verbal *Räumen* (un espaciar) el cual a su vez significa *roden* (desbrozar una tierra baldía)[32]. Tomadas en su conjunto, esta serie de palabras indica que espaciar es liberar. Podemos pensar un desbrozar en el que los árboles son talados y podados para que en el nuevo sitio creado el plantar o el construir pueda tomar lugar. La palabra *Raum* habla el espaciar en el quitar. En efecto, quitar es justamente lo que un escultor hace, bien sea que haga recortes para un *collage* o rebane trozos de mármol o granito.

Pero la palabra *Räumen* también aportar la novedad de lo libre para un asentamiento y un habitar del hombre. "En esencia", dice Heidegger, espaciar es tanto la "libre donación de lugares [*Freigabe von Orten*] [genitivo subjetivo]" para el posible habitar (*o* la indigencia) como la "libre donación de los lugares [*Freigabe der Orte*] [genitivo objetivo] en los que aparece un dios, lugares de los que los dioses han huido, [o] lugares en los que el aparecer de lo divino [*Göttlich*] se demora mucho tiempo [o ya ha

29. Aquí el primer epígrafe adjunto al ensayo, un aforismo de Lichtenberg, se torna relevante: "Cuando uno piensa mucho por sí mismo, encuentra mucha sabiduría inscrita en [*eingetragen*] el lenguaje cotidiano. De hecho, no parece verosímil que uno mismo introduzca todo en el lenguaje sino que más bien yace allí mucha sabiduría, como en los proverbios." (p. 5).

30. Esta formulación se encuentra en uno de los textos que Heidegger menciona al final de su ensayo, "… *dichterisch wohnet der Mensch*…" (1951): "Porque, estrictamente hablando, es el lenguaje el que habla (*spricht*)" (*Vorträge und Aufsätze II*, p. 64). Véase, también, *Die Sprache*, GA 12, pp. 10-12 y *Der Satz vom Grund* (Pfullingen: Neske, 1957), p. 161.

31. Acerca de las ideas de Heidegger sobre el lenguaje, véase mi estudio: *The Voice that Thinks* (Greensburg: Eadmer Press, 1977) y *Translating Heidegger* (Amherst: Prometheus Books, 2004).

32. El cognado más cercano en inglés es *rid*, cuyo significado fundamental es desescombrar la tierra; pero también significa guardar, salvar, liberar. Coloquialmente, el verbo *räumen* significa limpiar, como cuando se desescombra la oficina.

acontecido]" (p. 9)[33]. En resumen, *Räumen* "aporta la localidad [*Ortschaft*] que prepara en cada caso un habitar [*Wohnen*][34]. Como en el paisajismo japonés, la obra de arte abre lugar al liberar una localidad donde el habitar humano es posible sin perturbar lo que la naturaleza ha provisto. Para Heidegger todos estos lugares son sagrados.

Sin embargo, la palabra *Räumen* tiene todavía mucho que decir. Esta palabra hace referencia a algo que en su acontecer [*ein Geschehen*] se oculta a sí mismo [*verbirgt sich*], de modo que no somos conscientes de que algo está aconteciendo. La tercera parte de *El arte y el espacio* (que analizaré más adelante) describe lo que acontece. Pero antes de trasladarnos a ese ámbito veamos a dónde hemos llegado hasta ahora.

Liberar es emplazar (*Einräumen*). ¿Qué se involucra en el emplazar? Emplazar es, en efecto, "el acontecer de la concesión de lugares (*die Gewährnis von Orten*)" (p. 10). No es sólo asunto de *quitar* algo, como cuando descombramos algún lugar de la casa para la bicicleta nueva de alguno de nuestros hijos. Para Heidegger, emplazar es al mismo tiempo *dejar entrar* (*Zulassen*) algo en el disponer *(Einrichten*). En la obra plástica, como en toda obra de arte, a las cosas les es dado un orden. Dar forma a una pieza plástica es algo que toma lugar no sólo como un dar forma al material. El lugar entra en juego en un "reordenamiento" de las cosas en su comarca[35]. Nada alrededor puede modificar de posición en el espacio físico y sin embargo todo es reposicionado por la obra de arte.

El emplazar (*Einräumen*) que la obra de arte nos presenta cambia todo a su alrededor para que la obra de arte encuentre y tenga su sitio. Ahora bien, si recordamos la pregunta que subyace en el ensayo de Heidegger *El origen de la obra de arte* –¿de dónde se origina la obra de arte? Dicho de forma más precisa: ¿en dónde encuentra la obra de arte su origen?, ¿de dónde es admitida la obra de arte?- vemos que esta pregunta no es la adecuada para el asunto que nos ocupa. Más bien, deberíamos preguntar a dónde es admitida. Para Heidegger, la cuestión del origen es una cuestión de destinación (de donde algo arriba). En lo que respecta a la obra de arte, ésta es admitida a lo abierto (*Offene*) de una localidad en la que todo es reor-

33. A este respecto Chillida comenta: "el lugar es el origen de la obra de arte", Sandra Wagner, *Entrevista con Eduardo Chillida*, 1997, p. 25.

34. „*Räumen erbringt die jeweils ein Wohnen bereitende Ortschaft*." *Cf.* El poema *Ortschaft*, de 1970, que Heidegger dedicó a René Char: „*Die das Selbe denken / im Reichtum seiner Selbigkeit, / gehen die mühsam langen Wege / in das immer Einfachere, Einfältige / seiner im Unzugangbaren / sich versagenden Ortschaft*" (AED, p. 223). "Localidad": "Quienes piensan lo mismo / en la riqueza de su mismidad / recorren los largos y trabajosos caminos / de lo siempre más sencillo, lo cándido / de su localidad que se rehúsa / en lo inaccesible."

35. Recordemos la misma función del templo griego, un ejemplo que Heidegger usa en *El origen de la obra de arte.*

denado por el acontecer (*wesen*) de la obra de arte. La obra de arte acontece como proceso de liberación de una incoherencia de los objetos hacia la constitución de un orden de estabilidad y unidad de relaciones. Por lo tanto, el liberar y el espaciar admiten a la obra de arte a su propio donde (*Wohin*), es decir, a aquello para lo que fue destinada, lo cual, para Heidegger, siempre es una comarca de relaciones mutuas entre seres humanos y cosas.

Pero aún hay más. El emplazar no solamente prepara un lugar y admite lo que no ha sido visto (aunque haya estado físicamente ahí) en lo abierto. De acuerdo a Heidegger, el emplazar también "deja que se despliegue lo abierto [*Offenes*]" de esta manera. En otras palabras, el emplazar tiene el efecto de hacer que todo adquiera relevancia en la coherencia del sitio. Sin la obra de arte, un sitio sería *atopos* –extraño, *ineptus*, ni apto ni apropiado para el momento[36]. Lo que de esta manera es producido se convierte en algo específicamente humano en dos sentidos: (1) es el producto singular del esfuerzo humano; y, como tal, (2) es también un lugar para llevar a cabo cosas de una manera peculiarmente humana, es decir, una forma de vida (*Existenz*)[37]. La obra de arte garantiza que existirán lugares singularmente humanos.

Re (1): Una obra de arte se diferencia de una telaraña o de un panal de abejas, por ejemplo, en que ésta no se ve conducida por necesidad a reproducir una cierta estructura. Tampoco es, quizás, como la naturaleza misma, el producto pleno de un dios (por decirlo de alguna manera) en que la humanidad tenga su parte del juego. La obra de arte es única *dentro* de la naturaleza en tanto ésta –Re (2)- sitúa el tipo de espacio donde un modo de vida puede ser vivida. Para Heidegger, todas las formas de existencia (*Existenz*) tienen algo de sagrado *que les es propio* en la comarca (*Gegend*) de la existencia (*Existenz*). Esto es algo que las obras de arte hacen explícito.

Heidegger prosigue en *El arte y el espacio* con un análisis del lugar (*Ort*)[38]. ¿Qué es eso que la obra de arte asegura que estará *ahí* y que al llevarlo a cabo abrirá una comarca para las cosas y los seres humanos? "¿Qué es el lugar, si su peculiaridad se tiene que determinar al hilo de un

36. Para Heidegger, el lugar es más que la multiplicidad espacio-temporal descrita por la física cuántica. El lugar es lo que hace posible la multiplicidad.

37. Así, pues, la inclusión de *Bauen, Wohnen, Denken* en la bibliografía de Heidegger es, entre otras cosas, una meditación sobre la palabra *Wohnen*.

38. El segundo epígrafe del ensayo es de la *Física* (212a7 ss) de Aristóteles: "El lugar es algo misterioso y difícil de entender…" Chillida coincide con respecto a "la imposibilidad de llegar a una definición total del problema del lugar en el espacio y su equivalente en el tiempo porque, en realidad, estamos tratando con un problema que excede las posibilidades humanas". Santiago Amón, *Entrevista con Eduardo Chillida*, p. 15.

emplazamiento que deja en libertad [*freigebenden Einräumens*]?" Heidegger responde a esto al señalar lo que un lugar *lleva a cabo*: "un lugar abre en cada caso una comarca [*Gegend*] en cuanto que congrega dentro de ella las cosas en su mutua pertenencia [*Zusammengehören*]". En el congregar (*Versammeln*) "entra en juego el lugar, entendido en el sentido del albergar [*Bergen*] que deja libre a las cosas en su comarca". En resumen, el congregar que acontece en un lugar libera a las cosas de su disparidad y en su diferencia las armoniza en la comarca que le es peculiar al lugar[39].

¿Y la comarca? Una vez más, Heidegger recurre a la medida de la palabra. La vieja forma de la palabra *Gegend*, dice, es *Gegnet*, aquello que ha establecido una comarca. Para entender lo que una comarca es, dice Heidegger, tenemos que ver aquello que se ha establecido en ella, la comarca (*Gegnet*). En su uso cotidiano, la palabra *Gegnet* hace referencia a una libre vastedad. "Por ella, lo abierto se ve solicitado a que toda cosa se abra en su reposar en ella misma". Es decir, lo que ha sido abierto –la obra de arte- es en sí mismo comarca (*Gegnet*). Lo que ha sido abierto, además, establece un ámbito en el que las cosas puedan venir sobre ellas mismas quizás por primera vez[40].

Una obra de arte abre espacio para las cosas en una reunión única en la que a cada cosa le es dado su lugar apropiado. Como ya se señaló, Heidegger caracteriza lo que sucede aquí como un "congregar [*Versammeln*]" o juntar [cosas][41]. Al llevar o traer las cosas a su propiedad –dejar que las cosas vengan sobre sí mismas- el congregar preserva lo que ellas mismas son "por naturaleza". Cada cosa cae en el lugar. Esta es la preservación (*Verwahren*) o la función instauradora de la verdad en el congregar.

Hasta aquí, se nos presenta la siguiente pregunta: "¿son los lugares solamente el resultado y la consecuencia de este proceso de ordenamiento? ¿O es en realidad todo lo contrario? ¿Toma el proceso de ordenamiento su peculiar naturaleza de la naturaleza del lugar la cual impera (*Walten*) sobre un ensamble de cosas? Si es así, el sentido del proceso de ordenamiento "tiene que ser visto en la instauración (*Gründung*) de la

39. Es crucial observar que si todos los elementos de un lugar fueran los mismos, por lo tanto no podría haber lugar. Esto trae a cuestión la ambición de la física por encontrar el elemento último (partícula u onda) de lo que todo está constituido.

40. En su sentido gramatical, el gerundio (*Gegnend*) es una derivación de la forma verbal (*Gegnet*) – tercera persona singular.

41. Esto se asemeja mucho a lo que sucede cuando un enunciado se estructura en torno a una palabra directriz. Así como una obra de arte (en el sentido de *Gegnet*) abre un ámbito (*Gegend*) en el cual las cosas se ensamblan, una palabra clave marca el tono en el que el resto de las palabras de un enunciado se reúnen significativamente entre sí. La analogía con la composición musical es también inconfundible a este respecto.

localidad (*Ortschaft*) al considerar el en-juego (*Zusammenspiel*) [peculiar] del lugar".

Hasta ahora queda claro que el espacio no es la fuente del lugar. Por el contrario, el instituir (*Stiftung*) y el emplazar de un lugar explican la fuente y el sentido del espacio en cuanto tal.

> El lugar no se encuentra (*sich befindet nicht*) en un espacio previamente dado, a la manera [de la localización por coordenadas] del espacio físico-técnico. Este [espacio] se despliega (*entfaltet sich*) [más bien] a partir del obrar imperante de los lugares [en los que las cosas son concedidas] en su comarca.

Comprender lo que Heidegger quiere decir aquí depende de darse cuenta que las cosas "no se limitan a pertenecer a un lugar", sino que "las cosas son los lugares" (p. 11). Esta noción de que las cosas son lugares se ubica en el centro del análisis de Heidegger sobre el espacio; es su descubrimiento, si se quiere verlo así, acerca de la naturaleza del espacio en cuanto tal[42].

La pregunta por el espacio artístico es puesta ahora sobre una nueva base (*Gründung*), mientras que la pregunta por el espacio y el arte parece ser una pregunta acerca del lugar (*Ort*) y el ámbito (*Gegend*). Las implicaciones que esto conlleva para obras de arte tales como la plástica son claras: "el arte como plástica: no una toma de posesión (*Besitzergreifung*)[43] del espacio. La plástica [por lo tanto] no sería una confrontación [*Auseinandersetzung*] con el espacio" sino, más bien, "una corporeización [*Verkörperung*] de lugares que, al abrir una comarca y preservarla, mantienen reunido en torno a sí un ámbito libre" en el que es posible la vida humana. Las obras de arte instauran el escenario para el vivir.

Con respecto a cómo entender esta "corporeización plástica" (p. 12), Heidegger advierte que se encuentra ante una falta.

En la sección final del ensayo, Heidegger vuelve a la pregunta planteada en un inicio acerca de los volúmenes (*Volumen*) que una figura plástica encierra. Nos vemos ante la imperiosa necesidad de preguntar por lo que se encuentra "dentro" de ésta. Heidegger dirige su atención al segundo sentido del espacio mencionado en un inicio. Recordemos que hizo una distinción entre (1) el espacio dentro del cual una figura plástica se

42. No me parece que sea una exageración decir que este "descubrimiento" se encuentra a la par con el análisis del espacio llevado a cabo por Aristóteles.

43. "Usurpación" sería, de modo coloquial y filosófico, una interpretación más legítima del término *Besitzergreifung* empleado por Heidegger.

encuentra como un objeto plástico, (2) el espacio que encierran los volúmenes de la figura, y (3) el espacio como vacío entre los volúmenes. Hasta aquí, Heidegger ha tomado en consideración solamente el espacio dentro del cual una figura plástica se encuentra como un objeto plástico. Sin embargo, estos tres sentidos del espacio en cuanto tal tienen que ser tomados en consideración para que la elucidación de Heidegger mantenga su coherencia.

¿Qué es, entonces, el espacio *contenido* en una cosa o lo que podríamos denominar como espacio *interior*?[44] Si el lugar determina el espacio y la obra de arte permite que las cosas acaezcan en el lugar, ya no podemos entender la obra de arte en términos de superficie y volumen, términos geométricos que han sido empleados para describir el espacio desde Euclides. Al mismo tiempo, recordamos que éstos son exactamente los términos aún empleados por los críticos para hablar de la plástica. Según parece, los estetas ven el arte con los ojos de la ciencia[45].

Los términos "dentro" y "fuera", "interior" y "exterior", "superficie" y "volumen" tienen que ser abandonados, dice Heidegger, por razón de su significado físico-técnico (es decir, metafísico). Pero cuando esto sucede, la total distinción entre espacio interior y exterior que antes tenía sentido (2) deja ahora de ser verosímil. Sin embargo, tan pronto como la noción de espacio interior se ve reducida a esa noción de lugar, lo mismo sucede con el así denominado espacio vacío el cual (3) rodea y delimita una figura plástica.

"Con demasiada frecuencia", dice Heidegger, "[el vacío] aparece tan sólo como una falta (*Mangel*)" de algo o como espacio hueco. Pero esta manera de ver el espacio exterior es otra herencia del punto de vista físi-

44. Esa es la pregunta que también guarda importancia para Chillida. Como trasfondo para una lectura de esta sección del ensayo de Heidegger, se presentan a continuación varias ideas de Chillida (1970, p. 16):

> El "espacio interior" es un elemento que ha sido constante en gran parte de mi obra, el resultado y la fuente del volumen exterior positivo. Para delimitar estos espacios interiores, para rodearlos, es necesario al mismo tiempo representarlos como inaccesibles al espectador situado fuera de ellos.
>
> Los espacios interiores siempre han estado en la mira e interés de los arquitectos; usualmente, lo que respecta a definir (conceptualmente) el espacio tridimensional en términos de una superficie bidimensional. Por mi parte, sin embargo, trato de definir el hueco tridimensional en medio de una totalidad tridimensional para establecer de una sola vez un medio de correlación y un diálogo entre ellos. Gracias a las correlaciones de este tipo los volúmenes exteriores, a los que realmente tenemos acceso, son nuestras directrices más confiables al menos para la aprehensión del espíritu de los espacios ocultos.

45. "El estudio histórico del arte hace de las obras un objeto de la ciencia". *Die Ursprung des Kunstwerkes*, p. 26.

co-técnico en el que "el vacío pasa entonces por una falta de algo que llene los espacios huecos y los intersticios". ¿A qué se debe este prejuicio en el modo de entender el vacío? Desde el punto de vista de Heidegger, "el vacío está presumiblemente hermanado con el carácter peculiar del lugar y, por ello, no es un echar en falta [*Fehlen*], sino un producir [*Hervorbringen*].[46] Al igual que el espacio interior (o interno), el así denominado espacio exterior (o externo) tienen que ser entendido en términos del lugar. ¿Qué es lo "producido" en el vacío?

Por tercera ocasión en el texto, Heidegger recurre a una palabra[47]. Los resultados a los que llega son sorprendentes y no carecen de dificultad. De la misma manera como las palabras *Raum* y *Gegend* hablan *Räumen* y *Gegnet* respectivamente, "el verbo *leeren* habla el *Lesen* en el sentido fundamental de un reunir (*Versammeln*) que obra en el lugar". El sustantivo verbal *Lesen* significa reunir o recoger, pero el verbo *lesen* también significa leer y el sustantivo verbal asociado con este sentido de la palabra (*Lesen*) significa leer. Heidegger no ha olvidado el sentido cotidiano de *Lesen* pero, según muestra un texto poco conocido de 1954, también piensa el significado convencional de la palabra en un sentido más fundamental como reunir o recoger[48].

Tomado en relación con *Lesen*, reunir o recoger, vaciar (*leeren*) es hacer algo productivo. Heidegger ilustra la naturaleza positiva del vaciar con dos ejemplos:

> (1) Vaciar [*leeren*] el vaso [de vino] quiere decir: reunirlo [*versammeln*] como lo continente [el vaso], en su haber llegado a ser libre. (2) Vaciar [*leeren*] los frutos recolectados [*aufgelesenen*] en un cesto quiere decir: prepararles este lugar.[49]

46. La palabra *Hervorbringen* significa literalmente sacar o procrear, pero también tiene el sentido de producir o proferir (producción verbal).

47. „*Wiederum kann uns die Sprache einen Wink geben*", p. 12.

48. „*Was heißt Lesen?*", en *AED*, p. 111:

> ¿Qué significa leer? Lo fundamental y predominante en el leer es el reunir (*Sammlung*). ¿Qué es lo que aquí se reúne? Lo escrito, lo expresado en el escrito (*Schrift*). La lectura auténtica es la reunión (*Sammlung*) de lo que, sin nosotros saberlo, ya ha tomado en consideración (*in den Anspruch genommen*) nuestra naturaleza (*Wesen*), lo cual podemos, por lo tanto, afirmar (*entsprechen*) o negar (*versagen*).
>
> Sin una lectura auténtica no somos capaces de ver lo que ante nosotros se presenta (*das Anblickende*), ni de contemplar lo que aparece (*Erscheinende*) y viene a la luz (*Scheinende*).

La palabra *Sammlung* también puede ser traducida como ecuanimidad, lo cual sugiere el reunir o colectar los pensamientos propios como disposición para el pensar.

49. Las relaciones entre *Lesen* y reunir, leer y vaciar son fascinantes, pero aquí no se abor-

En cada uno de los ejemplos del vaciar nada se pierde; de hecho, algo se gana. En el primer caso, el vino es vaciado y liberado para el beber. Por otra parte, el cesto viene sobre sí mismo como aquello para lo cual fue diseñado y presumiblemente los frutos puedan ser traídos a la mesa para su consumo. Por lo tanto, Heidegger concluye de la siguiente manera:

> El vacío no es nada[50]. Tampoco es una falta[51]. En la corporeización plástica el vacío juega a la manera de un instituir que busca y proyecta (*suchend-entwerfenden Stiften*) lugares.

Como en el ejemplo del vino que es liberado para ser bebido o el cesto que mantiene congregado lo que de manera individual ha sido recogido, de modo que los frutos puedan ser llevados a los apetentes *gourmands*, las cosas se consuman (literalmente, al ser reunidas para formar una unidad) en una obra plástica. Su vaciar abre un nuevo lugar. En general, el vaciar cohesiona lo que había permanecido desarticulado en su similitud indiferente. Como veremos en la conversación de Heidegger con Shin'ichi Hisamatsu, la noción de vacío de Heidegger es fundamentalmente de carácter zen.

Es importante señalar, una vez más, que Heidegger admite no haber encontrado un término para la corporeización en el que "el vacío está en juego", si bien una corporeización tal es precisamente el tema del ensayo. Se ha encontrado y reconocido una cierta aporía[52]. En un cierto sentido, el ensayo deja al lector con la noción de un instituir que busca y proyecta (*suchen-entwerfenden Stiften*) atribuido a la corporeización plástica. Esta es, en parte, la especial idoneidad para colaborar con alguien como Chillida[53].

Sin embargo, el ensayo no acaba en la indeterminación. *El arte y el espacio* tiene una coda. Heidegger comienza la coda con otro deslinde de responsabilidad respecto a que alguien pueda asumir que en sus señalamientos él mismo haya dado a la plástica su debido lugar como una forma

darán.

50. Es decir, el vacío no es carente de valor.

51. El vacío no es la falta de algo.

52. El tema del "juego del vacío" hace eco de la discusión sobre *das Nichts* en el ensayo inaugural de Heidegger en Freiburg, en 1929, titulado ¿Qué es metafísica? y el escrito póstumo redactado veinte años después.

53. El vacío de una obra plástica es, en este sentido, como el vacío del pensar: un *Spielraum* en acción que reúne más y más en torno a su pregunta fundamental.

de arte. Heidegger nos asegura que hay mucho más por pensar y decir a propósito de la plástica, al mismo tiempo que concluye *El arte y el espacio* con dos formulaciones tentativas sobre la naturaleza de la plástica[54].

> La plástica: un poner-en-obra (*Ins-Werk-Bringen*) que corporeiza lugares y que, con éstos, permite que se abran (*Eröffen*) las comarcas de un posible habitar humano (*Wohnen der Menschen*) y de un posible permanecer (*Verweilen*) de las cosas que circundan y atañen a los hombres.

La plástica: la corporeización de la verdad del ser en la obra que instaura lugares (p. 13).

Hasta aquí, entonces, el argumento de *El arte y el espacio*: el espacio en cuanto tal no es un pleno prexistente, ya sea que se trate de algo (y en ese sentido total) o de una nada vacía, sino, más bien, lo que un lugar ha abierto. El espacio es el ámbito de vacío creador en el que las cosas vienen sobre sí mismas[55]. Obras de arte tales como la plástica son tipos de lugares puestos en juego.

La plástica es un "instituir que entra en combate y proyecta" lugares, de carácter dinámico, que abre una comarca para la reflexión, el habitar y el hogar de los seres humanos. Para Heidegger, la plástica es liberadora, pues nos conduce de la preocupación a la meditación. Pero la realización de su corporeización, como para cualquier obra de arte, es la verdad del ser. ¿Qué lugar le es propio, entonces, al arte y a la verdad?

54. Para Hegel, las estatuas humanas eran obras de arte plástico ejemplares. Me parece que Hegel hubiera clasificado las enormes piezas de Chillida, como *Peines del viento*, en lo que él llamó "obras arquitectónicas que vacilan entre la arquitectura y la escultura". G. W. F. Hegel, *Aesthetics. Lectures on Fine Arts*, trad. de T. M. Knox, Oxford: Oxford University Press, 1975, Vol. II, p. 640 y ss.

55. La formulación "vacío creador" es potencialmente engañosa por su ambigüedad, aunque la ambigüedad es deliberada y tiene que preservarse y hasta enfatizarse. El vacío crea pero también surge en el proceso de creación. Heidegger evita el sentido de causa-efecto al que conduciría la palabra *crear* si la introdujéramos aquí. La noción de creación está, por supuesto, enraizada en la tradición de la metafísica.

Arte, Mundo y Verdad

La verdad, el arte y el espacio fueron tópicos de interés para Heidegger desde un inicio. Revisaré a continuación los textos *La cosa*[56] y *Construir, habitar, pensar*[57], los cuales también responden a algunas de las preguntas que Heidegger plantea en *El arte y el espacio*. Así mismo, seguiré con detalle el reconocimiento propio de Heidegger según el cual la caracterización que hace del arte en *El origen de la obra de arte* provee el marco implícito y el contexto de la discusión de 1968 sobre el arte. Sólo señalaré un concepto que sufrió una modificación importante alrededor de la época de *El arte y el espacio*, que a su vez data del primer ensayo, y se apoya en el concepto de verdad en el pensamiento de Heidegger.

En *El origen de la obra de arte* Heidegger se refirió a la obra de arte como un *Ins-Werk-Setzen* de la verdad, es decir, la naturaleza de la obra de arte como el poner a la obra de la verdad, en el que la verdad es entendida aquí como el desocultamiento del ser. Más de treinta años después, a modo de corrección a esto según parece, al inicio del texto que he venido discutiendo Heidegger caracteriza al arte como un *Ins-Werk-Bringen* de la verdad, el poner-en-obra de la verdad, donde la verdad es otra vez entendida como el desocultamiento del ser.

A primera vista, la diferencia puede parecer trivial, pero desde una consideración más atenta la última formulación hace énfasis en la tensión entre el revelar y el ocultar en la noción de Heidegger sobre el acontecer (*Wesen*) de la verdad, es decir, el en-juego en la naturaleza (*Wesen*) de la verdad que salta a la vista gracias a la obra de arte[58].

La importancia de la diferencia entre las dos formulaciones de la obra de arte que Heidegger elabora adquiere claridad cuando nos damos cuenta que en el primer texto el énfasis recae sobre la obra de arte entendida como lo que instituye un lugar, mientras que en *El arte y el espacio* el énfasis recae sobre la obra de arte entendida como lo que *revela* un lugar. Como ya se señaló, en el periodo comprendido entre estos dos textos Heidegger descubrió (o al menos hizo explícito) que *las cosas son los lugares*[59].

56. *Das Ding*, *Vorträge und Aufsätze II*, pp. 40-46.

57. *Bauen Wohnen Denken*, *Vorträge und Aufsätze II*, pp. 28-32.

58. En la adenda de Heidegger para *Der Ursprung des Kunstwerkes* ya se había reconocido la posible incomprensión de la primera formulación. Véase GA 5, pp. 70 ss.

59. Heidegger escribió a menudo acerca de la naturaleza (*Wesen*) de la cosa. *Das Ding* (1949) fue la primera de una serie de cuatro conferencias, reunidas bajo el título *Einblick in das was ist*, que Heidegger originalmente pronunció el 1 de diciembre de 1949. A ésta se la acompañó el siguiente año con *A Letter to a Young student* [Harmut Buchner]", que apareció primero en *Vorträge und Aufsätze II* (1954), Pfullingen: Neske, 1978, pp. 37-59, trad. de Albert Hofstadter, en *Poetry, Language, Thought* (New York: Harper and Row, 1971), pp. 165-186. Véase,

En un inicio, como la formulación *Ins-Werk-Setzen* señala, Heidegger parece haber atribuido algo especial a la obra de arte en cuanto cosa –como *Ding* y no como objeto (*Objekt*)- donde la verdad obra la revelación de la naturaleza de la cosa pintada –tal como la pintura de los zapatos del campesino revela la verdad de la existencia del campesino (*Dasein*) en la obra de van Gogh- o construida –como un templo griego que revela la existencia griega-, mientras que más tarde, tal como se refleja en esta formulación, Heidegger sitúa el énfasis en el "juego [característico] de un lugar" entendido como una *reunión* de cosas en balance y armonía entre sí. Lo que en un inicio es visto en su emplazamiento es visto después en su *sitio*, es decir, como un caer de las cosas en el lugar. Para el lector, la exposición de Heidegger se ha vuelto menos visual y más acústica. El instituir que entra en combate y proyecta, entendido como la naturaleza de una obra plástica –un templo griego o una pintura de Cézanne, por ejemplo-, resuena de verdad[60]. La imagen es extática y dinámica, en contraste con la imagen más estática de la obra de arte en el primer texto.

La modificación es, quizás, comprensible en vista de la influencia que la filosofía y la cultura asiáticas ejercieron sobre Heidegger –sobre las cuales discutiré más adelante en relación a su encuentro con el filóso-

también, la conferencia (del semestre de invierto 1935-1936) *Grundfragen der Metaphysik*, publicada como *Die Frage nach dem ding. Zu Kants Lehre von der Transzendentalen Grundsätzen* (*The Question of the Thing. On Kant's Doctrine of the Trascendental Basic Principles*), 1962, Tübingen: Niemeyer, reimpreso en GA 41, 1984, trad. de W. B. Barton Jr. y Vera Deutsch como *What is a thing?* (Washington: Regnery Gateway, 1967).

60. Es curioso que Heidegger haya tenido tan poco que decir acerca de la música. Un breve texto, sin embargo, marca la excepción: Über *Igor Stravinsky* (1962), GA 13, p. 181. Se trata de la respuesta de Heidegger a dos preguntas planteadas por el editor de *Melos*, Heinrich Strobel: "¿Conoce alguna de las obras de Stravinsky?, ¿le gusta su música?". La respuesta de Heidegger le resultó lo suficientemente importante para incluirla en la última edición de *Aus der Erfahrung des Denkens*. La respuesta de Heidegger es de alegría. Heidegger comienza recordándole a Strobel que usualmente no responde a sondeos (*Rundfragen*), pero que ha hecho una excepción esta vez al considerar que sus dos preguntas le han hecho recordar un viejo proverbio: "conocemos sólo lo que nos gusta [*daß wir nur kennen, was wir mögen*]". En realidad, las dos preguntas de Strobel son una sola. Al citar *Perséfone* y la *Sinfonía de los salmos* de Stravinsky, Heidegger se refiere a la composición como "música en el más alto sentido de la palabra: obras dadas por las musas". Quizás la composición más profundamente devota de Stravinsky, la *Sinfonía de los salmos* (1930), se refiere a los salmos 38, 39 y 150. El "melodrama" *Perséfone* (1934) del compositor se refiere a un texto de André Guide. Ambas composiciones pertenecen al periodo neoclásico de Stravinsky. El motivo del señalamiento que Heidegger hizo a Strobel se encuentra en el último párrafo del texto en el que Heidegger escribe: "¿pero por qué estas obras por sí mismas no son capaces de fundar un espacio [*den Ort zu stiften*] al cual pertenezcan? La pregunta no se refiere a un límite [*Grenze*] en el arte de Stravinsky. Más bien, tiene que ver con la fiel intención de la música como tal, es decir, del pensar y el poetizar [*Denken und Dichten*]". (Según Evi Kliemand (2003), para Chillida "escultura y música tienen el mismo espacio sonoro y naciente". Véase: www.grafos-verlag.com/artists/english/chilg.html.)

fo japonés Hisamatsu. Pero antes de esto, tomemos en consideración una nota bibliográfica. Los dos ensayos posteriores a los que Heidegger hace referencia en la bibliografía de *El arte y el espacio –… poéticamente habita el hombre*, acerca del habitar humano, y *Debate en torno al lugar de la serenidad. De una conversación de camino de campo sobre el pensar*, acerca de la naturaleza del ámbito- son, en el más amplio sentido, meditaciones sobre la convergencia del pensar, la vida y el obrar poético (*Dichtung*) el cual, para Heidegger, es la forma fundamental del hacer (*poiesis*). De ahí su relevancia para *El arte y el espacio*. Por otra parte, estos ensayos no abordan la naturaleza de la *obra* de arte como un problema especial[61]. Sin embargo, un texto poco conocido se vincula con nuestro tema. Traigo a cuenta varios comentarios de Heidegger del 18 de mayo de 1958, en Freiburg, con ocasión de un coloquio sobre *El arte y el pensamiento* con el filósofo zen Hoseki Shin'ichi Hisamatsu y otros asistentes. Los comentarios de Hisamatsu, sugieren que algunos años antes Heidegger ya había formulado una comprensión acerca de la naturaleza obradora de espacio propia del *arte como el juego del vacío*[62]. El intercambio que tuvo lugar también señala una perspectiva de tipo zen del propio Heidegger acerca del vacío y su lugar en el arte.

Listening to Heidegger and Hisamatsu es un libro pequeño, maravilloso, con dibujos y acuarelas de su autor, Alfred L. Copley. El libro incluye, además, una transcripción del coloquio y reproducciones de facsímiles de las tres mayores contribuciones, así como fragmentos de una carta de Heidegger dirigida a Copley[63]. La carta resulta de interés por dos razones. En ella, Heidegger da a conocer su "nuevo interés en la esencia del signo [*Zeichnen*]", el cual vincula a "la siempre excitante relación [¿identidad?] entre la imagen [*Bild*] y el escrito [*Schrift*] en las antiguas pinturas chinas". Su fascinación por los ideogramas también puede reflejar un creciente y renovado interés por el pensamiento asiático en aquella época[64]. Resulta incluso de mayor importancia su comentario acerca de lo que él llama "arte gráfico-semiótico [*bildende-zeigende*]", en el que se incluye a la

61. Véase la parte final de este ensayo (acerca del tiempo).

62. *Die Kunst und das Denken*, en Alfred L. Copley. *Heidegger und Hisamatsu und ein Zuhörender* (Kioto: Bokubi Verlag, 1963), pp. 43-80. Copley fue científico (de la biotecnología) y pintor. La traducción al inglés de la transcripción del coloquio es de Hannah Arendt.

63. *Listening to Heidegger and Hisamatsu*, p. 37. La carta, escrita en 1959, fue traducida por William Barrett y revisada por Hannah Arendt. La carta tuvo como ocasión el regalo que Copley hizo a Heidegger de *Einsichten*, un libro de poemas escrito por Siegfried Bröse, ilustrado con dibujos de Copley. Véase el intercambio con Hisamatsu, la carta a Copley y un tributo a Bröse en GA 16, pp. 552-557, 562 y 617-619.

64. Véase, entonces, por ejemplo: Graham Parkes (Ed.), *Heidegger and Asian Thought* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1987) y Richar May, *Heidegger's Hidden Sources. East Asian Influences on His Work* (1989), (London: Routledge, 1996). Los ideogramas son un esfuerzo por lograr alcanzar una realidad tridimensional en una superficie bidimensional.

plástica. Un arte tal, dice en la carta, "puede decir más fácilmente lo que es esencial [*das Eingentliche*] acerca de lo inombrable [*das Unsägliche*]."

Como el comentario deja en claro hasta un cierto punto, el lenguaje alcanza un límite y se convierte en otra cosa, lo inombrable. ¿Podemos llegar a la conclusión de que para Heidegger el arte se afirma ahí donde el lenguaje alcanza su límite? En tal caso, la plástica puede ser entendida como extensión y corporeización de lo inombrable[65]. Estoy convencido de que Chillida estaría de acuerdo a este respecto.

La pregunta por la fuente del "arte auténtico", que Hisamatsu identifica como "lo informe, (el) *no*-ser", abre el contexto del coloquio. Porque carece de forma, lo informe "puede moverse libremente… en tiempo y lugar. Este es el libre movimiento a partir del cual la obra de arte viene a ser".[66] A todo esto, Heidegger responde lo siguiente:

> El vacío [*Leere*] [de lo informe] no es una nada negativa [*das negative Nichts*]. Si entendemos el vacío como un concepto espacial [*Raumbegriff*], debemos decir que el vacío de tal espacio es lo que hace espacio [*das Einr*äumende], lo que hermana a las cosas [*versammelt*]. (p. 62)

El comentario es importante para nuestra discusión sobre *El arte y el espacio*, pues aquí Heidegger identifica, explícitamente, el vacío con lo que abre espacio a una obra de arte auténtica (genuina). Así, pues, esta es su primera formulación publicada (1963) sobre la idea de que el vacío congrega las cosas en una comarca creada por la obra de arte[67].

Con el fin de preparar un análisis más sobre Heidegger en relación con Chillida, regresaré a un argumento de *El origen de la obra de arte* el cual, me parece, constituye el contexto implícito del análisis en *El arte y el espacio*. Una formulación modificada de la naturaleza de la obra de arte presente en *El arte y el espacio*, analizada anteriormente, ciertamente vincula los dos textos, del mismo modo como el señalamiento de Heidegger en

65. ¿Mantendría la música, entonces, un lugar entre lo que se puede decir, expresado en palabras, y lo que no se puede decir, expresado en las obras de arte? Recordemos el señalamiento de Chillida, citada anteriormente, acerca de la naturaleza de los límites.

66. ¡Esta es la traducción que Arendt hace de la traducción al alemán que Koichi Tsujimura hizo del texto en japonés de Hisamatsu!

67. La relación del concepto de vacío (*Leere*) con la noción de nada (*Nichts*) de Heidegger exige un estudio más profundo. Reinhard May sostiene que la filosofía asiática en su traducción ejerció una gran influencia sobre la génesis del pensamiento de Heidegger en la década de 1920. Véase mi resumen *Heidegger's Hidden Sources. East Asian influences on His Work*, en *The Review of Metaphysics*, 1998. En la investigación de los textos de Heidegger publicados May localiza un cierto número de *topoi* o palabras clave que, según dice, son traducciones de conceptos del taoísmo o el budismo zen, en las que se incluye: *Nichts*, *Ding*, *Lichtung*, *Ereignis*, y *Sage* y *Weg* las cuales se traducen como *tao* y que a su vez se identifican con *lógos*.

El origen de la obra de arte según el cual el arte ocupa un lugar esencial en el hacer mundo (*Walten*) de un mundo. ¿Qué quiere decir Heidegger al referirse al "hacer mundo" de un mundo?

El mundo resulta difícil de captar en una primera impresión. Nuestra pregunta ahora señala a la palabra *Welten*, un neologismo que se fundamenta en el sustantivo *Welt*, y al verbo *welten* implícito. Hasta aquí, me permitiré traer otro análisis conceptual, con resultados sorprendentes, a la discusión de *El arte y el espacio*. *Welt* es un cognado de la palabra *world*. Ambas palabras derivan de la misma raíz indoeuropea *wī-ro-* (hombre) la cual también es la fuente del sustantivo latino *vir* (hombre)[68]. La raíz misma es una derivación de la raíz indoeuropea *wei-,* fuerza vital (*vis*). Por lo tanto, las palabras *Welt* y *mundo* hablan de la vida (*wei-*), particularmente de la vida humana (*wī-ro-).* No resulta ser una sorpresa, entonces, que la primera entrada para la palabra *mundo* en el *English Oxford Dictionary* sea "existencia humana"[69]. Este sentido básico de la palabra *world* se preserva en el contundente verso que abre el poema de Andrew Marvell: "*Had we but world enough and time…*"[70]. *Welten*, vida humana o existencia (*Da-sein*) son coextensivos (*das Selbe*). Hacer mundo significa existir, ser humano; existir, en sentido inverso, es hacer mundo. En resumen, hay un mundo sólo donde hay (*es gibt*) existencia (*Da-sein*). La caracterización que Heidegger hace del significado de existencia en *Ser y tiempo* se torna ahora más transparente. Existir es ser en un mundo (*In-der-Welt-Sein*)[71]. Por supuesto, hacer mundo no es hacer o crear un mundo a la manera como un dios pudiera crear un universo. No es que nunca haya habido mundo y entonces, de alguna manera, se hiciera el mundo. Esto implicaría una diferencia entre existencia y mundo, en la que la existencia se vería necesitada de algo con lo cual proveerse a sí misma[72].

Existencia y mundo son ontológicamente coextensivos, pero para Heidegger la obra de arte ocupa un lugar privilegiado en la existencia, pues "ser obra [*Werksein*] significa levantar [*aufstellen*] un mundo"[73]. ¿Qué

68. La palabra latina *vir*, que también significa *un rango de tiempo*, retiene tanto el sentido temporal de la raíz como el sentido "existencial" de ser humano.

69. Tenemos aquí, quizás, la traducción más penetrante de la palabra fundamental (*Grundwort*) de Heidegger: *Da-sein*.

70. Marvell Andrew, *To His Coy Mistress*.

71. *In-der-Welt-Sein*, como las otras construcciones de Heidegger, es probablemente la traducción de la palabra griega γιγνομαι, "estar en un determinado estado". El verbo griego también significa "acontecer como una serie de eventos: hacer mundo".

72. Heidegger, para hacer comprensible este punto, se vio en dificultades para clarificar fenomenológicamente el sentido del *en* en *Ser y tiempo* (§§ 28-38).

73. *Holzwege*, p. 30.

significa esto? ¿Qué podemos aprender acerca de la existencia y el hacer mundo en general a partir de lo que sabemos acerca de la obra de arte?

En el hacer mundo, dice Heidegger:

> la espaciosidad (*Geräumigkeit*) se agrupa (*versammelt*) a partir del favor protector de los dioses que es concedido o negado. Desde el momento en que una obra es una obra, le hace sitio (*räumt ein*) a esa espaciosidad. Hacer sitio significa aquí liberar (*freigeben*) el espacio libre (*Offenen*) de lo abierto (*Freie*).[74]

En el hacer mundo la obra de arte deja que una espaciosidad se agrupe en torno a lo que "los dioses" conceden (o niegan) favor[75]. Sin embargo, como hemos visto en *El arte y el espacio*, Heidegger parece haber modificado su perspectiva al afirmar que todos los espacios son sagrados y al señalar que la presencia o ausencia de los dioses en un sitio particular es una función de los dioses mismos (y no de la obra de arte), si bien la idoneidad de un sitio para una aparición tal aún dependa de la libre donación o el emplazar que constituye la provincia particular de la obra de arte –pero no del artista, cabe añadir. No obstante, también notamos que la suficiencia de la *obra* de arte otorga al poeta (artista) un estatus privilegiado entre nosotros.

Lo que Heidegger entiende exactamente por "agrupación de espaciosidad" será difícil de comprender hasta que leamos acerca de la relación entre el reunir y el *vacío* en *El arte y el espacio*. Como Heidegger menciona en *El origen de la obra de arte*, la obra de arte ejerce una tensión que mantiene abierto y expuesto lo que ha sido desocultado: "La obra mantiene abierto [*hält offen*] lo abierto [*das Offene*] de un mundo"[76]. ¿Dónde radica la tensión? Entre el vaciar del hacer mundo y el resurgimiento de la tierra (φύσις) la tensión se extiende y se torna palpable (¡aún lo audible es palpable!) en el medio de la obra de arte. "La obra [de arte] sostiene y lleva a la propia tierra a lo abierto de un mundo. *La obra le permite a la tierra ser tierra*"[77]. La obra de arte es, entonces, la que levanta y abre un mundo, la que afirma a la tierra.

Más adelante en el texto Heidegger provee algunas aclaraciones acerca de la relación entre mundo y tierra:

74. *Holzwege*, p. 31.

75. El sentido básico de *versammeln* parece ser intransitivo, como cuando decimos que una tormenta *se avecina*.

76. *Holzwege*, p. 31.

77. *Ibid*. En este pasaje, Heidegger escribe *Ereignis* (apropiación) en una nota a la palabra *ser*, lo cual sugiere que, con el hacer mundo del mundo que una obra de arte produce, la tierra

> La confrontación [*Gegeneinander*] entre mundo y tierra es una lucha [*Streit*]. … En la medida que la obra [de arte] erige [*aufstellt*] un mundo e instaura [*herstellt*] la tierra, la obra es una instigación [*Anstiftung*] de esta lucha... El ser-obra [*Werksein*] de la obra radica en la instigación de la lucha entre mundo y tierra.[78]

La obra de arte, entonces, erige una contienda entre el vaciar característico de todo hacer mundo y el incontenible emerger de la tierra (φύσις) en su continuo desocultamiento. En otras palabras, la esencia de la obra de arte radica en ser la fuente de una lucha entre el hacer mundo (existencia, *Da-sein*) y la tierra; una lucha que preserva la tierra tal como es y quizás incluso revelarla después de un periodo de oscuridad. En cierto sentido, la tierra está ahora y siempre ocultándose, pero la obra de arte tiene la capacidad para dejar que la tierra venga sobre sí misma[79].

Tenemos aquí, entonces, un elemento propio de Heidegger para comprender la obra de arte en *El origen de la obra de arte*, el cual se sitúa como trasfondo de *El arte y el espacio*. Pero hay otro elemento más, quizás el rasgo más sobresaliente de la obra de arte, de acuerdo al cual todo arte, incluso la plástica, es fundamentalmente un obrar poético (*Dichtung*)[80].

Heidegger distinguió tres características básicas de la obra de arte en *El origen de la obra de arte*: (1) el arte pone en juego la verdad; (2) el arte lleva a efecto la confrontación preservadora de la tierra entre el mundo que tal obra levanta y la tierra misma; y, finalmente (3), el arte es, en esencia, un obrar poético. ¿A qué se refiere Heidegger cuando dice que el arte es un obrar poético?

La familiaridad con el uso que Heidegger hace de la palabra *Dichtung* (y *Dichten*, la actividad que produce *Dichtung*) resulta necesaria para poder entender lo que él dice a este respecto. Para Heidegger, la actividad humana ejemplar, es decir, la forma ejemplar del hacer mundo (*Da-sein*, es decir, existencia) es el obrar poético. Todas las ahora llamadas "bellas artes"

viene sobre *viene sobre sí misma* (*ereignet sich*). La apropiación se caracteriza por la eventualidad (otra acepción de *Ereignis*), incluso la inevitabilidad, de una lucha de confrontación tal entre tierra y mundo. La meditación de Heidegger sobre el significado del evento de un mundo confrontándose con nuestra tierra se ubica en un momento muy importante en la época de *Die Ursprung des Kunstwerkes*, tal como *Beiträge zur Philosophie* (*Vom Ereignis*) (1936) lo deja en claro.

78. *Holzwege*, pp. 35-36.

79. La oscuridad de la tierra es, por supuesto, el resultado de la tecnología. La transformación del río Rin en una fuente de energía es uno de los ejemplos mejor conocidos de Heidegger. Así, pues, la esencia del Rin como parte la tierra es ocultada.

80. Como veremos, interpretar la palabra *Dichtung* como poema tiene la intención de señalar el sentido fundamental del arte como poesía y el trabajo de inscripción del material en las artes gráficas.

son formas de un obrar poético. Para él, sin embargo, el poetizar (escribir poesía) es el modelo del obrar poético que reina sobre las otras artes[81].

Según la exposición de Heidegger en *El origen de la obra de arte*, la esencia del obrar poético es "la fundación (*Stiftung*) de la verdad", donde el genitivo *de* opera como genitivo subjetivo y genitivo objetivo. En otras palabras, la verdad (el desocultamiento del ser) funda el obrar poético, mientras que la verdad (el desocultamiento del ser) es a su vez fundada por el obrar poético[82]. Pintar, esculpir, escribir en sentido convencional –trátese de filosofía o poesía- y componer música son formas de esta actividad fundante.

En la siguiente formulación resumida sobre la relación entre poesía, verdad y arte, Heidegger une el primer y el tercer sentido del arte.

> En tanto que poner a la obra de la verdad (*Ins-Werk-Setzen der Wahrheit)*, el arte es un obrar poético [*Dichtung*]… La esencia del arte es un obrar poético. La esencia del obrar poético es, a su vez, la fundación [*Stiftung*] de la verdad. [83]

Según mi comprensión de Heidegger en este punto, el proceso de fundación lleva a cabo algo similar a esto. El obrar poético "densifica (*dichtet*)" o ralentiza el proceso del hacer mundo y el presentar (*apprésentir*, *Anwesend*). Un evento tal relativamente fundado ("densificado") del hacer mundo adquiere singularidad en un poema, una pieza plástica, una composición musical o un texto filosófico.

La integración de los tres sentidos de la obra de arte, tal como se esbozaron en *El origen de la obra de arte*, se ejemplifica en la fundación espaciante lograda por la plástica, la cual es una forma del obrar poético que articula un lugar donde las cosas se armonizan en un ámbito de tensión vital entre mundo y tierra.

Lo que adquiere forma en la plástica, y como plástica, es un sitio no sólo de tensión (*strife*) sino también de verdad donde algo es revelado y mucho queda ocultado[84].

81. Escribir poesía ostenta una prioridad sobre las otras formas de *Dichtung* porque en la poesía el lenguaje habla de forma auténtica. Al mismo tiempo, resulta claro que para Heidegger la poesía (e incluso la plástica) es una respuesta humana al lenguaje.

82. En la traducción de *Stiftung* como fundación o instauración el significado implícito de *Stiften* se ha perdido. La idea de Heidegger es que *Dichtung* y *Warheit* son mutuamente fundantes.

83. *Holzwege*, p. 63.

84. Recordamos la dificultad de Heidegger de encontrar un término para esto, la cualidad *atemporal* de la escultura y las otras artes plásticas mencionadas anteriormente.

Heidegger y Chillida: Tiempo, lugar y dimensión

Varios temas fundamentales vinculan el pensamiento de Heidegger con el arte de Chillida[85]. Para concluir, me enfocaré solamente en la cuestión de la relación entre arte y tiempo, es decir, el problema del presente (*Gegenwart*) "donde" el hacer mundo acontece, y su relación con la noción de lugar propia de Heidegger en *El arte y el espacio*.

En cierta ocasión Chillida caracterizó el problema en términos de dimensión. Planteó, además, la pregunta que Heidegger buscaba responder en *El arte y el espacio*. De forma implícita, Chillida propone lo siguiente en su plástica:

> El presente es un lugar sin dimensión. Todo acontece en este lugar sin dimensión, pero si añadimos todos los presentes, obtenemos la dimensión: ¿cómo es esto posible?[86]

En otras palabras, ¿cómo se origina la dimensión, que posibilita el lugar, a partir de un presente temporal? El análisis que Heidegger hace de la dimensión en *Poéticamente habita el hombre* ofrece una vía para entender la conexión entre la dimensión y el presente. En este texto Heidegger caracteriza la dimensión de la manera siguiente:

> El mirar [*Aufschauen*] que se levanta abarca la medianía de [*das Zwischen*] cielo y tierra. Esta medianía es lo asignado [*zugemessen*] al hombre para su habitar[87]. Llamamos dimensión [*Dimension*] a esta medida intermedia que es asignada [*zugemesene Durchmessung*] y a través de la cual cielo y tierra se abren. La dimensión no surge del hecho de que cielo y tierra estén vueltos el uno hacia el otro. Más bien, su mutuo encuentro se apoya en la dimensión. La dimensión tampoco es un tramo de espacio a la manera de nuestra representación habitual, pues todo lo que es espacial [*Raumhafte*], entendido como aquello para lo cual el espacio ha sido creado [*das Eingeräumte*], necesita a su vez ya de la dimensión, es decir, de aquello a lo cual se le ha dejado entrar [*eingelassen*]… Dejamos la naturaleza [*Wesen*] de la dimensión sin

85. Chillida no es un filósofo, ni tampoco intenta serlo, pero es un pensador como todos los grandes artistas. "… No soy un filósofo pero tengo muchos amigos filósofos y he visto que estas personas tienen algo especial. Quieren saber lo que no saben. Y yo lo soy de la misma manera. Soy cercano a los filósofos, aunque trabajo con medios distintos y de una manera absolutamente diferente". *Simposio Eduardo Chillida* (1997), p. 20. "Las preguntas, las cosas que no sé, son la base de mi obra y de mi vida". Sandra Wagner (1997), *Entrevista con Eduardo Chillida*, p. 24.

86. Chillida (1996), p. 104.

87. Coloquialmente, *cut out for* significa *apropiado para*.

nombre.[88]

En este texto el problema del espacio es reducido de modo efectivo al problema de la dimensión, donde, según Heidegger, cielo y Tierra están vueltos el uno hacia el otro y entre los cuales el espacio se abre. Pero a Heidegger no le es posible encontrar una palabra para la naturaleza de aquello en lo que el espacio es admitido. ¿Acaso esto se relaciona con la indeterminación de la corporeización en la que "el vacío juega"? Terminaré con tres observaciones que sugieren preguntas más a fondo.

(1) Propongo que lo que Heidegger denomina dimensión, a la cual que se refiere en términos de corporeización plástica (donde la verdad del ser acontece y "el vacío juega") en *El arte y el espacio*, nombra lo mismo. Si este es el caso, lo que Heidegger dice acerca de la corporeización plástica debe también valer para la dimensión y *viceversa*. Recordemos la afirmación de Heidegger según la cual "en la corporeización plástica el vacío juega como un instituir que busca y proyecta lugares". La dimensión en cuanto corporeización plástica instituye el lugar. ¿Pero a qué se refiere Heidegger en este contexto cuando dice que "el vacío juega"?

(2) El "juego del vacío" es un modo de describir el presente (*Gegenwart*) el cual, como hemos visto, Chillida considera la fuente de la dimensión. El comentario de Chillida sugiere que, en el pensar de Heidegger, podríamos entender la naturaleza indeterminada de la dimensión y la corporeización plástica en términos *temporales*.

(3) En cuanto confrontación unificada de tierra y mundo en un tipo de dinamicidad suspendida, la plástica es una corporeización del presente que siempre eludirá la expresión en palabras; es donde las palabras han alcanzado su límite. Los límites del lenguaje son, entonces, también los límites que establecen el espacio e involucran a la obra de arte.

El obrar poético de Chillida, por lo tanto, triunfa de una manera tal ahí donde el obrar poético de Heidegger se ve insuficiente debido precisamente a la naturaleza temporal del pensamiento en su incapacidad de detenerse en el presente. La obra de arte, en gran medida ralentizada –un pedazo de momento casi congelado- *muestra* el presente sin decir siquiera una sola palabra. Sugiero, entonces, que este logro es precisamente lo que condujo a Heidegger a la obra de Chillida.

¿Pero por qué no otra plástica –piezas, por ejemplo, de Brancusi, Giacometti, Rodin- que Heidegger ciertamente había visto? No estoy en una posición para evaluar comparativamente la obra de otros escultores. Sin embargo, sugiero que las cualidades personales de Chillida tuvieron mucho que ver con

88. "*…dichterisch wohnet der mensch…*", en *Vorträge und Aufsätze II*, p. 69.

el interés que su obra despertó en Heidegger. El escultor vasco se sentía como en casa tanto en un taller de forjado como en una playa en San Sebastián. Pero la apreciación del pensamiento de Heidegger ciertamente también tuvo que haber jugado su parte. En definitiva, me parece que la similaridad de sus *preguntas* fue sobre todo el motivo de su encuentro.

Bibliografía

Eduardo Chillida

Amón, Santiago, *Materia, experiencia y acontecimiento natural. Conversación con Eduardo Chillida* en *Revista de Occidente*, Madrid, 3, enero de 1976, pp. 44-57.

Ugalde, Martín de, *Hablando con Chillida: Vida y Obra (1924-1975)*, San Sebastián: Txertoa, 2002. Tercera edición ampliada y revisada.

Wagner, Sandra, *Interview with Eduardo Chillida*, en *Sculpture Magazine*, Washington, 16 (9), 1997, pp. 22-27.

El cosmos del hierro, en *Revista de Occidente*, Madrid, 3, enero 1976, pp. 24-27.

Escritos, Madrid: La Fábrica, 2005. Traducido en parte como *Writings*, Düsseldorf: Richter, 2009.

L'espace, la limité, en *Chillida. Derrière le Miroir*, No. 183, septiembre de 1970, pp. 15-22.

Notebook Pages, en *Chillida*, Paris: Maeght, 1979, pp. 21-23.

Preguntas, en Klaus Bussmann (Ed.), *Chillida. Hauptwerke*, Munich: Chorus Verlag, 2003, pp. 109-111. Traducido al inglés como *Questions*, pp. 145-146.

Reflections on the Theme of this Symposium en Joseph J. Schildkraut and Aurora Otero (Eds.), *Depression and the Spiritual in Modern Art: Homage to Miró*, New York: John Wiley, 1996, pp. 104-108. Excerpted as *Reflections*, en *Chillida*, Los Angeles: Tasende Gallery, 1997, pp. 17-21.

The Eduardo Chillida Symposium, en *Arts Magazine*, 61 (5), enero de 1987, pp. 18-21.

Martin Heidegger

Der Ursprung des Kunstwerkes (1935-1936), en *Holzwege,* GA 5, 1977, pp. 1-74.

Was heißt Lesen? (1954), en *Aus der Erfahrung des Denkens*, GA 13, 1983, p. 111.

Die Kunst und das Denken (1958), en Alfred L. Copley (Ed.), *Listening to Heidegger and Hisamatsu*, Kyoto: Bokubi, 1963, pp. 43-80. Traducido como *Art and Thinking*. Reimpreso en Hartmut Buchner (Ed.), *Japan und Heidegger*, Sigmaringen: Thorbecke, 1989, pp. 211-215.

Letter to Bernhard Heiliger (1964), en *Katalog der Bernhard-Heiliger-Ausstellung*, St. Gallen: Erker-Verlag, 1964, p. 18.

Für Eduardo Chillida (1968), en *Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges*, GA 16, 2000, p. 696.

Die Kunst und der Raum (1969), en *Aus der Erfahrung des Denkens*, GA 13, 1983, pp. 203-210.

Martin Heidegger-Gerhart Kästner: Briefwechsel 1953-1974, Frankfurt: Insel, 1986.

Sobre Heidegger

May, Richard, *Heidegger's Hidden Sources. East Asian Influences on His Work*, London: Routledge, 1996.

Owens, Wayne, *Heidegger's Philosophy of Art*, *British Journal of Aesthetics*, 29 (2), 1989, pp. 128-139.

Petzet, Heinrich Wiegand. *Aus einem Stern zugehen: Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger (1929-1976)* (1983). Trad. de Parvis Emad y Kenneth Maly, *Encounters with Martin Heidegger (1929-1976)*, Chicago: University of Chicago Press, 1993.

Sobre Chillida

Esteban, Claude. *Chillida*, Paris: Maeght, 1971, p. 185.

Heiliger, Bernhard. *Thoughts from a Sculptor's Workshop*, en *The Painter and Sculptor*, Londres, 3 (2), verano de 1960, pp. 25-29.

Bernhard Heiliger. Retrospektive 1945-1995, Bonn: Bundesrepublik Verlag, 1996, p. 59, No. 13.

Otras obras citadas

Groth, Miles, *The Voice that Thinks*, Greensburg: Eadmer Press, 1997. Segunda edición revisada, New York: ENI Press, 2016.

Heiliger, Bernhard, *Thoughts from a Sculptor's Workshop*, en *The Painter and Sculptor* Londres, 3 (2), verano de 1960, pp. 25-29.

Held, Jutta, *Zur Bestimmung zeitgenössischer Plastik durch Chillida und Heidegger*, en *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen,* Hamburg, 20, 1975, pp. 103-126.

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS