

# ESPACIO, ARTE Y TRASCENDENCIA \*

RICARDO PINILLA BURGOS  
Universidad Pontificia Comillas (Madrid)

RESUMEN: A la luz del análisis heideggeriano del espacio y del arte, y su vinculación con un hito de la escultura moderna como Eduardo Chillida, se presenta el espacio, junto al tiempo, como un elemento fundamental del arte y especialmente de la escultura y de la arquitectura, no como un fondo neutro homogéneo, sino como un fenómeno originario que compromete desde el principio la creación y el modo peculiar de trascendencia al que nos invita toda obra de arte. Toda obra nos sumerge de un lado en una febril inmanencia sensible y corporal, en el misterio de lo sensible (estético) que somos, pero a su vez nos lleva más allá o más acá de los significados y relaciones convenidas y de nuestra situación. A partir de aquí se planteará si y cómo se puede poner la experiencia estética del espacio en relación con la trascendencia de la que habla comúnmente la religión, iluminada a su vez desde el estudio de lo sagrado de Mircea Eliade.

PALABRAS CLAVE: espacio; trascendencia; experiencia estética; sagrado.

## *Space, Art and Transcendence*

ABSTRACT: In the light of Heidegger's analysis of space and art, and its link with a milestone for modern sculpture such as Eduardo Chillida, space is presented, together with time, as a fundamental element of art and especially of sculpture and architecture. Space is not a homogeneous neutral background, but an original phenomenon that compromises from the beginning the creation and the peculiar kind of transcendence to which every work of art invites us. Every work submerges us on one side in a feverish, sensitive and bodily immanence, in the mystery of the sensitive (aesthetic) that we are, but as well it takes us beyond or nearer than the conventional meanings and relations and our situation. From here, we will consider whether and how we can put the aesthetic experience of space in relation to the transcendence of which religion commonly speaks, illuminated in turn from the study of the sacred of Mircea Eliade.

KEY WORDS: space; transcendence; aesthetic experience; the sacred.

### 1. ESPACIO Y TIEMPO COMO EXPERIENCIAS ORIGINARIAS Y LA APORÍA DE SU TRASCENDENCIA

«El espacio ¿pertenece a los fenómenos originarios por cuya advertencia, según palabras de Goethe, el hombre es sobrecogido por un recelo que llega a la angustia? Pues, tal parece, detrás del espacio no hay nada más sobre lo que pudiera ser reconducido».<sup>1</sup>

---

\* Este artículo surge de la reelaboración y desarrollo de una ponencia presentada en la Conferencia Mundial de las Instituciones Universitarias Católicas de Filosofía, 3er congreso mundial- Manila- Filipinas en 2008. De esta se publicó el planteamiento general en: PINILLA BURGOS, R., «Experiencia estética y trascendencia. La inmersión trascendente en superficie» en: *Budhi. A Journal of Ideas and Culture*, Vol. XIII, 1, 2, 3, 2009, (Atheneo de Manila University, Philippines), pp. 542-550.

<sup>1</sup> HEIDEGGER, M., *Die Kunst und der Raum-L'Art et l'Espace*, Erker, Sankt Gallen 1996, p. 7 (con la traducción al francés a cargo de Jean Beaufret y François Fédiér). Citaré este escrito desde esta edición y traduzco desde el original alemán, aunque he tenido en cuenta las diversas ediciones y traducciones de este escrito en español: la de Kosme de Barañano en: BARAÑANO, K. de, *Chillida-Heidegger-Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, IX

Estas palabras las encontramos en el escrito *El arte y el espacio*, que en 1969 publicaba Heidegger con una serie de siete *lithocollages* del escultor vasco Eduardo Chillida<sup>2</sup>, y nos sirven de marco más que idóneo para introducirnos en una reflexión acerca del espacio como algo vivido primigenia y cotidianamente; y también acerca de lo espacial como un material y ámbito básico de la expresión artística; lo mismo podría decirse del tiempo y lo temporal. En la experiencia espacial se presentan de modo palmario y muy sugerente muchas de las paradojas que el arte ofrece ante las demarcaciones tradicionales de trascendencia/inmanencia, por las cuáles toda obra, de un lado, nos separa de su inmediata materialidad, para trascender en otros sentidos y significados, y de otro, nos devuelve y retorna siempre, acaso de modo gozoso, a su más impenetrable y terrosa inmanencia. En su célebre conferencia «El origen de la obra de arte», detectaba Heidegger con profundidad estas paradojas y tensiones implícitas en toda obra, señalando una intrínseca reciprocidad entre lo cósmico de la obra y la obra misma: «Lo pétreo está en el edificio», y a su vez «el edificio está en la piedra»; y lo mismo podemos decir con el color y la pintura, la voz y la obra literaria, o el sonido y la música<sup>3</sup>. El trabajo de esas paradojas podría arrojar luz sobre las conexiones entre nuestras vivencias estéticas con las más cotidianas, y de otro con las más trascendentes o excepcionales, como pueden ser ciertas experiencias religiosas y espirituales.

Pero retornemos a la experiencia básica inicial de lo espacial. Lo espacial nos acomete y configura en nuestro mero estar de un modo inevitable, igual que el tiempo. Una descripción primera de nuestro existir apenas podría pensarse sin ellos. En el pensamiento, diferencia y comparación de estos dos grandes conceptos, que en expresión del Eduardo Chillida, serían *hermanos*<sup>4</sup>, se libera una energía fundamental del pensar y de la exploración vital de la realidad y de nuestra existencia.

Ocupamos un lugar y un momento en una íntima hermandad que entendemos como nuestro *estar*, y a su vez, como enseñó muy bien Kant, espacio y tiempo son coordenadas inexcusables de todo lo experimentable. No en vano desde la filosofía en su nacimiento hasta la física contemporánea, han sido conceptos-eje, tanto para pensar la estructura de la realidad como la del conocimiento. En el mundo del arte

---

Cursos de verano, Universidad del País Vasco, 1992, pp. 48-61; la de Félix Duque y Mercedes Sarabia en: HEIDEGGER, M., *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum. Die Kunst und der Raum* (edición trilingüe alemán-español-vasco). Con introducción y notas de Félix Duque, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Pamplona, 2003; la de Jesús Adrián Escudero: HEIDEGGER, M., *Die Kunst und der Raum. El arte y el espacio*, Herder, Barcelona 2009, y la aparecida ya en 1970: HEIDEGGER, M., «El arte y el espacio», en: *Eco. Revista de la Cultura de Occidente*, (Bogotá) Tomo XXI/2 junio 1970, pp.113-120, realizada por Tulia Álvarez de Dross, Los estudios introductorios y las notas de las ediciones más recientes, las tres primeras, aportan sin duda un material muy rico para el abordaje, interpretación y contextualización de este breve pero relevante texto de Heidegger, y para comprender su idea del espacio en relación con el arte. El mismo Heidegger indicaba una serie de obras suyas al principio del escrito para abordar el tema del espacio y el tema del arte.

<sup>2</sup> La edición original de ciento cincuenta ejemplares con las obras de Chillida y el texto manuscrito de Heidegger sobre piedra, aparecía en Erker-Press, en Sankt Gallen en 1969. (la edición citada en la nota anterior aparecía en la editorial Erker sin las obras de Chillida editada como un libro de tirada normal).

<sup>3</sup> cf. HEIDEGGER, M., *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt a. M. 1952, p. 9.

<sup>4</sup> CHILLIDA, E., *Escritos*, Selección de textos, edición y coordinación de Nacho Fernández, (La Fábrica), p. 41.

encontramos también en estos conceptos un criterio clásico de clasificación (Herder, Lessing) que siguió siendo sugerente en el pensamiento estético contemporáneo (Eugenio Trías)<sup>5</sup>. Por último, a la hora de analizar la experiencia de lo sagrado en la fenomenología de las religiones, también encontramos en estos conceptos unas guías seguras e inevitables para la descripción de la hierofanía, y la diferenciación de los órdenes sagrado y profano, sobre todo en los estudios clásicos de Mircea Eliade.

Junto a la presencia irrecusable y universal de estos dos aspectos tan importantes, que antes siquiera que conceptos llamaremos *fenómenos originarios*, recogiendo la denominación de Goethe, nos seguimos encontrando la dificultad de su intelección y de su definición filosófica, en una palabra, nos topamos con su misterio; a pesar del manejo cuantitativo y de su inclusión operacional en la descripción básica de todo fenómeno físico. La ubicación de espacio y tiempo en el terreno de la ciencia física más explícita, lejos de amortiguar, potencia su carácter enigmático, pues nada más enigmático que lo que se presenta como evidencia aparentemente medible e intercambiable; ejercicio éste el del agrimensor o el cronometro, que hoy se nos presente acaso como un ejercicio trivial y alejado de todo misterio y asunción vital profunda de lo espacio-temporal, aunque quizá no tanto a los que fueran pioneros de esas mediciones.

De otro lado, o acaso de modo consecuente, espacio y tiempo también se han entendido tanto en un sentido técnico como simbólico como límites de nuestra existencia, y la lucha humana por *conquistar* y *dominar* el espacio<sup>6</sup> y el tiempo resume buena parte de la historia de la tecnología, desde los más rudimentarios medios de transporte hasta las más sofisticadas telecomunicaciones o redes virtuales, que hoy día operan en un llamado tiempo real, casi sobrehumano, sin noches ni días, sin descansos, y en un hiperespacio virtual, que igualmente es intransitable en su completitud. Tanto en la teoría de la experiencia estética como en buena parte de las vivencias de lo sagrado y lo místico, muchas veces parece que el reto para que se de el paso y las trascendencia a un plano superior se cifra en una superación o eliminación del tiempo o el espacio, al menos en un sentido ordinario (o profano), acorde con esa superación de los límites naturales que albergaba el concepto tradicional de trascendencia, como «aquello que está más allá de los límites naturales y desligado de ellos»<sup>7</sup>.

En esta tendencia a la superación espacio-temporal, el tiempo se ha entendido como más inevitable, pues como expresa un conocido aserto kantiano, poseería un carácter más universal para *todos* los fenómenos, tanto los *externos* y extensos como los *internos*<sup>8</sup>; si bien en el pensamiento clásico, incluido Kant, se entiende que en el puro pensar se abstrae tanto el espacio como el tiempo. La filosofía

<sup>5</sup> El espacio y el tiempo son los ámbitos propios de despliegue en lo que Eugenio Trías llama artes fronterizas: la arquitectura y la música, y desde donde comienza su sistema de las artes. En general, la diferenciación entre artes estáticas y artes dinámicas y temporales está implícita en toda su clasificación de las artes: TRÍAS, E., *Lógica del Límite*, Destino, Barcelona 1991, pp.41 ss.; 184 ss.

<sup>6</sup> HEIDEGGER se referirá con estos términos a la relación técnico-científica con el espacio: *Die Kunst und der Raum*, o.c., pp. 5 ss.

<sup>7</sup> Es la acepción filosófica de «trascendencia» que aparece en el *Diccionario de la Lengua Española*, RAE, 22ª edición, Madrid 2001.

<sup>8</sup> KANT, I., *Kritik der reinen Vernunft*, A 34 B 51. Repárese en cambio en el carácter especial de la metáfora *interno-externo*; cfr: BACHELARD, G., *La poética del espacio*, F.C.E., México 1994, pp. 250 ss.

existencial y vitalista del siglo XX nos ha ido enseñando que estas dimensiones no son tan fácilmente abstraibles del sujeto<sup>9</sup>. En ello, y acaso como persistencia de ese carácter más irrecusable del tiempo, también existe una tendencia a ver en el puro pensar una posibilidad de abstracción de lo espacial, pero no de lo temporal<sup>10</sup>. Si bien, desde Bachelard y también ciertamente desde los mismos análisis de la escuela fenomenológica y la filosofía existencial, se fue desvelando el espacio progresivamente como una dimensión tan inalienable de nuestra existencia, aun la más íntima, como la misma temporalidad.

Detrás de ese afán de superación, tanto del espacio como del tiempo, se halla sin duda el miedo a la muerte y un vano intento de remedarla desde las coordenadas más palpables de nuestra irrecusable finitud. Más que superación, la experiencia humana en todas sus formas, y especialmente en su dimensión más estética, debe asumir y ahondar en toda su carnalidad en esa, nuestra incardinación inevitable en un lugar y en un tiempo concretos. Creo que nuestra presunta necesidad de trascender deberá asumir esa incardinación o de lo contrario será siempre una huida, un desdibujar y reprimir constantemente nuestra forma de existir y de ser conscientes de las cosas, tal vez la más desdichada e infeliz de las conciencias, desubicada y sin encontrar nunca su momento o su ritmo; una conciencia que pierde constantemente el paso o no puede llevar una mínima respiración de lo real.

Desde los elementos apuntados, ahí tenemos el espacio como esa experiencia estructural de toda vivencia que parecería más directamente corporal, en contraste con cierta idea de tiempo, con toda su implicación en la necesidad y en lo inevitable, que a diferencia del espacio y lo *extenso*, acompañaría y estaría presente aun en los procesos más abstractos<sup>11</sup>; si bien, experiencias cruciales como el ritmo y lo musical, nos impiden olvidar lo mucho que el tiempo tiene siempre también de carnal y corporal. Lo espacial, y por ende lo corporal, ese «punto de vista acerca del mundo», en expresión de Merleau-Ponty<sup>12</sup>, asegura una idea no sublimada ni solipsista del sujeto<sup>13</sup>. Este aspecto, sin ser determinante, es influyente para nuestra

<sup>9</sup> Una iluminadora exposición de esto, en diálogo con Kant y las aportaciones fundamentales de Heidegger la encontramos en: GÓMEZ CAFFARENA, J., *Metafísica fundamental*, Cristiandad, Madrid 1983, pp. 130-134.

<sup>10</sup> En el comienzo de su conferencia sobre el tiempo (del 23 de junio de 1978), el escritor J. L. Borges expresaba de modo neto esta postura: BORGES, J. J., *Borges oral*, Bruguera, Barcelona 1983, pp. 91 ss.

<sup>11</sup> Aquí sin lugar a dudas, la geometría clásica, que constituyó de otro lado el paradigma de conocimiento estable y perfecto, sería una buena refutación, pues en ella hay espacio (abstracto y mensurable), pero no tiempo. De todas formas, incluso uno de los mayores mentores de este paradigma, como fue Descartes, contrapone la *res cogitans* a la *res extensa*, y no a lo temporal o al movimiento. Y es que el tiempo aparece para la reflexión cartesiana en el mismo pensar puro, no como contenido, sino como ámbito al parecer inmediato y unido al mismo hecho del pensar, y así dice: «Yo soy, yo existo, es cierto, pero ¿cuánto tiempo? Todo el tiempo que estoy pensando; pues quizá ocurriese que, si yo cesara de pensar, cesaría al mismo tiempo de existir»: DESCARTES, R., *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*, Alfaguara, Introd. traducción y notas de Vidal Peña, Alfaguara, Madrid, 1977, p. 24.

<sup>12</sup> MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona 1975, p. 5.

<sup>13</sup> Como recuerda bien GÓMEZ CAFFARENA, recogiendo las enseñanzas de Merleau-Ponty: «Inseparable de (...) la temporalidad del sujeto humano es una afirmación de su corporalidad. Sólo con ella acabaremos definitivamente con el fantasma idealista del solipsismo y daremos pleno sentido a la repetida afirmación de mundanidad», o.c., p. 133.

elección metodológica<sup>14</sup> precisamente de lo espacial como experiencia de acceso y meditación del peculiar modo de trascendencia que puede ofrecer la experiencia estética, si bien en todo caso partimos desde una inserción espacio-temporal de la existencia humana, en la que es inicialmente difícil aislar con plena nitidez los aspectos puramente espaciales o temporales.

## 2. LA FENOMENOLOGÍA HEIDEGGERIANA DEL ESPACIO

La fenomenología y la filosofía de la existencia, especialmente Heidegger, han reivindicado de modo radical la necesidad de considerar la espacialidad y la temporeidad como estructuras y dimensiones fundamentales de nuestro existir, más allá tanto del modelo cosmológico como del modelo trascendental kantiano. Heidegger subraya que *ni el espacio está en el sujeto, ni el mundo está en el espacio*<sup>15</sup>, rechazando con ello tanto la asimilación del espacio a un elemento subjetivo como su consideración como un continuo objetivo y homogéneo absoluto. La fenomenología del espacio que se nos brinda en *Ser y tiempo*<sup>16</sup>, no parte de un espacio abstracto, sino que habla de lugares y parajes, de ubicaciones y pertinencias. Mi modo de ser espacial no es una inserción neutra en un medio homogéneo, sino que me voy *orientando* y voy estableciendo *cercanías* y *distancias* con lo que me rodea; se puede decir que, en nuestro modo de existir, vamos *espaciando*, *haciendo sitio*, o *dando espacio* (*Raum geben*), en el sentido de disponer, acordar y ceder (*Einräumen*)<sup>17</sup>, vamos generando un entramado de relaciones que llamamos espaciales y que son ingrediente de mi mundo. Pensemos en fenómenos cotidianos por los que un espacio *se nos hace*, por ejemplo, inhóspito o acogedor, e incluso vivimos una distancia *más o menos larga*, en comparación con otras que pueden tener la misma magnitud, pensemos en un camino recto desnudo, o la

<sup>14</sup> Más que elección excluyente, sería un posible comienzo de una reflexión más amplia que forzosamente desborda este escrito.

<sup>15</sup> HEIDEGGER, M., *Sein und Zeit*, Max Niemayer, Tübingen, 1986, p. 111.

<sup>16</sup> *Ibid.*, §§ 22 ss.

<sup>17</sup> «Este dar espacio que aquí también llamamos espaciar (*einräumen*), es la libre donación de lo a la mano en su espacialidad»: *Ibid.*, p. 111. Traduzco aquí literalmente como «espaciar» el verbo «*einräumen*», empleado por Heidegger, por su evidente relación con el término «espacio» (*Raum*); si bien hay que señalar el significado usual de arreglar, disponer, e incluso acordar o ceder en un sentido figurado Me parece sugerente la traducción de este verbo como «hacer sitio», aportada por Arturo Leyte y Helena cortés en sus traducciones de Heidegger (cf. *Caminos del bosque*, Alianza editorial, Madrid 1996), pues en castellano posee la doble semántica espacial y de ceder en un sentido cordial. En textos posteriores, Heidegger usará en este sentido el verbo «*räumen*» (desocupar, espaciar en sentido más literal), concretamente en el escrito sobre arte y espacio antes citado, y en una conferencia impartida en 1964 con ocasión de una exposición del escultor Bernhard Heiliger, en la misma Galería Erker de St. Gallen, y que se publicaba en 1996. Cfr. la edición ya mencionada en la que también se incluye el texto «El arte y el espacio»: HEIDEGGER, M., *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum. Die Kunst und der Raum. Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio. El arte y el espacio. Oharkizunak arteari, plastikari eta espazioari buruz. Artea eta espazioa* (edición trilingüe alemán-español-euskera). Con introducción y notas de Félix Duque, Trad. al español de F. Duque y M. Zabaleta, Trad. al euskera de P. Zabaleta, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, pp. 80 ss.; 124 ss.

misma distancia trazada en forma sinuosa por un rico paisaje, en el bosque o en una ciudad. Estas vivencias han venido siendo consideradas experiencias de un espacio *subjetivo*; y lo mismo diríamos de nuestras vivencias del tiempo. Es gran mérito de Heidegger el haber liberado estas situaciones de su ubicación meramente subjetiva, esto es, como ciertas realidades relativas de segundo orden. Lo que inicialmente acontece con nuestro ser y existir espacial tiene más que ver con ese tipo de vivencias, y no directamente con un espacio homogéneo, cuantificable y de unidades intercambiables, tal como lo maneja el constructor, el agrimensor o el físico. Recorremos el camino de vuelta a casa, o el camino hacia el lugar de la batalla; entramos en un templo o en nuestro hogar, buscamos entre nuestras cosas, o entre cosas ajenas, subimos al desván como quien asciende a la infancia almacenada, y bajamos a la bodega a por una botella de vino, como quien acude de nuevo a una fuente. Voy al encuentro del ser querido, o lo veo alejarse; me hallo en la multitud de los muchos amigos que han venido a mi fiesta, o me muevo en la multitud de personas que, como yo, van a trabajar ese día a esa hora, como todos los días... ¿qué distancia hay entre dos personas que se abrazan? Es algo más que una hipérbola literaria hablar del distanciamiento *insuperable* en dos personas que ya han dejado de quererse. Casi todas estas acciones y casos podrían expresarse en magnitudes espaciales, pero esto poco o nada diría de todas esas trayectorias vitales y cotidianas que constituyen nuestras relaciones espaciales. Se dirá que en muchos casos la apelación a distancias y espacios es «figurada», pero no por ello dejan de poseer una realidad vivida, y tienen que ver con nuestra más íntima constitución espacial y corporal. La concepción del «espacio» geométrico y homogéneo, que permite desde la más elemental agrimensura, hasta las construcciones más sofisticadas de la ciencia y la técnica, no se halla a la base inicial de nuestro modo de ser en el mundo, sino que es elaboración compleja, y sin duda valiosa, de nuestra consideración teórica de las cosas que nos rodean. Heidegger no desdeña esa concepción, sino que más bien la pone en su lugar<sup>18</sup>.

Es interesante señalar que en el ámbito del espacio sagrado, igual que en el caso del tiempo, indica Eliade que lo primero que tiene lugar es la ruptura con una presunta homogeneidad del espacio profano: «Para el hombre religioso el espacio no es homogéneo; presenta roturas, escisiones: hay porciones de espacio cualitativamente diferentes de las otras». Eliade apela a la densidad de ciertos espacios y a los ritos de entrada en los lugares sagrados y en los templos<sup>19</sup>.

A la vista de estos análisis, vemos que, a pesar de la gran diferencia de temas y planteamientos, ambos autores tocan el mismo asunto. A saber: que nuestro modo de vivir el espacio no parte de la homogeneidad neutra e intercambiable de la geometría. Ni aun allí donde la medida tiene un significado simbólico o mágico en la construcción, como es el caso frecuente en muchas construcciones religiosas y sagradas, son esas medidas sin más homologables a todo espacio posible.

<sup>18</sup> Sólo después de analizar la especialidad del *Dasein*, aparece ese espacio «puro y homogéneo de la morfología pura de las configuraciones espaciales» que permite la «ciencia métrica del espacio». El abordar esto desde la reflexión fenomenológica no sería ya un análisis del espacio, sino una investigación fenomenológica de la geometría, para lo que Heidegger remite a los trabajos de su colega Becker: HEIDEGGER, M., *Sein und Zeit*, p. 112 y nota.

<sup>19</sup> ELIADE, M., *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Madrid 1967, p. 26.

Ahora bien, ¿hemos de pensar que el análisis heideggeriano se asimila de alguna manera a esa consideración hierofánica del espacio, a eso que Eliade llamará la «construcción» y la «consagración» del espacio sagrado<sup>20</sup>? Antes de arribar en conclusiones precipitadas deberíamos cuestionar la presunta homogeneidad del que Eliade llama *espacio profano*. Ciertamente en nuestro espacio cotidiano existen espacios y distancias intercambiables y homologables, pero, obviamente no todas. La enseñanza heideggeriana nos obliga a caer en la cuenta de que no partimos de una total homogeneidad, ni siquiera en lo más cotidiano y en lo más sencillo de nuestro estar. El acceso a lo sagrado será en efecto una nueva ruptura y un reconsideración de nuestra relación espacial y espaciante con el entorno. Ahora bien, la cuestión de si el análisis heideggeriano es afín o se abre de alguna manera a la caracterización del espacio sagrado, requiere dos importantes aclaraciones. De un lado la revisión de la reflexión de Heidegger sobre el espacio más allá de su primera gran obra, y de otro tener presente la caracterización más completa del espacio y del lugar sagrado, aspecto que abordaré en el siguiente apartado.

La reflexión heideggeriana sobre el espacio en *Ser y tiempo* queda en principio subsumida dentro de una analítica más amplia de la existencia, y de por sí es insuficiente para completar dicho análisis. Como sabemos, será la *temporeidad* un elemento determinante y fundamental en esta obra para completar esa analítica<sup>21</sup>. Sin embargo aspectos clave de lo pensado en torno a la espacialidad reaparecerán en diversos escritos posteriores<sup>22</sup>. De ellos destaca esa conocida reflexión de Heidegger en torno al tema del *habitar* (*Wohnen*). Dicha reflexión hunde sus raíces de un lado ya en *Ser y tiempo* en su análisis de la *espacialidad* y del *ser-en-el-mundo* en general<sup>23</sup>, pero también en el importante encuentro de Heidegger con el arte y la poesía como momentos fundamentales de la verdad entendida como desocultamiento y como fundación e instauración. Desde esta perspectiva es interesante releer la conferencia «El origen de la obra de arte» y reparar en algunas importantes expresiones de naturaleza espacial, aunque Heidegger hable del arte en todas sus manifestaciones. Así leemos: «En tanto que una obra es obra, hace sitio (*einräumen*) a esa espaciosidad (*Geräumigkeit*). Ceder significa aquí: libre

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 58 ss.; ELIADE, M., *Tratado de Historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Cristiandad, Madrid 1981, pp. 141 ss.

<sup>21</sup> HEIDEGGER, M., *Sein und Zeit*, o.c., pp. 113, 376 ss.

<sup>22</sup> Félix Duque recuerda a este respecto cómo Heidegger llegó a considerar expresamente irreductible el espacio al tiempo, en concreto en la conferencia sobre *Tiempo y Ser* de 1962: cf. HEIDEGGER, M., *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum...*, o.c., pp. 106-107 (notas del editor).

<sup>23</sup> En *Sein und Zeit* (o.c., pp. 54 ss.), ya habla Heidegger de habitar y de residir, en el sentido de estar acorde o en confianza con mi entorno, de cuidar y hacerse cargo, como clave del ser-en en el comprendido como ser-cabe (*bei*), que es constitución esencial del ser en el mundo. Igualmente, en este interesante pasaje, señalaba que no había que entender ese ser-en en un sentido espacial literal, en el sentido que algo está «en» otra cosa o dentro de algo. Esta corrección no elimina toda alusión a la espacialidad en sentido heideggeriano, sino a ese modo de comprensión simple que presupone ya un espacio previo. En la conferencia de 1964 sobre artes, plástica y espacio, Heidegger acusará al existencialismo de haber incurrido en este error: el hombre no está sin más en el espacio, como una silla está en una habitación. Ahora bien, eso no quiere decir que el fenómeno de la especialidad no sea pertinente ni relevante para entender nuestro modo de ser en el mundo: HEIDEGGER, M., *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum...*, o.c., pp. 82 ss.

donar lo libre de lo abierto (*freigeben das Freie des Offenen*) y disposición de esto libre en sus trazos»<sup>24</sup>. Heidegger no sólo utiliza términos espaciales, sino que apela muy claramente a su concepción de la espacialidad del ser-ahí, como ese ceder y ese hacer sitio, enriqueciéndolo con esa alusión a *lo libre*. Con esto se explica una de las funciones de toda obra de arte que es la de mantener abierto y disponer un *mundo*. Es como si la obra abriera un espacio.

Junto a esta función, sabemos que Heidegger habla de otro elemento junto al mundo, que es la tierra (*Erde*). La tierra tiene que ver con eso de la obra que no desaparece a pesar de los sentidos y significados que una obra puede abrirnos: «El templo como obra en cambio, en la medida en que dispone un mundo, no deja desaparecer la materia (*Stoff*), sino que más bien aparece como tal, a saber en lo abierto del mundo de la obra», y más adelante nos recuerda el pensador alemán el concepto de *tierra*, que ya había introducido, y lo hace de alguna manera también en términos espaciales y de movimiento: «hacia dónde la obra se retrae y lo que en este retraerse deja emerger es lo que denominábamos tierra»<sup>25</sup>. Al exponer la idea de tierra y su relación con el mundo, apela Heidegger a un proceso que incide muy directamente en esa tensión y confluencia entre la materialidad más muda e inmanente que presenta toda obra de arte, junto a la apertura y vertiginosa trascendencia en significados, sentidos y simbolizaciones que nos abre desde esos mismos materiales. Así nos dice que la piedra es como tal piedra al ser carga y reposo formando parte de un templo<sup>26</sup>, o que el sonido es como tal sonido al transformarse en timbre musical. Eso material inherente e inmanente a toda obra no queda como mero medio, como puente o soporte de un significado. La riqueza del concepto de «tierra» queda patente, entre otros momentos, cuando Heidegger alude a la noción primitiva de *physis* entre los griegos: «Este nacer (*Herauskommen*) y surgir (*Aufgehen*) mismo y en la totalidad lo llamaron tempranamente los griegos la *physis*. Ella ilumina a la vez aquello sobre lo cual y dónde (*worin*) el ser humano funda su morada (*sein Wohnen*). Nosotros lo llamamos la tierra»<sup>27</sup>.

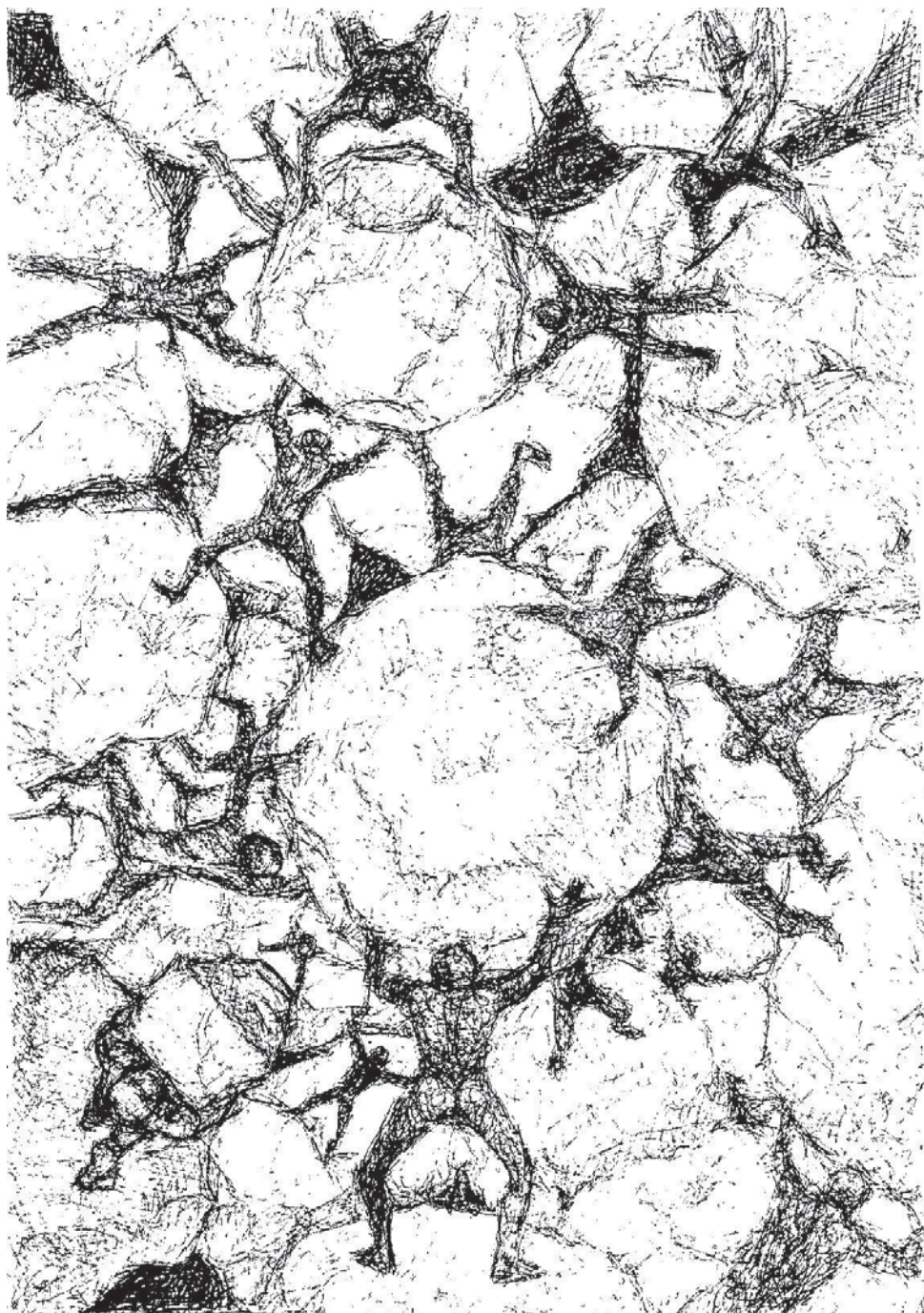
<sup>24</sup> HEIDEGGER, M., *Holzwege*, o.c., p. 34 (He contrastado esta traducción con la de A. Leyte y H. Cortes en: HEIDEGGER, M., *Claros del bosque*, o.c.). En la primera redacción de «El origen de la obra de arte» de 1931-32 cuando se aborda el célebre ejemplo del templo griego y la labor de poetas y artistas del pueblo griego en torno a sus dioses, habla Heidegger de que con ello este pueblo «fundamenta su *habitar* histórico» (subrayado mío): HEIDEGGER, M., «Vom Ursprung des Kunstwerkes. Erste Ausarbeitung» en: *Heidegger Studies. Martin Heidegger 1880-1989*, Duncker & Humblot, Berlin, Vol 5, 1989, pp. 5-22; cfr. p. 17.

<sup>25</sup> HEIDEGGER, M., *Holzwege*, o.c., p. 35.

<sup>26</sup> En su estudio sobre la estética del románico en Francia, Max Raphael extrae consecuencias de gran interés de esta misma idea, que iluminan diferentes modos de entender la religión (Cristianismo, antigua Grecia) a partir de las mismas técnicas constructivas del muro, de la composición de la luz y de la configuración del espacio: RAPHAEL, M., *Das göttliche Auge im Menschen. Zur Ästhetik der romanischen Kirchen in Frankreich*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1989, pp. 28 ss.

<sup>27</sup> HEIDEGGER, M., *Holzwege*, p. 31. Sobre la relevancia y profundidad de este concepto de «tierra», cfr. RABE, A, M<sup>a</sup>, «El arte y la tierra en Martin Heidegger y Eduardo Chillida», en *Arte, Individuo y Sociedad*, 2003-15, pp. 169-191. [En esto mismo número se presenta un artículo con los resultados más recientes de la investigación de la relación Heidegger-Chillida, que lleva a cabo desde hace años la Profra. Rabe, con quien ya hace tiempo comparto la pasión por el estudio de E. Chillida y su relación con Heidegger y la filosofía, y de la que no dejo de aprender.]





«... trascender no es abstraer, sino entrar de cuerpo entero en otro ámbito...» (p. 960). Dibujo de Norberto Fuentes

### 3. EL ARTE DEL ESPACIO Y LA APERTURA A LO SAGRADO: TRASCENDENCIA, PRESENCIA Y ENCUENTRO.

Los planteamientos de Heidegger sobre la obra de arte, aquí ahora apenas recordados, son pensados para todas las artes, pero son idóneos para las artes constructivas y plásticas que se desarrollan en el espacio, especialmente para la arquitectura y también para la escultura, como arte de la exploración espacial por excelencia. Esta idoneidad queda refrendada por la importancia que en diversos escritos de Heidegger de los años cincuenta y sesenta tendrá el tema del habitar y la reflexión sobre las artes plásticas. Sería en cambio malograr el gran potencial de la trayectoria heideggeriana si viéramos en esto un interés o preferencia por una u otra arte. Más bien nos hallamos, sobre todo en la reflexión sobre la idea de espaciar y de habitar, ante una profundización de gran calado sobre la misma idea de la existencia en todas sus dimensiones. A su vez esa profundización no dejará de encontrar un anclaje muy importante en cuestiones de naturaleza práctica y estética. La conferencia *Construir habitar pensar* (1951), junto con otros escritos, demuestra esto con plenitud. *Habitar* en principio es existir desde nuestra finitud como *mortales*, cuidando la *Tierra*, recibiendo del *Cielo* y esperando los *Dioses*; desde la conciliación de estos cuatro elementos (cuadratura) consiguen los mortales hacerse cargo en comunidad de la muerte como tal y vivirla como buena muerte, y nunca como una «nada vacía»<sup>28</sup>. Este planteamiento de la *cuadratura* (*Geviert*), surgido de su trabajo de la obra de Hölderlin<sup>29</sup>, queda redefinido y coronado desde un aparente quinto elemento que no es tal. Dice Heidegger: «Los mortales nunca serían capaces de esto si el habitar fuera sólo un residir en la Tierra, bajo el Cielo, ante los Dioses, con los mortales. Habitar es antes de nada un residir con (*bei*) las cosas»<sup>30</sup>. Es en y con «las cosas» donde se garantiza el habitar como reunión y conciliación de los elementos fundamentales apuntados. Su disposición y nuestra relación y estancia con ellas nos permite recordar la *orientatio* primordial que tiene lugar en la fundación de lugares sagrados y de los emplazamientos que originaron las ciudades, los templos y los mismos lugares ancestrales de asentamiento. En esos gestos de fundación primordial no hay tanto una construcción sino un profundo modo de habitar y disponerse en relación con el entorno. Contestando a la expresión de Le Corbusier, escribía Eliade en torno a 1957: «La habitación no es un objeto, una “máquina de residir”: es el universo que el hombre se construye imitando la Creación ejemplar de los dioses, la cosmogonía»<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> HEIDEGGER, M., *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Stuttgart 1997 (1ª 1954), [«Bauen Wohnen Denken»], p. 145.

<sup>29</sup> Cf. DARWICHE, F., «Le divin (Göttliche) au coeur du quadriparti (Geviert)», en: *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 2009/3 (Tome 134), pp. 309-332. En este artículo se aportan también elementos aclaradores para relacionar y diferenciar la noción de «tierra» en *El origen de la obra de arte*, con la «tierra» que aparece en la Cuadratura; también estudia con acierto las conferencias y textos que anteceden a *Construir habitar pensar*, amén de todos los estudios sobre Hölderlin, y que arrojan luz sobre algunos planteamientos de esta conferencia.

<sup>30</sup> HEIDEGGER, M., *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Stuttgart 1997 (1ª 1954), [«Bauen Wohnen Denken»], p. 145.

<sup>31</sup> ELIADE, M., *Lo sagrado y lo profano*, o.c., p. 61; también pp. 54-55; 67 ss.

La apelación de Heidegger a las cosas es crucial para entender su idea de «habitar» y no ofrece una interpretación fácil<sup>32</sup>, pero en buena medida nos habla de una concepción de la existencia implicada y complicada con el manejo de lo que nos rodea; nos habla de una existencia que hace, se ubica, construye, y no sólo para la mera defensa y control técnico y físico, sino precisamente para esa apertura de lo libre, de cada cosa en su acontecer y su implicación existencial posible, en definitiva, como habitar *poético*, tal como Heidegger entenderá un célebre verso de Hölderlin<sup>33</sup>. Es en este punto donde la reflexión heideggeriana puede iluminar de modo esencial hasta qué punto el arte humano y la configuración estética de nuestra experiencia espacial cumplen una función primordial en nuestra apertura al sentido y a la trascendencia, una apertura que debe renovarse y refundarse en cada época<sup>34</sup>.

Desde la noción del habitar y el análisis de la espacialidad, cobra especial fuerza para nuestro tema la espléndida reflexión, ya aludida, que hace Heidegger sobre el templo griego<sup>35</sup>, que ofrece, junto con la tan célebre meditación del cuadro de los zapatos de Van Gogh, uno de los análisis de obras más estelares de la conferencia sobre el origen de la obra de arte. Ese templo, nos indica, «no copia nada» y se alza en medio del acantilado, ese templo «acoge la figura del Dios» y nos permite acercarnos al «círculo sagrado» a través del patio de columnas abierto. De modo muy revelador nos dice que «[a] través del templo el Dios se hace presente en el templo»<sup>36</sup>. Con esta declaración sintetiza Heidegger el que sería el verdadero sentido de todo arte religioso, que no es constituir una representación o un sustituto de la deidad o de lo sagrado invocado, sino propiciar su misma presencia desde el mismo ser de la obra; y para ello es fundamental el anclaje e imbricación del hecho constructivo con los materiales y el entorno, también con los elementos naturales que quedan redefinidos y de algún modo descubiertos en su capacidad hierofánica y por ende estética. Consideremos al respecto la importancia que tiene el entorno natural en los santuarios de Olimpia y de Delfos dentro del arte griego clásico, y la relevancia de la elección del lugar natural, integrando vegetación, fauna y climatología, acorde con la naturaleza del culto y de la deidad a la que se dedicaba el santuario. En la reflexión de Heidegger sobre el templo, que ofrece interesantes paralelismos con el análisis posterior del puente en la conferencia de 1951<sup>37</sup>, aparecen citados los elementos más intangibles y espirituales, como el nacimiento y la muerte, lo insano y lo bendito, la victoria y la derrota, junto a los elementos más materiales y físicos, como la piedra, el acantilado, el brillo, el aire, el árbol y los matorrales, el águila o el grillo. Cuando uno visita hoy las ruinas de la Grecia antigua advierte desde la

<sup>32</sup> Félix Duque aborda el tema de las cosas y su «queda calmosidad» (*Stille*) en otros textos de Heidegger: cf. su estudio preliminar («La mirada y la mano») en HEIDEGGER, M., *Bemerkungen...*, o.c., pp. 46 ss.; pp. 52 ss.

<sup>33</sup> «Lleno de méritos, pero es poéticamente como el hombre habita sobre la tierra»: Heidegger llegó a dedicar una conferencia a la meditación de este verso: «... dichterisch wohnt der Mensch...» en: HEIDEGGER, M., *Vorträge und Aufsätze*, o.c., pp. 181-198; cf. también el citado estudio de Félix Duque en: HEIDEGGER, M., *Bemerkungen...*, o.c., p. 55.

<sup>34</sup> HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, o.c. [*Bauen Wohnen Denken*], pp. 155-156.

<sup>35</sup> HEIDEGGER, *Holzwege*, o.c. [*Der Ursprung des Kunstwerkes*], pp. 30 ss.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>37</sup> HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, o.c. [*Bauen Wohnen Denken*], pp. 146 ss.

sinfonía mediterránea de sonidos, aromas y luz que esos lugares están más que vivos, y no le costará adivinar que la disposición ruinoso de las piedras, su afrenta al paso del tiempo, revela la sabiduría y la vitalidad de un lugar, que tal vez en su casi total disgregación, nos revela con un guiño caótico y entrópico la fuerza del lugar habitado, y construido, y siempre urgido de ser habitado de nuevo por cada época, por cada nuevo peregrino que se encuentra en presencia muda y sedimentada con los que estuvieron y los que vendrán. Esto acontece por supuesto en general con todos los templos y los lugares sagrados y sus más diversas formaciones; y allá donde no quedan o nunca hubo restos, quedará al menos una palabra, un trazo, un modo de ver la montaña y el cielo en toda su tremenda carnalidad y trascendencia, como en algunas culturas africanas o como las primitivas palabras vedas, o en los mandalas, donde ya se habitaba y se construía todo un templo y se proponía un viaje de regreso y de elevación, una profundización en el centro que es a su vez ascensión a la cima<sup>38</sup>.

La indagación de Heidegger sobre el espacio se abrirá decisivamente, en los escritos de los años sesenta ya mencionadas, al diálogo con el arte y la escultura contemporánea. En la conferencia de 1964, con ocasión de la exposición del escultor B. Heiliger, y en el más conocido escrito *El arte y el espacio*, publicado cinco años más tarde con obras de E. Chillida, se condensan muchas ideas de obras anteriores más amplias, que ahora cobran una nueva luz desde la consideración de las posibilidades de la nueva plástica, y que permiten afianzar nuevas e interesantes conclusiones.

Desde esta renovada reflexión sobre la espacialidad, se puede decir que el mismo modo humano de vivir el espacio es ya intrínsecamente un modo de trascender, en el sentido de abrirse y espaciar. Ocupar un espacio no es quedar dentro de los límites de mi cuerpo, sino estar a un tiempo aquí y allí, en los lugares que constituyo y con los que establezco continuamente relaciones. No me transporto al moverme, sino que «altero mi residir», desde mi cuerpo vivido (*Leib*): «Cuando yo estoy aquí parado, no hago sino estar aquí en cuanto hombre, en la medida en que, a la vez, estoy allí, junto a la ventana, o sea afuera, en la calle y en esta ciudad,

<sup>38</sup> Eliade se refiere con frecuencia al paralelismo de los mandalas y el templo. A su vez nos enseña con nitidez cómo el centro (*simbolismo del centro*) donde todo confluye es a su vez cima inaccesible (*simbolismo de la ascensión*), punto de acogida y locus de peligro: ELIADE, *Tratado de historia de las religiones*, o.c., pp. 375 ss.; 378 ss., 382 ss. Resulta muy aclarador en: *Imágenes y símbolos*, Taurus, Madrid 1974, pp. 44-59. Del mismo autor: *Lo sagrado y lo profano*, pp. 40 ss. Sobre las culturas africanas y su casi total ausencia de templos en muchas de ellas, pero ni mucho menos de lugares de culto y sagrados, es de gran interés: ZAHAN, DOMINIQUE, *Espiritualidad y pensamiento africano*, Ediciones Cristiandad, Madrid 1980, pp. 39-63. Sobre las primitivas palabras védicas como lugar sagrado, también ARMSTRONG, KAREN, *La gran transformación*, Paidós, Barcelona 2007, p. 40. Agradezco esta última referencia al artista Norberto Fuentes, también le debo con gratitud múltiples sugerencias y estímulos para este trabajo a lo largo de muchas conversaciones, en las que me indicó entre otras cosas la interesante idea de revisar el hecho de la palabra litúrgica primitiva como el *lugar* sagrado. Sería muy interesante abordar la diferencia y relación entre las obras espaciales que abarcan el cuerpo entero y aquellas que nos introducen en un *espacio* creado a través de la mirada o la escucha, diferencia y relación que tal vez nos ponga en el umbral de una de las raíces primordiales de toda simbolización humana, incluida nuestra forma de vivir la corporalidad. [Agradezco también a N. Fuentes la ilustración creada expresamente para este artículo, y que formará parte de una serie, cfr. *supra* p. 951].

o dicho brevemente: en la medida en que soy en un mundo»<sup>39</sup>. En este pasaje y en otros anteriores, Heidegger aporta unas importantes declaraciones sobre el cuerpo, un asunto que no aparecía explícito en *Ser y tiempo* y en análisis anteriores. Así leemos «El hombre no tiene ningún cuerpo (*Körper*) ni es cuerpo alguno, sino que vive (*lebt*) su propio cuerpo-vivo (*Leib*)»; esta interesante tesis, que se acerca mucho a los análisis de Merleau-Ponty y de Husserl en *Ideas II*, los enarbola Heidegger desde su indagación del espacio como habitar, surgido al calor de su indagación ontológica de la obra de arte y especialmente de la escultura: «El hombre vive en tanto habita corporalmente (*leibt*) y de esta manera, está introducido en lo abierto del espacio, y por este ehchode introducirse de antemano ya se mantiene (*aufhalt*) en relación con los otros hombres (*Mitmenschen*) y con las cosas»<sup>40</sup>.

A la luz de todas estas consideraciones podemos ver en qué medida mi modo de existir espacialmente constituye esa *trascendencia del mundo* de la que ya hablaba Heidegger en *Ser y tiempo*<sup>41</sup>; entendiendo trascendencia en un sentido existencial fenomenológico, y no en el sentido tradicional metafísico o religioso. En ese proceso vital y cotidiano, el hombre ya es capaz de «espaciar» de «dejar espacio al espacio». Es en este punto en el que la labor del artista refrenda netamente ese modo de ser; a saber, que no estamos sin más «en» el espacio, sino que configuramos en ello un mundo, un mundo que se abre también a lo no visible:

«Cuando el artista modela una cabeza, parece que se limita a reconfigurar las superficies visibles; cuando en verdad configura lo propiamente invisible, a saber, la manera en que esta cabeza mira al mundo, la manera en que ella mora (reside) en lo abierto del espacio y a él se atiene, allí donde viene solicitada por hombres y cosas»<sup>42</sup>.

Se apela aquí a la capacidad de acontecimiento de la verdad que para Heidegger tiene el arte y que ahora expresa como una capacidad de configurar lo invisible, que no deja de recordar a la célebre expresión de Klee acerca de que el arte no representa lo visible, sino que *hace* lo visible<sup>43</sup>. Dice Heidegger: «El artista lleva a figura lo esencial invisible y deja, si se corresponde con la esencia del arte, que algo hasta ahora nunca visto salte a la vista»<sup>44</sup>.

La escultura y en general las artes del espacio se muestran en las dos conferencias de Heidegger de los años sesenta como una de las vías idóneas para ese acontecer de lo hasta ahora no visible. Toda la escultura y la plástica contemporánea con su amplia investigación del espacio, desde autores como Moore y Julio González hasta Richard Serra en nuestros días, son buena prueba de esa exploración del espacio

<sup>39</sup> HEIDEGGER, *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum...*, o.c., p. 84. (Trad. F. Duque y M. Sarabia)..

<sup>40</sup> *Ibid.* p. 83 (traducción ligeramente modificada). Estos breves textos podrían arrojar alguna luz sobre el controvertido tema del cuerpo o su ausencia en el análisis heideggeriano de la existencia. Véase: JOHNSON, F., «La exclusión del cuerpo en *Sein und Zeit* y la negación de una fenomenología del cuerpo en el pensamiento de Heidegger», en: *Pensamiento*, Vol. 72, núm. 270 (2016), pp.131-145.

<sup>41</sup> HEIDEGGER. *Sein und Zeit*, o.c., pp. 367 ss.

<sup>42</sup> HEIDEGGER, *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum...*, o.c., pp. 85 ss.

<sup>43</sup> PAUL KLEE en: *Tribune der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung herausgegeben von Kasimir Edschmit, XIII Schöpferische Konfession*, Erich Reiss Verlag, Berlin 1920, p. 28

<sup>44</sup> HEIDEGGER, *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum...*, o.c., p. 86

que para Eduardo Chillida siempre fue la línea fundamental a seguir en su obra: «La escultura es una función del espacio»<sup>45</sup>, pero no por ello aspira la escultura a un dominio de lo espacial, sino más bien, busca propiciar un encuentro con el espacio para liberar toda su fuerza y misterio. Y es que el artista y el arte siempre se hallan en el umbral de lo que todavía *no se sabe hacer*<sup>46</sup>, devolviendo una y otra vez los diferentes elementos que trabaja cada arte; el espacio en este caso, a su misterio y a su capacidad de sugerencia desde la evidencia más palmaria. Esto puede lograrse por ejemplo a través del más sencillo contraste entre lo lleno y lo vacío, o en la contorsión hasta el abrazo de dos piezas de hierro. A lo largo del siglo XX y también en nuestros días, la escultura y las artes plásticas buscaron no sólo nuevas formas o composiciones abstractas, sino que se plantearon el problema de la configuración del espacio y la generación del lugar; en diálogo también con el entorno, fuera natural o público. Sobre todo la escultura de después de la Segunda Guerra Mundial recupera para la creación contemporánea esa función pública y memorial, esa responsabilidad irrenunciable del arte y que históricamente asumió sobre todo la arquitectura, de configurar las plazas de encuentro, de recuerdo y también de oración de muchos lugares de nuestras ciudades. Con menor o mayor éxito, la escultura no trata con todo ello, como bien recuerda Heidegger, de conquistar y dominar el espacio, como trataba en ese momento la llamada «carrera espacial», que precisamente conocía su hito más célebre en el año de aparición de *El arte y el espacio*:

«El arte en tanto que escultura: no (es) ninguna toma de posesión del espacio. La escultura no sería ninguna controversia (*Auseinandersetzung*) con el espacio./ La escultura sería un tomar cuerpo de lugares que, abriendo y guardando una comarca (*Gegend*), mantienen congregado en torno a sí un ámbito libre (*ein Freies*), que garantiza un demorarse en cada una de las cosas y un habitar al hombre en medio de las cosas»<sup>47</sup>.

En este esclarecedor pasaje vemos que la tarea propuesta para la escultura no es otra que ese habitar del que el pensador alemán había hablado en la conferencia de *Construir habitar pensar*, tarea que también corresponde a la más genuina arquitectura y construcción humana en todos sus ámbitos. Una tarea en realidad primordialmente humana. La arquitectura contemporánea asumirá esto también

<sup>45</sup> CHILLIDA, E., «Lieber eine Wolke von Vögeln am Himmel als eienen einzigen in der Hand», en: CHILLIDA (Ausstellung und Katalog: Carl Haenlein), Kestner-Gesellschaft, Hannover 1981, p. 13. Este texto aparecía ya en 1967 en el libro: VOBLUDT, P., *Chillida*, Gustavo Gili, Barcelona 1967, del que hay versión en varios idiomas. Algunos momentos y conceptos fundamentales de la exploración espacial en Chillida los abordé con más detalle en: «Habitar el límite, compartir el horizonte», en: *Escritura e Imagen*, Vol 10 (2014), Núm. Especial. *Eduardo Chillida*, pp. 199-220. Este número contiene relevantes aportaciones sobre Chillida que fueron presentadas con ocasión de la conmemoración del décimo aniversario de su muerte, impulsado por la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid (2012).

<sup>46</sup> «Lo que sé hacer es seguro que ya lo he hecho, de ahí que tengo que hacer siempre lo que no sé hacer»: Chillida, E., *Escritos*, p. 19. Para una profundización en el singular universo creativo de Chillida, resultan imprescindibles las películas de Susana Chillida: *Chillida el Arte y los Sueños* (Canal +1998) y *De Chillida a Hokusai. Creación de una obra* (1994); cfr. también, Chillida, Susana, *Chillida, el Arte y los Sueños. Memoria de las filmaciones con mi padre*, Universidad del País Vasco 2003; y *Elogio del Horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*, Edición a cargo de Susana Chillida, Destino, Barcelona 2003.

<sup>47</sup> HEIDEGGER, *Die Kunst und der Raum*, o.c., p. 11.

con decisión, pero acaso en su ímpetu moderno de reorganizar y dominar el nuevo espacio urbano, le resultó en esos años al filósofo alemán menos sugerente que las búsquedas y propuestas de los grandes escultores del siglo XX. En unos apuntes titulados «Zur Frage der Kunst», publicados recientemente, y que, según los editores están vinculados con el escrito *Die Kunst und der Raum*, leemos estas reveladoras declaraciones de Heidegger:

«Se ha de señalar que el arte plástico [...], y sobre todo especialmente la escultura, está encontrando de nuevo su lugar. Ella consigue una nueva relación con el paisaje industrial, se introduce en la arquitectura, en la construcción de las ciudades. Ella será codeterminante para la planificación del espacio. Esto se debe claramente a que posee una destacada relación con el espacio y que se entiende en cierta manera como una controversia (*Auseinandersetzung*) con el espacio»<sup>48</sup>

En esos años Chillida ya había llevado a cabo algunas obras de escultura pública<sup>49</sup>, pero sería a partir de los años setenta cuando este gran artista realizaría sus obras públicas más importantes. Obras como el *Peine del Viento* o *Elogio del Horizonte* permiten esa reconciliación y esa demora con el entorno natural, y otras como *Buscando la luz*, ahora junto a la *Pinakothek der Moderne* de Munich, proponen ese lugar de encuentro en medio de un transitado espacio urbano, no lejos en este caso de una obra de Moore, que preside, desde el centro la explanada verde delante de la Vieja Pinacoteca de la capital bávara.

Desde hace décadas la arquitectura ha aprendido también que antes de construir debe habitar, y a pesar de tantos espacios inhabitables como ofrecen las grandes ciudades, también ha reparado de nuevo en la importancia del lugar; no tanto por un respeto anticuario, sino asumiendo la responsabilidad de la generación del lugar, de esa apertura de lo libre que congrega y que refunda el centro. Una acción que todas las culturas entendieron como sacerdotal y sagrada, pues no otra es esa *orientatio* y esa búsqueda y localización del centro y del eje del mundo, metáfora cosmogónica de la fundación del mundo<sup>50</sup>, que vertebraba el espacio sagrado que Mircea Eliade descubre como vitalmente necesario para el ser humano<sup>51</sup>.

Hoy ya vivimos en una cultura secularizada, que ha conocido o al menos quiere recordar, tantas decadencias como florecimientos de creencias y credos. Vivimos en un mundo con tanta necesidad como temor de abrirse a creencias religiosas. En este mundo, tal vez las ruinas y los restos de los antiguos santuarios y lugares sagrados tengan algo muy importante que ofrecernos; algo que como bien señala Félix Duque, intuyeron muy bien Heidegger y el escultor Bernhard Heiliger<sup>52</sup>; acaso esas ruinas permiten que aflore lo más tremendo de todo ese pasado que se manifiesta como un

<sup>48</sup> HEIDEGGER, *Gesamtausgabe*, Vol 74. *Zum Wesen der Sprache und Zur Frage der Kunst*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 2010, p. 191., cfr. la nota de los editores sobre este fragmento: p. 210.

<sup>49</sup> Sabemos de la importancia conceptual y política que para Chillida tuvo la capacidad de realizar obra pública, como posibilidad de superar la cuestión de la apropiación privada de las obras. Esta postura se resuelve en su declaración: «Lo que es de uno es casi de nadie»: CHILLIDA, E., *Escritos*, o.c., p. 34.

<sup>50</sup> ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, o.c., pp. 58 ss.; 67 ss.; ELIADE, *Tratado de historia de las religiones*, o.c., pp. 377 ss.

<sup>51</sup> ELIADE, *Imágenes y símbolos*, o.c., p. 58.

<sup>52</sup> Cf. el estudio preliminar «La mirada y la mano» de F. Duque en: M. Heidegger, *Bemerkungen...*, o.c., pp. 46-48.

sabio presente, presente del que ha pasado el esplendor, pero también las sombras y fanatismos que todo esplendor conlleva. Lo *más tremendo* es tal vez el mismo lugar, los emplazamientos naturales; pero no en su desnudez, sino trazados y cortejados por el arte humano. Más allá de un movimiento nostálgico, el tiempo, ese hermano del espacio, a veces incomprendido por su vehemente carácter, nos devuelve más que jóvenes esos lugares sagrados como lugares de encuentro, no sólo con los que estuvieron, sino con nuestro presente y con los que un día vendrán. Los lugares invitan al abrazo, a la trascendencia encarnada que supone un abrazo, que nunca será una contraposición de líneas externas, sino acaso la configuración recíproca del afecto y del encuentro, como esos bancos de acero de Chillida en el patio del ayuntamiento o Plaza de la Paz de Westfalia de Münster<sup>53</sup>; bancos enfrentados con aparentes simetrías que nunca encajan y que llevan a la demora, al ir y venir *de un lugar a otro*<sup>54</sup>. Dice Heidegger que en esa nueva plástica «presumiblemente no se trate ya de limitar externamente espacios, en cuyas superficies un interior se enfrente en torno a un exterior»<sup>55</sup>. Se abriría así un juego más allá de la oposición entre lo lleno y lo vacío, entre el aquí y el allí; ahí acontece el encuentro, o mejor dicho, la posibilidad del encuentro, también del mismo espectador con y/o *en* la obra. Los alabastros de Chillida, que en un juego que parece imposible nos ofrecen el interior de sí y su volumen, la luz que albergan, son buenos ejemplos de esta idea; también sus series en granito tituladas desde el verso de Jorge Guillén «lo profundo es el aire». Y qué decir de su gran proyecto irrealizado para la Montaña de Tindaya en la isla de Fuerteventura, que quería vaciar sin alterar su exterior para ofrecer un espacio para todos, un verdadero templo para la Humanidad<sup>56</sup>.

Quedan los lugares, los lugares por buscar, descubrir y crear, los lugares para encontrarnos una y otra vez, para demorarnos, lugares para pensar y para amar, y esos lugares nos han de revelar que el trascender no exige de primeras un abandono de nuestro cuerpo, de nuestra superficie. Antes de volar debemos saber que el vacío no es sin más la pura nada: «¿Y qué surgiría del vacío del espacio? Con harta frecuencia parece sólo una falta. El vacío vale entonces como la falta de un llenado de espacios huecos e intermedios./ Presumiblemente está sin embargo el vacío hermanado justamente con lo genuino del lugar, y por ello no es un echar en falta sino un producirse (*hervorbringen*)»<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> Esta obra de 1992 se llama *Toleranz durch Dialog* en alemán (Tolerancia a través del diálogo); en español también se llama «Tolerancia-Diálogo». Sobre la profundidad de la idea de tolerancia y diálogo en Chillida y sus implicaciones éticas y humanistas, cfr. RABE, ANA MARÍA, «Diálogo entre las formas. La ética del espacio y el tiempo», en: *Escritura e Imagen*, Vol 10 (2014), Núm. Especial. *Eduardo Chillida*, pp. 135-153.

<sup>54</sup> Acaso ese ir de un lugar a otro será el único movimiento posible para entender y asumir el misterio del espacio y del tiempo; en un momento de su genial y lúcida reflexión sobre el tiempo y el espacio como medios del arte, escribe Niklas Luhmann: «El mundo mismo permanece inaccesible, porque el acceso sólo es posible de lugar a lugar»: LUHMANN, N., *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1995, p. 183.

<sup>55</sup> HEIDEGGER, *Die Kunst und der Raum*, o.c., p. 11.

<sup>56</sup> Sobre el significado de este proyecto para ahondar en la relación entre la escultura y la arquitectura, cfr. mi artículo: «Los espacios logrados y habitados: Escultura y arquitectura a la luz de la obra de Eduardo Chillida y del pensamiento de Martin Heidegger» en: *Arte, Individuo y Sociedad* Vol. 14 (2002): 261-282.

<sup>57</sup> HEIDEGGER, *Die Kunst und der Raum*, o.c., p. 12.



La dialéctica vacío-lleño tan presente en Chillida culmina una de las enseñanzas fundamentales de los grandes maestros de la escultura del siglo XX (pensamos en Pablo Gargallo), y es más que idónea para comprender esta reflexión de Heidegger sobre el vacío, que ciertamente no la encontramos en la manera descrita en otros textos anteriores. Sin embargo, al final de la conferencia de Darmstadt *Construir habitar pensar*, impartida ante arquitectos, urbanistas e historiadores en un encuentro sobre «El hombre y el espacio», apelaba el filósofo, aún en plena reconstrucción alemana de posguerra, a la necesidad de *pensar* la penuria y la escasez de la vivienda como clave del inicio de su superación<sup>58</sup>. Esta idea no deja de recordar en otro nivel de reflexión ese mismo pensamiento que luego hace sobre el vacío en la plástica. También la sencilla meditación de la muerte que contenía este texto de que la muerte no sea en *ningún caso* una *nada vacía*<sup>59</sup>, y que se nos proponía como una de las claves del habitar. Ahora nos dice: «El vacío no es sin más nada. Tampoco es falta alguna. En la corporeización plástica juega el vacío al modo del fundar que busca y proyecta lugares»<sup>60</sup>. El vacío es acaso el inicio primordial de toda acción y de todo trascender; el vacío es así visto quizá como el más cordial de los espacios, el que nos acoge y permite que tracemos nuestro abrazo torpe a la inmensidad y al horizonte; ¿qué es sino vacío la hoja en blanco del dibujante o de las artes gráficas y la escritura? La sabiduría oriental sabe que quizás el vacío es el mandala más arriesgado, el que está a punto de revelarnos que el centro está en todas y en ninguna parte, en donde centro, periferia, cima y fondo aparecen en inesperada complicidad antes de repartir de nuevo sus cartas. Y esto no es en absoluto el espacio abstracto, todo es posible pero nada es ya intercambiable, pues nos hallamos ya en esta tesitura en un profundo ejercicio del habitar; un modo de estar y residir que precisamente la oración en sus tradiciones místicas sabe lo mucho que tiene también de corporal, de implicación entera de todo lo que somos, y también de lo que no somos.

Con la reflexión sobre el vacío el mismo Heidegger proponía un final enigmático para su breve escrito, indicando que lo dicho nos lleva al umbral siempre de lo no dicho, lo no pensado: «Ya una mirada previsoras en lo genuino de este arte (la escultura), permite suponer que la verdad como la desocultación del Ser no está necesariamente determinada a tomar forma corpórea»<sup>61</sup>. Se diría que aquí se plantea un límite a lo corporal y lo espacial mismo, un plano que sería ya trascendencia en el sentido de rebasar todo lo espacial y por ende también lo plástico. La sabia reflexión de Goethe con la que cierra el texto nos despeja algunas dudas y nos plantea otras: «No siempre es necesario que lo verdadero tome cuerpo; basta con que se cierna espiritualmente en el entorno y produzca consonancia; basta con que como el son de las campanas ondule por los aires de modo serio y amigable»<sup>62</sup>.

Es como si el salto al vacío, más allá de todo cuerpo, se atreviera a no abandonar la superficie en su profundidad, *lo profundo es el aire*, como nos enseña el verso

<sup>58</sup> HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, o.c., p. 156.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>60</sup> HEIDEGGER, *Die Kunst und der Raum*, o.c., p. 12.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>62</sup> *Ibid.*

de Jorge Guillén tan apreciado por Chillida<sup>63</sup>, no se trata de una inmaterialidad aparentemente pura. El arte nos enseña algo que las religiones nunca deberían perder, que trascender no es abstraer, sino entrar de cuerpo entero en otro ámbito, atrevernos a desconocernos sin despreciar ni un ápice de lo que nos rodea, ni un aroma, que trascender es abrazar el mundo, dándole espacio, y no liquidarlo en un guarismo de presunta trascendencia que necesite distinguirse continuamente de «lo profano» para comprenderse<sup>64</sup>; en definitiva que trascender siempre tendrá ese sabor quebradizo, pero fascinante, del vivir, de instalarse y saber que el camino sigue al día siguiente, atreviéndonos a conciliar el sueño sin la plenitud, sin haber culminado todas las tareas previstas.

## EPÍLOGO

Buena parte del arte moderno deberá plantearse la exploración del espacio público como algo más que un acto ciudadano o político; y también por ello del espacio natural. Él nos puede enseñar a mirar de nuevo al horizonte como lo hacen los niños, y a vivir el espacio como un gran misterio y como experiencia de trascendencia y de encuentro, encuentro con el otro, con mi finitud, compartiendo lo intransferible, que es mi cuerpo, y descubriendo el abrazo como ese intento trágico de ceder-nos el *espacio*<sup>65</sup>, en un *tiempo* que, de otro lado, sólo puede compartirse. Desde la memoria y el proyecto, el tiempo puede resonar en el espacio, como el eco necesita de la caja de resonancia para acontecer, desde ahí se produce esa completa trascendencia espacio-temporal que nos regalan los lugares sagrados, pero también y de modo muy íntimo la música y la literatura que acompañan nuestras vidas. Es una trascendencia hacia los que ya no están y los que vendrán, hacia el niño que fui, o hacia la materia inerte que seré, o hacia el Dios del que disfrutaré eternamente, como se disfruta de un amigo en un encuentro ya eterno.

Universidad Pontificia Comillas, Madrid  
pinilla@comillas.edu

RICARDO PINILLA BURGOS

[Artículo aprobado para publicación en diciembre de 2016]

<sup>63</sup> CHILLIDA, E., o.c., pp. 11 y 115. Este verso aparece al principio del primer poema de Cántico, que precisamente se titula «Más allá»: GUILLÉN, J., *Cántico*, Seix Barral, Barcelona 1984, p. 15

<sup>64</sup> Eliade plantea con gran riqueza esta oposición y señala la tendencia opuesta entre sociedades arcaicas y la sociedad moderna a vivir las primeras continuamente en lo sagrado, no resultando tampoco la consideración sacral de algo como totalmente otro y sobre natural la anulación de la realidad natural. Reconociendo la necesidad metodológica, y también la gran fuerza clarificadora de esta dialéctica sagrado-profano, entiendo que, como el mismo Eliade y otros estudiosos sugieren, es de gran interés ahondar en las raíces comunes de esa oposición: ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, o.c., pp. 19 ss. 68 ss.; ELIADE, *Imágenes y símbolos*, o.c., pp. 16 ss.; Michel Leiris, «Lo sagrado en la vida cotidiana» en: HOLLER, D., (ed.), *El Colegio de sociología (1937-1939)*, Taurus, Madrid, pp. 42-50.

<sup>65</sup> Quizá toda abrazo debería ser *cóncavo*, como firma siempre sus cartas mi amigo LUIS BODELÓN; cfr. su libro: *La piel del espacio. Encuentro con los libros de artista de Eduardo Chillida. Fondo y figura en la naturaleza del arte*, Caparrós Editores, Madrid, 2017.