

## La pregunta por el sentido de la decisión del arte a partir de la propuesta de Heidegger

### The question about the meaning of the decision of art based on Heidegger's proposal

Gerardo Córdoba Ospina  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
Puebla, México

**Resumen:** El presente texto muestra el posible carácter que puede tener la obra de arte en tanto decisión, a partir de “El origen de la obra de arte” de Heidegger. La decisión se comprende como posibilidad histórica en tanto acontecer de la verdad, que para Heidegger sería el origen de la obra de arte. En este sentido, se toma como vía directriz, implícita, del texto el que para el filósofo origen (*Ursprung*) conlleve un salto (*Sprung*) en sí, en tanto impulso hacia algo otro, una decisión histórica.

**Palabras claves:** Obra de arte, Acontecer, Verdad, Decisión, Historia.

**Abstract:** This text shows the possible character that can have work of art as decision, this from Heidegger's lecture “The Origin of the Work of Art”. The decision is understood so a historical possibility as happening of the truth. In this meaning, here is a implicit directive way of this text what the philosopher understands as origin (*Ursprung*), that involves a jump (*Sprung*) in itself, as impetus to another something, a historical decision.

**Keywords** Work of Art, Happening, Truth, Decision, History.

# La pregunta por el sentido de la decisión del arte a partir de la propuesta de Heidegger

## The question about the meaning of the decision of art based on Heidegger's proposal

Gerardo Córdoba Ospina  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
Puebla, México

### Introducción

En su conferencia “El origen de la obra de arte”, Martin Heidegger intenta plantear un interrogante con respecto a la obra de arte que dé cuenta de su singularidad, apartándose e intentando “superar” (*überwinden*) (Heidegger, 1990) la consideración metafísica-estética<sup>1</sup> que ha dado fundamento a la comprensión de la obra de arte en la época actual, como asunto de la vivencia del sujeto arraigada en la cultura. El problema que Heidegger encontraría en la comprensión estética de la obra de arte, radica 1) en que ésta se fundamenta en cierta nivelación de los entes y de las cosas, puesto que la estética, para el filósofo, toma su punto de partida desde la consideración de que la obra de arte no es más que una cosa que tiene diferentes cualidades estéticas (perceptibles) y 2) en que la comprensión estética se enclava en la subjetividad como motor del despliegue artístico, desde la cual no habría nada más que una transmisión de experiencia o vivencia (*Erlebnis*), expresión o consideraciones psicológicas de una persona a otra (Heidegger, 2005, p. 124). El filósofo considera entonces que por este camino no se va a la esencia de la obra de arte, a su origen, el cual consistiría en una *circularidad de ser* en la que hay una puesta en obra de la verdad.

---

<sup>1</sup> Para un estudio de la consideración heideggeriana de la comprensión de la obra de arte en el horizonte estético, véase el primer capítulo del libro *El arte: un paraje de decisión. A propósito de Heidegger* (2017) de Beatriz Bernal, en el cual la autora expone y reconstruye la crítica de Heidegger a la propuesta estética moderna, pero que se arraiga en Platón. Por otra parte, Antonio Gutiérrez Pozo menciona como posible indicación sobre el asunto, que para Heidegger: “La estética se configura como el saber acerca del comportamiento sensible del hombre –relativo a las sensaciones y los sentimientos– y de aquello que lo determina” (2003, p. 156). Asimismo en su *Nietzsche*, específicamente en un curso de la misma época de su conferencia, Heidegger menciona que: “En referencia al saber acerca del arte y a la pregunta por el arte, la estética es, pues, aquella meditación sobre el arte en la que la relación sentimental del hombre respecto de lo bello expuesto en él proporciona el ámbito decisivo para su determinación y fundamentación y constituye su comienzo y su fin. La relación sentimental respecto del arte y de sus productos puede ser la de generar o la de gozar y recibir” (2013, p. 81).

Se llama aquí circularidad de ser al intento de Heidegger de pensar que la pregunta por el origen de la obra no remite ni a una subjetividad desde la cual surgiría una obra, ni a la obra de arte desde la que el productor se constituiría como artista, sino que hay una copertenencia en la que una cosa remite a otra, en tanto hay movimiento del ser del ente (obra) que se arraiga tanto en uno como en otro, llevando a realización aquellos, desde un modo de llegar a ser o esenciarse (*wesen*) el ser en tanto apertura para el ente. A este modo Heidegger le llamará entonces “arte”, pero no siguiendo un hilo conductor que llevaría a éste desde una deducción, sino más bien considerándolo como el origen, desde donde se produce un venir a la presencia o sacar delante (*Hervorbringen*) del acontecer (*Geschehnis*) mismo de ser, arraigado en el ente, obra.

Desde aquí, Heidegger pregunta por el origen de la obra de arte, lo cual va a considerar como un tratamiento de la obra en su singularidad sin la dependencia de la comprensión de las cosas en general como presencias disponibles (metafísica), o desde una subjetividad percipiente, receptora y activa (estética), puesto que la consideración estética sería más bien resultado, en tanto vincula una abstracción (Heidegger, 2005, p. 125; Heidegger, 1995, p. 18). La propuesta heideggeriana va en una vía diferente a la que considera el carácter especial de la obra como un añadido a una mera cosa. Este carácter habría sido elaborado como “alegoría” y “símbolo” (Heidegger, 1995, p. 13) que le había sido asignado por la metafísica que considera que los entes están en una nivelación ontológica en tanto presencia, las cuales habría que fijar a partir de una particularidad de especie. La consideración heideggeriana intentará poner estos postulados en cuestión, aunque el reparo en la “alegoría” y en el “símbolo” no sean repensados con el rigor que él mismo dedica a otros asuntos. Estos serían puestos en cuestión en tanto la obra de arte se da como acontecimiento de la verdad, cosa que en la lectura de la conferencia parece ser la propuesta que dirige la comprensión de la obra.

La propuesta heideggeriana apunta entonces no a eliminar la relación entre cosas y obra de arte, sino más bien a indagar ésta desde la singularidad de la obra misma. Ciertamente, la cosa que se encuentra en proximidad al hombre, al igual que el utensilio, no determina la obra de arte, puesto que se presenta como autosuficiente en su presencia, lo cual la llevaría más bien a un ámbito de “autosuficiencia” que tendrá la naturaleza; es decir, el filósofo parte de una consideración que toma a la obra de arte como una cosa entre las cosas, la cual correspondería al saber habitual en el que habitamos en la cotidianidad, sin embargo, será justamente poner en

cuestión este miramiento, el dejar que la obra de arte en su origen llegue al pensar por sí misma, sin el velo del pensar habitual, el cual estaría tejido por la historia de la metafísica.

Para dicho cuestionamiento Heidegger divide entonces la pregunta en tres niveles que se remiten a lo que sea: 1) la cosa; 2) el utensilio y 3) la obra de arte. Esto porque serían los diferentes modos en que las “cosas” se nos presentan y que, comúnmente, se confunden. Podría decirse que el ámbito de las cosas (*Dinge*) pasaría para Heidegger por un ámbito en el que se encuentran las cosas no producidas por el hombre y que tienen cierta autosuficiencia, aunque en un primer momento de la reflexión la cosa abarque todo aquello que no tiene cierta forma de ser privilegiada, por ejemplo, hombre o dios. Para esto distingue otro ámbito que sería el de los útiles (*Zeug*), puesto que en éste el ser de la cosa (útil) reduce o es, en tanto está referido a un uso humano, dentro de una referencialidad (mundo en un primer sentido) de cosas en la que hallan su sentido. Así, ante estos dos ámbitos, la obra de arte en su ser estaría dirigida a estos dos modos sin pertenecer propiamente a ninguno de los dos.

La propuesta será entonces pensar esta última división de la región de entes que compartirían cierta disposición hacia el hombre en el cotidiano, pero tomándola desde su singularidad. Dicha singularidad será pensada por el filósofo no como una particularidad estética que posea un objeto, sino que pretende esbozarla desde los aspectos a los que dedicó su pensar: el acontecer histórico, la verdad y la comprensión del Ser y de los entes por parte del hombre. Con esto intenta pensar aquello que llama una *decisión histórica*, en tanto queda por ver si el arte aún es *un origen de decisión*. Origen de la obra de arte y origen de decisión, dirían para Heidegger lo mismo.<sup>2</sup>

A partir de dicha propuesta, que para el filósofo permanece en la interrogación, será posible pensar que, si la obra es origen de decisión, lo es porque *emplaza* el lugar en el que se da la apertura de decisión, es decir, el Dasein, en tanto movimiento ambivalente de posibilidad decisional. Para explorar lo antes señalado, el presente texto dedicará un apartado a cada uno de los puntos mencionados y procederá en el siguiente orden: 1) el acontecer histórico de la obra de arte; 2) la verdad de la obra de arte; 3) la comprensión del Ser y de los entes a partir de la obra de arte y 4) la decisión en la obra de arte. Este orden de exposición no sigue el hilo expositivo de la conferencia de Heidegger, sino que remite a los asuntos que, aquí, rigen la reflexión.

---

<sup>2</sup> A esto apunta, cosa que se aclarará luego, el inicio de la conferencia de Heidegger.

## 1. El acontecer histórico de la obra de arte

Como se mencionó anteriormente, el cuestionamiento de Heidegger gira en torno a la singularidad de la obra, caracterizada ésta por su acontecer. El filósofo piensa este sentido en tanto hay un movimiento que permite que la obra ejecute o ponga en obra algo, dicho movimiento es acontecer. En tanto, lo que acontece Heidegger lo llama verdad; sin embargo, no entiende verdad como se piensa tradicionalmente, a saber, como corrección o correspondencia del enunciado y de la cosa (Heidegger, 2016, p. 328), sino que la verdad es el des-ocultamiento en el que el ente sale a la luz. Así, cuando habla de un acontecer de la verdad en la obra, piensa que el des-ocultamiento se lleva a cabo en aquella. Dicha consideración sobre el acontecer de la verdad, Heidegger lo piensa no como un mero suceder que se dé y luego desaparezca, sino que más bien considera que hay algo en la obra que remite a un movimiento histórico de este acontecer. El movimiento será entonces un origen, en la medida en que entiende éste como aquello que surge y funda la historia, puesto que produce el lugar, *emplaza* (diremos), a la verdad en la que el ente surge. En este sentido, se entiende que cuando Heidegger habla de un ente como útil, lo piense desde la obra de Van Gogh, ya que con ésta el ente sale a la luz.

No es que el utensilio se presente como mera representación pictórica de un ente “real” o como copia de una cosa (unos zapatos o botas en el caso del cuadro de Van Gogh), sino que la obra, la producción pictórica trae a nuestro frente todo el espacio abierto, el des-ocultamiento, en el que unos zapatos pueden ser tales.

Este utensilio [los zapatos] pertenece a la *tierra* y su refugio es el *mundo* de la labradora. El utensilio puede llegar a reposar en sí mismo gracias a este modo [la pintura que muestra] de pertenencia salvaguardada en su refugio (Heidegger, 1995, p. 23)

Si se toma en cuenta lo anterior, la pregunta entonces por la consideración de la obra como acontecer histórico se abre en una exigencia que parece no tener acogida directa. ¿Cuál sería el acontecimiento histórico que brinda una obra de arte en tanto producción de un espacio en el que el ente reluce en tanto algo configurado por el uso y configurador de uso? La respuesta tentativa será que el acontecer de la verdad es histórico, porque abre ciertamente un ente particular, en un tiempo particular, a la pertenencia de un Dasein. Pensar este acontecimiento como pertenencia a un Dasein no vincula una subjetividad que dominaría las cosas, los útiles y las obras de arte, sino que piensa que el horizonte en el que se mueve la obra es una

pertenencia a un ente particular cuya estructura es temporal y extática (Boehm, citado Bernal, 2016, p. 19). La consideración del útil, por ejemplo, en el *marco* de la pintura de Van Gogh se presenta como aquello que habla (Heidegger, 1995, p. 25) en tanto arraigado en una temporalidad precisa del útil configurador del mundo del Dasein particular. Si bien el filósofo no menciona esto, es necesario considerar tanto la historicidad del útil como su apertura, en cuanto que los zapatos o botas de labranza de la(s) obra(s) de Van Gogh no han sido posibles más que en un momento histórico preciso, al igual que la creación pictórica.

Si bien Heidegger tomará la historicidad del acontecer de la obra por otro lado (que será expuesto más adelante), la apertura del ente que brinda el cuadro o la obra de arte, muestra también la multiplicidad del des-ocultamiento del ser en tanto histórico. Esto, al menos desde su posible interpretación, en tanto sale a la luz el ser del útil como capaz de “poner” un espacio en el que este último pueda tomarse como tal, sacándole de su suceder histórico moderno en el que habría caído en la indiferencia. Con este sentido, la obra pone en marcha el acontecer de la verdad, pero éste se gana en tanto hay una aproximación al ente y es éste el que se ilumina. Por esto, al preguntar por el ser de la obra de arte y recurrir a las cosas como generalidad y a la posible confusión entre útil y obra, Heidegger invertirá el rol de cada una. Si para la metafísica y la estética la obra se comprende desde los caracteres pertenecientes al útil –materia y forma–, para el filósofo el útil es “iluminado” o “esclarecido” en su totalidad desde la obra de arte, en tanto la obra es un acontecer de la verdad. En este sentido, puede considerarse lo que menciona Heidegger en su texto:

En la obra de arte se ha puesto manos a la obra la verdad de lo ente. “Poner” quiere decir aquí erigirse, establecerse. Un ente, por ejemplo un par de botas campesinas, se establece en la obra a la luz de su ser. El ser de lo ente alcanza la permanencia de su aparecer.

Según esto, la esencia del arte sería ese ponerse a la obra de la verdad de lo ente (Heidegger, 1995, p. 25).

La relación de poner y ente se ve entonces truncada por la obra en tanto ésta lleva a la verdad a que se manifieste, se esencie o salga a la luz. Lo que hay que tener en cuenta es que Heidegger no está pensando la verdad como una constancia eterna que daría validez a un objeto, en relación con lo que se piensa de él o en cuanto se da como vínculo de una esencia y una realidad concreta, sino que Heidegger piensa la verdad como un claro en el que el ente sale a la presencia, pero que se da en el mismo momento en que el ente surge. Por esto la verdad es un acontecer histórico en tanto da la perspectiva en que el ente es descubierto. Verdad es espacio

de configuración en el que el ente se da al hombre. En este sentido, el acontecer varía históricamente, pero para Heidegger no cambia como cambia la historia de los hechos (historiografía), sino que el acontecer se presenta como algo ocurrido en un inicio y permanece durante un largo tiempo, a pesar de que tenga nuevos comienzos. Es decir, para Heidegger hay un acontecer de la verdad que se ha dado con los griegos, que ha iniciado la historia de Occidente, y que ha sido impulsado en la historia comenzando cada vez, con la metafísica, pero que pertenece a lo que ya aconteció una vez en los griegos.

En cierta medida, esta consideración de la obra de arte, de su esencia o de su origen, Heidegger la piensa a partir del arte de Homero, Sófocles y otros griegos que pusieron a la luz el ente de un modo específico. Con estos nombres, Heidegger piensa su propia pregunta, el origen de la obra de arte, que para él es la pregunta por el “gran arte” (Heidegger, 1995, p. 28). Un arte que, en cuanto obra, es “apertura de lo ente en su ser, el acontecimiento de la verdad” (Heidegger, 1995, p. 27).

## **2. La verdad de la obra de arte**

Con el acontecimiento de la verdad, Heidegger da “respuesta” a su pregunta por lo que sea el origen de la obra de arte. La obra es la instalación de la verdad, en tanto es una apertura, un descubrimiento de la verdad de lo ente. Hay una interrelación entre verdad y ente en la obra, aunque estos no se confunden. La verdad es lo abierto, mientras que el ente es lo que se abre en este espacio abierto. En este sentido, la obra de arte sería una instalación, o emplazamiento, en el que no solo se da un sentido u horizonte a la comprensión humana, sino que el ente mismo se abre de una manera específica. Sin embargo, si la obra se emplaza y abre la verdad, y con esta se da la apertura del espacio del ente en su presencia, entonces ¿qué lugar corresponde a la obra misma? Heidegger se pregunta esto también, a lo cual da una respuesta “inmediata”:

¿Cuál es el lugar propio de una obra? El único ámbito de la obra, en tanto que obra, es aquel que se abre gracias a ella misma, porque el ser-obra de la obra se hace presente en dicha apertura y sólo allí (29).

Si se ha “repetido” la pregunta sobre el lugar de la obra, no es solo para llamar la atención a la importancia de ésta en el sentido de la interpretación heideggeriana, sino porque puede adquirir otro sentido junto con el anterior punto del presente trabajo. Anteriormente se ha subrayado que el acontecer tiene, como histórico, cierta vinculación con la temporalidad del Dasein, en

tanto movimiento extático. Si la pregunta que compete hacer hasta cierto punto sobre la historicidad de la obra nos remite al tiempo, debemos preguntar también por el ámbito espacial de dicho acontecer, en tanto lleva a cierta concreción a la obra en cuanto tal.

No habría una abstracción del arte del espacio como en la estética de Hegel (1989), sino que el arte estaría referido al espacio en el sentido de una concreción abismal del espacio de apertura (Heidegger, 2010). Ciertamente, no toda obra de arte es espacial en el sentido geométrico del término, pero sí conllevaría una apertura donde resiste o se mantiene como algo que se ocupa a sí mismo. La obra de arte arquitectónica, escultórica o plástica se encuentra en un espacio medible en los términos habituales de la expresión, mas la obra musical, poética, literaria no. En cierta medida, todas se encuentran en el espacio, ya que todas ocupan una materialidad, en términos materiales, en la que reposa, aunque dicha materialidad no sea la “tierra” de sí misma; no obstante, éste no es el espacio de la obra.

El espacio de la obra es aquel que ella misma crea a nivel de exposición o apertura de las condiciones de posibilidad de la comprensión del ente. Por esto Heidegger habla de figura, de límite. Si se mencionó antes que el espacio de la obra era una concreción abismal es porque la obra crea más bien un vacío (o nada) en el ente, entendido cotidianamente, para arraigar allí otro sentido en el que es necesario arrojarse (sea en la mirada, en la escucha, etc.). Por otra parte, otra posible respuesta a la pregunta por el espacio es la consideración heideggeriana de que la obra está dirigida a un Dasein histórico que no es más que el pueblo. Menciona, al final de su conferencia, por ejemplo, que la obra de Hölderlin aún está por pensarse por parte del pueblo alemán. No habría que remitir directamente a la espacialidad geográfica de un pueblo. Más bien, la patria, el suelo firme que se constituye es el del lenguaje.<sup>3</sup> La consideración de que este espacio sea abismal lleva a pensar que no es un lugar de emplazamiento plano, sino más bien que se trata de un fondo de lo plano en el que se emplazaría la mirada; por ejemplo, si la temporalidad es extática y la espacialidad abismal, entonces la obra siempre se encuentra abriendo un tiempo-espacio más allá de sí misma, en el que puede albergar la mirada, la escucha o, en términos de Heidegger, el cuidado de la obra.

Esta problemática no es, ciertamente, señalada directamente por Heidegger, pero esto no quiere decir que sus indicaciones no nos lleven a pensar la posibilidad de reflexionar sobre un espacio-tiempo de la obra. Incluso, en este sentido, pensamos más bien que la obra no es

---

<sup>3</sup> En este sentido podría pensarse una relación entre la afirmación de Heidegger de que la obra es en esencia poema, lenguaje que nombra originariamente, y la lengua particular, que traería una temporalidad ya tardía, para desde allí dar la posibilidad de un paso o salto hacia la obra en su arraigo.



autosuficiente, como propone Heidegger, casi que en el sentido de la cosa de la naturaleza, sino que más bien sería autosuficiente por ser algo que conduce *fuera*. Es más, habría que suponer que la pregunta por esta doble relación conlleva una particularidad del ser del Dasein en tanto habría un producir (*Hervorbringen*) que trae al frente y que hace salir al frente a un ente ya de por sí fuera de sí.

Se discurre sobre el espacio de la obra, en tanto ésta es acontecimiento de la verdad y esta última tiene fuerte relación con los modos “topológicos” de darse del ser. De hecho Heidegger pensará, en su ensayo, la consideración desde el rasgo (*Riss*), hendidura o rasgadura.

Volviendo a la pregunta por la verdad y su relación con la obra de arte, Heidegger propone entonces que la verdad acontece en la obra, mas ésta es una doble relación de mundo y tierra. No hay que pensar, según el filósofo, estos dos términos como sustitutos de forma y materia, correlativamente, puesto que esto falsearía la consideración. No hay materialidad como tierra, puesto que ésta no se pensará como un objeto previo que sea llevado a una forma u orden, mundo. Más bien, estos sin el emplazamiento de la obra no son. Ambos surgen en tanto la obra se instala. La obra pone en obra la verdad al ser apertura de mundo y tierra, en tanto trae a la lucha estos, *constituye* la lucha de ambos. Para pensar la tierra, Heidegger se dirige al concepto de lo que se cierra, pero desde donde brota o surge aquello que, posibilitando el surgimiento, da acogida (Heidegger, 1995, p. 30). Este concepto de tierra lo remite a la *physis* griega que, en cierta medida, piensa como surgimiento. Si se habla de cierre, esto es en el sentido de aquello que se retrae, que permanece huidizo para el hombre a partir de la obra, pero que ésta lleva a relucir.

Por otra parte, el mundo es pensado por Heidegger como lo que se abre, puesto que “allí” es donde el hombre puede referirse a las cosas; es decir, en el mundo el hombre se mueve, la obra permite que haya un mundo.

La interrelación de mundo y tierra, en la obra, será lo que el filósofo nombre como contienda o lucha, concepto que tiene su raigambre en el presocrático Heráclito, al cual remite, específicamente al fragmento 53. En este fragmento, Heráclito piensa el *pólemos*, lucha, como aquello que funda el lugar de cada cosa, de los dioses y los hombres, de los amos y de los esclavos. En este sentido, la obra de arte no solo es producida, sino que produce este movimiento de contraposición. La obra no es la solución de una lucha anterior, sino que antes de ella no hay ni polos opuestos, ni contrarios. La obra instala una lucha ontológica en su seno, entre mundo y tierra. Si se pensara que la materialidad de la tierra reluce en la obra (que la

pedra es piedra en la obra, la palabra es palabra en el poema, etc.), esto será porque la obra la instala como cerrándose en sí misma. Es decir, la obra no pretende llevar a una explicitación la piedra, el sonido, el agua, etc., ni a un uso ni a una liberación de energía, sino que más bien la lleva a que se pierda en la figura, en la obra misma. Esta cerrazón es la pérdida del material en cuanto “cualquiera” se acercaría a una obra pensando que está hecha de un material específico. Si bien Heidegger considera que la obra de arte no desgasta el “material” como lo hace el utensilio, hay que pensar que esto se da justamente porque la obra proyecta una “figura”, no unos materiales. Al igual que el utensilio, la obra de arte no hace que el “material” sea una cosa allí delante, pero –a diferencia de aquél– la obra de arte hace relucir el “material” en tanto lo lleva a “figura” y no lo toma como lo meramente útil. Habría que considerar e interrogar la propuesta heideggeriana en tanto que el artista sí toma la piedra como la específica para tal o cual trabajo, tal como lo hace el utensilio y que Heidegger parece negar. Un escultor escoge previamente la piedra que llevará a figura. Posiblemente, Van Gogh escogió la calidad de sus colores, en cuanto sus condiciones económicas lo permitían, puesto que con un tipo u otro de material pueden hacerse cosas diferentes. En este último sentido lo “material” no es aquello de lo que está hecha la obra, sino que es el instrumento mismo con que se hace. La obra misma se hace de sí misma.<sup>4</sup> La tierra en cuanto color *se* cierra, puesto que en algún momento tiende a la apertura, a la donación de sí “bajo la mano” del artista, pero, ciertamente, como señala Heidegger, para volverse a acoger (Heidegger, 1995, p. 30).

Mas la tendencia a la apertura se da en lo que se llama mundo, en ese horizonte de comprensión que permite que el ente surja para el hombre bajo una luz (considérese esto en el sentido de la pintura de Rembrandt), en una perspectiva determinada. La obra permite que en ella se instale la permanencia (*Verbleib*) del mundo. Este sentido no será entonces el de la permanencia presente de la metafísica, sino más bien lo que se mantiene allí abierto en contienda y como contienda en totalidad, es decir, lo que se mantiene cerrándose, ya que la tierra es el sostén del mundo. En tanto la obra coloca o instala (*aufstellt*) un mundo, ésta será pensada por Heidegger como aquello en lo que la verdad, ese movimiento de desocultamiento, acontece. Y acontece históricamente en tanto el mundo abierto gana la temporalidad del mismo Dasein que mora en él (Heidegger, 1995, p. 32). Es decir, la obra señala a los entes que pertenecen al mundo del Dasein, para que desde esta señalización se

---

<sup>4</sup> Dice Heidegger: “La obra-templo no permite que desaparezca el material, sino que por el contrario hace que destaque en lo abierto del mundo de la obra” y “La obra deja ser a la tierra una tierra”. (1995, p. 33, traducción modificada).

presente un modo de comprenderles, de “usarles”, de habitarles diferente. ¿Acaso no es esto lo que piensa Heidegger cuando remite al tener mundo de la campesina que mora en la apertura de las botas y que el cuadro de Van Gogh abre en su totalidad?

Lo que piensa Heidegger como verdad será entonces algo “dotado” de cuerpo, de “materia”, en tanto su elaboración se da como un sacar adelante. El cuerpo de la verdad es aquello en lo que acontece la verdad, no es algo posterior. En tanto cuerpo o materia, la tierra es también la verdad de la verdad y acontece como dureza, como lisura, como sonido, etc., para así salvaguardar, mantener contenida y retirada la verdad misma de la tierra, que en su retirada permanece a salvo de la corta mirada dominante del hombre, aunque donándose para el hombre histórico, quien pone a decisión esta misma.

Aquello hacia donde la obra se retira y eso que hace emerger en esa retirada, es lo que llamamos tierra. La tierra es lo que hace emerger y da refugio. La tierra es aquella no forzada, infatigable, sin obligación alguna. Sobre la tierra y en ella, el hombre histórico funda su morada en el mundo. Desde el momento en que la obra levanta un mundo, crea la tierra, esto es, la trae aquí (Heidegger, 1995, p. 33).

Sin embargo, la obra abre el mundo, abre lo abierto. Por lo cual la obra puede ser también comprendida, como normalmente lo es, como un objeto como cualquier otro, que puede ser transportado, ya que lo que se lleva de un lado a otro es una materia. Esta posibilidad pertenece a la obra, ya que es la potencialidad de sí misma, al estar en cualquier punto del espacio geométrico, como también la posibilidad de cerrar su espacio a quien no habita el mismo mundo. Heidegger propone esto, cuando piensa que una obra es sacada de su lugar, de su mundo. Este pensamiento tal vez lo toma de Hölderlin, para quien, en su *Hiperión o el eremita en Grecia* (1998), en la conocida “Carta de Atenas”, el lugar del arte griego queda en cierta medida vedado a la mirada moderna por acceder inadecuadamente a ese mundo abierto en el arte griego, puesto que no asume lo propio ni lo extraño de aquél, en la reciprocidad del propio mundo moderno (Hölderlin, 1976, p. 137-142). Es decir, lo que se abre en la obra no es algo abierto para cualquier mirada, sino que se necesita el rigor de apropiación de lo extraño y de lo propio, para poder entrar a ese mundo. Por esto, aunque Heidegger no lo mencione, la pintura de los zapatos abre un mundo diferente al de la campesina, puesto que una campesina puede que no se apropie ni de lo propio ni de lo extraño que se abre en el cuadro de Van Gogh, aunque nadie lo sabe. Justamente, cuando Heidegger habla de los cuidadores de la obra, estos

parecen ser más bien quienes se apropian del mundo de la obra abierto en la obra, que no es más que el horizonte del ente vuelto en totalidad.<sup>5</sup>

### 3. La comprensión del Ser y de los entes a partir de la obra de arte

En el sentido en que la verdad acontece en la obra de arte como contienda, la propuesta de Heidegger se dirige a que la obra permite que el ente surja como acontecer: “El desocultamiento de lo ente no es nunca un estado simplemente dado, sino un acontecimiento” (Heidegger, 1995, p. 39). Este acontecer es, volviendo sobre lo mismo, un desocultamiento del ente, pero éste no será más que un rasgo o desgarrón (*Riss*) en el ser, en tanto para Heidegger la verdad es del ser. Esto quiere indicar que en la obra se pone o esencia el ser en cuanto tal, aquello que permite que el ente luzca en cierto modo para el hombre. Dicho modo, es la instauración de un ámbito de totalidad de lo ente. Para considerar esto, puede pensarse en la consideración del templo. No es que en éste o en torno a éste se congreguen los demás entes para que aparezcan en una totalidad u orgía mística, sino que éste da el horizonte de la comprensión sagrada o profana de las cosas en tanto se erige como contienda en la que se decide la comprensión del ente, pero no porque el hombre tome subjetivamente tal o cual cosa, sino porque la obra permite que las cosas surjan bajo una luz que el hombre podría ver o no.

La palabra luz parece inadecuada para asir lo que Heidegger presenta, justamente un ámbito “más” originario de la verdad, en que no sea pensada ésta como relación de cosas existentes (Heidegger, 2007); sin embargo, es necesario pensar esta palabra no solo en la perspectiva metafísica, sino también en la perspectiva pictórica de Rembrandt, cosa que no es el asunto de este artículo, pero que sirve aquí para nombrar el fenómeno en relación directa con el arte. En cierto sentido y resonancia con esta perspectiva, se ha mencionado también la palabra relucir.

Ahora bien, un templo griego queda, posiblemente, absolutamente cerrado para nuestro tiempo. Así, hay que mirar el fenómeno de la totalidad desde otras posibles obras. Podría considerarse aquí oportuna la obra de Ilya Kavakov, tanto porque se presenta exclusivamente como instalación, como porque habla de la época técnica. Sin embargo,

---

<sup>5</sup> Si esto se comprende así, las resonancias con la poesía de Rilke son innegables.

consideremos una obra de algún artista que él haya pensado.<sup>6</sup> En nuestro caso, tomaremos, de manera solo ejemplar y sin pretensiones hermenéuticas, un poeta caro a Heidegger, René Char.

En su poema “Argumento”,<sup>7</sup> presenta la consideración de que aquello donde se instala el hombre no es lo ya conocido, sino que lo que dota de sentido tanto a la poesía como al espacio que habita el hombre es aquello otro, como desconocido, que se encuentra ante el hombre, aunque éste quiera hacer caso omiso de esto. Incluso, aunque exija que el poema hable desde lo meramente conocido. Este sentido del poema da el lugar al hombre de la época, presenta su corta visión, mas al mismo tiempo la consideración de que lo que se da frente a él es desconocido y que es aquello que configura su mundo. En este sentido, el poema abre una época de desconocimiento, éste es el horizonte en el que las cosas pueden ser comprendidas y asumidas –en tanto habría una ligazón entre arte y ética– (Gutiérrez, 2003).

Si la verdad se instala en la obra, y aquella es el desocultamiento del ser en tanto apertura como horizonte de la comprensión del ente (Heidegger, 1995, p. 40), entonces la apertura de la obra como desgarrón instaura la lucha de aquello mismo que se presenta en el abismo del ser, en el espacio mismo de la comprensión en la que el Dasein estaría proyectado al asumir su temporalidad y su historicidad. Es decir, lo traído delante en la obra, en cuanto lo producido, será entonces aquello que conlleve una visión por parte del hombre para que pueda habitar su propia condición y se apropie de los entes en tanto tales, no como meras reservas energéticas ni como meras cosas allí. En este sentido, cuando Heidegger habla de la contienda como un acontecer, éste se presenta como una singularidad establecida en tanto vincula al hombre y a su comprensión (Heidegger, 1995, p. 45).

En este mismo sentido, la comprensión que se da no puede ser dominante, sino que, más bien, exige cada vez un pensamiento, en tanto la contienda instaurada en la obra es la

---

<sup>6</sup> Podría considerarse a Paul Klee, a Eduardo Chillida o al mencionado Van Gogh. Este último es al que más se ha dedicado la investigación sobre Heidegger. Un buen ejemplo para el estudio de éste son los pasajes en el libro de Julian Young (2001). Para Klee y Chillida, considérese el libro de Beatriz Bernal (2016), quien le dedica algunas páginas a la interpretación de algunas obras de estos dos. También el libro de Pöggeler (2002) y las notas de Seubold a las notas de Heidegger sobre Klee (1993).

<sup>7</sup>

*Argumento*

¿Cómo vivir sin desconocido ante sí?

*Los hombres de hoy quieren que el poema sea a la imagen de su vida, hecha de tan pocas consideraciones, de tan poco espacio y consumida por la intolerancia.*

*Porque no les es más lícito obrar supremamente, en esta preocupación fatal de destruirse por su semejante, porque su inerte riqueza les frena y les encadena, los hombres de hoy, el instinto debilitado, pierden, todo al mantenerse vivos, hasta en el polvo de su nombre.*

*Nacido del nombre del devenir y de la angustia de la retención, el poema, elevándose de su pozo de barro y de estrellas, testimoniará, casi silenciosamente, que no había nada en él que no existiera verdaderamente en otra parte, en este rebelde y solitario mundo de las contradicciones (Char, 1983, p. 247).*

intimidad de la desgarradura, no una mera separación, sino aquello que exige ser vinculado, puesto que lo está, en tanto posibilidad para el hombre, puesto que lo que se presenta en frente es el ente en cuanto tal, en cuanto obra de arte, que exige su comprensión.

El combate no es un rasgo (*Riss*) en el sentido de una desgarradura (*Aufreissen*), de una mera grieta (*Kluft*) que se rasga, sino que es la intimidad de la mutua pertenencia de los contendientes. Este rasgo separa a los contrincantes llevándolos hacia el origen de su unidad a partir del fundamento común. Es el rasgo o plano fundamental. Es el rasgo o perfil que dibuja los trazos fundamentales de la eclosión del claro de lo ente. Este rasgo no rasga o separa en dos a los contrincantes, sino que lleva la contraposición de medida y límite a un rasgo o contorno único.

La verdad como combate sólo se establece en un ente que hay que traer delante de tal manera que la lucha se abra en ese ente, esto es, que el propio ente sea conducido al rasgo. El rasgo bosqueja en una unidad todos los rasgos: el perfil y el plano fundamental, el corte y el contorno. La verdad se establece en lo ente, pero de un modo tal, que es el propio ente el que ocupa el espacio abierto de la verdad (Heidegger, 1995, p. 46).

#### 4. La decisión en la obra de arte

Se ha hablado en lo anterior de la obra de arte, de su historicidad, de su acontecer y de la lucha que instaura, mas no se ha hablado de la decisión que produce la obra, tema del presente texto. Pues bien, esto porque sin lo mencionado anteriormente no tendría sentido el planteo de la decisión de la obra de arte. ¿Qué se entiende por decisión de la obra? Primeramente hay que decir que para Heidegger decisión no es un asunto subjetivo, sino que más bien es la vía de posibilidad que se presenta al hombre, en la que éste puede “disponerse” o proyectarse, pero que si tuviesen alguna realización sería no por un asunto del individuo, sino más bien por un asunto histórico (Heidegger, 2003, p. 84-97). En este sentido, la decisión histórica sería un cambio de la forma de comprensión del ser, en tanto éste se presenta de modo diferente, a partir del camino preparado, dispuesto o proyectado por el hombre en su intento por pensar, crear arte, etc.

Así, lo que podría ser la decisión en la obra de arte sería entonces una apertura de posibilidades en la que ésta, como posición o instalación de la verdad, conlleva una apertura del ente, desde un horizonte de comprensión (ser), en la que no solo se tome a éste como un carácter objetual o de especie perteneciente a una generalidad indiferente. Dicha apertura, en tanto contienda que abre un rasgo de desgarre (*Riss*) presenta entonces una apertura del ente en la que el hombre puede introducirse para desde allí asumir su lugar de ser (*Dasein*), en tanto llamado del pensar y del resguardar. La apertura del rasgo de la obra abre justamente una cavidad que se encuentra en el medio, en el abismo, al cual pertenecería la intimidad del ente

en la totalidad del ser. Esto quiere decir que el rasgo que se abre se da como singularidad –¿qué más sería la intimidad?– del ente, en el devenir común de la mirada receptora subjetiva del ente, que recibe representando. En este sentido, la obra pone a decisión la posibilidad de apertura del ente en su singularidad en el vertiginoso cotidiano de la indiferencia:

En efecto, una obra sólo es efectivamente real como obra cuando nos desprendemos de nuestros hábitos y nos adentramos en aquello abierto por la obra para que nuestra propia esencia pueda establecerse en la verdad de lo ente (Heidegger, 1995, p. 54).

Si se dijo anteriormente que para Heidegger la cosa debería verse a la luz de la obra y no al contrario, aquí reside el sentido de esto. No es que se vea la obra y se tenga como efectivo “real” lo “imaginario” y lo “real” tenga que copiar lo “imaginario”:

Lo curioso de todo esto es que la obra no actúa en absoluto sobre lo ente existente hasta ahora por medio de relaciones causales. El efecto de la obra no proviene de un efectuar. Consiste en una transformación, que ocurre a partir de la obra, del desocultamiento de lo ente, o lo que es lo mismo, del ser (Heidegger, 1995, p. 52).

Esto no se da así por dos cosas: 1) dicha distinción pareciera demasiado artificiosa y no opera en el pensamiento de Heidegger y 2) la obra no reemplaza la cosa, sino que abre el carácter terrestre de la cosa para que ésta pueda ser tomada o asumida de nuevos modos, no como una elección hecha a voluntad, sino como aquello que exige la meditación (*Besinnung*) del hombre, en tanto disposición para entrar en el sentido (*Sinn*) del ser, en el que arraiga la cosa. Al virar este sentido, la historia viraría a un modo que se arraiga en la posibilidad de un pensar inicial, ante un pensar ya “caduco” en tanto pone fecha de caducidad a las cosas.

## Referencias

- Char, R. (1983). *Oeuvres Complètes*, Paris: Gallimard.
- Hegel, F. (1989). *Lecciones sobre la Estética*, Madrid: Akal.
- Heidegger, M. (1990). “Zur Überwindung der Aesthetik. Zu „Ursprung des Kunstwerkes“”, en *Heidegger Studies*, N° 6, Berlín: Verlag Duncker & Humblot.
- Heidegger, M. (1995). “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza.
- Heidegger, M. (1995). “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza.
- Heidegger, M. (2003). *Aportes a la filosofía. Acerca del evento*, Bs. As.: Biblos.
- Heidegger, M. (2005). *¿Qué significa pensar?*, Madrid: Trotta.
- Heidegger, M. (2007). *De la esencia de la verdad. Sobre la parábola de la caverna y el Teeteto de Platón*, Barcelona: Herder.
- Heidegger, M. (2010). *El arte y el espacio*, Barcelona: Herder.
- Heidegger, M. (2013). *Nietzsche*, Barcelona: Ariel.

- Heidegger, M. (2016). *Vorträge. Teil 1: 1915 bis 1932*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Hölderlin, F. (1976). *Ensayos*, Madrid: Hiperión.
- Hölderlin, F. (1998). *Hiperión o el eremita en Grecia*, Madrid: Hiperión.
- Bernal, B. (2017). *El arte: un paraje de decisión. A propósito de Heidegger*, Medellín: Universidad de Antioquia.
- Boehm, G. (1989). “Im Horizont der Zeit. Heideggers Werkbegriff und die Kunst der Moderne”, en: Biemel, W. & von Hermann F.W. (Ed.). *Kunst und Technik*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Gutiérrez, A. (2003). “Arte y Gelassenheit. Estética, ética y lógica originarias en el pensar de Heidegger”, en *Logos. Anales del seminario de metafísica XXXVI*, pp. 153-186.
- Pöggeler, O. (2002). *Bild und Technik. Heidegger, Klee und die moderne Kunst*, München: Wilhelm Fink.
- Seubold, G. (1993). “Heideggers Nachgelassene Klee Notizen”, en *Heidegger Studien*, IX, Berlin: Duncker Verlag & Humblot.
- Young, J. (2001). *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge: University Press.