

## ACLARACIÓN DE “EL ORIGEN DE LA OBRA DE ARTE” DE MARTIN HEIDEGGER Y EXAMEN DE UNA DE SUS INTERPRETACIONES

CLARIFICATION OF HEIDEGGER’S “THE ORIGIN OF THE WORK  
OF ART” AND REVIEW OF ONE OF ITS INTERPRETATIONS

**Felipe Fuentealba Rivas\***

### **Resumen**

En el presente trabajo se revisa el ensayo “El origen de la obra de arte” de Martin Heidegger y se aclaran algunas de sus propuestas: la tesis de que en la obra de arte obra la verdad, así como los conceptos de mundo y tierra en tanto determinaciones ontológicas de la obra de arte. Se examina, además, una de las interpretaciones hechas por Gianni Vattimo, quien sostiene que la publicidad, al utilizar recursos estéticos, confirma la capacidad del arte de fundar mundos. Frente a esa interpretación, argumento que Vattimo sólo ha constatado uno de los caracteres esenciales del arte, en cualquier época, el cual en ningún caso es exclusivo o más intenso en la publicidad.

*Palabras clave:* Heidegger, arte, mundo, tierra, Vattimo, publicidad.

### **Abstract**

This paper review Heidegger’s essay “The origin of the work of art”, and tries to clarify some of its proposals: the nature of the art as the truth of beings setting itself to work, and the concepts of “world” and “earth” as ontological features of the work of art. As well, it’s examined one of the Gianni Vattimo’s interpretations, who supports that the use of aesthetic resources by the advertisings, confirms art’s capacity of setting up a world. Against that, I argue that Vattimo has only verified one of the art essential characteristic, in any time, which in no way is exclusive or very intense in advertising.

*Keywords:* Heidegger, art, world, earth, Vattimo, advertising.

*La naturaleza imita al arte*  
OSCAR WILDE

\* Profesor de Filosofía. Programa de Magíster en Filosofía, Facultad de Humanidades y Arte, Universidad de Concepción, Concepción, Chile. E-mail: fefuentealba@udec.cl

La tesis principal de Heidegger en el ensayo “El origen de la obra de arte” dice que en la obra de arte obra la verdad<sup>1</sup>. No significa esto que la obra reproduzca fielmente a un objeto. La verdad que obra en la obra es la verdad entendida como des-ocultamiento o *aletheia*. Este concepto es clave en Heidegger, por lo tanto es necesario detenerse en él. Heidegger afirma que lo que entendemos tradicionalmente por verdad es más bien un concepto que se fue conformando a lo largo de la historia de occidente, y que se plasmó durante el medioevo del modo “verdad es *adaequatio intellectus et rei*” (Heidegger 2005, p. 235). Es decir, verdad es la adecuación entre el intelecto y la cosa. Para Heidegger, ésta es una concepción no-originaria, ya que para que pueda darse una relación de concordancia entre el intelecto y la cosa, en primer lugar esa cosa debe haber aparecido ante nosotros. Vattimo aclara este punto afirmando: “Esta libertad como posibilidad que el hombre tiene de elegir entre los entes (posibilidad de adecuación) presupone también ella que los entes sean ya accesibles” (Vattimo 2006, p. 71). Ahora bien, el acto de traer a los entes o a las cosas ante nosotros corresponde a la función de la verdad originaria, que Heidegger ha denominado con la palabra griega *aletheia*.

Tradicionalmente, *aletheia* se tradujo como “verdad”, aunque su significado sea mucho más complejo. *Aletheia* quiere decir “las cosas mismas, aquello que se muestra, *el ente en el cómo de su estar al descubierto*” (Heidegger 2005, p. 240). La misma composición de la palabra muestra que lo que nombra es un proceso de salir del encubrimiento. *Aletheia* es *a-letheia*. La “A” privativa indica que *a-letheia* es un no-encubrimiento, un des-ocultamiento. Esto implica la existencia de un encubrimiento originario del cual las cosas deben ser arrancadas.

Quien arranca al ente de su ocultamiento es el *Dasein*, y ello es posible porque el *Dasein* –que somos todos nosotros– se encuentra originariamente en la verdad y en la no-verdad. Estamos en la verdad porque poseemos lenguaje. Para Heidegger, el lenguaje no es sólo una expresión verbal o escrita, ni tampoco un mero elemento que permite la comunicación entre los hombres. “El lenguaje es el primero que consigue llevar a lo abierto a lo ente en tanto ente. Donde no hay lenguaje, no hay apertura” (Heidegger 2008, p. 53). Esto quiere decir que gracias al lenguaje, al *Dasein* le es posible arrancar a los entes

1 “Lo que obra dentro de la obra es la apertura de lo ente en su ser, el acontecimiento de la verdad” (Heidegger 2008, p. 27).

de su ocultamiento originario y llevarlos a lo abierto. El acto de nombrar los objetos mediante el lenguaje trae a los entes a nuestro mundo dentro del cual podemos mantener con los mismos una serie de relaciones fundadas sobre el acto del des-ocultar.

Pero además, así como estamos en la verdad, nos hallamos en medio de la no-verdad, y desde dos puntos de vista, uno más esencial que otro. El primero tiene que ver con el concepto de "caída", acuñado por Heidegger en *Ser y Tiempo*, y que significa que "inmediata y regularmente el *Dasein* está perdido en el mundo" (Heidegger 2005, p. 242). El hombre en su medianidad, es decir, en su vida corriente, se encuentra volcado a los entes, a las cosas que están descubiertas, las cuales siempre se le muestran en la forma de la apariencia<sup>2</sup>. De acuerdo a esto, las cosas están descubiertas pero disimuladas, iluminadas pero ocultas.

Dentro de lo descubierto por el claro también hay encubrimiento, aunque desde luego de otro tipo. Lo ente se desliza ante lo ente, de tal manera que el uno oculta con su velo al otro, que éste oscurece a aquél, que lo poco tapa a lo mucho, que lo singular niega el todo. Aquí el encubrir no es un simple negar: lo ente aparece, pero se muestra como algo diferente de lo que es. Este encubrir es un modo de disimular (Heidegger 2008, p. 38).

Básicamente, al preferir a un ente siempre estamos dejando de lado otro ente u otro aspecto de ese mismo ente.

El segundo aspecto de la no-verdad en la cual nos hallamos, el punto de vista que he llamado esencial, toca de lleno al problema central de la filosofía. Dice Heidegger: "Lo ente se nos niega a nosotros hasta ese punto único, y en apariencia mínimo, en que nos encontramos particularmente cuando ya no podemos decir de lo ente más que es" (Heidegger 2008, p. 38). Esto quiere decir que el porqué de los entes, la razón originaria de su existencia, se nos escapa. No se debe entender la expresión "razón originaria" en términos científicos. Hoy no es disparatado conjeturar que la ciencia, eventualmente, des-

2 Más específicamente, "la caída es un modo de ser fundamental de la cotidianidad" del *Dasein* (Heidegger 2005, p. 198). Esto no debe tomarse como una valoración negativa ni mucho menos como la caída desde un lugar originario. *La caída* no es más que la constatación de que el *Dasein* en su medianidad se pierde en el mundo, y en el "uno" (o "se") donde la convivencia es regida por la habladuría, la curiosidad o ambigüedad. En el "uno", el *Dasein* se mueve de modo irreflexivo y acrítico en el mundo, lo cual incluye perderse en sus prejuicios, repudios y en "el modo común de ver y juzgar las cosas" (Vattimo 2006, p. 41).

cifre o comprenda el origen del universo y por tanto de la existencia y, asimismo, sea capaz de responder a preguntas del tipo: ¿de dónde venimos? o ¿cómo se generó el universo? Sin embargo, aún así quedaría una pregunta sin resolver, pues si sabemos de dónde venimos la cuestión siguiente es: ¿para qué estamos acá? o ¿para qué hemos existido? o ¿para qué fue creado el universo? Estas interrogantes no pueden ser aclaradas en el terreno de la ciencia, cuyos métodos se basan en la relación causa-efecto, pues se trata de preguntas sobre el *sentido*. Wittgenstein escribió: “Sentimos que aun cuando todas las *posibles* cuestiones científicas hayan recibido respuesta, nuestros problemas vitales no se han rozado en lo más mínimo” (Wittgenstein 2010, p. 137). Esto nos remite a las eternas palabras de Leibniz, quien escribió que el problema fundamental de la filosofía puede contenerse en la pregunta: ¿por qué existe el ente y no más bien la nada?

Una vez aclarado que la verdad que obra en la obra de arte es la verdad entendida como *aletheia*, es necesario aclarar qué quiere decir aquello. En otras palabras, ¿cómo o por qué en la obra de arte obra la verdad en tanto *aletheia*? Heidegger afirma que en la verdad que obra en una obra de arte se produce un doble fenómeno esencial. Toda obra de arte levanta o funda un mundo y trae la tierra<sup>3</sup>. Esta es una afirmación un tanto enigmática, característica de los últimos escritos de Heidegger<sup>4</sup>. Precisamente debido a eso, ha suscitado diversas interpretaciones. El concepto de “mundo” se encuentra ya en el Heidegger de *Ser y Tiempo*, donde se lee que el *Dasein* está-en-el-mundo, y que ésta es una de sus estructuras esenciales. Esto quiere decir que: El *Dasein* “no es jamás ‘primeramente’ un ente, por así decirlo, desprovisto de estar-en, al que de vez en cuando le viniera en ganas establecer una ‘relación’ con el mundo” (Heidegger 2005, p. 83). El hombre en tanto hombre ya está en un mundo que lo precede y que lo condiciona. Todo aquello dentro de lo cual estamos inmersos, y sin lo cual no podríamos ser, puesto que no puede existir un hombre fuera del tiempo, todo eso es *mundo*.

Sobre el concepto de tierra, H-G. Gadamer ha escrito que se trata de un concepto que Heidegger extrajo de la poesía de Hölderlin y que transformó de tal modo que hizo de él una determinación on-

3 “Levantarse un mundo y traer aquí la tierra son dos rasgos esenciales del ser-obra de la obra” (Heidegger 2008, p. 34).

4 Steiner ya ha hecho notar que “los últimos escritos [de Heidegger] sobre arte abundan en tautologías, sean manifiestas o veladas” (Steiner 2001, p. 22).

tológica de la obra de arte (Gadamer 2006, pp. 170-171). No se debe entender la tierra que trae la obra como el material del cual está hecha. O, al menos, no en un sentido estricto. Es evidente que la obra de arte es elaborada y que, por lo tanto, necesita de un material al cual el artista da una forma específica que finalmente llamamos obra de arte. Sin embargo, utensilios cualquiera, como un martillo, también son construidos a partir de un material. ¿Qué distingue al material de un martillo del material de una escultura, por ejemplo? En el utensilio, el material que lo constituye no es tematizado. En otras palabras, nadie cuando trabaja con un martillo a la vez medita sobre la madera o el hierro del cual está hecho.

El utensilio singular se usa y consume, pero al mismo tiempo también el propio uso cae en el desgaste, pierde sus perfiles y se torna corriente [...] La gastada vulgaridad del utensilio se convierte entonces, aparentemente, en el único modo de ser propio del utensilio (Heidegger 2008, p. 24).

En palabras simples, mientras mejor un utensilio es utensilio, es decir mientras mejor martillea un martillo, se hace más cotidiano y por lo tanto, su materia desaparece. Es como si el destino del utensilio fuera hacerse vulgar, pero vulgar no en un sentido despectivo sino más bien rutinario, cercano al hombre. En cambio, una obra de arte al traer la tierra hace que el material reluzca y destaque por sobre todas las cosas. Pero ese refulgir del material (de la piedra en la escultura, de los colores en la pintura, del sonido en la música) no se agota en sí mismo, puesto que en su brillo, el material apunta a todas las cosas de las cuales los hombres nos servimos y que elaboramos en nuestro vivir. Y esas cosas que suelen parecernos tan conocidas y vulgares es lo que, finalmente, nos muestra la obra de arte. La obra, al traer la tierra, nos recuerda que la tierra, en realidad, nos es desconocida. Si nos detenemos a pensar reconoceremos que el modo usual que tenemos de acercarnos a, por ejemplo, la piedra o las plantas y árboles de los cuales surgen los colores, es, desde hace siglos, mediante cálculos y medidas que buscan la utilización máxima de esos materiales. Pero, según Heidegger, ese trato con las cosas en lugar de acercárnoslas nos aleja de ellas.

Si intentamos captar la pesadez [...] –esto es, depositando la piedra sobre una báscula–, lo único que conseguiremos es introducirla en el mero cálculo de un peso. Esta determinación de la piedra, tal vez muy exacta, no es más que un número, mientras que el peso se nos ha hurtado. El color luce y sólo quiere lucir. Si por medio de sabias mediciones lo descomponemos en un número de vibraciones, habrá desaparecido (Heidegger 2008, p. 33).

En cambio, la tierra que trae la obra nos muestra esas mismas cosas pero de un modo completamente diferente; nos las muestra como son: misteriosas y atractivas. De ahí que Heidegger concluya que la tierra “solo se muestra cuando permanece sin descubrir y sin explicar” (Heidegger 2008, p. 33).

Podemos preguntarnos: ¿por qué la tierra necesita no ser *explicada*? ¿Por qué, para Heidegger, esa tierra es tan misteriosa? Porque Heidegger la entiende, como se ha referido, no sólo como lo material. La tierra es el otro ámbito ontológico de la obra de arte. Aquello que preserva el misterio en el cual nos sumimos al contemplar una obra: “Cuando más esencialmente se abre la obra, tanto más sale a la luz la singularidad de que la obra sea en lugar, más bien, de que no sea” (Heidegger 2008, p. 47). Y de este modo retornamos a la llamada cuestión fundamental de la filosofía. La afirmación de Heidegger sobre la singularidad de la obra puede, sin ser forzada, reformularse en la pregunta: ¿por qué existe el arte? Y esa pregunta de inmediato nos traslada a aquella otra pregunta ya abordada: ¿por qué existe el ente y no más bien la nada?

Gadamer, con acierto, ha apuntado que la acción de “levantar un mundo y traer la tierra” que ocurre en la obra de arte replica el movimiento original de los entes (Gadamer 2006, pp. 180-181), referido en la palabra *aletheia*. El des-ocultamiento del ente impulsado por el hombre preserva a su vez el ocultamiento primero, precisamente porque es el hombre quien des-oculta al ente. Del mismo modo, en una obra de arte el mundo levantado por la misma obra puede ser entendido como un des-ocultar, así como el traer la tierra implicaría preservar el ocultamiento.

Aunque Gadamer parece acertar en su interpretación de los conceptos heideggerianos, queda la sensación de que no nos permite ir más allá de la oposición ocultamiento/des-ocultamiento. En otras palabras, dejando de lado sus determinaciones ontológicas, parece que “El origen de la obra de arte” no nos ha dicho nada aún que nos permita tener una mejor comprensión de una obra de arte.

Quien sí ha intentado interpretar de modos más fructíferos las tesis heideggerianas es Gianni Vattimo. Vattimo reconoce que al leer “El origen de la obra de arte” es fácil caer en una interpretación fuerte del arte (Vattimo 1994, p. 58), lo que hay que evitar. Expresiones como “en la obra obra la verdad del ente” podrían hacernos pensar que Heidegger sigue la misma línea de la estética alemana clásica, ca-

racterizada por su grandilocuencia y cuyos casos más famosos son el de Kant o Hegel quienes, para Vattimo, están ligados a la metafísica fuerte en la cual el ser era aún entendido como presencia (Vattimo 2006, p. 100). Heidegger, en cambio, pertenecería a la época del “debilitamiento del ser”, en la cual éste ya no puede ser entendido como presencia sino como “evento” (Vattimo 2006, p. 100). Por lo tanto, para Vattimo los conceptos de “mundo” y “tierra” deben interpretarse dentro del marco de la consumación de la metafísica anunciada por Nietzsche y desarrollada por Heidegger, y donde la ontología debe ser entendida como una ontología debilitada.

Una de las consecuencias de la ontología debilitada es el fenómeno, altamente referido, de la “muerte del arte”, el cual Vattimo prefiere denominar “ocaso del arte” (Vattimo 1994, p. 55). Pues, en lugar de producirse un fin abrupto del arte, éste más bien se va apagando o diluyendo lentamente. No podríamos hablar enfáticamente de muerte del arte cuando aún existen museos, aún existen artistas (o gente que se considera artista) y las universidades continúan dictando clases de arte. El ocaso del arte se halla esencialmente ligado al desarrollo de la técnica moderna, la cual, a su vez, está implicada en el acabamiento de la metafísica. Esto significa que los destinos del arte, la técnica y la metafísica serían parte de un mismo movimiento.

Benjamin demostró cómo el desarrollo de la técnica moderna provocó la pérdida del carácter aúrico de la obra de arte y la imposibilidad de hablar ya de “genio” artístico (Benjamin 1936, p. 2). Es también la técnica la que ha permitido, a partir del siglo XX, el nacimiento de nuevas formas artísticas ante las cuales la estética tradicional ha sido incapaz de reaccionar. De hecho, la misma técnica moderna ha propiciado uno de los fenómenos ineludibles de la época actual. Me refiero al desarrollo de los medios de comunicación de masas.

Vattimo afirma que el avance de los medios de comunicación de masas ha producido la llamada “estetización general de la vida” (Vattimo 1994, p. 52). Los recursos y técnicas del arte se pusieron al servicio de estos medios y especialmente de esa particular forma de persuasión inherente a los medios que es la publicidad. No quiere decir esto que la publicidad necesariamente sea arte. Lo que quiere decir Vattimo es que funciones que por siglos fueron exclusivas del arte hoy son parte esencial de los medios de masas. Siguiendo la línea de su ontología debilitada, Vattimo afirma que en nuestra época la experiencia estética se aproxima cada vez más a una “percepción

distraída” (Vattimo 1994, p. 56), concepto que extrajo de Benjamin y que en el fondo significa que, dada la estetización de la existencia, la experiencia del arte (debilitado) está presente en prácticamente todo nuestro vivir. Esto constataría, de acuerdo a Vattimo, una de las propuestas de Heidegger en “El origen de la obra de arte”, la idea de que la obra levanta o expone un mundo. Afirma Vattimo que el despliegue del producto estético en los medios de masas hace “comunidad” es decir, exhibe un “mundo” en el sentido en que en Heidegger “exhibir mundo” contiene rasgos fundacionales. “No son medios para las masas ni están al servicio de las masas; son los medios de las masas en el sentido de que la constituyen como tal, como esfera pública del consenso, del sentir y de los gustos comunes” (Vattimo 1994, p. 52). En otras palabras, las modas y tendencias que provocan los medios masivos constatarían la función fundadora de la publicidad, posible gracias a que ha tomado elementos del arte.

Ciertamente, sería un error negar que los medios de masas imponen roles y que muchas veces es posible identificar una comunidad de acuerdo a ellos. La homogeneización cultural que ha provocado la globalización, posible precisamente por los medios de masas, lo prueba. Si esta situación es positiva o negativa no entra en los objetivos de este trabajo. Lo que se quiere mostrar es que ese rol no es propio y ni siquiera es más intenso o llega a su plenitud en la estética de los medios de masas, como sostiene Vattimo (Vattimo 1994, p. 58). Quizás hoy sus efectos son más numerosos y por eso más constatables, pero esa es una prueba de su alcance no de su intensidad. Aquello ya era posible en el gran arte de épocas pasadas y, por lo tanto, el “exhibir o fundar un mundo” a una comunidad o en una comunidad es más bien un modo esencial de todo fenómeno estético, y no una característica exclusiva de la publicidad derivada del arte. Más aún, esta característica ha sido constatada ya, aunque en otros términos. Por ejemplo, durante el siglo XVII el pintor francés Claude Lorraine se dedicó a plasmar en sus obras paisajes imaginarios, los cuales causaron una enorme impresión entre sus contemporáneos. El historiador de arte, Ernst Gombrich afirma:

Claude Lorrain fue el primero en abrir los ojos de las gentes a la belleza sublime de la naturaleza, y durante casi un siglo después de su muerte los viajeros juzgaban un paisaje real con arreglo a lo visto en el pintor; y si les recordaba a sus cuadros, dirían que era bello (Gombrich 2008, p. 397).

El mismo Gombrich, al referirse a uno de los cuadros más famosos de la pintura occidental, sostiene: “La Venus de Botticelli es tan



bella que no nos damos cuenta del tamaño antinatural de su cuello, de la pronunciada caída de sus hombros y del extraño modo en que cuelga del torso el brazo izquierdo" (Gombrich 2008, p. 264). Se trata de dos ejemplos de la "fundación de un mundo" heideggeriana. En épocas pretéritas, el gran arte impuso modelos de belleza a su época incluso de modos tan radicales como los constatables en las pinturas de Lorraine, donde el cuadro ya no es bello porque refleja la naturaleza sino que la naturaleza es bella si se adecúa al cuadro. O en el caso de Botticelli, quien crea la belleza no a partir de lo real sino que a través del arte impone lo real y, por lo tanto, lo que es bello. Especulo que la Venus de Botticelli nos parece bella porque "exhibe un mundo" distinto al mundo habitual.

Pareciera ser, entonces, que la función estética del arte atraviesa las épocas y se manifiesta de modos diversos. Ya sea en la forma de los medios masivos, como propone Vattimo, o en un viejo cuadro de Lorraine. En este sentido, el arte sobrevive a la misma muerte del arte, que parece ser no una muerte sino un derrumbe de los límites que solían demarcar qué es o no arte. De este modo son comprensibles las viejas palabras de Oscar Wilde, quien dijo que "la naturaleza imita al arte".

## Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Disponible en [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de filosofía, Universidad ARCIS. <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Benjamin/la%20obra%20de%20arte.pdf> [Consulta 4/05/2010].
- Gadamer, H-G. (2006). "La verdad sobre la obra de arte", en *Cuestiones hermenéuticas. De Nietzsche a Gadamer*, pp. 165-184. Coordinado por Paulina Rivero Weber. México: Ítaca.
- Gombrich, E. H. (2008). *La historia del arte*. Londres: Phaidon.
- Heidegger, M. (2005). *Ser y Tiempo*. Santiago: Universitaria.
- (2008). "El origen de la obra de arte", en M. Heidegger, *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza.
- Steiner, G. (2001). *Heidegger*. México: F.C.E.
- Vattimo, G. (2006). *Introducción a Heidegger*. Barcelona: Gedisa.
- (1994). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Planeta Agostini.
- Wittgenstein, L. (2010). *Tractatus Logico-philosophicus*, en L. Wittgenstein, *Obras* Vol. I. Madrid: Gredos.