



Los conceptos heideggerianos de “mundo” y “tierra” a la luz de la teoría de la representación de Louis Marin

The Heideggerian concepts of “world” and “earth” in the light of Louis Marin's theory of representation

Mateo Belgrano

Pontificia Universidad Católica Argentina (UCA), Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina

mateobelgrano@uca.edu.ar | <https://orcid.org/0000-0001-7374-3188>

Recibido 12/2021 – Aceptado 03/2022

Resumen: En “El origen de la obra de arte” aparece por primera vez el concepto de tierra, junto al concepto de mundo. ¿Cómo comprender estos dos términos? En este trabajo me propongo explicar estos conceptos desde la teoría de la enunciación, más precisamente sirviéndonos como marco conceptual de la teoría de la representación del francés Louis Marin. No busco rastrear una posible influencia de Heidegger en Marin, sino más bien aplicar las nociones de transitividad y reflexividad (o transparencia y opacidad) para esclarecer el par de conceptos de mundo y tierra en “El origen de la obra de arte”.

Palabras claves: obra de arte, transitividad, reflexividad, Heidegger, Marin

Abstract: In “The Origin of the Work of Art” appears for the first time the concept of earth, together with the concept of world. How to understand these two terms? In this paper I propose to explain these concepts from the theory of enunciation, more precisely using as a conceptual framework the theory of representation of Louis Marin. I do not seek to trace a possible influence of Heidegger on Marin, but rather to apply the notions of transitivity and reflexivity (or transparency and opacity) to elucidate the pairing of world and earth concepts in “The Origin of the Work of Art”.

Keywords: work of art, transitivity, reflexivity, Heidegger, Marin

1. Introducción

En 1936, Heidegger dio tres conferencias que sorprendieron al mundo académico, bajo el título “El origen de la obra de arte” (*Der Ursprung des Kunstwerkes*).¹ “Las conferencias sobre el origen de la obra de arte fueron, en efecto, una sensación filosófica”.² La sorpresa no fue solamente ante la elección del tema (nunca antes había abordado el problema del arte) sino ante una nueva forma de expresarse por parte Heidegger. Ya no encontramos en “El origen de la obra de arte” el estilo sistemático y analítico propio de *Ser y tiempo*, sino más bien un estilo asistemático, poético y metafórico, hasta incluso podríamos decir críptico.³ “Y así, Heidegger acaba con

¹ Dictadas en Frankfurt, el 17 y 24 de noviembre y el 4 de diciembre. Luego fueron publicadas en 1950 en *Holzwege* como un ensayo.

² Gadamer, Hans-Georg, *Los caminos de Heidegger*, Barcelona, Herder, 2003, p. 98.

³ He trabajado esta cuestión en Belgrano, Mateo, “El tartamudeo heideggeriano. Estrategias discursivas en ‘¿Qué es metafísica?’ a la luz de la filosofía de Gilles Deleuze”, *THÉMATA. Revista de Filosofía*, n.º 63 (junio), 2021, pp. 203–22.



una cita oracular de Hölderlin, coge sus papeles y se va... y el que pueda entender que entienda”.⁴ Este cambio de estilo lo podemos ver cuando introduce el concepto de “mundo” (*Welt*) y de “tierra” (*Erde*).

Un edificio, un templo griego, no copia ninguna imagen. Simplemente está ahí, se alza en medio de un escarpado valle rocoso. El edificio rodea y encierra la figura del dios y dentro de su oculto asilo deja que ésta se proyecte por todo el recinto sagrado a través del peristilo. Gracias al templo, el dios se presenta en el templo. [...] Por el contrario, la obra-templo es la que articula y reúne a su alrededor la unidad de todas esas vías y relaciones en las que nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota, permanencia y destrucción, conquistan para el ser humano la figura de su destino. La reinante amplitud de estas relaciones abiertas es el mundo de este pueblo histórico; sólo a partir de ella y en ella vuelve a encontrarse a sí mismo para cumplir su destino.

Allí alzado, el templo reposa sobre su base rocosa. Al reposar sobre la roca, la obra extrae de ella la oscuridad encerrada en su soporte informe y no forzado a nada. [...] El brillo y la luminosidad de la piedra, aparentemente una gracia del sol, son los que hacen que se torne patente la luz del día, la amplitud del cielo, la oscuridad de la noche. [...] El árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo sólo adquieren de este modo su figura más destacada y aparecen como aquello que son. Esta aparición y surgimiento mismos y en su totalidad, es lo que los griegos llamaron muy tempranamente *φύσις*. Ésta ilumina al mismo tiempo aquello sobre y en lo que el ser humano funda su morada. Nosotros lo llamamos *tierra*. [...] La tierra es aquello en donde el surgimiento vuelve a dar acogida a todo lo que surge como tal. En eso que surge, la tierra se presenta como aquello que acoge.⁵

En “El origen de la obra de arte” aparece por primera vez el concepto de tierra, junto al concepto de mundo, que ya había aparecido en otras obras. Esta manera de introducirlos, metafórica y oscura, trae varios interrogantes. ¿Cómo comprender estos dos conceptos? Gadamer sostiene que la introducción de la “tierra” al pensamiento filosófico fue una novedad “chocante”.⁶ ¿A qué se refiere Heidegger específicamente con este concepto? No parecería posible interpretarlo literalmente. La introducción del mundo y la tierra ¿es otra forma de aludir a la clásica dicotomía entre materia y forma? En este trabajo me propongo explicar estos conceptos desde la teoría de la enunciación, más precisamente sirviéndonos como marco conceptual de la teoría de la representación del francés Louis Marin.⁷ Debemos tener en claro que Marin cuando habla de representación está pensando en la imagen, mientras que Heidegger piensa la obra de arte en general, sea una pintura, un templo o una poesía. Esta investigación se para sobre la tesis de Adrián Bertorello: la filosofía de Martin Heidegger puede leerse como una teoría de enunciación.⁸ Bertorello sostiene que el filósofo alemán al preguntarse por el ser está preguntándose por el origen de la producción de sentido.⁹ La obra de arte vendría a ser una instancia de enunciación de sentido. El ser (*Sein*) se identifica con el sentido (*Sinn*), con el horizonte último de inteligibilidad del ente, es decir, es el marco referencial a partir del cual un ente adquiere sentido.¹⁰ Es preciso aclarar que no busco rastrear una posible

⁴ Molinuevo, José Luis, *El espacio político del arte. Arte e historia en Heidegger*, Madrid, Tecnos, 1998, pp. 17–18.

⁵ Heidegger, Martin, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza Editorial, 2012, pp. 29–30.

⁶ Gadamer, Hans-Georg, *Los caminos de Heidegger*, p. 173.

⁷ He trabajado con anterioridad la cuestión del mundo y la tierra en Belgrano, Mateo, “El combate entre el mundo y la tierra”, *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica* 76 (292), 2020, pp. 1551–68. Mientras allí se intentaba hacer una lectura inmanente a la obra heideggeriana, aquí se intenta vincularlo a otro discurso para así ganar claridad. Otras lecturas “inmanentes” pueden encontrarse en Espinet, David y Keiling, Tobias (eds.), *Heideggers Ursprung des Kunstwerkes: Ein kooperativer Kommentar*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2011; Harries, Karsten, *Art Matters a Critical Commentary on Heidegger's «The Origin of the Work of Art»*, Londres, Springer, 2009; Herrmann, Friedrich-Wilhelm von, *Heideggers Philosophie der Kunst: eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung "Der Ursprung des Kunstwerkes"*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1994.

⁸ Bertorello, Adrián. *El límite del lenguaje: la filosofía de Heidegger como teoría de la enunciación*, Buenos Aires, Biblos, 2008. Véase también en esta línea Nielsen, Kuidtfelt Hvidtfelt, “De la production du sens: Heidegger et la sémiotique”, *Semiotica* 17, n.º 3, 1976, pp. 191–210.

⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰ He trabajado anteriormente la cuestión del ser y el sentido en la filosofía de Heidegger en Belgrano, Mateo, “Ser (*Sein*) y sentido (*Sinn*) en Ser y Tiempo, dos caras de la misma moneda”, *Nuevo Pensamiento* 10 (15), 2020, pp. 96–114.

influencia de Heidegger en Marin (el filósofo francés no cita este trabajo en sus obras), sino más bien aplicar la teoría de Marin para esclarecer el par de conceptos de mundo y tierra en Heidegger.¹¹

2. La representación en Louis Marin

A lo largo de toda su carrera Marin trabajó el problema de la representación en Blaise Pascal y los filósofos jansenistas de Port Royal. Es en el siglo XVII donde Marin entiende que surge el concepto de representación. Le interesaba sobre todo el análisis del signo de los filósofos de Port Royal a partir del modelo teológico de la Eucaristía. Esta teoría del signo es la que le permite pensar el funcionamiento de la representación en el retrato del monarca en *Le portrait du roi*: así como la Eucaristía no es simplemente un “signo” sino que es el cuerpo de Cristo, el retrato del rey representa un individuo ausente histórico, pero al mismo tiempo, es el mismo rey, trae una presencia.¹² El retrato del rey es la presencia del rey. Aquí, entonces, el filósofo francés entiende que hay dos sentidos de “representación”, que los toma de la edición de 1727 del *Diccionario* de Furetière: por un lado, representar es mostrar una ausencia, hacer presente lo que no está en una imagen, y, por el otro, es exhibir una presencia. En el primer caso, la representación tiene un valor sustitutivo, en el segundo, un valor intensivo. En *Le portrait du roi* Marin trabaja en las relaciones entre el poder y las representaciones. El poder se constituye a partir de estas, son las que producen poder. Trabaja específicamente a partir del fenómeno del retrato del rey, que es una representación del monarca en tanto exhibe una ausencia pero que, a la vez, en el segundo sentido del término, es el gobernante mismo, y en esto consiste el poder de la representación. El rey establece su poder en imágenes. “Lo que se trata de explicar es este misterio del retrato del rey y de la prosopografía, el misterio de la representación del rey y del rey como representación, y de la representación infinita, la imagen o el texto, que es el fundamento ‘místico’ de su autoridad, del poder absoluto”.¹³

En el primer sentido de representar, entonces, la imagen nos acerca un objeto ausente. El prefijo re- tiene la idea de sustitución. Una pintura nos presenta un objeto que no está allí, “como si” estuviera en ese lugar. Lo mismo sucede en la fotografía, cuando por ejemplo el retrato de un ser querido *representa* a aquel que ya no está entre nosotros. De este primer sentido se deriva su sentido político y jurídico según el cual “representar” significa ocupar el lugar de alguien haciendo ejercicio de su autoridad. Pensemos, por ejemplo, en un embajador en el extranjero que está “en lugar de” una nación.

Pero a la vez la representación significa la exhibición de algo, comparecer en persona, mostrar algo en carne y hueso. En este caso el prefijo “re-” importa la idea de intensidad, intensifica la exhibición de esa presencia. Aquí la representación muestra una presencia, pero no ya remplazando un objeto ausente, sino que el referente y la representación son una misma cosa. En *Le portrait du roi* pone el siguiente ejemplo: “mediante la representación del pasaporte en la frontera, su poseedor no sólo se presenta realmente en ella, sino que

¹¹ Es probable que Marin conociese el texto. “El origen de la obra de arte” en particular fue muy leído y discutido en Francia durante la segunda mitad del siglo XX. Su antiguo alumno Karl Löwith escribe: “El hecho de que Heidegger encontrara durante la última guerra esta gran audiencia entre los intelectuales franceses, que Alemania lo rechaza hoy, es un síntoma que merece atención” (citado en Espinet, David y Keiling, Tobias, *Heideggers Ursprung des Kunstwerkes*, p. 230). Heidegger desembarca en Francia a través de la revista *Les Temps modernes* dirigida por Maurice Merleau-Ponty y Jean Paul Sartre y conquista la intelectualidad parisina, convirtiéndose en un *maître à penser*, por más de medio siglo, incluso hasta hoy. “Como una enorme, pero raramente visible, estrella, Heidegger moldea y determina la naturaleza y el curso del debate filosófico francés” (Rockmore, Tom, *Heidegger and French Philosophy*, Nueva York, Routledge, 2003, p. XI). Sobre “El origen de la obra de arte” se han escrito muchos trabajos y comentarios en el ámbito francés. Véase Haar, Michel, *Le Chant de la terre. Heidegger et les assises de l'histoire de l'être*, Paris, L'Herne, 1987; Gilbert, Paul, “Les catégories ontologiques selon L'origine de l'oeuvre d'art”, *Aquinas* 31, 1988, pp. 111–135; Taminiaux, Jacques, “L'origine de l'origine de l'oeuvre d'art”, en *Mort de Dieu. Fin de l'art*, Paris, Le Cerf, 1991, pp. 175–194; Granel, Gérard, “Lecture de L'origine”, en Eliane Escoubas y Balbino Giner, *L'art au regard de la phénoménologie*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 107–146; Escoubas, Eliane, “La question de l'oeuvre d'art. Merleau-Ponty et Heidegger”, en Richir, Marc (ed.), *Merleau-Ponty. Phénoménologie et expériences*, Grenoble, Jérôme Millon, 1992, pp. 123–38; Dastur, Françoise, “Heidegger's Freiburg Version of ‘The Origin of the Work of Art’”, en James Risser, *Heidegger Toward the Turn: Essays on the Work of the 1930s*, Nueva York: State University of New York Press, 1999, pp. 119–42. Uno de los grandes comentaristas franceses del ensayo sobre el arte es Jacques Derrida, amigo de Marin, quien en *La verdad en pintura* retoma problemas y discusiones de “El origen de la obra de arte”, como el famoso debate con Meyer Schapiro sobre la interpretación heideggeriana de las botas de Van Gogh (*La verdad en pintura*, Buenos Aires, Paidós, 2005). Sobre la recepción de la filosofía de Heidegger en Francia se puede consultar también: Janicaud, Dominique, *Heidegger en France*, Paris, Entretiens, 2005; Kleinberg, Ethan, *Generation existencial. Heidegger's Philosophy in France. 1927–1961*, Nueva York, Cornell University Press, 2005; Pettigrew, David y Raffoul, François (eds.), *French interpretations of Heidegger. An Exceptional Reception*, Albany, State University of New York Press, 2008.

¹² Marin, Louis, *Le portrait du roi*, Paris, Editions de Minuit, 1981, pp. 254–255.

¹³ *Ibid.*, p. 253.

también presenta su presencia legítima por el signo que la autoriza o la permite, e incluso la obliga”.¹⁴ De la misma manera el retrato del rey se vuelve el rey mismo. Esta intensidad de la representación produce “«un efecto de sujeto» (*un effet de sujet*)”,¹⁵ es decir, la representación se vuelve sujeto, es una presencia en sí misma y no está “en lugar de” nada. “Una imagen, una representación en una pintura, piensa”,¹⁶ es decir, tiene la autonomía de un sujeto. Una lectura parecida hace Vattimo de “El origen de la obra de arte”. Para éste el encuentro con una obra de arte no es simplemente el encuentro con una cosa más del mundo, sino con otra perspectiva sobre el mundo que entra en diálogo con la nuestra. En este sentido sostiene, retomando la noción de Mikel Dufrenne en *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, que la obra es un *quasi-sujet*, es decir, tiene un carácter personal.¹⁷

En este último sentido Heidegger va a pensar la noción de mundo en la obra de arte. Justamente que la obra de arte “abra mundo” significa que exhibe una presencia. Pensemos en un útil, por ejemplo, unas botas. Uno en su uso no les presta atención, pasan desapercibidas, se resuelven en su uso. Las botas *son* en tanto que sirven para algo, calzar, es decir, son en tanto que están dentro de esta estructura de remisiones pragmática que depende de la intencionalidad humana. La obra de arte, en cambio, no se reduce a esta red de remisiones, sino que se independiza de ella. Es por ello que en las botas de van Gogh se exhibe la presencia de las botas, porque nos la muestra fuera de nuestra mirada pragmática automatizada. La obra se impone como digna de contemplación, no reducible a la mirada pragmática. Pero que abra mundo implica también, como veremos a continuación, que inaugura una red significativa que permite que los entes, las cosas, se presenten de determinada manera.

3. Transitividad y reflexividad, mundo y tierra

Uno de los modelos más operativos contruidos para explorar el funcionamiento de la representación moderna, ya sea lingüística o visual, es el que sugiere considerar la doble dimensión de su dispositivo: la dimensión ‘transitiva’ o transparencia del enunciado, toda representación *representa* algo; la dimensión ‘reflexiva’ o la opacidad enunciativa, toda representación *se presenta* como representación de algo.¹⁸

Marin toma las categorías de transitividad y reflexividad para analizar el dispositivo de la representación en las artes visuales. La transitividad da cuenta de la transparencia del enunciado, aquello que representa, y se identifica con el primer sentido de representación, en tanto el objeto que funciona como signo desaparece ante la presencia de lo que es representado. La reflexividad, en cambio, da cuenta de la opacidad del enunciado, es decir, aquello a partir de lo cual lo representado se presenta, su materialidad, su carácter de objeto. Es decir, es opaco en tanto no se “traspasa” el signo material, sino que se queda en él. Recordemos las palabras de Michel Foucault:

¿Podría hablarse de enunciado si no lo hubiese articulado una voz, si en una superficie no se inscribiesen sus signos, si no hubiese tomado cuerpo en un elemento sensible y si no hubiese dejado rastro —siquiera por unos instantes— en una memoria o en un espacio? ¿Podría hablarse de un enunciado como de una figura ideal y silenciosa? El enunciado se da siempre a través de un espesor material, incluso disimulado, incluso si, apenas aparecido, está condenado a desvanecerse.¹⁹

¹⁴ Marin, Louis, “Poder, representación, imagen”, *Prismas* 13, n.º 2, 2009, p. 137. Cito aquí la versión española de Horacio Pons de “Les trois formules”, que es la introducción de *Le portrait du roi*. Allí también traduce “L’être de l’image et son efficace”, texto introductorio de *Des pouvoirs de l’image: gloses* (Paris, Seuil, 1993).

¹⁵ Guiderdoni, Agnés, “Las teorías de la representación de Louis Marin: entre texto e imagen, de la visualidad a la figurabilidad”, en Louis Marin, *Détruire la peinture*, Buenos Aires: Fiordo, 2015, p. 17.

¹⁶ Marin, Louis, *On representation*, Stanford, Stanford University Press, 2001, p. 380.

¹⁷ Vattimo, Gianni, *Poesía y ontología*, València, Universitat de València, 1993, 96.

¹⁸ Marin, Louis, *Opacité de la peinture: essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Ecole des hautes études en sciences sociales, 2006, 95.

¹⁹ Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, México D.F., Siglo XXI, 1979, p. 168.

Así, la enunciación no puede entenderse nunca sin sus dos aspectos, el discursivo y el material. Y de la misma manera que el enunciado se da siempre en un sustrato material, la imagen, la representación visual, se da siempre sobre una base sensible, el cuadro, el marco, los pigmentos y aceites utilizados que se impregnan sobre el bastidor que, como dice Siracusano, “dan cuerpo” a la dimensión discursiva de la obra ²⁰. Así, Marin discutía y se enfrentaba a las historias del arte que no consideraban la materialidad de la obra y se concentraban solamente en el sentido. ²¹

Estas categorías planteadas por Marin nos permiten hacer un paralelo con la teoría heideggeriana sobre la obra de arte: el mundo (*Welt*) cumple la función transitiva, mientras que la tierra (*Erde*) es el elemento “opaco” de la obra de arte. Esto mismo había planteado Bertorello ²² tomando la teoría enunciativa de François Récanati desarrollada en *La transparencia y la enunciación*, a quien sabemos que Marin leyó, para analizar la noción heideggeriana de cuadratura (*Geviert*). En “The Frame of Representation and Some of Its Figures” el filósofo francés reconoce que sus conceptos de “transitividad” y “reflexividad” son “muy cercanos a lo que los semánticos y pragmáticos contemporáneos conceptualizaron como opacidad y transparencia de signo representacional”. ²³ Luego de decir esto en una nota al pie cita la obra de Récanati. Pero Marin, a diferencia de Récanati, aplica estos conceptos a la obra pictórica, no exclusivamente al signo lingüístico, lo que nos permite trazar aún más relaciones con “El origen de la obra de arte”.

3.1. Mundo transitivo

El mundo, como habíamos señalado al final del apartado anterior, es un espacio de sentido gracias al cual resignificamos las cosas y nuestras relaciones con ellas, permiten a los entes mostrarse de una determinada manera, los vuelve inteligibles. La obra de arte no refleja un mundo que existe independiente de ella, fuera de ella, sino que es la misma obra la que funda e instituye este espacio de sentido. El encuentro con una obra de arte no es el encuentro con una cosa más entre las cosas, sino que trae una luz distinta que ilumina los entes. Esta sería la dimensión transitiva de la obra, nos abre un campo de sentido gracias al cual, en términos de Marin, se representa la realidad. La representación para Marin tiene el poder “de constituir a su propio sujeto legítimo y autorizado al exhibir calificaciones, justificaciones y título de lo presente y lo vivo”. ²⁴ Es por ello que el poder busca apropiarse de esta fuerza de la imagen, porque instituye. Pero la imagen es la que tiene esta potencia, no es un poder ejercido a través de la imagen por, por ejemplo, un monarca. “La imagen es autora por estar dotada de la eficacia que promueve, funda y garantiza. Poder de la imagen, autoridad de la imagen: en su manifestación, en su autoridad, ella determina un cambio en el mundo”. ²⁵ Aquí la imagen-obra no se entiende como presentificación de lo que está ausente sino como autopresentación de la imagen como sujeto. Tanto a Marin como a Heidegger les interesa la producción de sentido y como esta cambia el cómo se nos muestran las cosas. Ese sentido que abre la obra es su dimensión *transitiva*. Si bien Heidegger nunca problematizó la relación entre la producción o enunciación de sentido y el poder político-teológico como Marin, el presupuesto es el mismo, la obra-imagen tiene el poder de instaurar un mundo.

Contemplar una obra, recogerla en la mirada, es siempre, de algún modo, aprehenderla o, mejor, experimentarla como límite, intentarla y probarla como transgresión; es decir, contemplar el color trascendental, el *a priori* sensible que hace posible la donación de todos los colores y todas las apariencias imaginables, la luz. La “verdad” de la contemplación “estética” de la obra consiste así en reconocer el límite donde ella se constituye como efecto —“nada visible se da sin luz”—, efecto de la invisible luz originaria, y que ella transgrede como para reunirse con lo invisible cuya pregnancia es ella misma y, entonces, perderse allí.

²⁰ Siracusano, Gabriela, *El poder de los colores: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI–XVIII*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 18.

²¹ Para una caracterización más detallada de la teoría de Louis Marin véase Chartier, Roger, *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*, València, Fundación Cañada-Blanch, 1999, pp. 73–199.

²² Bertorello, Adrián, “La lentitud de las cosas: El lugar de lo alosemiótico en la lectura heideggeriana de Georg Trakl”, *Tópicos del seminario*, n.º 26, 2011, pp. 93–110.

²³ Marin, Louis, *On representation*, p. 353.

²⁴ Marin, Louis, “Poder, representación, imagen”, p. 138.

²⁵ *Ibid.*, p. 148.

Contemplar es recortar los límites que hacen de la obra un *templum*, el templo donde la luz invisible está encerrada en el precioso depósito de sus efectos, imágenes, figuras, apariencias... Pero contemplar también es, por las virtudes de la imagen, transgredir los límites del templo en el templo mismo que es la obra, atrapar por los ojos el color invisible que visibiliza.²⁶

En este fragmento de la introducción de *Des pouvoirs de l'image: gloses* vemos la dimensión trascendental que Marin le da la imagen. Aquí sostiene que el efecto de la fuerza de la imagen consiste en brindar luz, “que es la invisible condición de posibilidad de lo visible”, o como escribía Pussin en su carta testamento “nada visible se da sin luz”. La luz es el *a priori* material sensible, o color trascendental, como lo llama Marin, ya que sin ella nada sería visible. En esto consiste el poder de la imagen, en tornar las cosas inteligibles. Esta misma metáfora de la luz la utiliza Heidegger. La obra de arte abre un claro en el bosque (*Lichtung*), es decir, abre un espacio iluminado que permite a las cosas mostrarse. Ese espacio de sentido se identifica con el mundo, la dimensión transitiva. Pero para que haya un claro en el bosque, debe haber una oscuridad que circunde ese espacio, lo que Heidegger identifica con la tierra, la dimensión reflexiva.

María Alba Bovisio y Marta Penhos ejemplifican la dimensión transitiva a partir de la adoración de las *huacas* andinas.²⁷ Estos ídolos no representaban una ausencia, como el primer sentido de representación de Marin, sino que encarnaban una presencia, la divinidad misma tomaba cuerpo en un objeto material. “El «ídolo», que es siempre una entidad material, deviene tal en la medida en que el sacerdote y los fieles reconocen en él a la deidad que ejerce su poder y con la que pueden interactuar directamente”.²⁸ No es una imagen del Dios, sino un cuerpo divino. Y esta presencia “abre un mundo”, es decir, como debemos relacionarnos con la divinidad y con lo que nos rodea. Algo parecido sostiene Heidegger cuando habla del templo de Paestum: “Es el templo, por el mero hecho de alzarse ahí en permanencia, el que le da a las cosas su rostro y a los hombres la visión de sí mismos. Esta visión sólo permanece abierta mientras la obra siga siendo obra, mientras el dios no haya huido de ella”.²⁹ La obra no representa nada, es a partir de la obra que nos entendemos como hombres y que torna significativas las cosas que nos rodean. El templo griego o la huaca, en tanto que abren un mundo, abren un espacio de sentido en el que se articula la existencia humana. Mientras la obra es transitiva, es decir, mientras abra ese espacio de sentido, o como, dice Heidegger, “mientras el dios no haya huido de ella”, actúa como obra.

3.2. Tierra opaca

Pero la obra no es totalmente transitiva, es decir, ese espacio de sentido que abre la obra no es del todo transparente. El claro del bosque supone una oscuridad, el claro es claro en tanto luz entre la oscuridad. Es decir, saliendo de la metáfora heideggeriana, la obra que trae luz, la obra que abre un espacio de sentido, supone una dimensión de no-sentido, alosemiótica, al decir de Bertorello.³⁰ Heidegger habla de tierra como “lo que se cierra”, “lo que retiene”, “lo que se sustrae”. Será lo que entiende Marin como lo “reflexivo”, la parte opaca, que es “ruptura”, “interrupción” y “síncopa” de la dimensión transitiva.³¹ “Mundo” (*Welt*) entonces es aquella dimensión transitiva que instituye un sentido, mientras que la “tierra” (*Erde*) es aquel elemento de la obra que reserva el sentido. Como señala Vattimo, “si llamamos *Welt*, mundo, a lo que declara explícitamente la obra en las varias interpretaciones, la tierra (*Erde*) en la obra será su permanente reserva de significaciones que ulteriormente (pero nunca definitivamente) siempre podrán hacerse explícitas”.³²

Y en la medida que es opaca, puede mostrarse la materia. En *Ser y tiempo* Heidegger entendía la materialidad sensible siempre desde el horizonte pragmático del *Dasein*. Es decir lo material y lo natural siempre se entiende

²⁶ *Ibid.*, p. 151.

²⁷ Bovisio, María Alba y Penhos, Marta. “De waka a Virgen, de Virgen a waka: una reflexión sobre el estatuto de imágenes de culto coloniales desde la Antropología del Arte”, *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigación de Arte* 8, 2016, p. 147.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Heidegger, Martin, *Caminos de bosque*, p. 30.

³⁰ Bertorello, Adrián, “La lentitud de las cosas”, p. 96.

³¹ Cfr. Marin, Louis, *On representation*, pp. 373–390.

³² Vattimo, Gianni, *Introducción a Heidegger*, Barcelona, Gedisa, 2006, p. 109.

desde la practicidad. Los objetos y los materiales que los constituyen siempre se me presentan desde este horizonte: la madera y el hierro se me muestran como aquellos elementos que sirven para crear un martillo, que a la vez sirve para martillar. Es decir que aquí el útil es totalmente transitivo, la materialidad desaparece en el trato, como dice Heidegger. La naturaleza misma se me muestra desde un horizonte pragmático: “El bosque es reserva forestal, el cerro es cantera, el río, energía hidráulica, el viento es viento «en las velas»”.³³ Accedemos entonces al mundo natural desde nuestro mundo circundante, el cual, para el filósofo alemán, se caracteriza por la pragmatidad.³⁴ Cuando Heidegger introduce la noción de “tierra” en “El origen de la obra de arte”, está ante un problema fenomenológico, cómo la materia puede mostrarse como tal. Justamente gracias a la opacidad de la obra, es decir, a lo que llama tierra, la materialidad se muestra como fenómeno. Gracias a la “interrupción” de la dimensión transitiva, prestamos atención a la dimensión opaca, la materialidad puede comparecer.

Por el contrario, desde el momento en que levanta un mundo, la obra–templo no permite que desaparezca el material, sino que por el contrario hace que destaque en lo abierto el mundo de la obra: la roca se pone a soportar y a reposar y así es como se torna roca; los metales se ponen a brillar y a destellar, los colores a relucir, el sonido a sonar, la palabra a decir. Todo empieza a destacar desde el momento en que la obra se refugia en la masa y peso de la piedra, en la firmeza y flexibilidad de la madera, en la dureza y el brillo del metal, en la luminosidad y oscuridad del color, en el timbre del sonido, en el poder nominal de la palabra.³⁵

En la utilización del útil, la materia desaparece en su uso. En la creación artística, en cambio, la materialidad muestra. La obra, a diferencia del útil, se nos impone como digna de atención, rompe con nuestra mirada automatizada de las cosas. En esa atención se nos muestra por sí misma la materialidad. Solamente en la música descubrimos realmente qué es el sonido, el color en las pinceladas de Van Gogh, el peso de las palabras en Borges. Esto lo podemos ver en la obra de Gabriel Baggio, *La Pampa se ve desde adentro* (Figura 1). Allí las herramientas, esmaltadas con lustre de oro, nunca pueden pasar desapercibidas. La paradoja de estos útiles inútiles rompe con la mirada automatizada del mundo pragmático cotidiano, ya que a nadie se le ocurriría usar un pico de oro para trabajar la tierra. Una vez que cae esta referencia utilitaria, la obra muestra su dimensión opaca, se luce su materialidad. En este sentido dice Heidegger que la obra de arte trae al desocultamiento la tierra. Igual que el artesano, el pintor y el escultor trabajan con la materia, pero no la desgastan sino que la hacen lucirse.

Michel Foucault nos provee buenos ejemplos de la dimensión reflexiva de la imagen en su texto *La pintura de Manet*.³⁶ Foucault comienza su análisis comparando la obra del artista francés con las pinturas del *Quattrocento* italiano. Esta corriente artística se caracterizaba por hacer desaparecer la pincelada, es decir, intentaba que el espectador olvide la materialidad de la obra. Este tipo de pintura esconde el hecho de que la imagen se trata de un artificio, de un lienzo coloreado un sujeto. Tomemos, por ejemplo, *La ciudad ideal* (Figura 2): no se encuentran allí ninguna huella de aquel que crea la representación, no se puede apreciar ningún rastro de la pincelada, la iluminación y la perspectiva se recrean tal cual a la realidad, parece casi una ventana al exterior. En otras palabras, la imagen pretende ser absolutamente transparente. Lo que va a sostener Foucault es que Édouard Manet será uno de los primeros pintores en manifestar la opacidad de la pintura. Por medio de diferentes estrategias Manet hace relucir en la representación las propiedades materiales de lo visual que durante años la academia intentó enmascarar. El filósofo francés destaca tres estrategias: la espacialidad del cuadro, la iluminación y la posición del espectador. Foucault mostrará en distintas obras como estos tres aspectos juegan

³³ Heidegger, Martin, *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2012, p. 92.

³⁴ Sobre la cuestión de la pragmatidad en *Ser y tiempo* véase Brandom, Robert, “Heideggers Kategorien in Sein Und Zeit”, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 45, n.º 4, 1997, pp. 531–550; Dreyfus, Hubert, *Ser en el mundo: comentarios a la división I de Ser y Tiempo de Martin Heidegger*, Santiago de Chile, Editorial Cuatro Vientos, 2003; Haugeland, John, *Having Thought: Essays in the Metaphysics of Mind*, Cambridge, Harvard Univ Press, 2000; Okrent, Mark, *Heidegger's Pragmatism: Understanding, Being, and the Critique of Metaphysics*, Ithaca, Cornell University Press, 1991.

³⁵ Heidegger, Martin, *Caminos de bosque*, p. 33.

³⁶ Foucault, Michel, *La pintura de Manet*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015.

roles claves en la pintura de Manet, pero yo me detendré en un ejemplo: *Un bar del Folies-Bergère* (Figura 3). Veamos cómo los elementos mencionados juegan en este cuadro:

- 1) Lo primero que podemos señalar aquí es que el fondo de la representación que se percibe detrás de la muchacha es una superficie plana, un espejo. Éste de alguna manera cierra el espacio, no permite que la mirada se pierda en el horizonte. “Manet [...] ha cerrado por completo el espacio, pero ahora son las propiedades materiales de la tela las que se representan en el cuadro mismo”.³⁷ Al eliminar cualquier tipo de profundidad en el cuadro, Manet encierra nuestra mirada y nos recuerda, desde lo visual, que no estamos ante una ventana, sino ante un lienzo.
- 2) Lo segundo a observar es cómo la muchacha se refleja en el espejo. Si nos concentramos en la figura femenina, el espectador parecería estar de frente a ella. Ahora si nos concentramos en su reflejo, la imagen del espejo sugiere que la estaríamos viendo de costado. El espectador parece estar en dos posiciones simultáneamente. Este es otro elemento que nos habla de la artificiosidad de la representación.
- 3) Por último, la iluminación tampoco parece ser la indicada. Es decir, por el reflejo sabemos que en el lugar del espectador hay un hombre muy cerca frente a la muchacha. Sin embargo, en el rostro de la mujer no vemos ninguna sombra que sugiera esta presencia, sino, más bien, una perfecta iluminación frontal.

Todas estas estrategias lo que buscan es denunciar el carácter artificioso de la representación, buscan romper con la “ilusión de la ventana”. En términos de Marin, interrumpen, bloquean, opacan, la transitividad de la imagen y manifiestan la materialidad, la tierra en términos de Heidegger, de ese objeto que tenemos delante, un lienzo coloreado. “La tela, en lo que tiene de real, de material y, por así decirlo de algún modo, de físico, está apareciendo y jugando con todas sus propiedades en la representación”.³⁸ Por ello para el filósofo francés Manet anticipa todo el arte contemporáneo porvenir. Sigue habiendo en el pintor una clara intención representativa, pero al hacer visible el aspecto material de la obra, fundó los cimientos para que el arte contemporáneo supere la representación y haga jugar al “espacio con sus propiedades puras y simples, sus propiedades materiales mismas”.³⁹

Mundo y tierra, transitividad y reflexividad, dan cuenta de dos fuerzas que conviven dentro de la obra. Para Heidegger estas dos dimensiones siempre están en constante lucha por imponerse uno sobre otro. Es un combate entre ambos, entre uno que abre y otro que cierra. “En tanto que eso que se abre, el mundo no tolera nada cerrado, pero por su parte, en tanto que acoge y refugia, la tierra tiende a englobar al mundo en su seno”.⁴⁰

4. Conclusiones

Heidegger ha sido objeto de múltiples críticas, ha sido acusado de irracional, incomprensible, crítico e incluso místico. Pierre Bourdieu lo acusó de utilizar el eufemismo intencionalmente y de manera sistemática para crear un dialecto propio y así separar al experto del “profano”, es decir, ser deliberadamente incomprensible para instalarse en un lugar por encima del resto.⁴¹ Rudolf Carnap lo acusa de irracional al emplear el lenguaje de manera incorrecta, utilizar palabras que no tienen referencias y usar pseudo-proposiciones como “la nada nada”,⁴² lo que lo lleva a decir a Mario Bunge que “las frases de Heidegger son las propias de un esquizofrénico”.⁴³

³⁷ *Ibid.*, p. 22.

³⁸ *Ibid.*, p. 63.

³⁹ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁰ Heidegger, Martin, *Caminos de bosque*, p. 35.

⁴¹ Bourdieu, Pierre, *La ontología política de Martin Heidegger*, Buenos Aires, Paidós, 1991, p. 94.

⁴² Carnap, Rudolf, “La superación de la metafísica mediante el análisis lógico del lenguaje”, en *El positivismo lógico*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 66–87.

⁴³ Vidal-Folch, Ignacio, “Las frases de Heidegger son las propias de un esquizofrénico”. Entrevista a Mario Bunge”, *Revista de Pedagogía* 29, n.º 84, 2008, pp. 187–190.

No hay ninguna duda que Heidegger no es un autor “transparente” sino más bien “opaco”. Su estilo es poco sistemático y a veces hasta “poético”. Pero esta fue siempre su intención: crear un nuevo lenguaje que justamente nos desoriente y nos obligue a repensar aquello que se nos presenta, nos obligue a deconstruir el lenguaje. Es por ello que Heidegger es un autor difícil de interpretar y en esta tarea encontramos fructífero poner en diálogo al filósofo alemán con otros autores, que pueden traer claridad conceptual a algunos aspectos. Por ejemplo, uno se ve tentado a entender “mundo” y “tierra” como metáforas que expresan el tradicional par de conceptos de la estética, “forma” y “materia”. La tierra es simplemente la materia, lo que usa el artista, mientras que el “mundo” pertenece al ámbito espiritual, lo que se quiere expresar a partir de la obra. Los aportes de Louis Marin a la teoría de la enunciación nos han sido útiles para esclarecer este par de conceptos. La aparición de la tierra nos habla de la cerrazón de sentido, de la opacidad del enunciado, mientras que “mundo” alude a la transparencia de sentido, la transitividad del enunciado. Esta misma opacidad es lo que permite la revelación de la materialidad.

Referencias bibliográficas

- Belgrano, Mateo, “El combate entre el mundo y la tierra”, *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica* 76 (292), 2020, pp. 1551–68.
- Belgrano, Mateo, “El tartamudeo heideggeriano. Estrategias discursivas en ‘¿Qué es metafísica?’ a la luz de la filosofía de Gilles Deleuze”, *THÉMATA. Revista de Filosofía*, n.º 63 (junio), 2021, pp. 203–22.
- Belgrano, Mateo, “Ser (*Sein*) y sentido (*Sinn*) en *Ser y Tiempo*, dos caras de la misma moneda”, *Nuevo Pensamiento* 10 (15), 2020, pp. 96–114.
- Bertorello, Adrián. *El límite del lenguaje: la filosofía de Heidegger como teoría de la enunciación*, Buenos Aires, Biblos, 2008.
- Bertorello, Adrián, “La lentitud de las cosas: El lugar de lo alosemiótico en la lectura heideggeriana de Georg Trakl”, *Tópicos del seminario*, n.º 26, 2011, pp. 93–110.
- Bourdieu, Pierre, *La ontología política de Martin Heidegger*, trad. César de la Meza, Buenos Aires, Paidós, 1991.
- Bovisio, María Alba y Penhos, Marta. “De waka a Virgen, de Virgen a waka: una reflexión sobre el estatuto de imágenes de culto coloniales desde la Antropología del Arte”, *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigación de Arte* 8, 2016.
- Brandom, Robert, “Heideggers Kategorien in Sein Und Zeit”, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 45, n.º 4, 1997, pp. 531–550.
- Carnap, Rudolf, “La superación de la metafísica mediante el análisis lógico del lenguaje”, en *El positivismo lógico*, trad. L. Aldama, U. Frisch, C. N. Molina, F. M. Torner y R. Ruiz Harrel, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 66–87.
- Chartier, Roger, *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*, trad. Horacio Pons, València, Fundación Cañada–Blanch, 1999.
- Dastur, Françoise, “Heidegger’s Freiburg Version of ‘The Origin of the Work of Art’”, en James Risser, *Heidegger Toward the Turn: Essays on the Work of the 1930s*, Nueva York: State University of New York Press, 1999, pp. 119–142.
- Derrida, Jacques, *La verdad en pintura*, trad. María Cecilia González y Dardo Scavino, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Dreyfus, Hubert, *Ser en el mundo: comentarios a la división I de Ser y Tiempo de Martin Heidegger*, trad. Francisco Huneus y Héctor Orrego, Santiago de Chile, Editorial Cuatro Vientos, 2003.
- Escoubas, Eliane, “La question de l’oeuvre d’art. Merleau–Ponty et Heidegger”, en Richir, Marc (ed.), *Merleau–Ponty. Phénoménologie et expériences*, Grenoble, Jérôme Millon, 1992, pp. 123–38.
- Espinete, David y Keiling, Tobias (eds.), *Heideggers Ursprung des Kunstwerkes: Ein kooperativer Kommentar*, Frankfurt am Main, Vittorio Klosterman, 2011.

- Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, trad. Aurelio Garzón del Camino, México D.F., Siglo XXI, 1979, 168.
- Foucault, Michel, *La pintura de Manet*, trad. Roser Vilagrassa, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Gadamer, Hans-Georg, *Los caminos de Heidegger*, trad. Ángela Ackermann, Barcelona, Herder, 2003.
- Gilbert, Paul, "Les catégories ontologiques selon L'origine de l'oeuvre d'art", *Aquinas* 31, 1988, pp. 111–135
- Ganel, Gérard, "Lecture de 'L'origine'", en Eliane Escoubas y Balbino Giner, *L'art au regard de la phénoménologie*, e, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 107–146.
- Guideroni, Agnés, "Las teorías de la representación de Louis Marin: entre texto e imagen, de la visualidad a la figurabilidad", en Louis Marin, *Destruir la pintura*, trad. Víctor Goldstein, Buenos Aires: Fiordo, 2015.
- Haar, Michel, *Le Chant de la terre. Heidegger et les assises de l'histoire de l'être*, Paris, L'Herne, 1987.
- Harries, Karsten, *Art Matters a Critical Commentary on Heidegger's «The Origin of the Work of Art»*, Londres, Springer, 2009.
- Haugeland, John, *Having Thought: Essays in the Metaphysics of Mind*, Cambridge, Harvard Univ Press, 2000.
- Heidegger, Martin, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- Heidegger, Martin, *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2012.
- Herrmann, Friedrich-Wilhelm von, *Heideggers Philosophie der Kunst: eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung "Der Ursprung des Kunstwerkes"*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1994.
- Janicaud, Dominique, *Heidegger en France*, Paris, Entretiens, 2005.
- Kleinberg, Ethan, *Generation existencial. Heidegger's Philosophy in France. 1927–1961*, Nueva York, Cornell University Press, 2005.
- Marin, Louis, *Des pouvoirs de l'image: gloses*, Paris, Seuil, 1993.
- Marin, Louis, *Le portrait du roi*, Paris, Editions de Minuit, 1981.
- Marin, Louis, *On representation*, trad. Catherine Porter, Stanford, Stanford University Press, 2001.
- Marin, Louis, *Opacité de la peinture: essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Ecole des hautes études en sciences sociales, 2006.
- Marin, Louis, "Poder, representación, imagen", *Prismas* 13, n.º 2, 2009.
- Molinuevo, José Luis, *El espacio político del arte. Arte e historia en Heidegger*, Madrid, Tecnos, 1998.
- Nielsen, Kuidtfelt Hvidtfelt, "De la production du sens: Heidegger et la sémiotique", *Semiotica* 17, n.º 3, 1976. <https://doi.org/10.1515/semi.1976.17.3.191>.
- Okrent, Mark, *Heidegger's Pragmatism: Understanding, Being, and the Critique of Metaphysics*, Ithaca, Cornell University Press, 1991.
- Pettigrew, David y Raffoul, François (eds.), *French interpretations of Heidegger. An Exceptional Reception*, Albany, State University of New York Press, 2008.
- Rockmore, Tom, *Heidegger and French Philosophy*, Nueva York, Routledge, 2003.
- Siracusano, Gabriela, *El poder de los colores: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI–XVIII*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Taminiaux, Jacques, "L'origine de l'origine de l'oeuvre d'art]", en *Mort de Dieu. Fin de l'art*, Paris, Le Cerf, 1991, pp. 175–194.
- Vattimo, Gianni, *Introducción a Heidegger*, trad. Alfredo Báez, Barcelona, Gedisa, 2006.
- Vattimo, Gianni, *Poesía y ontología*, trad. Antonio Cabrera, València, Universitat de València, 1993.

Vidal-Folch, Ignacio, "Las frases de Heidegger son las propias de un esquizofrénico". Entrevista a Mario Bunge", *Revista de Pedagogía* 29, n.º 84, 2008, pp. 187-190.

Imágenes

Figura 1. Gabriel Baggio, *La Pampa se ve desde adentro*, 2016



Cerámica esmaltada con brillo dorado.

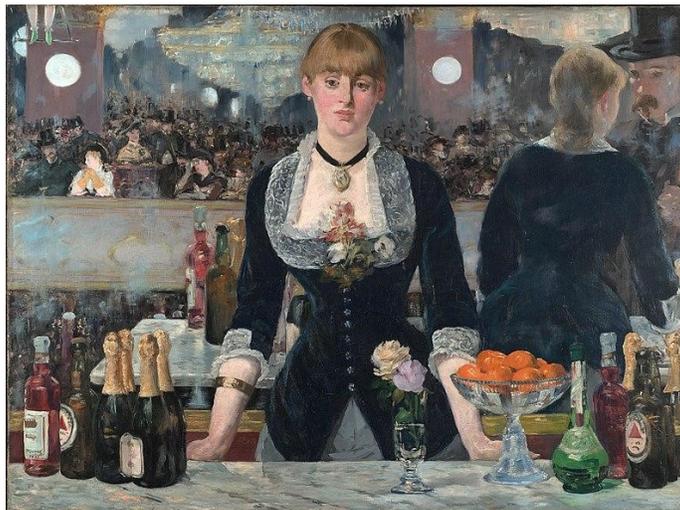
47 1/5 × 196 9/10 × 15 7/10 in; 120 × 500 × 40 cm.

Figura 15. Autor desconocido, *La ciudad ideal*, 1480–1490



Témpera sobre madera,
239,5 cm × 67,5 cm.

Figura 3. Manet, Édouard, *Un bar del Folies–Bergère*, 1882



Óleo sobre lienzo,
96 cm x 130 cm.