



# **CAMINOS ICÓNICOS. GOTTFRIED BOEHM LECTOR DE MARTIN HEIDEGGER.**

## **AUTOR**

Mateo Belgrano  
UCA – CONICET

## **Cómo citar este artículo:**

Belgrano, M. (2021). Caminos Icónicos. Gottfried Noehm lector de Martin Heidegger.  
*Diferencia(s). Revista de teoría social contemporánea*, N. 12, pp. 163-174.

## **Artículo**

Recibido 14/04/2021  
Aprobado 15/05/2021

## **RESUMEN**

El objetivo de esta investigación es analizar la lectura productiva que hace el historiador de arte y filósofo Gottfried Boehm, discípulo de Hans-Georg Gadamer, del pensamiento de Martin Heidegger. Lejos está Boehm de ser un mero comentador de la filosofía del profesor de Friburgo o un "heideggeriano". Tampoco es un cientista social que busca "aplicar" la teoría del arte heideggeriana en la historia del arte. Mi hipótesis es que la propuesta filosófica de Boehm, sin perder un ápice de originalidad, se sirve de algunos elementos del pensamiento heideggeriano que le permite desarrollar conceptos centrales. Principalmente me abocaré a lo desarrollado por el historiador del arte en *Wie Bilder Sinn erzeugen*, aunque también se hará referencia a otros textos del autor. Rastrearé este diálogo con Heidegger en tres ideas clave de Boehm: 1. la relación entre la imagen, el mundo y el sentido; 2. la diferencia icónica y; 3. la indeterminación de la imagen.

## **PALABRAS CLAVE: IMAGEN, OBRA DE ARTE, SENTIDO, HEIDEGGER, BOEHM**

## **ABSTRACT**

The aim of this research is to analyze the productive reading made by the art historian and philosopher Gottfried Boehm, a disciple of Hans-Georg Gadamer, of the thought of Martin Heidegger. Boehm is far from being a mere commentator on the philosophy of the Freiburg professor or a „Heideggerian.“ Neither is he a social scientist seeking to „apply“ Heideggerian art theory to art history. My hypothesis is that Boehm’s philosophical proposal, without losing originality, makes use of some elements of Heideggerian thought that allow him to develop central concepts. Mainly I will focus on what was developed by the art historian in *Wie Bilder Sinn erzeugen*, although reference will also be made to other texts by the author. I will trace this dialogue with Heidegger on three key ideas of Boehm: 1. the relationship between the image, the world and meaning; 2. the iconic difference and; 3. the indeterminacy of the image.

## **KEY WORDS: IMAGE, WORK OF ART, MEANING, HEIDEGGER, BOEHM**

## 1. INTRODUCCIÓN

Pues bien, tenemos que las propias obras se encuentran en las colecciones y exposiciones. Pero ¿están allí como las obras que son en sí mismas o más bien como objetos de la empresa artística? En estos lugares se ponen las obras a disposición del disfrute artístico público y privado. Determinadas instituciones oficiales se encargan de su cuidado y mantenimiento. Los conocedores y críticos de arte se ocupan de ellas y las estudian. [...] La investigación llevada a cabo por la historia del arte convierte las obras en objeto de una ciencia. En medio de todo este trajín, ¿pueden salir las propias obras a nuestro encuentro? (Heidegger, 2012: 28)

En “El origen de la obra de arte” (1936) Heidegger sostiene que lo propio de la obra de arte es “poner en obra la verdad”, esto es, fundar un campo de manifestación gracias al cual los entes pueden mostrarse. Ahora bien, el abordaje científico de la obra de arte, es decir, al considerarla meramente como un objeto de estudio, no permite que la obra actúe como tal, o mejor dicho, no permite que obre como obra. La obra no se reduce a estar en la historia, no es un mero documento histórico de un pasado objetivo, sino que, al abrir un mundo, funda la historia. Pero al convertir la obra en el objeto de una investigación científica, ésta, según el filósofo, pierde su capacidad ontológica.<sup>1</sup> El investigador del arte aísla al objeto, examina su composición físico-química, descompone la obra en sus signos icónicos, rastrea sus influencias y reconstruye su contexto, pero es incapaz de tener habitar el mundo que abre la obra.<sup>2</sup> “Toda empresa en torno al arte, hasta la más elevada, la que sólo mira por el bien de las obras, no alcanza nunca más allá del ser-objeto de las obras. Ahora bien, el ser-objeto no constituye el ser-obra de las obras” (Heidegger, 2012: 29). El ser-obra de las obras es su capacidad de instaurar un mundo. Si la obra es considerara un mero objeto de análisis en la mesa del

investigador y lo diseña como el cadáver de un animal para su examinación, entonces, la obra de arte, en tanto obra, muere en manos de la ciencia.

¿Es posible un diálogo entre la filosofía de Martin Heidegger y la historia del arte? Ante lo dicho parece que no. Además, el intercambio más conocido entre el filósofo alemán y un historiador del arte, Meyer Schapiro, parece evidenciar que este diálogo es imposible. Schapiro es extremadamente crítico de la interpretación que el filósofo hace del cuadro de las botas de van Gogh. El historiador demuestra que las botas no pertenecen a una campesina, como pretende Heidegger, sino más bien al mismo artista (Schapiro, 1999). Jacques Derrida muestra que en realidad ambos intelectuales se mueven en mundos discursivos separados, dado que Schapiro nunca considera las razones filosóficas de la interpretación de Heidegger, y, por ende, todo posible diálogo entre ambos está condenado al fracaso (Derrida, 2005).<sup>3</sup> Por otro lado, es sabido que el filósofo alemán tenía relaciones estrechas con ciertos historiadores de arte de su tiempo como Werner Korte, Theodor Hetzer, Hans Jantzen y Kurt Bauch. Incluso el filósofo alemán le dedica el tomo 9 de la *Gesamtausgabe* a este último: “En memoria de Kurt Bauch. Nuestra fecunda amistad tuvo su fundamento y se consolidó en nuestra mutua participación en las lecciones y seminarios sobre historia del arte o sobre filosofía” (Heidegger, 2007: 11).

Pero no pretendo aquí examinar las distintas relaciones que tuvo Heidegger con determinados historiadores del arte a lo largo de su vida.<sup>4</sup> Lo que me interesa, más bien, es analizar la lectura productiva que hace Gottfried Boehm de la filosofía de Martin Heidegger. Boehm es un “historiador del arte educado filosóficamente”, tal como él mismo se define (Boehm, 2011a: 61), discípulo de Hans-Georg Gadamer y precursor del llamado “giro icónico” del pensamiento que propone en *Was ist ein Bild?* (1994) y que se comienza a gestar en “Zur einer Hermeneutik des Bildes” (1978). Este giro consiste en comenzar a pensar a la imagen como una instancia no verbal productora de sentido, en contraposición al giro lingüístico. Aquí con “lectura evolutiva” me refiero a que Boehm es un lector activo, no pasivo, que, partiendo de los textos de Heidegger, crea teoría. Lejos está el historiador y filósofo alemán de ser un mero comentador del pensamiento del profesor de Friburgo o un clásico “heideggeriano”. Boehm lee y dialoga con muchos filósofos del siglo XX: Nelson Goodman, Maurice Merleau-Ponty, Ludwig Wittgenstein, Gilles Deleuze, entre otros. Pero como el mismo admite, su formación es fundamentalmente fenomenológica-hermenéutica, particularmente la línea de Husserl, Heidegger y Gadamer (Elkins, 2009: 159). Tampoco debe

**1** “El terrible historicismo que por todas partes merodea por las «ciencias». Quienes lo practican de la manera más frenética son los historiadores del arte con sus siglos «diecinueve», «dieciséis», «doce», etc., y con la desinhibida caza de estilos. En nada cambia la actitud por el hecho de que esto se cimente racialmente y basándose en el pueblo y en el paisaje, ni de que se haga «más concreto». No se están tomando decisiones sobre el «arte», sino como mucho sobre estilos artísticos y tendencias” (Heidegger, 2019: 174). Y más adelante: “Como los historiadores de arte son quienes menos pueden entrar en una confrontación con el objeto —por no decir que no pueden entrar de ningún modo en confrontación con el objeto—, ya que, después de todo, son historiadores y nunca son artistas, su actuación provoca por todas partes una propagación del historicismo y la más íntima degradación de unas «humanidades» que en sí mismas ya son procaces. ¿Qué historiador del arte podría llegar a entender jamás que el «arte» ha llegado a su final? ¿Qué historiador del arte podría tener el coraje siquiera de discurrir qué consecuencias se derivan de ahí? En lugar de eso les parece que están contribuyendo a construir un nuevo «arte»” (Heidegger, 2019: 228-229).

**2** Heidegger pone distintos ejemplos: “Las «esculturas de Egina» de la colección de Múnich, la Antígona de Sófocles en su mejor edición crítica, han sido arrancadas fuera de su propio espacio esencial en tanto que las obras que son. Por muy elevado que siga siendo su rango y fuerte su poder de impresión, por bien conservadas y bien interpretadas que sigan estando, al desplazarlas a una colección se las ha sacado fuera de su mundo” (Heidegger, 2012: 29).

**3** He trabajado esta cuestión en Belgrano (2017).

**4** Sobre este tema puede consultarse los trabajos de Gethmann-Siefert (1988) y Gnehm (2017).

entenderse a Boehm como un cientista social que busca “aplicar” la teoría del arte heideggeriana en la historia del arte. El mismo reconoce que una “aplicación” de lo trabajado en “El origen de la obra de arte” sería absolutamente estéril (Boehm, 1989: 257). Mi hipótesis es que la propuesta filosófica de Boehm, sin perder un ápice de originalidad, se sirve de algunos elementos del pensamiento heideggeriano que le permiten desarrollar conceptos centrales. Heidegger coronó sus obras completas con el título “Caminos, no obras”. De alguna manera, Boehm retoma algunos caminos sugeridos por el filósofo alemán, para trazar los propios. Naturalmente, al ser discípulo de Gadamer, quien tiene un lugar fundamental en su “hermenéutica de la imagen”,<sup>5</sup> hay una gran influencia indirecta de Heidegger, quien vendría a ser algo así como su “abuelo” filosófico.<sup>6</sup> Boehm es por lo general reticente a citar las fuentes utilizadas, razón por la cual será preciso un análisis hermenéutico que coteje los textos de ambos autores. Principalmente me abocaré a lo desarrollado por el historiador del arte en *Wie Bilder Sinn erzeugen*, aunque también se hará referencia a otros textos del autor. Rastrearé este diálogo con Heidegger en tres ideas clave de Boehm: 1. la relación entre la imagen, el mundo y el sentido; 2. la diferencia icónica y; 3. la indeterminación de la imagen.

## 2. MUNDO, IMAGEN Y SENTIDO

Gottfried Boehm y Martin Heidegger coinciden en un punto fundamental: la función ontológica de la imagen,<sup>7</sup> para el primero, y de la obra de arte, para el segundo. La obra, en términos heideggerianos, “abre mundo” o “pone en obra la verdad”, o como dice Boehm en un vocabulario más bien gadameriano, la imagen provee un “incremento de ser” (*Zuwachs an Sein*) (Boehm, 2017: 243-267; Gadamer, 2012: 189; 202). La influencia tanto de Gadamer y Heidegger es clara en este punto. La obra de arte en general, para el filósofo, y la imagen en particular, para el historiador del arte, proveen una nueva visión del mundo. En la filo-

sofía de Heidegger hay una constelación de conceptos íntimamente emparentados: mundo (*Welt*), ser (*Sein*), sentido (*Sinn*). Las cosas *son* en tanto que tienen sentido, en tanto se insertan en un determinado contexto de sentido, lo que Heidegger llama mundo. La obra de arte, y para Boehm la imagen, abren un mundo, es decir, inauguran un entramado significativo que permite que los entes se muestren de un modo nuevo.<sup>8</sup> A esto último se alude con la expresión “incremento de ser”. Boehm sostiene que hay una “lógica de las imágenes”, es decir, hay un modo de producir sentido que es propio del ámbito de lo icónico. Aquí el historiador del arte busca distanciarse del reduccionismo del giro lingüístico, según el cual todo se manifiesta el horizonte que funda el lenguaje, y piensa la producción de sentido en una lógica no verbal, icónica. “«¿Cómo producen sentido las imágenes?», esta es la pregunta que me sirve de guía” (Boehm, 2011a: 61). La imagen es una instancia de producción de sentido que solo puede experimentarse desde la misma imagen.

Representar no se trata de presentar algo nuevamente. Es menos y más al mismo tiempo. La representación subestima lo que fue o es lo representado, porque está completamente confinado a las posibilidades del lienzo y el color, la piedra o el bronce. [...] Lo representado se hace presente solo a través de la imagen: la imagen define qué es lo representado y puede llegar a ser. Por lo tanto, el prefijo “re” en “representación” significa intensificación. Esta intensificación añade un excedente a la existencia de lo representado. (Boehm, 2012: 17)

De la misma manera que para Boehm, Heidegger entiende que la obra de arte no se reduce meramente a representar un ente, en el sentido clásico de mimesis, sino que la obra define una nueva configuración de cómo aparecen las cosas. En este sentido, Heidegger podría concordar con el historiador del arte que la obra añade un “excedente” a lo que se representa. Boehm también acuña la expresión “mundo” (*Welt*) en el sentido heideggeriano, es decir, mundo como un entramado significativo que permite a los entes comparecer de tal o cual manera. La imagen no es un mero espejo de la realidad, “sino más bien un poder capaz de proyectar [*vorzuentwerfen*] nuestro acceso al mundo y, en última instancia, de decidir cómo vemos que el mundo ‘es’” (Boehm, 2017: 14). La imagen “proyecta” nuestro acceso al mundo, ese contexto significativo que determina cómo vemos lo que nos rodea. Las expresiones tienen claras resonancias con la filosofía de Martin Heidegger, nociones como “mundo” y “proyecto” (*Entwurf*) remiten ineludiblemente a lo desarrollado en *Ser y tiempo*.<sup>9</sup> Esto no quiere decir que para Boehm toda obra sea capaz de “abrir nuevas visiones de la realidad” (Boehm, 2017: 246), sino que distingue entre imágenes débi-

<sup>5</sup> Sobre la influencia de Gadamer en la hermenéutica de la imagen de Boehm véase Domínguez (1997).

<sup>6</sup> Sobre la influencia de Heidegger sobre Gadamer, particularmente del tema del arte, véase Sallis (2007) y Thaning (2011).

<sup>7</sup> Y aquí cuando hablamos de “ontológico” hay que pensarlo no el sentido metafísico clásico, sino al modo heideggeriano, modo al cual Boehm adhiere expresamente: no se busca aquí la esencia atemporal de la imagen, sino el efectuar de la imagen en la historia. “El punto central es que los términos generales (es decir, ontológicos) no descienden del cielo de las ideas, sino que dependen de procesos en el tiempo, la historia y la percepción. Si uno quiere establecer una teoría o, como decimos, una ontología de la imagen, este griego “on” debe ser derivado de nuestras experiencias en el tiempo. Husserl llamó a estos actos de experiencia *intencionalidad*, Heidegger *Dasein* o *historicidad* [...]. Tras estas críticas, la ontología ya no es pura; es menos general y ya no se eleva sobre la realidad sensual. Una teoría de la imagen debe por ello estar ligada a aquellos procesos de experiencia, al dominio de los efectos y los afectos, a los ojos del espectador, sus interpretaciones explícitas o implícitas. La imagen como un objeto teórico es un acto concreto en el sentido del verbo latino *concrecere*, que significa crecer junto con otro, acrecentarse. Lo general y lo individual son una única cualidad” (Elkins, 2009: 151).

<sup>8</sup> Sobre “El origen de la obra de arte” véase Espinet y Keilling (2011), Harries (2009) y Herrmann (1994).

<sup>9</sup> He trabajado sobre estos conceptos en *Ser y tiempo* en Belgrano (2020a).

les (*schwachen Bilder*) e imágenes fuertes (*starke Bilder*). Las primeras son imágenes meramente imitativas cuya función es representar y difundir información mediante medios visuales. Las imágenes fuertes, en cambio, son tales porque “hacen visible algo en la realidad que nosotros no podríamos experimentar nunca sin ellas” (Boehm, 2017: 252). Esto mismo es lo que Heidegger llama “desocultamiento del ser” o “puesta en obra de la verdad” y Gadamer lo entiende como un “proceso de ser” (*Seinsvorganges*). Boehm incluso llama a las imágenes fuertes acontecimientos (*Ereignis*) (Boehm, 2017: 266), expresión que tiene una connotación heideggeriana ineludible. Ambos autores, entonces, comparten esta tesis, la imagen para Boehm, la obra de arte para Heidegger, funcionan como un acontecimiento de sentido.

### 3. LA DIFERENCIA ICÓNICA

Es un lugar común decir ante un cuadro que tiene cierta “presencia”. Pero esta presencia no es meramente física, se supone en esa frase que hay “algo más”, que no es meramente un “ser a la mano” (*Vorhandenheit*) (Boehm, 2012: 15). Es una presencia que está más allá de su función referencial o documental. Según Boehm es fundamental, para que las imágenes sean capaces de generar sentido, que haya algún tipo de contraste. Este juego de oposiciones que se da en la imagen es lo que llama la “diferencia icónica” (*ikonische Differenz*). Para explicar la diferencia icónica Boehm retoma las reflexiones sobre los escorzos de Edmund Husserl. Los objetos siempre nos muestran una cara visible, pero que supone un “detrás invisible”. La taza que tengo a mi lado me presenta una cara, puedo girarla y contemplar el otro lado, pero siempre interpreto estas dos apariciones como un conjunto, ambas son partes del mismo objeto. En la imagen hay una doble aparición: lo que percibimos del objeto, el lienzo impregnado de pintura, por ejemplo, y lo que el cuadro representa. Miramos una gama de colores y éstas significan algo para nosotros. En lo visible hay implicado algo invisible. Husserl identifica una indeterminación, la otra cara del objeto que no aparece. Es decir, en tanto que siempre vemos el frente del objeto, o un escorzo, este siempre tiene la posibilidad de aparecer de manera diferente. La imagen, de alguna manera, también presenta un “frente”, lo indeterminado se da en el plano de la representación. Es decir, hay una oscilación entre la presencia material de la imagen y su representación imaginaria. La imagen es por momentos opaca, por momentos transparente. La materialidad fáctica que se nos aparece es en principio impenetrable y solamente se vuelve transparente cuando lo fáctico se vuelve imaginario, lo que produce un exceso de sentido que permite que lo material se torne significativo. “La indeterminación es indispensable aquí, ya que crea esos espacios de juego libres y potencialidades que permiten que lo factual *se* muestre y al mismo tiempo muestre *algo*” (Boehm, 2017: 211). Lo propio de la imagen es la *deixis*, mostrarse en tanto imagen y, a la vez,

mostrar algo nuevo. “La diferencia icónica genera sentido sin decir ‘es’, abre el acceso a la realidad, la que ‘se demuestra’, la que ‘se muestra’. Las imágenes son acontecimientos deícticos, su sentido es el efecto de un orden y una disposición material” (Boehm, 2011b: 174). Lo que está diciendo aquí es que la imagen genera sentido por sí misma, de un modo diferente al modelo lingüístico (S es P) —a eso se refiere con “sin decir ‘es’—, ordenando la materia de tal manera que, en su indeterminación, se muestra algo más que meras manchas de colores. Al mostrarse la imagen, al mismo tiempo, la “*deixis* abre —según nuestra tesis [la de Boehm]— acceso propio al mundo” (Boehm, 2017: 21). Boehm pone un ejemplo esclarecedor: Da Vinci habla de unas manchas que surgen en un viejo muro. El pintor se queda hechizado por el potencial generativo de las manchas e incita a todo artista a mirar con atención “manchas” hasta que éstas se transformen en figuras, nubes, rostros, monstruos, es decir, hasta que aparezca una forma significativa. Lo mismo sucede cuando contemplamos un cuadro, le damos sentido a un conjunto de manchas, de colores, de trazos y pinceladas. Nos “convertimos en testigos de una *metamorfosis* importante en la que la materia adquiere aquella cualidad inmaterial a la que llamamos sentido. El observador que efectúa y experimenta esta transformación en el momento de mirar le adjudica al sustrato material características distintas a las físicas” (Boehm, 2014: 31)..

Boehm reconoce que hay ciertas reminiscencias en su concepto de la diferencia icónica de la diferencia ontológica heideggeriana, aunque no especifica cómo se vinculan estas dos nociones (Boehm, 2011b: 172). La comparación de todos modos parece tener sentido, recuerda a la caracterización que hace Heidegger del ser como lo extraordinario en el seminario del semestre de invierno 1942/43 sobre Parménides. Lo extra-ordinario es “el ser que brilla en todo lo ordinario, es decir, el ente, y lo que en su brillar roza con frecuencia el ente como la sombra de una nube que pasa silenciosa” (Heidegger, 2005: 131). El ser, aquello a partir de lo cual es posible lo ordinario, el ente, brilla en todas las cosas. Incluso hay una analogía visual: “El mirar [*das Blicken*], *θεῖον*, es: proveer la mirada [*Anblick*], a saber, la mirada del ser del ente en sí mismo. Mediante dicho mirar el hombre es distinguido, y él puede ser distinguido solamente porque la mirada que muestra el ser mismo no es nada humano” (Heidegger, 2005: 134). Es decir, el ser, lo extraordinario, es un mirar originario que provee las condiciones de posibilidad de toda mirada de lo ordinario. El hombre es el ente distinguido capaz de captar esta mirada originaria.<sup>10</sup> Pero, como señala Bahu Thaliath (2009), la diferencia, en el caso de la icónica, parece ser más epistemológica que ontológica (156). Aquí no se trata de la diferencia entre el ser y

<sup>10</sup> He trabajado con más detalle este tema en Belgrano (2020b).

el ente, sino más bien de la diferencia perceptual con la que podemos abordar la imagen.

El concepto de diferencia icónica parece mucho más afín al dúo mundo-tierra que aparece en “El origen de la obra de arte”. Boehm nunca señala explícitamente esta relación, pero es posible trazar ciertas continuidades entre ambos conceptos en su texto “Im Horizont der Zeit. Heideggers Werkbegriff und die Kunst der Moderne” (1989), donde comenta el ensayo sobre el arte de Martin Heidegger. Mundo y tierra son dos elementos opuestos y cooriginarios de la estructura interna de la obra de arte. De la misma manera que en la imagen, suponen una relación de contraste, un elemento opaco y un elemento transparente. En un diálogo posterior Boehm afirma: “La diferencia icónica, en el sentido en el que yo la entiendo aquí, es la consecuencia de una interacción, de una intersección, o de un agrupamiento de estas dos clases ontológicas, que son totalmente diferentes. Son como el agua y el fuego, pero son una” (Elkins, 2009: 150). Lo mismo podría decirse del mundo y la tierra. Por otro lado, Boehm (1994) vincula la diferencia icónica con la teoría de la opacidad y transparencia de Arthur Danto (33). La idea es similar a la de Heidegger: la tierra/lo opaco vendría a representar la aparición de lo material, mientras que el mundo/lo transparente vendría a ser el plus de sentido que emerge con la obra. La capa de color impregnada sobre un lienzo vendría a hacer lo opaco, mientras que lo transparente es lo visible que surge gracias a la disposición del material que hace el artista. Desde lo opaco *traspasamos* a lo que la imagen muestra o mienta, a su sentido. En el comentario a “El origen de la obra de arte” de Boehm se vincula la disputa entre el mundo y la tierra con la diferencia ontológica y sostiene que un proceso de diferenciación es central en la obra de arte: el mundo, la dimensión significativa de la obra, surge gracias a la cerrazón, es decir, el carácter no significativo, de la tierra. Es decir, no solo hay una clara semejanza entre los conceptos de ambos autores, sino que Boehm explícitamente vincula la diferencia icónica con la diferencia ontológica y ésta, a su vez, con el dúo del mundo y la tierra. Boehm se refiere a la relación conflictiva de estos dos últimos conceptos de este modo: “Lo presente se manifiesta en lo ausente” (Boehm, 1989: 267), dualidad con la que el historiador del arte se suele referir a la diferencia icónica.

#### 4. INDETERMINACIÓN DE LA IMAGEN

Pero, ¿en qué consiste la lógica propia de la imagen, diferente, por ejemplo, de los enunciados lingüísticos? Para Boehm lo propio de la imagen es su indeterminación (*Unbestimmtheit*) o falta de nitidez visual (*das visuelle Unschärfe*). Lo que genera este carácter de indeterminado de la imagen es el lugar para que se manifiesten posibilidades. El ejemplo que pone Boehm es *La Montagne Sainte Victoire* de Paul Cézanne (Figura 1). Lo que uno puede apreciar en la pintura no son primariamente objeto definidos o

determinados, sino más bien texturas y formas de color. Hay una relación de ambigüedad entre el referente determinado, la montaña de Sainte Victoire, y el juego de colores que presenta la obra. Si uno se detiene en distintos elementos del cuadro, todos tienen este carácter indeterminado, no podemos definir con absoluta certeza qué es cada “tache” (mancha). Si nos concentramos en los colores y manchas, la referencia semántica se difumina. “Pero al hacerlo, intensifica la potencialidad que movilizamos cuando contextualizamos los elementos individuales y los ‘realizamos’ como constelaciones de un todo” (Boehm, 2017: 202). Es decir, la imagen no debe ser comprendida como un espejo de la realidad, como un reflejo de lo que ya está constituido en el mundo, sino que, al no representar un ente determinado con toda nitidez, la obra puede abrir posibilidades. Al no ser una representación absolutamente precisa, un espejo, la imagen abre múltiples posibilidades. En su deficiencia radica su potencialidad, gracias a su falta, le da lugar al espectador de resignificar infinitamente la obra. De este modo, las imágenes generan sentido. Se podría objetar que, si bien hay ciertas imágenes que justamente por la técnica de la pincelada, son “imprecisas”, hay otras obras que no, que son extremadamente detalladas y realistas. Pero en estas obras también hay cierto grado de indeterminación, en tanto que siguen siendo “manchas”, por más detalladas que sean, que al mismo tiempo muestran otra cosa. En esto consistía la diferencia icónica.

Este análisis que se hace de Cézanne recuerda mucho al que hace Heidegger, que Boehm no solo leyó sino que comentó en “Im Horizont der Zeit. Heideggers Werkbegriff und die Kunst der Moderne” (1989). Se sabe que Heidegger se entusiasmó mucho con la obra de Paul Cézanne en la década del sesenta. Es probable que uno de los primeros contactos con el pintor haya sido gracias a la lectura del libro de Rainer Maria Rilke *Cartas sobre Cézanne*. También visitó varias veces una galería de arte en Basilea donde pudo apreciar las obras del artista francés. Por estos años Heidegger viaja en reiteradas ocasiones la región de Aix en Provenza, zona de la que es oriundo el pintor francés, donde hacía largos paseos por los alrededores de la montaña de Sainte-Victoire (Figura 2) (Heidegger, 1986: 418). En una de estas excursiones le comentó a René Char: “estos días en la patria de Cézanne valen más que toda una biblioteca de filosofía. ¡Si alguien solo pudiera pensar directamente como Cézanne pinta!” (Buchner, 1977: 47).<sup>11</sup> En “Gedächtes”, un conjunto de versos que le dedicó a René Char, una serie de estrofas tituladas “Cézanne” dicen:

Lo meditativamente sereno, lo urgentemente

<sup>11</sup> En 1958, en unas palabras preliminares a una conferencia sobre “Hegel y los griegos” en la Universidad de Provenza, llega a decir: “Aquí [en Aix] encontré el camino de Paul Cézanne, que, desde el principio hasta el final, corresponde en cierta medida con mi camino de pensamiento” (Heidegger, 2000: 551).

callado de la figura del anciano  
 jardinero Vallier, que cultivaba cosas inaparentes  
 en el  
 Chemin des Lauves.  
 En la obra tardía del pintor, la duplicidad  
 de presente [*Anwesendem*] y presencia  
 [*Anwesenheit*] se ha vuelto  
 más simple, «realizada» y superada a un tiempo,  
 transformada en una identidad misteriosa.  
 ¿Se muestra aquí un sendero que conduce a una  
 copertenencia del poetizar y el pensar? (Heidegger,  
 2014a: 183)

Los versos parecen hacer alusión a *El jardinero Vallier* de Cézanne (Figura 3). La primera estrofa remite al concepto de serenidad (*Gelassenheit*), concepto del Heidegger tardío que refiere a la actitud propia que se debe tener, según el filósofo, ante la imposición de la técnica. La figura del jardinero personifica esta actitud, él es a quien se le encomienda el cuidado artesanal de la tierra.<sup>12</sup> La segunda estrofa refiere a la duplicidad de presente y presencia. ¿A qué alude esta extraña expresión? A la diferencia ontológica: lo presente, el ente, remite a la presencia, a lo que posibilita que ente se encuentre presente, el ser. En *De camino al habla* Heidegger se refiere a la diferencia ontológica con estas palabras: “El Ser mismo —esto quiere decir: la presencia de lo presente [*Anwesen des Anwesenden*], esto es, la Duplicidad de los dos desde su simplicidad” (Heidegger, 2002: 92). Este vínculo entre la diferencia ontológica y la duplicidad entre lo presente y la presencia es confirmada posteriormente en una nota de 1974 que Heidegger comparte con algunos conocidos y conocemos a través de Günter Seubold:

Lo que Cézanne llama “*la rélisation*” es la aparición de lo que de lo que está presente [*des Anwesenden*] en el claro de la presencia [*des Anwesens*] —de manera tal, en efecto, que la duplicidad [*Zwiefalt*] de los dos es superada en la unicidad (*Einfalt*) del puro resplandor de sus pinturas. Para el pensar esta es la pregunta de la superación de la diferencia ontológica entre el ser y el ente. (citado en Seubold, 2005: 107)<sup>13</sup>

En otras palabras, en la pintura de Cézanne se “realiza” la duplicidad del ser y el ente, se manifiesta la presencia

del ente y el claro de la presencia, es decir, lo que hace posible cualquier estar presente de lo ente. Ahora bien, Heidegger no da muchos más detalles de cómo o porqué se daría en la obra esta duplicidad de la presencia. Ante esta laguna, Günter Seubold (1987, 2005) sostiene que la pintura de Cézanne puede permitir que el ser acontezca gracias a la disolución de los objetos ónticos. Es decir, en la pintura del francés no encontramos objetos definidos, claramente delimitados. Esta difuminación de los objetos permite que aparezca la objetividad ontológica, esto es, la condición de posibilidad de los objetos (Seubold, 2005: 117). Las “manchas” de Cézanne, su pincelada espontánea sin acabados detallados, no son falencias, sino, más bien, un intento de quebrar la pintura representacional-mimética. Para Seubold, la diferencia entre Cézanne y el impresionismo es que el primero permite que la objetividad pura aparezca en el lienzo, mientras que los segundos representan impresiones subjetivas del pintor. En esta misma línea interpretativa se encuentra Gottfried Boehm en su comentario de 1989, que se asemeja a lo dicho en *Wie Bilder Sinn erzeugen* y cita el trabajo de Seubold. Lo que caracteriza a la pintura de Cézanne es la retirada de lo representado para dar lugar a un estado preobjetivo que se da en todo lo que vemos. El cuadro de Vallier, por ejemplo, es “una estructura pictórica, que en virtud de su nivel preobjetivo, remite a un proceso de emergencia [*Hervorkommen*]” (Boehm, 1989: 278). El aparente déficit de la obra en el plano de la representación es lo que hace posible un exceso de sentido, una abundancia de posibilidades. El conjunto pictórico de “manchas” puede ser muchas cosas simultáneamente. La pérdida de precisión del objeto, sea la montaña o el jardinero, supone una “ganancia de referencia potenciales” y “funda múltiples correspondencias intra-pictóricas que no obedecen a reglas fijas, cuyo objetivo no consiste en ilustrar solamente algo determinado e inequívoco” (Boehm, 1989: 277).<sup>14</sup>

Este carácter indeterminado puede vincularse con el esquema kantiano que aparece en los textos de Boehm recurrentemente. Para el historiador del arte, “la función [de la imagen-esquema] es posibilitar puntos de vista e imágenes sin ser una imagen terminada en sí mismo” (Boehm, 2017: 103). Pero recordemos brevemente cómo entiende Kant esta noción. El esquematismo aparece en la *Crítica a la razón pura* (1781) como una instancia de mediación entre dos componentes distintos: los conceptos puros del entendimiento y los fenómenos. Pero es necesario hacer algunas precisiones: para el filósofo de Königsberg los objetos nos son dados a la sensibilidad de modo inmediato por medio de ciertas intuiciones empíricas. Es decir, el objeto de se me da por medio de distintas impresiones o sensaciones, que uno

**12** Detenerme en este concepto significaría alejarme de los objetivos de este trabajo. Sobre la técnica y la *Gelassenheit* véase Davis (2007), Keiling (2019) y Rojcewicz (2006, 213-233).

**13** En una versión del poema de 1974, Heidegger dice algo parecido: “Lo que Cézanne llama *la réalisation* es / la manifestación de lo compareciente en el claro / del comparecer, de tal modo que la dualidad de ambos / es asumida en la simplicidad del puro / aparecer de sus imágenes.

Para el pensamiento, esto es la pregunta por la / superación de la diferencia ontológica entre / el ser y lo ente. Pero la superación solo resulta / posible si, previamente, dicha diferencia se la llega a conocer / y se la medita en cuanto tal; y esto, a su vez, sólo puede / suceder / basándose en la pregunta por el ser que se pregunto / en *Ser y tiempo*. Su desarrollo exige la experiencia / del destino del ser. Inteligirla es lo único que prepara / la marcha hacia el campo de camino, esa marcha que se halla / en el decir simple, en forma de un nombrar lo guardado en / reserva, / a lo cual permanece expuesto y abandonado el pensar” (Heidegger, 2010: 432)

**14** Si se desea ahondar en la interpretación de Heidegger de Cézanne véase también, aparte de la bibliografía citada, Bernal Rivera (2017, 92-110) Jamme

luego las ordena, gracias a las formas *a priori* de la sensibilidad del espacio y el tiempo. Tengo ciertas impresiones (verde, marrón, rugosidad) que, al organizarles en un espacio y en un determinado tiempo, experimento un objeto determinado, un árbol. Pero a su vez Kant identifica lo que llama conceptos puros del entendimiento o categorías<sup>15</sup> que aluden a lo común de los objetos, son siempre *a priori* y no poseen “mezcla alguna de sensación. [...] El concepto puro no contiene, por su parte, sino la forma bajo la cual pensamos un objeto en general” (Kant, 2010: 85). Por lo tanto, las categorías no surgen de nuestra experiencia empírica, sino que son condición de posibilidad de ésta. Todo objeto se muestra ante un sujeto como una determinada substancia, o como efecto o causa de algún fenómeno, o con determinadas cualidades. El árbol que tengo enfrente no sólo se encuentra en un espacio y un tiempo, sino que es un conjunto de impresiones las identifico con una substancia, con determinados accidentes o cualidades. Si digo “está parado el tráfico porque se cayó el árbol”, entiendo aquí el objeto como causa de un determinado efecto. Es decir, sin los conceptos puros del entendimiento no sería posible tener experiencia de todo lo que nos rodea. Las categorías no son modos de los objetos, sino que proceden del sujeto, es decir, son los modos gracias a los cuales éste se representa el objeto. Pero, entonces, si las categorías tienen origen en el entendimiento, ¿cómo pueden vincularse con objetos empíricos? ¿cómo se da su relación? Si los conceptos puros del entendimiento son justamente sin “mezcla” alguna de la sensibilidad, ¿cómo pueden referirse a los objetos sensibles? “Si prescindo, pues, de los esquemas, las categorías se reducen a simples funciones intelectuales relativas a conceptos, pero no representan ningún objeto” (Kant, 2010: 174). En este problema aparece el esquema. Lo que Kant llama la imaginación productiva o síntesis figurativa (*synthesis speciosa*), cuya función es producir esquemas, es la instancia mediadora entre el entendimiento y la intuición. El esquema le provee una imagen al concepto, es decir, le otorga a los conceptos puros cierta condición sensible para que puedan ser intuidos y aplicados. Como sostiene Mario Caimi, la categoría “amolda su actividad sintética a las condiciones propias de la sensibilidad” (2009, XL). Por ejemplo, las categorías de cantidad —unidad, pluralidad y totalidad— son conceptos puros del entendimiento y, por lo tanto, estructuras lógicas vacías. Estas categorías precisan de un esquema, que para Kant es el número, la adición sucesiva. El número es la imagen que nos permite intuir las categorías de la cantidad. Numerar algo es lo que me permite determinar en la experiencia algo cuantitativamente, es lo

que permite que las categorías de la cantidad puedan referirse a los fenómenos.

Boehm sostiene que la noción de esquema puede aplicarse también a las “imágenes artísticas” (Boehm, 2017: 102). Curiosamente retoma el análisis de la noción de esquema elaborado en *Kant y el problema de la metafísica* por Martin Heidegger y el ejemplo allí utilizado, el de la máscara mortuoria.<sup>16</sup> Heidegger distingue entre imagen (*Bild*) y reproducción (*Abbild*). La imagen es aquello intuible, un aspecto. La reproducción, una copia de ésta. Ambas están en el plano de la sensorialización de los fenómenos, a diferencia del esquema, que se encuentra en el plano de la sensorialización de los conceptos. La máscara mortuoria, por ejemplo, es una reproducción (*Abbild*) de del rostro del muerto, de la cual al mismo tiempo puede hacerse luego una copia posterior (*Nachbild*), una fotografía, es decir, una reproducción de la reproducción o una copia de la copia (Por ejemplo la máscara mortuoria de Adolf Menzel, véase figura 4). Es decir, hay tres imágenes en juego. Se nos muestra el rostro de alguien que ya no se encuentra entre nosotros, se nos muestra como se ve una máscara mortuoria y al mismo tiempo como se ve una imagen fotográfica. Pero la sensorialización de un concepto no puede ser de este modo, dado que una representación singular no puede representar un concepto universal. Para ilustrar la noción de esquema, Boehm agrega una fotografía artística al análisis, *Übermalung der Totenmaske von Adolf Menzel* de Arnulf Rainer (Figura 5). Con este ejemplo Boehm quiere mostrar la particularidad de las imágenes artísticas. Allí la referencia a la máscara mortuoria queda casi vedada, pero se fortalece el valor icónico de la obra. Pintando encima de la fotografía se pone sobre el tapete que se trata de una mera representación, es una estrategia autorreferencial que apunta a la presencia icónica de la imagen. El tema sigue siendo la muerte, pero ya no de modo tan explícito. Hay una indeterminación. La imagen aquí funciona como un esquema, en tanto nos da una imagen intuible del fenómeno de la muerte. “Una imagen esquemática invisible interviene entre el ojo y la cosa, lo que asegura que podamos obtener una evidencia ilustrativa. Regula todas las posibles formas ilustrativas de acceso mediante las cuales podemos ver qué es algo” (Boehm, 2017: 103). O, en palabras de Heidegger, el esquema regula el “campo de las apariencias posibles” (Heidegger, 2014b: 80). De esta manera, la imagen amplía el horizonte de la experiencia y el conocimiento. Otro ejemplo que pone Boehm es *Der L=Platz im Bau* de Paul Klee (Figura 6). Allí se ve una casa sencilla, de trazos simples. La imagen funciona como esquema de casa. La pintura no nos muestra una casa concreta y singular, no es *una representatio singularis*, sino más bien, “algo así como una casa” (Boehm, 2017: 127). La casa de Klee, en tanto esquema, abre una

<sup>15</sup> Kant reconoce doce categorías: de la cantidad (unidad, pluralidad y totalidad), de la cualidad (realidad, negación y limitación), de la relación (substancia y accidentes, causa y efecto, acción entre agente y paciente) y de la modalidad (posibilidad-imposibilidad, existencia-no necesidad y necesidad-contingencia).

<sup>16</sup> Heidegger también vincula la imagen artística con el esquema kantiano en el seminario *Lógica. La pregunta por la verdad*, aunque Boehm no se hace una mención al respecto (Heidegger, 2015: 286-287). Sobre la interpretación de Heidegger del esquematismo kantiano véase Rubio (2005, 2010, 2013)



serie de múltiples casas posibles. El esquema es aquello vagamente diagramado que permite estructurar la representación, es decir, es el "boceto" que nos permite anticipar con nuestra imaginación el concepto, en este caso de casa, y aplicarlo a lo intuído.

## CONCLUSIONES

He intentado en este trabajo trazar algunos mojones del diálogo entre Martin Heidegger y Gottfried Boehm. Ciertos conceptos centrales de la obra del historiador del arte, como la diferencia icónica, la noción de imagen y su relación con el sentido, la indeterminación de la imagen, suponen una lectura y discusión con la filosofía de Martin Heidegger. Pero esto no quiere decir que Boehm es simplemente un heideggeriano. Más bien, el diálogo con Heidegger en particular, pero con la filosofía hermenéutica en general, le ha permitido abrir nuevos caminos en la historia del arte, dar un nuevo giro en el pensamiento, lo que se llamó el giro icónico (*ikonische Wende*).

## IMÁGENES



Figura 1

Cézanne, Paul, *La Montagne Sainte Victoire*, óleo sobre tela, 63,5 cm x 83,0 cm, 1902-1906. Zürich, Kunsthaus.



Figura 2

Martin Heidegger ante la Montagne Sainte-Victoire, Provenza, septiembre de 1968 (Erker-Archiv, St. Gall).



Figura 3

Cézanne, Paul, *El jardinero Vallier*, óleo sobre lienzo, 1902/1906, 107,4 cm x 74,5 cm.

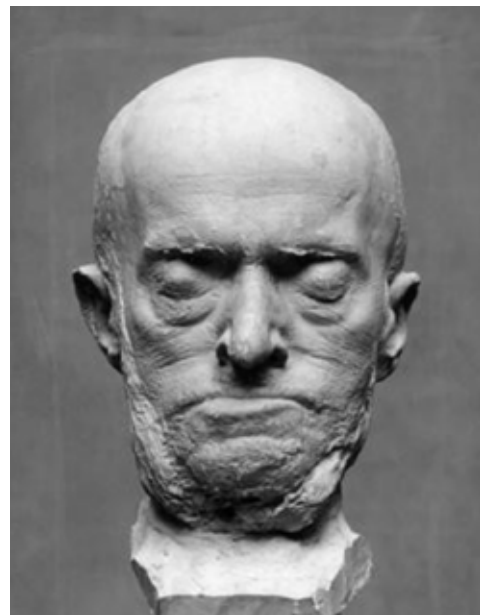


Figura 4

*Totenmaske von Adolf Menzel*, 1905. Berlin, Nationalgalerie.



Figura 5

Rainer, Arnulf, *Übermalung der Totenmaske von Adolf Menzel*, 1982.



Figura 6

Klee, Paul, *Der L-Platz im Bau*, Acuarela y lápiz sobre tiza, papel de periódico y cartón, 40,7 x 51,8 cm.



## BIBLIOGRAFÍA

- Belgrano, M. (2017). "Todo arte es completamente inútil". Continuidades y discontinuidades entre Ser y tiempo y El origen de la obra de arte". *Tópicos. Revista de Filosofía*, 53, 175-202.
- Belgrano, M. (2020a). El combate entre el mundo y la tierra. Una «lucha» interpretativa. *Pensamiento*, vol. 76, nro. 292.
- Belgrano, M. (2020b). De templos y divinidades: El rol de los dioses en "El origen de la obra de arte". *Eidos: Revista de Filosofía*, 33, 170-194.
- Bernal Rivera, B. E. (2017). *El arte, un paraje de decisión: A propósito de Heidegger*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Boehm, G. (1989). Im Horizont der Zeit. Heideggers Werbegriff und die Kunst der Moderne. En W. Biemel & F.-W. von Herrmann, *Kunst und Technik: Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger* (pp. 255-285). Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Boehm, G. (1994). Die Wiederkehr der Bilder. En *Was ist ein Bild?* (pp. 11-38). München: Wilhelm Fink Verlag.
- Boehm, G. (2011a). El giro icónico. Una carta entre Gottfried Boehm y W.J. Thomas Mitchell (I). En A. García Varas, *Filosofía de la imagen* (pp. 57-70). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Boehm, G. (2011b). Ikonische Differenz. *Rheinsprung 11 – Zeitschrift für Bildkritik*, 1, pp. 170-176.
- Boehm, G. (2012). Representation, Presentation, Presence: Tracing the Homo Pictor. En J. C. Alexander, D. Bartmański, & B. Giesen (Eds.), *Iconic Power: Materiality and Meaning in Social Life* (pp. 15-23). Nueva York: Palgrave Macmillan US. [https://doi.org/10.1057/9781137012869\\_2](https://doi.org/10.1057/9781137012869_2)
- Boehm, G. (2014). Decir y mostrar: Elementos para una crítica de la imagen. En L. Báez Rubí & E. Carreón Blaine, *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción* (pp. 17-40). México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Boehm, G. (2017). *Wie Bilder Sinn erzeugen: Die Macht des Zeigens*. Berlín: Berlin University Press.
- Buchner, H. (1977). Fragmentarisches. En G. Neske (Ed.), *Erinnerung an Martin Heidegger*. Weinsberg: Neske.
- Davis, B. W. (2007). *Heidegger and the will: On the way to Gelassenheit*. Evanston: Northwestern Univ. Press.
- Derrida, J. (2005). *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós.
- Domínguez, J. (1997). Estética hermenéutica y hermenéutica de la imagen. La articulación de imagen y lenguaje en H. G. Gadamer y G. Boehm. *Estudios de Filosofía*, 15-16, 91-111.
- Elkins, J. (2009). Un seminario sobre teoría de la imagen. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 7, 131-173.
- Espinet, D. y Keiling, T. (Eds.) (2011). *Heideggers Ursprung des Kunstwerkes: Ein kooperativer Kommentar*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Gadamer, H.-G. (2012). *Verdad y método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Gadamer, H.-G., & Boehm, G. (2008). Zur einer Hermeneutik des Bildes. En *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften* (pp. 444-469). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gethmann-Siefert, A. (1988). Martin Heidegger und die Kunstwissenschaft. En O. Pöggeler & Gethmann-Siefert (Eds.), *Heidegger und die praktische Philosophie* (pp. 251-285). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gnehm, M. (2017). The Gaze of «Historicity» in Schongauer and Dürer. En A. Boetzkes & A. Vinegar, *Heidegger and the work of art history*. Farnham: Routledge.
- Harries, K. (2009). *Art Matters a Critical Commentary on Heidegger's «The Origin of the Work of Art»*. London: Springer.
- Heidegger, M. (1986). *Seminare*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M. (2000). *Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges: 1910-1976*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M. (2002). *De camino al habla* (Y. Zimmermann, Trad.). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Heidegger, M. (2005). *Parménides* (C. Másmela, Trad.). Madrid: Akal.
- Heidegger, M. (2007). *Hitos* (H. Cortés & A. Leyte, Trads.). Madrid: Alianza Editorial.
- Heidegger, M. (2010). *Pensamientos poéticos*. Barcelona: Herder.
- Heidegger, M. (2012). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial.
- Heidegger, M. (2014a). *Experiencias del pensar (1910-1976)*. Madrid: Abada.
- Heidegger, M. (2014b). *Kant y el problema de la metafísica* (E. C. Frost & G. Leyva, Trads.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (2015). *Lógica. La pregunta por la verdad* (J. A. Ciria, Trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- Heidegger, M. (2019). *Cuadernos negros (1939-1941): Reflexiones XII-XV* (A. Ciria, Trad.). Madrid: Trotta.

- Herrmann, F.-W. v. (1994). *Heideggers Philosophie der Kunst: eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung "Der Ursprung des Kunstwerkes"*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Jamme, C. (1990). The loss of things. Cézanne, Rilke, Heidegger. *Kunst & Museumjournaal (English Ed.)*, 2(1).
- Kant, I. (2009). *Crítica de la razón pura* (M. Caimi, Trad.). Buenos Aires: Colihue.
- Kant, I. (2010). *Crítica de la razón pura* (J. L. Villacañas, Trad.). Madrid: Gredos.
- Keiling, T. (2019). Letting Things Be for Themselves. Gelassenheit as Enabling Thinking. En A. J. Wendland (Ed.), *Heidegger on technology* (pp. 96-114). Nueva York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Rojcewicz, R. (2006). *The gods and technology: A reading of Heidegger*. Nueva York: State University of New York Press.
- Rubio, R. (2005). Tiempo y sentido. Sobre la recepción de Heidegger del esquematismo trascendental en el periodo de «Ser y tiempo». *Praxis Filosófica*, 19, Article 19. <https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i19.3217>
- Rubio, R. (2010). La concepción ontológica de Heidegger sobre la producción: El descubrimiento de la plasticidad. *Gregorianum*, 91(2), 343-369. JSTOR.
- Rubio, R. (2013). La rehabilitación ontológica de la imagen: Heidegger lector de Kant. *Ekstasis: Revista de Hermenéutica e Fenomenología*, 2(2), 12-27. <https://doi.org/10.12957/ek.2013.9769>
- Sallis, J. (2007). The Hermeneutics of the Artwork. En G. Figal (Ed.), *Hans Georg Gadamer – Wahrheit und Methode* (pp. 45-57). Berlin: De Gruyter.
- Schapiro, M. (1999). *Estilo, artista y sociedad: Teoría y filosofía del arte*. Madrid: Tecnos.
- Seubold, G. (1987). Der Pfad ins Selbe. Zur Cézanne-Interpretation Martin Heideggers. *Philosophisches Jahrbuch (Freiburg)*, 94(1), 64-78.
- Seubold, G. (2005). *Kunst als Enteignis: Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst*. Alfter: DenkMal-Verl.
- Thaliath, B. (2009). An Iconic Turn in Philosophy. *Journal of Dharma*, 34(2), 153-167.
- Thaning, M. (2011). Rezeption in der philosophischen Hermeneutik. En D. Espinet & T. Keiling (Eds.), *Heideggers Ursprung des Kunstwerkes: Ein kooperativer Kommentar* (pp. 43-65). Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

## **SOBRE EL AUTOR**

Mateo Belgrano  
UCA – CONICET  
[mateobelgrano@uca.edu.ar](mailto:mateobelgrano@uca.edu.ar)

Mateo Belgrano es Profesor y Licenciado en Filosofía por la Universidad Católica Argentina y magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por la Universidad Nacional de San Martín. Se encuentra realizando su doctorado en Filosofía en la UCA y en la FernUniversität in Hagen (Alemania) en un programa de doble titulación. Es becario doctoral del CONICET. Es profesor de Estética en la carrera de Filosofía de la UCA y de Introducción a la Filosofía en la UNLaM. Ha recibido las becas "Weltkirche Projekte" y "Programm des Bayerischen Staatsministeriums" para estadias de investigación en la Universidad de Eichstätt (2016-2017) y becas del DAAD para dos estadias en la FernUniversität in Hagen (2018-2019; 2021-2022).