



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE PREGRADO

Lo visual desbordado en la búsqueda del sentido:  
Condiciones para repensar la posibilidad e imposibilidad de  
la verdad en pintura

Tesis para optar al grado de  
Licenciatura en Filosofía

Paloma Belén Escárte Aqueveque

Profesor guía:  
Dr. Carlos Contreras Guala

Santiago de Chile, 2022

## RESUMEN

La presente investigación pretende adentrarse en la relación entre la pintura y la verdad, para pensar y problematizar la experiencia de quien mira la obra de arte. Esta tarea se llevará a cabo reflexionando principalmente en torno al pensamiento de Martin Heidegger (1889-1976) y Jacques Derrida (1930-2004), recurriendo con especial atención a *El Origen de la Obra de Arte* (1976), *La verdad en pintura* (2001) y *Las artes de lo visible* (2013) intentando generar un diálogo entre los escritos de modo que estos se pujan entre sí, insertando la paradoja de la importancia de lo oculto en lo visual y el desborde de la obra por la mirada en la búsqueda de un sentido último de la pintura.

Palabras clave: Verdad – pintura – visual – oculto – sentido.

## ÍNDICE

Resumen	2
Índice	3
Introducción	4
Capítulo I. Filosofía, verdad y arte	7
El poder en la obra de arte	8
La promesa del pintor	12
Capítulo II. Lo oculto en lo visible de la pintura	16
El velo y la ceguera como condiciones de la mirada	21
El desborde del cuadro <i>Zapatos</i> de Van Gogh por las miradas	31
Abismo en pintura y el vértigo del filósofo	37
Conclusión	45
Referencias	48
Anexos	49

## INTRODUCCIÓN

La presente investigación pretende adentrarse en la relación entre la pintura y la verdad, para pensar y problematizar la experiencia de quien mira la obra de arte. Esta tarea se llevará a cabo desde una breve revisión del pensamiento filosófico, en específico en torno al pensamiento de Martin Heidegger (1889-1976) en *El Origen de la Obra de Arte* (1976) y Jacques Derrida (1930-2004) en *La verdad en pintura* (2001) quienes recogieron este tema.

Nos interesa problematizar la experiencia artística desde el examen de quien mira y reflexiona sobre la pintura, porque muchas veces esta acción va acompañada de la singularidad del comentario que busca y establece un discurso de verdad sobre la obra. Es la verdad un concepto confuso que ha estado por varios años rondando los oídos del mundo, como también la historia de la filosofía y el arte; este concepto goza de un poder estremecedor que suele arrebatarse la palabra y la obra al artista, como también suele crear una escisión ilusoria entre las disciplinas que silencia y merma aquello disruptivo que es propio y subyace a dichas uniones.

Reflexionar sobre la mirada y cómo esta busca la verdad en la obra de arte y a veces, dice encontrarla, nos parece sin duda importante, no solo porque suele ser labor de los filósofos y críticos, sino que al dar vuelta el asunto, es también el artista quien suele prometer darnos la verdad en pintura. Entonces preguntamos ¿en qué sentido tiene sentido hablar de la verdad cuando se trata de la verdad en pintura? Pensar y problematizar esta transacción de imagen que ocurre entre la pintura y los ojos, es vital para saber responder esta pregunta.

Una pintura en sí misma no es un problema hasta que esta es mirada y llevada al ámbito de la reflexión. Esta se mira, luego, su materialidad se rumea en el pensamiento y no es digerida. Se intenta leer la pincelada, el color, la forma; verlo todo con una sola mirada o con muchas minuciosamente, sin embargo, esto resulta un ejercicio aparentemente inacabado e inacabable. En el trascurso de este escrito se busca mostrar una lectura de la reflexión de Martin Heidegger en torno a la verdad y su esencia; como también, el pensamiento de Jacques Derrida, sobre la experiencia desbordada de la mirada y el pensar la relevancia de lo oculto en aquello que se piensa dominado en el ámbito de lo visual. Esto, para llegar a plantear que

la pintura como objeto nos entrega y empuja hacia una experiencia diferente, que desborda las categorías de la objetividad y subjetividad, siendo esta capaz de dar cuenta del descontrol en la noción de límite y de la imposibilidad de ser conocida, puesto que ella misma se oculta, tanto en su materialidad como en su discurso.

Recurrimos a los textos de Martin Heidegger y Jacques Derrida, porque estos tratan el asunto de la verdad y la obra de arte fuera de los parámetros comunes aplicados en el resto de la filosofía, puesto que ellos se han fijado en el punto de inflexión donde se expone la indecibilidad en lo decible de la pintura, dando protagonismo en lo visual a lo oculto.

Se cree conveniente abordar este breve estudio de la posibilidad e imposibilidad de la verdad en pintura en dos capítulos:

El primer capítulo se separa en dos apartados. En primer lugar, se pensará la relación entre el arte y la verdad desde dos perspectivas filosóficas controversiales, para efectos de la tesis, las de Platón y Nietzsche, representando no solo puntos cruciales en la historia del concepto, sino también perspectivas que separan la filosofía de la obra de arte, y a la vez, reconocen un cierto poder en ella. En un segundo momento, se presentará el tópico de las artes, en específico la pintura, como el lugar para la verdad, tomándonos de las palabras del pintor francés Cézanne, presentando la pregunta por la posibilidad e imposibilidad de la verdad en pintura; también relativo a esta problematización presentaremos a los filósofos Martin Heidegger y Jacques Derrida, como aquellos que presentan pensamientos rupturistas sobre la verdad y su relación con la pintura, siempre guardando entre ellos diferencias y similitudes.

El segundo capítulo se separará en tres subcapítulos. En este se encontrará el planteamiento de los argumentos, repensando la experiencia del mirar el cuadro y problematizando la posibilidad de la verdad en pintura. En el primer subcapítulo revisaremos la verdad heideggeriana, la cual pone en relevancia la no-verdad o velo junto a la noción de la mirada derrideana, siendo aquella que pone al descubierto el privilegio de la visión en la historia de la filosofía occidental, como también, aquella que busca alejarse dando a lo oculto protagonismo, mostrando la ceguera como posibilitadora de la visión. En el segundo subcapítulo, se hablará directamente de una pintura, se analizará y tomará como eje de discusión el cuadro *Zapatos* (1886) del pintor neerlandés Vincent Van Gogh (1853-1890).

Para ello se utilizará un desacuerdo entre Martin Heidegger y Meyer Schapiro recogido por Jacques Derrida en *Restituciones de la verdad en pintura* (2001), donde variedad de voces discuten sobre el cuadro, en favor de Heidegger o de Schapiro; insertando además nuevas complejidades en torno a la disputa sobre el sentido que se le atribuye a la obra desde la mirada. Donde se darán a conocer como un problema para la verdad por estar constantemente desbordando la pintura desde su relación con la particularidad de la individualidad que la sustenta.

El tercer subcapítulo tiene un sentido resolutivo. Se espera reflexionar brevemente sobre la relación entre la tradición filosófica y lo expuesto desde el pensamiento de Heidegger y Derrida de la mano de los conceptos no-verdad, velo, tierra, ceguera y desborde. La pregunta sobre qué da cuenta finalmente la pintura al ser mirada se enlazará con el poder visto por Platón y Nietzsche en la obra de arte, siendo esta capaz de provocar un sentimiento de vértigo por ser relativa, no solo a lo racional y consciente, sino sobre todo por llamar en su escucha a lo sin-fundamento, lo abismal y sin-fondo del inconsciente.

## CAPÍTULO I

### FILOSOFÍA, VERDAD Y ARTE

Este primer capítulo tiene la pretensión de presentar el marco más general de la discusión, dando a conocer distintas perspectivas relativas al concepto de verdad, el arte y la filosofía, introduciendo la verdad como punto de acople conflictivo entre la filosofía y el arte. Desde hace tiempo decir, tener o saber la verdad es buscado y prometido por muchos en todo ámbito, sin embargo, en esta ocasión solo mencionaremos pensadores y artistas, como Platón, Nietzsche, Cézanne, Heidegger y Derrida, los cuales han llamado nuestra atención por la importancia y peculiar relación que establecen entre los temas que nos convocan.

La verdad como la conocemos existe desde hace ya bastante tiempo en la gran masa de pensamientos acumulados por la historia de las humanidades. No hay quien se salve del uso de este concepto dentro o fuera del oficio de la filosofía, a pesar de que este perdure en el tiempo conflictivo y siempre punzante. La verdad procede del latín *veritas*, la cual suele asociarse hoy comúnmente a la dinámica de los discursos, siendo señalada y proferida con palabras o escrita con letras, como también perdura hasta hoy su relación con la realidad, los hechos y las exactitudes. Esta ha sido pensada desde la época griega hasta hoy, pasando por variedad de etapas y definiciones.

Como decíamos, la verdad ha sido ligada a lo real, relativa a la conformidad entre la cosa y lo que creemos que es, como también entre la cosa y un enunciado o proposición verbalizada que formamos desde la creencia (un concepto racional de su esencia), como una promesa. La verdad como es conocida generalmente pertenece a un pensamiento binario, si esta promesa es rota, cuando el enunciado no concuerda con la cosa, no estamos frente a la verdad, sino a una no-verdad, la mentira, su contrario ligado también a lo que se escapa de la realidad, como el ensueño, la imaginación, etc. No solo existe este tipo de uso de la verdad, cuando se va más allá suele abrirse el debate sobre si no solo existe esta clase de verdad objetiva, sino en cambio una relativa, dependiente de la subjetividad del sujeto.

Teniendo esto en cuenta, nos preguntamos ahora en qué recae la posibilidad de la relación entre el arte y la verdad partiendo desde el pensamiento filosófico.

## El poder en la obra de arte

Ya en la antigua Grecia se había establecido esta relación entre la filosofía, la verdad y el arte. Platón en sus diálogos habla de la existencia de una deuda de verdad, esta se debía a los jóvenes atenienses y correspondía ser pagada por el filósofo en filosofía. Para Platón el filósofo es quien posee la verdad, porque es quien ama el conocimiento, dijo “Bien, ése es un rasgo exquisito de la naturaleza del perro, el de ser verdaderamente amante del conocimiento. O sea, filósofo.” (Platón, 1982, p.133). Entonces, el filósofo suele ser manso con lo ya conocido, mientras que con lo nuevo y desconocido, fiero y desconfiado.

Por su naturaleza el filósofo no solo ha de poseer la verdad, sino que también es el más capacitado para dirigir y proteger un estado, “Filósofo, fogoso, rápido y fuerte, por consiguiente ha de ser, por naturaleza el que pueda llegar a ser el guardián señorial de nuestro Estado.” (Platón, 1982, p. 135). Pero un filósofo no siempre es tal, sino que antes es un niño, por lo que se plantea como ha de ser una crianza correcta para quienes luego se desempeñarán a la cabeza de los gobiernos.

Pero además la verdad ha de ser muy estimada. Porque si hace un momento hemos hablado correctamente, y la mentira es en realidad inútil para los dioses, aunque útil para los hombres bajo la forma de un remedio, es evidente que semejante remedio debe ser reservado a los médicos, mientras que los profanos no deben tocarlos. (Platón, 1982, p. 153)

Los filósofos han de recibir en su juventud una crianza que enseñe la distinción entre la verdad y la mentira, otorgando a cada cual una carga moral importante, siendo la verdad valiosa, buena, respetada y deseada, mientras que la mentira peligrosa e indeseada, por lo cual debe ser castigada o censurada. En esta dualidad la verdad debe ser cuidada de su opuesto, la mentira, la cual es inútil para efectos de una vida que seguirá el curso de la sabiduría.

La mentira es llamada remedio y con ello se refiere a lo que hoy denominamos arte, contemplando en aquella época los mitos, la poesía, la pintura, la escultura y otras también llamadas artesanías. Las cuales en esta ocasión son algo que evitar, manejar, censurar y



moldear todo en dirección hacia la representación de imágenes que enaltezcan aquello bueno y virtuoso en las cosas.

No sólo a los poetas hemos de supervisar y forzar en sus poemas imágenes de buen carácter - o, en caso contrario, no permitirles componer poemas en nuestro Estado-, sino que debemos supervisar también a los demás artesanos, e impedirles representar, en las imitaciones de seres vivos, lo malicioso, lo intemperante, lo servil y lo indecente, así como tampoco en las edificaciones o en cualquier otro producto artesanal. Y al que no sea capaz de ello no se le permitirá ejercer su arte en nuestro Estado, para evitar que nuestros guardianes crezcan entre imágenes del vicio como entre hierbas malas, que arrancarán día tras día de muchos lugares, y pacieran poco a poco, sin percatarse de que están acumulando un gran mal en sus almas. (Platón, 1982, p.175)

Para Platón la poesía y las artes plásticas deben ser expulsadas del camino de los jóvenes atenienses, por representar un peligro para quien desea vivir de la virtud y la verdad. Este pensamiento es precursor en hacer una escisión entre las artes y la filosofía, pensando en la verdad como la grieta conflictiva que separa a las artes de la realidad, de lo necesario y lo deseable para los niños y filósofos, siendo estas abandonadas al lado de la mentira y la ficción. Volviendo ambas ramas dos mundos distintos, separando por un lado a la obra de arte y por otro aquello relativo a la realidad, como la lógica, las matemáticas, la ciencia y todas aquellas formas más rígidas del conocimiento.

Se extiende una pregunta inevitable de la dura sentencia platónica ¿Qué hay en las artes, que representan tal peligro para aquel que quiere vivir en concordancia con la verdad? Haber admitido que este, o cualquier otro tipo de arte poético, representa un peligro inminente para la crianza de los jóvenes es también admitir que estas tienen capacidad y poder para cambiar el rumbo del filósofo.

Estamos a más de dos mil cien años del término de la época de la antigua Grecia, en donde los pensamientos de este filósofo echaron raíces. El pensamiento platónico es mencionado por su importancia, pues a pesar de pertenecer a una parte de la historia bastante alejada sus pensamientos e ideas tuvieron gran repercusión en la forma en que comprendimos

y nos relacionamos con el mundo posteriormente, mostrando, además, la relación entre las artes y la filosofía conflictuada desde un comienzo temprano.

En una etapa histórica lejana de la filosofía de la antigua Grecia, y luego de que gran parte de la historia se desarrollara, otro pensador vio esta relación, Friedrich Nietzsche, quien en su periodo de juventud escribió un texto titulado *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (2011), en donde mostró otra forma de entender la verdad en su relación con el pensamiento y el arte. Este escrito es importante por hacer tambalear aquella noción moral sobre la verdad en su relación dual con la mentira. El humano en la filosofía del pensador es una especie animal que se caracteriza por su debilidad y desgracia, pero que gracias al intelecto puede seguir viviendo, por ser este el que le permite engañar y mentir. Lo cual revela un primer vínculo natural entre el humano y la mentira, es decir, entre la debilidad y la ficción, sin ser este indeseado o inútil, sino que al contrario, en sus palabras:

El intelecto, en cuanto medio para la conservación del individuo, desarrolla sus fuerzas capitales en la ficción; pues la ficción es el medio por el cual se conservan los individuos más débiles y menos robustos, aquellos a los que no se les ha concedido, cuernos o la afilada dentadura de un animal carnicero para entablar la lucha por la existencia. (Nietzsche, 2011, p. 610)

Es el intelecto aquel que nos conserva a través de la creación de metáforas de las cosas que percibe, en un intento por conocerlas, y edifica la sociedad con ellas al petrificarlas. Se crean las verdades, uniformes, válidas y obligatorias, las que forman una fría red de conceptos que actúan como engranajes de una uniforme realidad que permite la sobrevivencia, mermando la guerra entre los individuos y manteniendo la paz en sociedad. Estableciendo un segundo vínculo entre la verdad y la realidad, el cual es entendido también como el vínculo entre la verdad y la necesidad de una realidad, esto para posibilitar la existencia en sociedad.

Con respecto a la realidad, como aquello formado de verdades y conocimientos, se puede decir que no es más que una apariencia necesaria, puesto que a nosotros se nos aparecen las cosas reducidas a nuestro entendimiento y lógica, siempre bajo un sesgo humano, es decir, esta realidad como la verdad no apelaría a una forma de conocimiento pleno de la existencia de las cosas, sino que a una suma de maneras de comprender el mundo desde una mirada que filtra por ser ineludiblemente gestada desde el ojo humano.

¿Qué es, pues, la verdad? Un ejército de metáforas, metonimias, antropomorfismos en movimiento, en una palabra, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, tras un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han quedado gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su imagen y que ahora ya no se consideran como monedas, sino como metal. (Nietzsche, 2011, p. 613)

Esta verdad que nos es presentada por Nietzsche es entendida desde un quiebre con la historia de la filosofía, y se presenta, ya muy lejana a la verdad platónica deseada para la enseñanza de los jóvenes. Ahora se revela desde la necesidad y utilidad para el uso humano, como también, desde el olvido de la arbitrariedad detrás de la misma; aquí no hay verdad universal, ni conocimientos que versen de una única y lúcida visión del universo. Dice:

En cualquier caso, la percepción correcta que sería la expresión adecuada de un objeto en el sujeto me parece un absurdo lleno de contradicciones: porque entre dos esferas absolutamente diferentes como son el sujeto y el objeto no hay causalidad, exactitud, ni expresión alguna, sino, a lo sumo, una relación estética, quiero decir una extrapolación indicativa, una traducción balbuciente a un lenguaje completamente extraño. (Nietzsche, 2011, p. 615).

Se piensa que el conocimiento es metafórico, es decir, se desvía en su ir hacia la cosa mostrándonos una materia filtrada por el individuo que, además, es siempre creada desde una relación estética; mermando la distinción entre lenguaje poético y lenguaje científico. Al contrario, la verdad que se suele pensar como conformadora de la realidad deja fuera y cierra el camino a los demás sentidos de mundo, es decir, establece márgenes y límites.

En la filosofía de Nietzsche en el arte se da paso a aquellos elementos faltantes dejados fuera de lo real, siendo la verdad y la realidad solo una de las maneras, entre otras posibles, de comprender los fenómenos. Dice: “El ser humano despierto tan sólo tiene claro que está despierto gracias al rígido y regular tejido conceptual y, justamente por eso, llega a la creencia de que está soñando si, en alguna ocasión, el arte desgarrar ese tejido conceptual.” (Nietzsche, 2011, p. 618), revelando al arte como un suplemento necesario que brinda la posibilidad de rasgar la realidad, siendo este el que tiene la capacidad de crear un tambaleo

epistemológico y dejar fuera cualquier promesa de verdad. Este desgarrar de la realidad versa de una doble necesidad, por un lado la necesidad de aquella realidad rígida, y por otro, la necesidad de aquellas grietas y fisuras que dañan en algún grado este telón, para ver a través y por sobre él, para abrir la posibilidad de discursos más fértiles, crear y otorgar nuevos sentidos.

Pues el que en la vida las cosas sucedan realmente de una manera tan trágica es lo que menos explicaría la génesis de una forma artística; ya que, de manera diferente, el arte no es sólo una imitación de la realidad natural, sino precisamente un suplemento metafísico de la realidad natural, situado a su lado para la superación de ésta. (Nietzsche, 2011, p. 435)

El arte para Nietzsche, al contrario del pensamiento de Platón, es más que la copia indeseada de algo otro considerado real, este es necesario en cuanto se considera el suplemento metafísico que nos ayuda a mantenernos en la vida, superar la tragedia y la realidad. Mientras Platón debe la verdad como filósofo y nos la ofrece como aquello de más alto valor, Nietzsche la asocia a una necesidad de ilusión y olvido. A pesar de estas diferencias expuestas a raíz de intereses comunes, en ambos discursos se puede reconocer un pensamiento que advierte un cierto poder y capacidad en el arte difícil de pasar desapercibido. Preguntamos ahora, ¿qué es aquello que hay en el arte que hace a los filósofos estremecerse y reconocer en él tal poder?

## La promesa del pintor

Hasta ahora hemos revisado el pensamiento de dos filósofos que establecen cierta relación entre la verdad y las artes, sin embargo, el discurso no está encapsulado solo desde el lado de la filosofía. No es Platón el único que ha escrito sobre una supuesta deuda de verdad, “Le debo la verdad en pintura, y se la diré.”<sup>1</sup> escribió el pintor francés Paul Cézanne (1839-1906), en sus Cartas a Émile Bernard, su amigo íntimo, en 1905 un 23 de octubre. Es ahora el pintor quien dice tener una deuda de verdad, la cual le corresponde pagar en pintura.

---

<sup>1</sup> Émile Bernard, (1907). *Recuerdos de Cézanne y cartas inéditas*. Traducción de Antonio Lastra y Raúl Miranda. Pág. 17.

El pintor francés Paul Cézanne que promete la verdad en pintura es uno de los más importantes en la historia de la pintura, es considerado por algunos<sup>2</sup> el padre de la pintura moderna, como también quien sentó las primeras bases para toda la pintura del siglo XX.

Su obra destacó por sobre aquellas que le precedieron por su uso expresivo del color, la libertad en cuanto a la pincelada y la relación formal con el objeto pintado, dando realce a las figuras desde la simplificación geométrica. Sus cuadros solían ser retratos, paisajes o naturalezas muertas; estas últimas fueron las que más destacaron (llegó a pintar más de 200 bodegones de estos), sobre todo sus bodegones con manzanas los cuales pintó desde su juventud hasta los últimos días antes de su muerte en 1906, confesó una vez “Asombraré a París con una manzana”<sup>3</sup> en el año 1895; se cree que lo logró, ya que estos le dieron por sobre otras de sus obras el mesurado reconocimiento que tuvo durante su vida, unos ejemplos son *Naturaleza muerta con manzanas* (1890) y *Naturaleza muerta con manzanas y melocotones* (1905)<sup>4</sup>.

No es solo Cézanne el único pintor que ha hablado y establecido una relación entre su oficio y la verdad, también otros, como Vincent Van Gogh (1853-1890)<sup>5</sup> o Pablo Picasso (1881-1973)<sup>6</sup>. Pensar en la figura del pintor como alguien que posee la verdad, es decir, la conoce y planea decirla, es lo primero que nos viene a la cabeza, sin embargo, no se plantea esta como palabra, sino que viene a aparecer con la pintura, *en* la pintura. Esta verdad que solo en pintura puede ser dicha está lejos de aludir a un intento de imitación representativa de las cosas en su realidad o una copia fidedigna de la naturaleza, es decir, descarta cualquier clase de *mímesis* de la cual habló Platón en sus diálogos y Aristóteles en su poética, en este caso, en la pintura habría algo más que una copia.

La afirmación de Cézanne abre nuestro círculo de preguntas, pero también lo agota, centrando nuestra atención en la pintura e induciéndonos a más de un problema. La mudez de la pintura inmediatamente se hace presente casi como un defecto, la pintura no habla,

---

<sup>2</sup> Declararon Pablo Picasso y Henri Matisse “Cézanne es el padre de todos nosotros”, (Miranda, M. (2017). *Paul Cézanne, el solitario padre de la pintura moderna*. Revista médica de Chile, 145(4), en la página 508).

<sup>3</sup> Miranda, M. (2017). Paul Cézanne, el solitario padre de la pintura moderna. Revista médica de Chile, 145(4), en la página 508.

<sup>4</sup> Estas pintura puede ser vista en la sección Anexos como la figura 1 y 2 en las páginas 46 y 48.

<sup>5</sup> Vincent Van Gogh citado por Jacques Derrida en Derrida, 2001, p. 269.

<sup>6</sup> Una de sus frases más conocidas dice “El arte es una mentira que descubre la verdad” (Kindersley, D. (2008). *Arte, la guía visual definitiva*. p.418).

pues, aquella no es letra, ni palabra, sino que es visual, es materia y color, por ende, aparentemente está discapacitada para la verdad. Pero entonces, por qué dice Cézanne con tal seriedad aquella especie de promesa si el silencio le es propio a la pintura, como le es propio a otros simples objetos. Nos vemos obligados a preguntar: *¿En qué sentido tiene sentido hablar de la verdad cuando se trata de la verdad en pintura? y ¿De qué manera el silencio de la pintura puede decir la verdad?*

La mudez de la pintura de Van Gogh titulada *Zapatos*<sup>7</sup> (1886) no fue impedimento para que Martin Heidegger escuchara lo que esta tenía por decir. Escribe el pensador en su breve escrito titulado *El Origen de la Obra de arte* (1976):

Se ha encontrado el ser-útil del útil. Pero ¿Cómo? No por una descripción y una explicación de unos zapatos realmente puestos delante; no por un informe sobre el proceso de manufactura de zapatos; ni tampoco por la observación del empleo real de zapatos que ocurre aquí o allá, sino solamente por el hecho de habernos traído delante el cuadro de Van Gogh. *El cuadro ha hablado*. En la proximidad de la obra, repentinamente hemos estado en otra parte de la que habitualmente solemos estar. (Heidegger, 1976, p. 14)

Heidegger también trató la relación entre el arte y la verdad, reflexionando sobre la pintura, la arquitectura, la poesía y otras disciplinas en su texto. En el caso pictórico, el hablar de la pintura de Van Gogh le ha revelado la verdad de los zapatos, llevándolo más allá de su pensar habitual sobre ellos en su uso cotidiano, haciendo visible algo que sin el cuadro no era posible ver. Supongamos, si entrásemos a una habitación llena de objetos materiales manufacturados en desuso, como una pelota de fútbol, una lámpara, muebles y entre estos viéramos una pintura, probablemente esta llamaría nuestra atención y levantaría más misterio que los demás objetos que allí encontramos. Heidegger pensará la diferencia entre el ser-cosa y el ser-obra y dirá que en la obra de arte se encuentra siempre aconteciendo la verdad, un movimiento que hace de la presencia de la obra de arte diferente a la de las demás cosas y que solo en esta se hace visible de tal manera.

---

<sup>7</sup> Esta pintura puede ser vista en la sección Anexos como la figura 3 en la página 48.

Para Heidegger la relación entre el arte y la verdad es estrecha en un sentido distinto a los antes revisados. Heidegger nos habla de la necesidad de un giro en el concepto de la verdad y este se puede comprender desde la lectura de las primeras páginas del texto *De la esencia de la Verdad* (2000), donde se reflexiona sobre los distintos sentidos y usos que se le ha dado y se le da a la verdad como concepto. Hay crítica hacia las formas en que la verdad ha operado en la historia de la filosofía, pero solo hasta cierto punto, pues la suficiencia de la necesidad de esta innovación recae en la ligereza en el uso de la palabra, la cual se vuelve más y más vacía con el paso del tiempo, haciendo que ya no nos interpele y no nos haga reflexionar sobre el ser de lo ente, cuestión clave en esta filosofía.

Heidegger plantea que en la obra de arte acontece la verdad, siendo esta pensada de una forma particular, recordando la palabra griega *alétheia*, nos dirá que la verdad es el no-ocultamiento o develación de algo que yacía oculto.

...Este siente sale a la no ocultación de su ser. La no ocultación de lo siente lo nombraron los griegos *alétheia*. Nosotros decimos verdad y es harto poco lo que pensamos con la palabra. En la obra -si es que aquí acontece una apertura de lo siente a lo que es y cómo es- está en obra un acontecer de la verdad. (Heidegger, 1976, p. 15)

Para Heidegger en la obra de arte está la verdad, pero no en su forma usual de concepto, sino como acontecimiento. Acontecimiento es un término complejo que proviene de la palabra griega *Kairós* que significa momento adecuado u oportuno, y alude a un lapso temporal indeterminado en donde algo ocurre; el concepto se usó en la filosofía griega y volvió en auge a la filosofía en diferentes campos alrededor del siglo XX. Heidegger desarrolló en su filosofía el *Ereignis*, acontecimiento o evento en español, como un acto singular y espontáneo constitutivo del ser. La verdad en la obra de arte como acontecimiento ha de entenderse como la máxima expresión de un duelo infatigable entre tierra y mundo.

La tierra debe entenderse como “lo sin esfuerzo-infatigable a nada apremiado” (Heidegger, 1976, p. 22), siendo el suelo nativo donde el ser humano funda su habitar, es aquello que sostiene al mundo y se caracteriza por ser lo entrañante, lo que por esencia se cierra ante el intento de aprehensión o conocimiento, por lo que es aquello que permanece inexplicado. La tierra está y actúa en la pintura permaneciendo como lo oculto, dice “el color

ilumina y solo quiere iluminar, si lo medimos para aprehenderlo, descomponiéndolo en números de vibraciones, desaparece” (Heidegger, 1976, p. 23), siendo el color en la pintura, entre otras cosas, lo que retrocede ante los intentos de franqueamiento.

Por otro lado el mundo como tal es algo propio de los seres humanos, como dice Heidegger:

La piedra es sin mundo. Planta y animal tampoco tienen mundo; pero pertenecen al velado acoso de un entorno, hacia dentro del cual están supeditados. En cambio la campesina tiene un mundo, porque para en lo abierto de lo siente, en su confiabilidad el útil da a este mundo una necesidad y cercanía propias. (1976, p. 21)

El mundo se funda sobre la tierra, crece y ancla sus raíces en el misterio que ella es, Heidegger escribe que “el mundo es lo siempre inobjetivo a lo cual estamos supeditados, mientras las vías de nacimiento y muerte, bendición y maldición nos retienen absortos hacia el ser.” (1976, pág. 21), refiriéndose a la forma en que este mundo existe, siendo este todo abrirse y todo mostrarse, aquello que confiere un apuro o demora, una distancia o cercanía a las cosas, es decir, todo aquello que da y recibe un sentido humano de tiempo y espacio.

Entre tierra y mundo existe una relación compleja de pertenencia, ambas partes se necesitan mutuamente, pues, su lucha constante es lo que hace que cada uno permanezca siendo lo que es. La obra de arte contiene esta contienda, y en esta contención ocurre por un lado, un pre-parar la tierra, un volver-a-parar, como un volver a poner delante la tierra como aquello que es, y por otro, un exponer un mundo como un abrirse y mostrarse de la historia de un pueblo. El acontecer de la verdad en la obra de arte es la contención de la contienda entre mundo y tierra, donde hay aquello que se muestra y aquello que se oculta, donde un mundo se expone, mientras que la tierra se hace presente como aquello oculto e infranqueable.

Los escritos de Heidegger nos muestran una directa relación entre verdad y arte, entre verdad y pintura cercana a las palabras escritas por Cézanne. Es la obra de arte la que contiene la verdad, la cual es pensada como no-ocultamiento, siendo su presencia el lugar donde se hace relevante el acontecer de la contienda entre estos dos elementos complejos, llamados mundo y tierra. Ha escuchado el hablar del cuadro y al hacerlo se ha percatado de que solo



por la presencia de la pintura de Van Gogh pudo llegar más allá de su pensamiento habitual sobre el ser-cosa y ser-útil, siendo otro filósofo que da cuenta del poder que guarda en sí la obra de arte, siendo esta capaz de hacer a los hombres escuchar a pesar de su persistente mudéz y revelarles la verdad.

El filósofo francés Jacques Derrida (1930-2004) nos trae una visión más contemporánea del asunto. Su forma escritural es la deconstrucción, lo cual hace de la experiencia de lectura un poco más compleja, puesto que en estos textos no se muestra un sistema argumental, del que uno pueda desprender una metodología fundamental que nos lleve a una tesis última y concreta; sino más bien un diálogo que descifra las trampas y aporías que encierra al pensamiento filosófico en sí mismo. El término viene de la palabra *Destruction*, el cual es tomado desde la filosofía de Heidegger, traducido de diferente manera a la usual, persistiendo más en el intento de desmontar de una estructura, que de destruirla, persiguiendo la idea de la des-estructuralización de la tradición metafísica moviéndose oblicuamente, zigzagueando dentro de sus abismos conceptuales, sin caer en ellos finalmente; aludiendo constantemente a una fuerte relación del pensamiento con la historia.

Desde este ejercicio escritural da cuenta de cómo los valores relacionados a la vista eran resaltados por toda una tradición académica desde la antigua Grecia, desde un sesgo formado por relaciones binarias, como la visión-ceguera, lo claro-lo oscuro, lo público-lo privado, la verdad-la mentira, lo velado- lo develado. La obra de arte en esta filosofía es pensada como acontecimiento. A diferencia de Heidegger, en la obra de arte no acontece la verdad como acontecimiento constante que la constituye, sino que la obra de arte es en sí misma lo que acontece, apareciéndose de golpe y únicamente de forma diferente a modo de huella. Textos como *Las artes de lo visible* (2013) y *La verdad en pintura* (2001) tratan casi exclusivamente el asunto que nos convoca tomando diferentes problemáticas, en las cuales ahondaremos en el siguiente capítulo.

Son estos filósofos y pintores parte de la relación entre verdad y obra de arte, la cual en su complejidad se revela a veces como un posible y otras como un imposible. Es la promesa de Cézanne la que nos trae a colación la posibilidad de la verdad *en* pintura, pero es finalmente la mirada de Heidegger al cuadro de Van Gogh, que desde su escucha se vuelve testimonio del decir del cuadro, aquello que nos confirma lo fecundo de este tópico.

## CAPÍTULO II

### LO OCULTO EN LO VISIBLE DE LA PINTURA

Una vez hemos presentado el marco de la discusión desde el pensamiento de distintos autores, nos introduciremos en una incógnita que surge motivada por las palabras del pintor francés "le debo la verdad en pintura, y se la diré", abrimos la discusión buscando indagar en esta posibilidad y preguntando *¿En qué sentido tiene sentido hablar de la verdad cuando se trata de la verdad en pintura?*

Martin Heidegger conduce las palabras de Cézanne hacia la filosofía y nos entrega una manera de pensar la posibilidad de la verdad en pintura, sin embargo, en este trayecto del pensamiento se mete en la cuenca de una determinada paradoja; es lo oculto, lo oscurecido, lo que no es alcanzado por la visión, parte relevante y crucial para comprender nuestra relación con lo visual y la verdad. La introducción de este componente muestra una intención de distanciarse de las filosofías pasadas, de la tradición, las cuales han girado en torno al ojo y a las pruebas de la visibilidad. Esta intención que aloja dicha paradoja en su seno no solo ha sido trabajada por Heidegger, sino también y más profundamente por el filósofo francés Jacques Derrida, quien dedica directa e indirectamente varios de sus textos a este problema en relación con la filosofía, la escritura y las artes visuales.

Es por lo que este capítulo busca tantear estos terrenos de la mano de ambos pensadores, yendo desde esta paradoja hacia la posibilidad e imposibilidad de la verdad en pintura, apuntando a la problematización de la experiencia del pararse frente y mirar el cuadro en búsqueda de la verdad.

#### El velo y la ceguera como condiciones para repensar la mirada

Martin Heidegger en su ensayo titulado *El Origen de la Obra de Arte* (1976) escribe sobre este tema, introduciendo la posibilidad de la verdad en pintura desde una comprensión de la verdad diferente, siendo pensada ya no como un concepto, sino como algo que acontece

y a lo cual le es inherente una dimensión oscura de sí misma, operando a la manera de un velo.

Tanto en el ensayo titulado *El Origen de la obra de arte* como en la conferencia llamada *La esencia de la Verdad*, el filósofo insiste en llevar la discusión hacia lo que es la verdad en esencia. Siendo esta esencia la que revela la relación entre la verdad y la no-verdad entendida como ocultamiento. El paso de la reflexión de la verdad a la no-verdad se hace a través de un tercer elemento, la libertad. Heidegger dice:

La esencia de la verdad se devela como la libertad. La libertad es el dejar ser existente que descubre a todo lo ente. Todo comportarse que se mantiene siempre abierto se mueve en el dejar ser y se comporta siempre en relación con este o aquel ente. (Heidegger, 2000, p. 162)

Entonces, la libertad es la esencia de la verdad, entendiendo esencia como el fundamento que le permite ser a la verdad lo que es como es conocido. El ser humano es libre de optar por dejar ser a lo ente tal como es, y es a esto a lo que esta esencia refiere.

La esencia de la verdad como la libertad es entendida como la posibilidad de *dejar ser* a aquello que aparece en el ámbito abierto y mantenerlo en tal ámbito, conservando su permanencia y desocultamiento. Lo abierto tiene relación con la experiencia de *la presencia* de lo ente que es en tanto no está oculto, es decir, se muestra ante nosotros. El dejar ser a lo ente en su ámbito abierto, es “retroceder ante lo ente a fin de que éste se manifieste en lo que es y tal como es...” (Heidegger, 2000, p. 160), este retroceder no es de indiferencia o desinterés sino, al contrario, es meterse en lo abierto, dejando al ente estar en su presente, cuidar su presente.

Sin embargo, esta esencia siendo la libertad permite al ser humano tanto el *dejar ser* como el *no dejar ser* a lo ente tal como es, como escribe Heidegger: “...la no-verdad tiene que proceder de la esencia de la verdad. Es sólo porque verdad y no-verdad en esencia no son diferentes la una a la otra sino que se pertenecen mutuamente...” (2000, p. 162). La no-verdad, procede de la misma esencia y puede ser entendida por analogía como ocultamiento o velo, como aquello que cubre y oculta desde nuestra relación con lo ente presente.

Tanto la verdad, como la no-verdad proceden de la misma esencia, por ende se pertenecen y no son indiferentes la una de la otra, estas se complementan y existen a la par en una relación compleja de co-pertenencia. Se nos presenta una compañía antagónica importante, siendo la no-verdad inherente a esta forma de pensar la verdad. Habiendo aclarado la importancia esencial de la relación entre la verdad como acontecimiento y la no-verdad en cuando una acción de ocultar se puede trasladar a la dimensión de la obra de arte.

En *El Origen de la Obra de Arte* (1976) se explica más práctica y claramente en relación con la obra de arte. Es la obra de arte, según Heidegger, un campo de juego entre lo claro y lo oscuro, entre la tierra y el mundo, como ocurre con todo lo ente en su forma de presentarse, es decir, a la manera de la plena manifestación de su presencia.

Gracias a este claro, lo siente está, en cierta y variable medida, no-oculto. Pero incluso oculto sólo puede ser lo siente en el (campo de) juego de lo clareado. Todo siente que enfrenta y con-frenta contiene este raro antagonismo del pre-senciar, en cuanto, a la vez, se retiene siempre en una ocultación. El claro en el que está medio adentro lo siente, es, a la vez, en sí un ocultar. (Heidegger, 1976, p. 24)

El claro permite que lo ente se muestre y aparezca. Sin embargo, este aparecer de lo ente ocurre convirtiéndose a la vez en lo que oculta. Es aquí donde se ahonda en la particular forma de la no-verdad, ocurriendo este ocultar de una doble manera al modo de un velo. Desocultamiento o develamiento proviene de la palabra latina *develāre* que se traduce como quitar el velo, por lo que la no-verdad se puede entender como un *velar*, en este sentido dice Heidegger:

El ocultar en cuanto (un) negar, no es, en cada caso, recién y sólo el límite del conocimiento, sino que el comienzo del claro de lo clareado. Pero, a la vez, el ocultar está, ciertamente de otro modo, en medio de lo clareado. Lo siente tapa lo siente, lo uno vela a lo otro, aquello oscurece a esto, poco obstruye a mucho, lo aislado desmiente todo. Aquí el ocultar no es aquel sencillo negar, sino: lo siente, ciertamente, aparece, pero se da otramente de lo que es. (1976, p. 28).

El velo implanta el juego del claro-oscuro, si bien, el velo muestra lo que hay debajo de él, también este lo oculta; este ocultar por su lado tiene la particularidad de exponerse

ocultando, mostrando que debajo de su manto hay algo definitivamente. El ocultar del velo es extraño, porque no es un ocultar completo, sino que es un ocultar que desfigura, deformando lo que hay debajo de él a nuestra vista. Como podría decirse del velo de novia, que borra en cierta medida la cara, sin embargo, también la muestra, pero difusa. El doble ocultar del velo es por un lado negando, como una forma de negar la verdad de lo ente y desfigurando, introduciendo una verdad pero deformada.

Este ocultar es el desfigurar. Si lo siente<sup>8</sup> no desfigurara lo siente, no nos podríamos desperdiciar ni equivocarnos en lo siente, no nos podríamos extraviar, ni extralimitarnos, ni siquiera nunca calcular mal. Que lo siente pueda engañar como apariencias, es la condición de que nos podamos equivocarnos y no al revés. (Heidegger, 1976, p. 28)

El velo nos da la posibilidad de llegar mejor parados a pensar esta instancia íntima entre quien mira y la pintura, nos da luces de porque hay necesidad de hablar de la pintura y también sobre porque ese hablar a veces ha de ser tildado de equívoco y dispar. Nos dice que el hecho de que lo ente se nos presenta como apariencias, no es motivo para creernos con la autoridad del conocimiento, sino al contrario. El velo da cuenta de la posibilidad del error, en tanto nos dice que hay algo desfigurado, desprovisto de su forma original, lo cual guarda relación con los debates que se forman en torno a las múltiples interpretaciones de una misma obra.

La introducción de este componente opuesto, pero que forma parte de la misma naturaleza del acontecimiento de la verdad, sin este tener menos importancia hace tambalear la posibilidad de la búsqueda de una verdad concreta, cognoscible por completo, siendo esta la forma de insertar una primera duda sobre el estatuto de la mirada. Un primer pero en la seguridad con la que ocurre el acercamiento a lo que se nos enfrenta, alejando la noción objetual del individuo. Entre la verdad y la no-verdad nos es devuelta una pregunta planteada en el capítulo anterior: *¿En qué sentido tiene sentido hablar de la verdad, cuando se habla de la verdad en pintura?* Aquí, hasta este punto y desde Heidegger, tiene sentido hablar de la verdad en pintura cuando aquella verdad se muestra en esencia indisociable a aquello

---

<sup>8</sup> “Lo siente” puede ser comprendido por lo que usualmente se traduce como lo ente, que Ronald Kay prefirió cambiar para efectos de esta traducción.

oculto y velado, y que por ende reconoce una limitación del conocimiento, al menos a través de la mirada.

El velo de la pintura nos presenta la paradoja de encontrar en lo visual, algo oculto, por dos caminos. Por un lado, refiriéndonos a la parte oscura; si pensamos la pintura como velada, comprendemos que parte de lo que vemos de ella *permanece oculto*, lo cual nos guía a pensar que su carácter visual, que llega a nosotros a través de nuestra mirada, no se nos presenta nunca por completo. Por otro, el claro que nos muestra la presencia y nos confirma que la pintura *es*, nos induce a creer que aquello que podemos ver viene con la carga del error, por la *desfiguración* que supone el velo, propio de nuestros ojos humanos.

El pensador Jacques Derrida es quien ha indagado en este tópico y problema de la mirada profundamente, ya no solo dando relevancia como Heidegger a lo oculto sino que yendo más allá, haciendo de ello condición trascendental de lo visual, siendo lo no-visto la clave para la posibilidad de la visibilidad, desde su investigación y trabajo sobre el ciego y la ceguera. El libro *Artes de lo Visible* (2013) de Jacques Derrida es una recopilación de escritos que dan cuenta de la relación entre la deconstrucción y las artes, como también las reflexiones fundamentales del autor sobre la pintura, el dibujo, la fotografía, la tradición, entre otros. En esta ocasión repararemos en aquello que nos habla de la noción del componente de lo oculto, o más bien lo no-visto, en relación con la mirada dirigida hacia la pintura.

En primer lugar resulta necesario dar cuenta de la dirección que toma el pensamiento del autor con respecto a lo visible. Lo visible sin duda ocupa un lugar importante en el pensamiento derrideano por su implicancia histórica, pues guarda especial relación con toda la tradición que hasta entonces dominó toda la filosofía occidental, aquella a la que Heidegger se refirió arduamente en sus textos como la tradición metafísica.

Derrida ve lo visible como el sentido privilegiado en la jerarquía de los sentidos, rigiendo principalmente en el ámbito ontológico y fenomenológico, como también en cuanto a los valores de claridad, evidencia y verdad que de ellos se desprenden para hacer teoría. Piensa la verdad como parte de una tradición que ha privilegiado inconscientemente, desde Platón, el sentido de la vista. Sin embargo, a pesar de ser este el sentido que está en la cima

de la pirámide se encuentra fuertemente ligado a la palabra, agazapado y dominado por lo decible.

No os diré la verdad porque el orden de la verdad, la misma Europa, ¿no es así?, implica cierta sumisión de lo visible a lo decible, del fenómeno al legómeno, aunque lo verdadero del poema (*aletheía, hermeneia*) previene el juicio (*homoiosis, adaequatio*). La verdad funda o termina la hiperbabilización aleatoria. La encaja en el miraje azul de una metalengua. (Derrida, 2013, p.195)

Es así como se comprende la relación aquí, entre lo visible y la verdad, lo visible realizado por una tradición que busca la verdad y ocupa esta clase de sumisión de la vista, del fenómeno al legómeno, para establecerla, operando siempre desde términos referidos a la lógica del ojo, entre lo visto y lo oculto, lo velado y develado, lo claro y lo oscuro, el día y la noche. Acostumbrados a una traducción balbuceante nos servimos de la visión para dar con la verdad. Sin embargo, esta traducción balbuceante, esta lógica del ojo, es una a la que se ha mirado brevemente en la historia de la filosofía, puesto que se ha establecido bajo esta lógica binaria de contrarios, que Derrida intenta deconstruir, haciendo de la ceguera el punto clave y condición para la posibilidad de lo visible.

Derrida reflexiona sobre la naturaleza de la manera en que nos aproximamos a los objetos, explica que esta aproximación a ellos siempre ocurre desde un *point de vue, punto de vista* en francés, desde donde gestamos nuestra percepción y visión, el cual se rige necesariamente por esquemas jerarquizados de selección los cuales nacen desde intenciones e intereses pertenecientes a quien mira desde sus ojos.

Pero, en ambos casos, esas dos alternativas son alternativas de lo que podríamos llamar un *point de vue*, con todo el equívoco, en francés, de esa expresión: *point de vue*, es decir, según el punto de vista, puedo ver o no tal animal, puedo ver o no a tal persona, sus ojos videntes o visibles. El punto de vista es la perspectiva, es decir, la visión de la mirada que, poniendo en perspectiva, selecciona. Hablar de perspectiva quiere decir que siempre vemos las cosas, siempre interpretamos las cosas desde cierto punto de vista, según un interés, dividiendo un esquema de visión organizada, jerarquizada, esquema siempre selectivo que, entonces, debe tanto a la ceguera como a la visión. (Derrida, 2013, p. 63)

Este esquema, este *point de vue* que rige necesariamente toda visión es comprendido también como un punto de ceguera, siendo lo no-visto, lo no escogido, lo excluido, lo dejado fuera, parte fundamental para toda percepción visual.

La perspectiva debe volverse ciega ante todo lo que este excluido de la perspectiva; para ver en perspectiva, hay que ser negligente, hay que volverse ciego ante todo el resto; esto ocurre constantemente. Un ser finito solo puede ver en perspectiva, así pues, de manera selectiva, excluyente, enmarca, en el interior de un marco, de un borde excluye. Por ello, debemos rodear lo visible puesto en perspectiva con una zona de ceguera. (Derrida, 2013, p. 63)

Estos ojos que ven en perspectiva desde un punto de vista también son necesariamente ciegos, puesto que deben *no ver* ciertas cosas para poder *ver* otras, eligen y jerarquizan naturalmente, siendo esta ceguera “la condición de la organización del campo de lo visible” (Derrida, 2013, p. 63)

Es la perspectiva una forma de encuadre que posibilita la visión, pero que no solo tiene que ver con esta, sino también con la no-visión, la ceguera. Por un lado, muestra y deja que los objetos aparezcan abiertamente, pero también nos limita en esta experiencia, la vuelve finita y selectiva, lo que nos lleva a pensar que existe un constante escaparse de la experiencia en nuestra relación con lo demás, lo cual tiene repercusión en las formas de conocer y aprehender los objetos.

A menudo se dice que la vista nos lleva al objeto que está posado, que tenemos delante, pero hay una experiencia sin objeto, una especie de experiencia desbordada por alguien o por alguna cosa, quien o que, que no se convierte en objeto- ni en sujeto; pues el objeto también es un ente presente (lo que llamamos sujeto es una sustancia presente que es el soporte de sus predicados o de sus accidentes; con respecto a esto, no hay una diferencia esencial entre sujeto y objeto). En otro sentido, la experiencia es una experiencia que excede amplia e infinitamente las categorías de subjetividad y objetividad. (Derrida, 2013, p. 69)

La experiencia de la visión sería entonces una experiencia *desbordada*, en cuanto a que trasciende las categorías sujeto-objeto desde el momento en que presenciamos la



presencia de lo que permanece allí en frente. Siendo este objeto, además, percibido bajo un ojo que naturalmente, inconscientemente, no aprehende por completo, sino que selectivamente sus características.

Esta zona de no visibilidad es pensada también en cuanto a las artes visuales, estudiándose en cuanto al dibujo y la retórica del trazo. Derrida estudio la relación entre la visión y el dibujo, realizándose en su estudio de la visión la ceguera; la ceguera que supone el acto de dibujar, el dibujo como dibujo de ciego, también, la ceguera que supone ver el dibujo y la pintura, comprendidos desde la no-visión.

El dibujo y la pintura, para Derrida, son posibles por el comando invisible que sustenta y hace emerger el gesto de la mano del artista desde un punto ciego, que hace el trazo en el papel oscuro y vacío. El dibujo se hace posible desde una toma de posición, de un punto de vista y perspectiva marcada por la ceguera, mostrando la prevalencia de un tanteo o reconocimiento invisible anterior que es originario de lo visual del trazo. Pero el dibujo nunca es pre-visto por el dibujante, este avanza ciego por el papel o lienzo ejecutando el trazo, deslizando va creando lo visible.

Aquel tanteo desde la situación de ceguera es irreductible a la visibilidad; lo visible y lo invisible se relacionan y pertenecen mutuamente, esta correspondencia entre ambas abre paso a la creación de un nuevo acontecimiento, mostrando de golpe la invisibilidad: el dibujo.

Pero la experiencia del trazo en sí misma es una experiencia de ciego: ab-ocular (etimología de ciego), sin ojos. Se ha planteado la cuestión de los músicos sordos o ciegos: también hay que pensar en los dibujantes o pintores ciegos. Porque los hay, incluso ha habido exposiciones sobre sus obras<sup>9</sup>. Eso significa quizá que, en la pureza del gesto que dibuja, la visibilidad diferencial, la visibilidad de lo que es diferencial, de lo que marca la marca, de lo que deja una huella, no es solamente asunto o cuestión del ojo. No se trata simplemente de la diferencia entre el día y la noche. (Derrida, 2013, p. 76)

---

<sup>9</sup> Derrida fue curador en una exposición que se tituló *Mémoires d'aveugle* en el museo Louvre, la cual duro desde 26 de octubre de 1990 hasta el 21 de junio de 1991.

Merma la oposición entre lo visible e invisible, pero va aún más allá. Cuando incluimos la invisibilidad y ceguera en un asunto que por mucho tiempo solo ha sido tratado desde la cuestión del ojo, ya no solo hacemos referencia a una ceguera simple y totalmente oscura, sino que aludimos a la memoria, a la individualidad, al tacto u otros sentidos y nos mezclamos infinitamente con otras reglas y lógicas, haciendo del dibujo una experiencia distinta.

Como ya habíamos previsto, la relación entre el dibujo y la visión no solo dan una experiencia de ceguera al dibujante, sino también a quien mira el dibujo o la pintura. Vemos en perspectiva, desde este *point de vue* que resta para mostrar, un lienzo callado, silente, que no dice demasiado o más bien nada, pero que todo el tiempo pareciera provocarnos y llevarnos a las palabras, tal como ocurrió en el caso de Heidegger, quien escuchó hablar a la pintura de Van Gogh.

De modo que esto también es una experiencia de la ceguera. Como si, por otra parte, el dibujo solo estuviera ahí – precisamente porque no dice nada, porque parece callar- para provocar el discurso, para hacer hablar y para llevar a la superficie del dibujo las palabras o los nombres, a veces los nombres propios, que el mismo dibujo silencia o retira o recubre de tierra<sup>10</sup> o pone en reserva. (Derrida, 2013, p.149)

La experiencia de ver el dibujo o pintura es presenciar la ceguera desde el silencio de la pintura, esto se revela como la experiencia del secreto, de algo oculto, *cubierto de tierra* “...ahí donde hay trazo en tanto que sustraerse o retraerse en relación con la visibilidad, algo resiste a la publicidad política, al *phainesthai* del espacio público “Algo”, que no es ni una cosa ni una causa, se presenta en el espacio público, pero al mismo tiempo se sustrae a él, resiste.” (Derrida, 2013, p.77)

Hemos considerado las palabras de Cézanne en su carta a Émile Bernard y hemos, a través de Heidegger, llevado su promesa a la filosofía. Nos hemos adentrado en la posibilidad de la verdad en pintura, lo que nos llevó irremediamente a la posibilidad de la no-verdad en pintura; introduciendo un pero en la seguridad del conocimiento, creando una primera

---

<sup>10</sup> La expresión “cubierto de tierra” nos devuelve brevemente al pensamiento heideggeriano de la obra de arte como lugar del acontecer de la pugna entre tierra y mundo, de lo oculto y lo abierto perteneciéndose.

invitación a replantear los términos de la mirada. Prestando atención a dicha fisura nos hemos introducido en ella con las palabras de Derrida, quien indagó en la lógica del ojo, y a través de los términos punto de vista y perspectiva, logró posicionar a la ceguera como condición y eje de la organización del campo de lo visible, trayendo hacia nosotros una nueva jerarquía para los asuntos de la verdad, donde la invisibilidad y lo oculto son protagonistas esenciales.

Aclaremos aquello que se desenvuelve hasta este punto entre Martín Heidegger y Jacques Derrida, y volvamos a nuestra pregunta *¿En qué sentido tiene sentido hablar de la verdad cuando se trata de la verdad en pintura?*

Ocurre una conjunción entre estos pensadores bajo esta pregunta sobre la verdad y la pintura, ambos atribuyen a la obra de arte la experiencia del acontecimiento, como también ambos tienen la intención de sobrepasar las barreras binarias sujeto-objeto que supone la experiencia y conocimiento desde la tradición. Ambos reflexionan sobre la obra de arte y encuentran en esa reflexión un punto ciego en la experiencia, el cual es indispensable por un lado, para la existencia misma de la obra como obra de arte, y por otro, en nuestra relación con ella como la conocemos. Ambos viendo lo visible y lo invisible, lo claro y lo oscuro, como aquellos componentes que juntos, en una relación de reciprocidad, dan paso a la pintura como acontecimiento. Lo invisible y lo oscuro son distintos, sin embargo, ambos se nos escapan a los ojos e insertan una relación de inseguridad con el conocimiento y aprehensión de la obra de arte.

Pareciéramos tambalear entre la posibilidad, desde Heidegger, y la imposibilidad, desde Derrida, de la verdad en la obra de arte. Pero la verdad heideggeriana no es aquella simple, pensada como propiedad de las cosas o de alguna proposición, ni referida al cálculo o la inmutabilidad, porque según lo que hemos revisado no implica “cierta sumisión de lo visible a lo decible” (Derrida, 2013, p.195), sino que más bien habla de un juego entre aquello que se puede ver y lo que se reusa por naturaleza permaneciendo oculto. Recordando lo ya visto, la verdad heideggeriana nos muestra que lo seguro es inseguro y que la impertinencia del cálculo y el intento de aprehensión es la destrucción de la obra de arte, puesto que lo oculto o velado, la tierra como lo que se reusa, solo permanecen siendo lo que son mientras la pintura las cuide, presentándolas como lo infranqueable, recordamos la cita presente en *El Origen de la Obra de Arte* “el color ilumina y solo quiere iluminar, si lo medimos para

aprehenderlo, descomponiéndolo en números de vibraciones, desaparece.” (Heidegger, 1976, p. 23).

La experiencia del mirar el cuadro, entonces, se nos revela como un acontecimiento que guarda dentro de sí y ofrece la experiencia del secreto; y que solo se manifiesta visualmente, abiertamente, en tanto ocurre este reusarse de la obra al cálculo, aprehensión y reducción a su objetualidad, haciendo que lo oculto, como aquello que se escapa a los ojos, se vuelva condición indisoluble para pensar la verdad en pintura.

Aún queda camino, pues, a pesar de que nos hemos inspirado en las palabras de un pintor, poco hemos hablado de la pintura. Por lo que ahora nos proponemos fijar nuestro olfato en un momento clave del texto *El Origen de la Obra de Arte* de Martin Heidegger en donde se refiere al cuadro *Zapatos*, el que data de 1886 y tiene por autor al pintor neerlandés Vincent Van Gogh, como también, al texto *Restituciones* del libro *La verdad en pintura* de Jacques Derrida, para indagar más en nuestra experiencia y relación con la pintura que se establece desde la mirada.

## El desborde de la pintura *Zapatos*<sup>11</sup> de Van Gogh

Revisaremos las nociones referidas a la verdad en pintura, desde dos análisis de la pintura *Zapatos* (1886) de Vincent Van Gogh (1853-1890), el análisis que hace Heidegger en *El Origen de la Obra de Arte* y también desde *La verdad en pintura* (2013) de Jacques Derrida, el cual recopila cuatro escritos en torno a el asunto de la verdad en pintura. Haremos uso sobre todo del último texto titulado *Restituciones* en el cual Derrida retoma algunas de las palabras de Martin Heidegger presentes en su conferencia *El Origen de la Obra de Arte* sobre la pintura, lo cual funciona como punto de diálogo y anclaje entre estos dos pensadores. Sin embargo, en el texto no solo se toman las palabras de Heidegger, sino también las de Meyer Schapiro (1904-1996), historiador de arte estadounidense, quien escribió en *La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre Heidegger y Van Gogh* (1999)

---

<sup>11</sup> Este cuadro ha sido nombrado de distintas maneras <<Viejos zapatos con cordones>>, <<viejos zapatos>> o <<zapatos>>. La imagen del cuadro *Zapatos* (1886) se encuentra en la página 48 como la figura 3.

unas palabras que arremetían contra lo dicho por Heidegger sobre el cuadro, abriendo un diálogo y problematizando la verdad del cuadro.

*Restituciones de la verdad en pintura* es el título del cuarto texto del libro *La verdad en pintura* (2001) de Jacques Derrida, este título describe, en cierta medida, el contenido y motivación del texto que le sigue. Este, en cuanto menciona la restitución, alude al intento de devolver los zapatos a quien pertenecen y a donde pertenecen, llenar el agujero oscuro y vacío de los zapatos pintados con los pies de alguien, como dice Derrida, buscar los pies del fantasma que circunda y habita aún la obra. El texto se nos presenta con forma de polílogo, es decir, como un diálogo constante de muchas voces las cuales, además, no llevan nombre y no se presentan claramente, en este juego de voces ninguna da sentencias, ni gana aquel desencuentro, las voces anuncian e introducen multiplicidad de problemáticas; iluminan la pintura, la cual mientras más pensada, parece más oscura y desbordada por la mirada.

La restitución es el enigma que trata el texto, ocurre desde el comentario estético-reflexivo del cuadro, el cual es el área visible del despliegue del enigma en cuanto en él se da el error y el desacuerdo, porque se piensa desde el deslizamiento que ocurre entre la realidad de la obra y la mirada. Preguntando *¿bajo qué términos de la mirada se le atribuye tal o cual verdad a la pintura?* Intentaremos formular un pensamiento que pregunta y busca el límite entre la pintura expuesto en la realidad como obra de arte y aquello que ocurre en nosotros cuando esta se posa frente a nuestra mirada, un vistazo al umbral entre el adentro y el afuera de la pintura, como también a nuestra propia percepción.

Nos encontramos con dos pensadores frente a este cuadro titulado *Zapatos* (1886), incluso remitimos desde el texto de Derrida a un tercero, en donde aparecen dos zapatos con cordones desatados, unos botines negros de cuero, un cuero gastado y blando, se presentan como desparramándose sobre un suelo color ocre pálido, les viene la luz por su lado izquierdo, desprendiendo desde las suelas una sombra de tonalidades grises verdosas y un ocre brillante e intenso, detrás de estos botines un fondo de tonos similares, solo diferente por la dirección vertical de unas gordas pinceladas. Estos zapatos rodeados de color y enérgicas pinceladas no dan pista del lugar donde se encuentran, ni de quien son o fueron, ni por donde han andado si es que lo han hecho, desatados, abandonados y descontextualizados, miran y se dejan mirar en total silencio.

Ambos mirando el cuadro debiesen recibir, de alguna manera, el pago de la verdad en pintura, a través de los ojos, al mirar la extensión material de esta, la cual inmediatamente les presenta lo que se podría llamar su realidad material, que ofrece una experiencia visual de color y textura. Sin embargo, la pintura no se agota en este pararse en frente de la obra, pues ocurre un intercambio silencioso y secreto que surge en la intimidad entre quien mira y la pintura. Dice Heidegger “*El cuadro ha hablado*” (1976, p.14) sobre la pintura *Zapatos* haciendo que ingresemos en la íntima escucha; el cuadro ha hablado y por ende, él lo ha escuchado; el hablar del cuadro, para el autor, ha revelado la verdad de los zapatos en su relación con la utilidad, estos han salido a la no-ocultación de su ser en la pintura. De la mirada a la palabra hay un movimiento sutil que ocurre como un deslizamiento cauteloso desde el interior al exterior de la pintura, desde nuestra percepción a la realidad adentro de los márgenes del cuadro. Esta escucha de la pintura muda, tiene que ver con el desborde en la experiencia estética. Un desborde de la pintura y sus límites, por la mirada, por los ojos de quien mira, de quien la escucha y la piensa, de quien la comenta y la intenta restituir.

Dicho deslizamiento no permanece siempre secreto, ya que es usual que la intimidad sea quebrantada y revelada a lo público en el comentario, pues, a pesar de la imposibilidad de la digestión, refiriéndonos a una digestión apropiadora, se le traduce, se descifra o se intenta restituir a la obra de arte, en busca de su verdad. Es el comentario de la pintura lo que se desarrolla desde la intimidad entre la obra y quien la mira, es el lugar de la restitución, como también es aquello que pareciera inherente a la experiencia que nos ofrece la obra. incitados por su silencio la hacen hablar en más de un idioma, como es el caso de Heidegger y Schapiro, también, como ocurre entre las voces del texto de Derrida.

Planteemos como axioma que el deseo de atribución es un deseo de apropiación. En materia de arte como en cualquier otro dominio. Decir esto esta pintura o estos zapatos le corresponde <revent> a X, quiere decir eso me vuelve por el desvío <<del eso le corresponde <revent> a (un) yo>>. No solamente: le corresponde exclusivamente a tal o cual, al portador o la portadora (...) si no eso me corresponde <revent> con exclusividad, a través de un corto camino de desvío: la identificación, entre otras muchas identificaciones, de Heidegger con lo campesino y de Schapiro

con lo ciudadano, de aquel con lo sedentario arraigado, de este color emigrante desarraigado. (Derrida, 2001, p. 275)

Existió realmente un intercambio de opiniones entre Martin Heidegger y Meyer Schapiro. Ocurrió que Schapiro estuvo en total desacuerdo con lo escrito por Heidegger sobre el cuadro en *El Origen de la Obra de Arte*, aparentemente hubo un intercambio de cartas, puesto que posteriormente Schapiro publicó un texto sobre ello titulado *La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre Heidegger y Van Gogh* (1999), en donde criticaba el comentario como una “proyección precipitada” en la cual se había dejado llevar por su “pathos del llamado de la tierra”<sup>12</sup>, habiendo atribuido los zapatos a la campesina, cuando evidentemente esos zapatos pertenecían al mismo pintor.

Schapiro le arrebató los zapatos a Heidegger para luego ponerlos en los pies de un ciudadano, Van Gogh, bajo múltiples argumentos, todos ellos apelando a la evidencia y claridad que encierran ciertos momentos pasados relativos a la vida de Van Gogh. Por ejemplo, dice que 1886 el año en el que fue pintado el cuadro el pintor no se encontraba viviendo en el campo, que en cambio es evidente que el desgaste de los zapatos fue producido por la dureza del asfalto. Alega también que Heidegger no especificó a cuál de todos los cuadros de zapatos que pinto Van Gogh se refería, puesto que hay otros<sup>13</sup>.

No es extraño relacionar los zapatos en pintura con el mundo de lo campesino, contemplando que la obra de Van Gogh está repleta de cuadros dedicados a este tema, dominado por un *pathos* similar al del que se le acusa a Heidegger, pintó multiplicidad de estos paisajes, como también campesinos y campesinas, retrató campesinas de gorras blancas<sup>14</sup> de diferentes edades y en diferentes actividades, como cosiendo, arando la tierra, cuidando niños, sirviendo el té o comiendo papas bajo una luz lúgubre<sup>15</sup>.

Analicemos el comentario de Heidegger, el que ocurre por primera vez en el primer capítulo de *El Origen de la obra de arte* titulado *La cosa y la obra*, donde se reflexiona sobre

---

<sup>12</sup> Citas explícitas de Schapiro comentadas por Derrida en *Restituciones*, referidas a la pesantez del pathos de Heidegger.

<sup>13</sup> Por ejemplo el cuadro *Tres pares de zapatos* (1886), este puede ser visto en la página 49 como la figura 4 en la sección Anexos.

<sup>14</sup> Véase *Campesina con gorra blanca* (1885) en la página 50 como la figura 5

<sup>15</sup> Se puede ver a estos personajes en el famoso cuadro de *Los comedores de patatas* (1885), en la página 51 como la figura 6.

la diferencia entre lo que es la cosa y lo que es la obra. En este se pregunta por la esencia de lo útil, siendo esto lo que se sitúa entre la cosa y la obra. Un objeto útil es producto del hacer del hombre, sin embargo, es incapaz de ser autárquico, a diferencia de la obra de arte, la cual posee la cualidad de no estar apremiada a nada a pesar de ser hecha de igual manera. Para lograr esta descripción negativa de la obra investigando lo útil, se propone para ejemplificar de mejor manera referir a un artículo útil habitual, tal como un par de zapatos de campesino y para lograr aún mejor la ilustración del útil específico se refiere a la pintura *Zapatos* de Van Gogh. Esto propuesto en un inicio como una referencia, pasa a ser más que una referencia al darse cuenta de que el análisis hecho sobre los útiles zapatos en busca de su esencia, solo le había sido posible por ver los zapatos en pintura. Es decir, la pintura habría abierto un espacio de reflexión inhabitual, en donde se encontró a sí mismo en un diálogo íntimo con la pintura revelando así la esencia de lo útil.

Este movimiento que acabamos de destacar dentro del texto resulta tan importante como complejo. Por lo que es necesario seguir, al menos parcialmente, el hilo que nos conduce dentro del texto a la afirmación que perseguimos, la cual declara que “en la pintura de Van Gogh acontece la verdad.” (Heidegger, 1976, p. 29)

...La campesina lleva los zapatos en el campo. Aquí recién son lo que son. Son tanto más genuinos, mientras menos piense la campesina durante el trabajo en los zapatos, o siquiera los mire o tan solo los note. Camina y está en ellos. Así es como los zapatos sirven realmente... (Heidegger, 1976, p.13)

Estas son las primeras palabras de Heidegger sobre el par de zapato, posteriores a la introducción de la pintura como simple complemento o ayuda, nombra a la campesina casi inmediatamente, posterior a ello su relación con sus zapatos, relación que ha de ser ignorada para que sea tomada por lo que es. Aquí se nombra el servir de los zapatos a la campesina; su relación en tanto ella no ha de pensar en los zapatos, ni notarlos a pesar de la importancia que poseen para su trabajo, mostrando que aquella relación útil-campesina descansa en la confiabilidad; la cual se revela como el ser-útil de los útiles zapatos y es aquí, en este punto de la reflexión, en donde Heidegger se da cuenta de que la pintura lo ha llevado a comprender algo que en su contexto habitual no hubiera sido posible.



Este comentario de la pintura está atravesado por el sutil movimiento desde lo exterior y visual del cuadro hacia el interior oculto e individual del autor, que sale luego, desde sí a la palabra y se convierte en comentario. Pues, se puede leer en el texto el traspaso de la descripción de lo visual en la obra *Zapatos*, de lo visto por Heidegger presente en el cuadro desde sus ojos hacia una afirmación filosófica que surge desde esa intimidad en este movimiento.

Apreciemos el párrafo, que es posterior a la presentación del famoso cuadro como ejemplo, a fin de revisar y ahondar en tal movimiento sutil que ocurre desde la pintura hacia la afirmación filosófica.

Desde la abertura del interior del zapato, deformado por las pisadas, nos mira el esfuerzo de los pasos del trabajo. En la pesantez toscamente confeccionada del zapato se ha almacenado la tenacidad del lento andar por los surcos extendidos hacia lo lejos y siempre uniformes de la tierra arada, sobre la que hay un áspero viento. Lo húmedo y negro del suelo está sobre el cuero. Bajo la suela, se desliza la soledad de la senda que atraviesa la tarde que cae. En el zapato, vibra la tácita incitación de la tierra, su silencioso prodigar el grano que madura y su inexplicable negarse en el yermo barbecho del campo invernal. Por este útil cruza el temer sin queja por la seguridad del pan, la muda alegría de haber sobrevivido otra vez a la necesidad, el temblar en la llegada del nacimiento y el estremecimiento en el acoso de la muerte. A la tierra pertenece este útil y en el mundo de la campesina esta guarecido. De esta guarecida pertenencia emerge el útil mismo a su reposar en sí. (Heidegger, 1976, p. 13)

En este párrafo que describe, lo que hay en el cuadro, se puede apreciar una escritura mucho más poética, que desde el cuadro se deja llevar zigzagueando por lo visual de la pintura hacia una descripción de la vida campesina, este movimiento sutil ocurre desde dentro hacia fuera del cuadro. Por ejemplo, “En la abertura del interior del zapato” y “Lo húmedo y negro del suelo esta sobre el cuero”, son partes del párrafo que pueden referirse a los zapatos<sup>16</sup> pintados por Van Gogh, pues aquellos si parecen estar sucios por la tierra y por su desgaste, pareciera que la rigidez del cuero se ha ido, dejándonos ver la abertura del interior más ampliamente. Sin embargo, desde aquello pasa a comentar “...deformado por las pisadas,

---

<sup>16</sup> Véase la pintura comentada en la sección de Anexos como la figura 3, en la página 48.

nos mira el esfuerzo de los pasos del trabajo” y “En el zapato, vibra la tácita incitación de la tierra, su silencioso prodigar el grano que madura y su inexplicable negarse en el yermo barbecho del campo invernal.” Esclareciendo que para él los zapatos pertenecen a la campesina y como tal, el cuadro guía su pensamiento hacia la vida en el campo. Derrida comenta y da cuenta de este movimiento:

La referencia a Van Gogh se inscribe en este movimiento, en lo que puede tener de estrictamente singular. Dicho esto, en el interior de este movimiento, el gesto de Heidegger, con la sutileza artesanal de un zapatero de corto aliento y pasando rápido de adentro hacia afuera, habla tanto del cuadro, en sí, como de otra cosa, fuera de él. (Derrida, 2013, p. 315)

Heidegger había afirmado que tales zapatos estaban descontextualizados, por la abstracción de las pinceladas de pintura ocre que los rodea o en las palabras del autor: “...ni siquiera podemos constatar dónde están esos zapatos. Alrededor de este par de zapatos no hay nada a lo que pudieran pertenecer o corresponder, solo un espacio indeterminado.” (Heidegger, 1976, p. 13). Lo cual muestra la nula pretensión de aprehensión total del cuadro y explica, en parte, la licencia para la reflexión, para este movimiento presente en el párrafo anterior; sabe que en la pintura no hay referencia alguna que confirme que aquellos zapatos pertenecen a la campesina, sin embargo, ocurre que se los restituye.

Existen otras voces, que se salen del marco de la discusión entre Heidegger y Schapiro, enriqueciendo y abriendo insistentemente el diálogo a nuevos caminos, dando cuenta de cosas que ninguno de estos pensadores había visto, ni tomado en cuenta. Tal es el caso del género de los zapatos y el fantasma que los circunda, de los cordones desatados que se enroscan flotantes en la esquina inferior derecha del cuadro, la firma roja en la esquina superior izquierda o de la suposición del par de zapatos, que finalmente, parecieran ser del mismo pie; detalles significativos para el texto de Derrida, sin embargo, pasados por alto tanto por Heidegger como por Schapiro en sus escritos.

En el texto se juega y da prioridad a los cordones, los cuales aparecen pintados de forma singular, los zapatos están con los cordones desatados sin pasar por todos los ojales, el cordón en un extremo se enrosca, formando un círculo que pareciera estar flotando en la esquina derecha inferior del cuadro, un círculo que no está completamente cerrado, se dice

“Nombrados o no por Van Gogh, en un título o una carta, estos cordones (para ceñir/aflojar, más o menos estrictamente, al sujeto portador o portado) dibujan la forma de la trampa misma.” (2001, p. 291). Los cordones reflejan el problema que representa el cuadro para Heidegger y Schapiro, estos están desatados de los pies del dueño que se busca. Este círculo parece ser la trampa misma, desde su estar-desatados, como a la espera de la restitución sobre todo por el lugar en donde se dibuja el círculo semi cerrado como dice una de las teorías de las voces de Derrida:

En el ángulo inferior derecho donde enfrenta, simétricamente, la firma de << Vincent>>, roja y subrayada. Ocupa un lugar generalmente reservado a la firma del artista. Como si, del otro lado, en el otro ángulo, en el otro borde, pero simétricamente, (casi) en paridad con esta, tuviera lugar, como si tuviera lugar vacío y abierto... (Derrida, 2001, p. 292)

Un lugar vacío y abierto, como a la espera de un intento de apropiación del cuadro, un círculo que señala la ausencia de la firma, como una trampa que atrapa a Heidegger y Schapiro, quienes se apropian del cuadro en su búsqueda de la verdad, ellos quieren firmar. Otro asunto tramposo es el del par, lo cual es señalado por una voz que constantemente es ignorada, esta dice que pareciera que los zapatos son del mismo pie. Esto se ignora porque dos zapatos del mismo pie no pueden andar, no pueden dar posibilidad de caminar, por lo tanto, no sería posible la búsqueda del dueño, el texto y la restitución misma.

Sí, supongamos por ejemplo 2 zapatos (con cordones) derechos o 2 zapatos izquierdos. Ya no forman un par, se tuercen, cojean, no sé, de manera extraña, inquietante, amenazante, tal vez y un poco diabólica. Tengo a veces esta impresión con los zapatos de Van Gogh y me pregunto si Schapiro y Heidegger no se apresuran a formar un par con el fin de asegurarse. Antes de cualquier reflexión, uno se asegura con el par. (Derrida, 2001, p. 279)

Como se dice en el texto de Derrida “se trata de una dramaturgia delirante que proyecta a su vez: una alucinación colectiva.” (2001, p. 288), un cuadro “alucinógeno” que se muestra y conversa sobre diferentes lugares; ahora los zapatos desgastados por el andar en los surcos extendidos hacia lo lejos y siempre uniformes de la tierra arada, son también zapatos desgastados por las largas caminatas que gustaba dar el pintor por la ciudad. El hecho

de que dos personas paradas frente al mismo cuadro vean algo distinto nos obliga a escudriñar en la particularidad de las atribuciones del cuadro. Es claro que tanto Heidegger como Schapiro hablan de una misma pintura, sin embargo, no ven lo mismo, el silencio del cuadro posibilita una variedad de discursos, de visiones atravesadas por la insistente y sigilosa intromisión de la individualidad, de verdades que surgen desde la apropiación personal.

...Se los han vuelto a poner. Re-poner sería de gran importancia en este debate. las redes de estos zapatos están formadas con estos re- de regresar y reponer. Reposición de los zapatos. Estos están, y siempre pueden estar desatados (en todos los sentidos que señalamos), abandonados, con rebaja. Tentación, inscripta entonces en el objeto mismo, de (re)poner(se)lo: ponerse los zapatos en sus pies, (re)poner(se)lo al sujeto, al auténtico portador o propietario restablecido en sus derechos y reinstituído en su estar-de-pie. La estructura de la cosa o del proceso obliga entonces, y siempre, *agregar*. La medida es aquí de retorsión *suplementaria*. (Derrida, 2011, p. 288)

Los zapatos son mudos y además, están desatados y descontextualizados, su intento de restitución, de búsqueda de verdad resulta ser un proceso *suplementario*. Acompañan el cuadro a modo de suplir la falta, ponen pies en los zapatos vacíos, ponen campo o ciudad en las pinceladas, pero sobre todo ponen u otorgan palabras al silencio de la pintura. En este sentido, la pintura está desbordada por las palabras, por lo que se le atribuye y se le atribuirá, se satura, se sobrepasa una y otra vez lo visto a fin de hacerla decir la verdad.

-Yo entendía <<evasión>> en el sentido de un desbordamiento de un límite pictórico en el cuello ensanchado o semi-dado vuelta, en el sentido del hecho de atravesar la representación enmarcada, la inmediatez visible, si algo así existe, en el cuadro. (...) Esto concierne a la estructura de este límite, del ser-en o el del ser-afuera. (Derrida, 2001, p. 357)

Como explica una voz del texto sobre la acusación que hace Schapiro a Heidegger, esta clase de “evasión” que ocurre en el comentario de Heidegger puede entenderse desde su relación con sobrepasar un límite de lo visto como “lo inmediatez visible” dentro de un marco que es definido y explícito solo en apariencia. Parece ser clara esta estructura del ver

la pintura dentro de un marco, sin embargo, el ser-en o el ser-fuera en esta discusión no lo es ni siquiera para Schapiro, quien apela constantemente a lo evidente y a la evidencia.

Ellos perciben y hablan de la pintura de Van Gogh desde este desborde de los límites de la pintura tanto como representación y como materialidad. Los trazos del cuadro representan, vuelven a presentar, unos zapatos corrientes, unas botas negras, sin embargo, esto no quiere decir que los zapatos existan necesariamente o que hayan tenido un dueño específico. Pueden haber sido pintados desde la imaginación, que estos solo sean producto de la mente del pintor y que nunca hayan andado, no en el campo, ni en la ciudad; como también hay muchas alternativas más para disputárselos, atribuírselos, como que pueden haber sido pintados en la ciudad desde un recuerdo de zapatos campesinos o al revés; también pueden haber sido de un campesino que se los dio a Van Gogh o al revés, siendo de ambos. Se puede entrar en la disputa desde un lugar suplementario e incluso sin ver la pintura.

Si pudiéramos hablar aquí, si no de fetichización, por lo menos de las condiciones de una fetichización, tanto del producto como de la obra, tanto de los zapatos como de la pintura, habría que aislarlos de nuevo en el momento en que el fuera-de-uso desatado (relativamente destricturado) da lugar, en su desatarse mismo, en su derelicción o su separación, a una suerte de plus-valía abismal. A una sobrepuja sin fondo. Bajo lo que podríamos llamar un *efecto de verdad*. (Derrida, 2001, p. 360)

Estas atribuciones nos traen la pregunta sobre el por qué atribuyen tal o cual cosa del cuadro, bajo las condiciones del silencio y el estar-desatado, por qué a unos los lleva al mundo campesino y a otros a la ciudad. Aquí se debe hablar de aquello relacionado a las vivencias antropocéntricas, individuales y provenientes de la singularidad de un cúmulo de vivencias, que vienen a la vista y generan estas relaciones con la pintura. Relaciones que vienen de este movimiento desde dentro hacia afuera de una forma casi imperceptible, haciendo que, naturalmente, en la pintura se dé esta “plus-valía abismal”, que parezca sin fondo y que en ella pueda entrar todo lo que de ella se dijo y se dirá.

El velo y la ceguera instauran la posibilidad de este movimiento que desborda la pintura, desde la realidad del cuadro a lo reflexivo de naturaleza exterior en el comentario, en busca de la verdad. Son los ojos de Heidegger y los de Schapiro, los que lograron capturar la verdad de los zapatos en el cuadro de Van Gogh, verdades distintas, pues, su mirada está

atravesada por el velo y la ceguera, los cuales desde la negación de la visión, del misterio de la tierra y el trazo, abren la mirada haciéndolos ir más allá de lo visual, permitiéndoles ver más allá de lo que está en la pintura al escucharla en intimidad, a pesar de su silencio. Como escribe Derrida en el texto *Salvar los phainomena* en el libro *Las artes de lo visible* (2013), la pintura nos ha cerrado los ojos, no nos deja ver, pero ahí viene la palabra para devolvernos nuestra posibilidad de verdad, se desborda la pintura y “el adentro esta por todas partes”, se encuentra derramado sobre el cuadro de Van Gogh:

He aquí lo que da a pensar dando a ver, a pensar el ver y a ver el pensar, ahí donde ya no se pueden desarticular porque se aguantan, mejor, se impulsan desde la articulación y parpadean con el ojo, en el instante (*Augenblick*), del uno al otro sin consenso, fuera del sentido y del tiempo común, sin co-pertenencia o *Zusammengehoren*. Las palabras abren el ojo, la pintura cierra los ojos todo el tiempo, íntus ubique, el adentro está por todas partes. Entretiempos sin tiempo. (Derrida, 2013, p. 197)

## Abismo en pintura y el vértigo del filósofo

Hemos revisado brevemente algunos de los pensamientos y argumentos de Heidegger y Derrida, quienes nos invitan a pensar la paradoja acerca de lo oculto en lo visual de la pintura, hemos analizado también el cuadro *Zapatos* desde un diálogo con los autores. Ahora es tiempo de cerrar el cordón, dando espacio a lo que ha quedado a fuera y también, a lo que queda por decir.

A través de la historia de occidente, también en la historia de la filosofía occidental, ha crecido progresivamente un afán de cálculo, de conocimiento y exactitud. Hoy es parte esencial de nuestra relación con lo otro el querer conocerlo y desentrañarlo, muchas veces descomponiendo en cifras y esquemas desde una comprensión objetivante y posesiva, forzando una relación de activo y pasivo con lo que nos rodea. La verdad es un concepto que es pensado desde esta necesidad de conocer, desde una relación de sometimiento con lo otro, una actitud con miras a la perfección, a un conocimiento que busca abarcarlo y decirlo todo, reduciendo a un solo significado, a una sola voz la experiencia artística.

El pensamiento heideggeriano de entrada nos habla sobre esta relación con lo ente en la historia occidental, la cual desde el pensamiento platónico ha tomado el rumbo del olvido del ser, resultando que en el mundo moderno el pensamiento imperante se dé al modo del cálculo científico, buscando resultados fructíferos y económicos que velen por un fin exacto previsto anticipadamente; y por ende, no se detenga en la meditación del sentido del ser. Este pensamiento calculante es el sustento de lo que llamamos lo real; nuestra teoría de lo real se nutre del pensamiento calculante, y este a su vez de la matriz sujeto-objeto que enjaula nuestra percepción de las cosas en una relación unilateral y simple de tanteo y soberbia.

Esto no es ajeno al pensamiento derrideano, el cual muestra que nuestra relación con lo otro, las cosas, está siempre desbordando esta noción del objeto como algo claro, rígido, específico, que no es cada vez diferente, en su relación con otros, con el tiempo, con nosotros. Que, además, aquellos objetos son más de lo que pueden demostrar los valores de videncia, evidencia o prueba, relacionadas con aquel realce de la vista, lo claro, el efecto visible de las causas.

Es evidente que están habitados de tal modo que su objetualización está muy limitada, está desbordada por... ¿cómo llamarlo? El sentido, lo deseable, la intencionalidad, polos intencionales que no se reducen a la objetualización si nos tomamos en serio la palabra “objeto”, rigurosamente. (Derrida, 2013, p. 108)

Podemos aquí hacer un paréntesis, uno que no afecta al desarrollo del problema de esta tesis, ya que buscamos volver a pensar e invitar a pensar la verdad en pintura, pero que si concierne en cuanto a las diferencias que guardan estos autores. Heidegger sí da un primer paso en esta paradoja sobre lo oculto, un primer paso en favor del romper estas estructuras dicotómicas del sujeto y el objeto, que finalmente levantaban una gran barrera lógico-discursiva en el mundo del arte y sobre todo referida a la imagen que nos presenta la pintura. Sin embargo, se puede percibir desde un análisis de su ontología en su texto *El Origen de la obra de arte*, su permanencia dentro de la tradición. Si bien leemos su texto principalmente como un invitación a pensar el abismo hacia el que nos conduce nuestra existencia sobre la tierra, que se presenta como tal en la obra de arte; creemos que una de las diferencias con Derrida, quien su pensamiento deconstructivo lo hace ir aún más allá, es que permanece un intento de aprehender y de dar un significado último o más bien, descifrar finalmente la

naturaleza ambigua de la imagen, dando una organización última de lo que es la obra de arte en esencia.

Resaltamos su primer paso: dentro del análisis heideggeriano existe algo oculto en la obra de arte, que la hace ser lo que es y que nos confunde con respecto a ella, que le permite que ella sea como es a la manera del develamiento, que le permite presentarse en el claro, conservando y dando cuenta a la vez de aquello oscuro y misterioso que le es propio, y solo allí se presenta tan claramente. Por lo demás, la verdad acontece y no es concepto, salvándose de la verdad como *adequatio rei*, aquella general que busca la objetividad, que está detrás de las palabras de Meyer Schapiro, y diferenciándose de aquellos valores de evidencia que la sustenta.

Aquí también podemos comentar un alcance que incluso puede leerse entrelíneas en *Las artes de lo visible*. Se podría decir que Heidegger se mantiene en aquel escenario binario de los valores de evidencia, por comprender lo que aparece desde la lógica del develamiento y el velamiento, como verdad y no-verdad, una lógica de la que busca distanciarse, pero que sigue perteneciendo y dando vueltas en el logo centrismo, pensando la esencia de la obra desde esta plus valía binaria otorgada al lenguaje, que tiene que ver con los ojos, con el sentido de la vista por sobre cualquier otro. Rescatamos del texto una actitud de distanciamiento, pues la tierra y el mundo, como aquello que no comprendemos y como aquello que sí, como lo que se oculta y lo que se muestra, también como ocurre con el juego del claro-oscuro en la obra de arte entre la verdad y la no-verdad, son partes contrarias, pero que se co-pertenecen y existen desde esa co-pertenencia, se relacionan todo el tiempo para ser lo que son, a veces hasta se toman por la misma, por compartir esencia. Esto se destaca, pues, como dijimos permite que el texto sea leído como un reenvío a aquello abismal, propio de la tierra y la no-verdad. A diferencia de Derrida, quien por otro lado, tiene un pensamiento deconstructivo que le permite llevar al límite esta paradoja, haciendo de lo oculto lo posibilitador de la visión.

Continuamos con Derrida, puesto que él lleva más lejos este pensamiento, pensando los límites hasta disolverlos, justamente apuntando en la dirección que creemos se encuentra



en el mismo camino que una duda anterior<sup>17</sup> sobre lo que vieron en la obra de arte filósofos anteriores, como Platón y Nietzsche, que los hizo estremecer.

Derrida llama *huella* al constante e infinito reenvío a lo otro desde la experiencia y la percepción, dice “todo es huella”<sup>18</sup>, desde lo que usualmente llamamos objetos (da como referencia el piano de su madre y un embaldosado en una pared) hasta los gestos, las palabras, la obra de arte y la escritura, no solo es huella aquello presente, también hay huella de huellas, también hay huellas de aquello pasado. Nos dice que es inmediato aquel movimiento desde dentro hacia fuera de la obra que presenciamos en el capítulo anterior, interpretar es inevitable, como decía Nietzsche, activa y selectivamente, cortar o conservar en vistas al sentido que le otorguemos desde nuestros deseos e intenciones. Este sentido que otorgamos a las cosas, por lo demás, no es claro ni evidente, porque el sentido no es algo que sea dado, tampoco es algo que esté ahí oculto, que debamos buscar o sea permanente; el sentido se constituye, y se constituye desde la interpretación, desde esta relación incansable con lo otro como huella.

Buscar la verdad en pintura no es en sí un movimiento erróneo, pensando la verdad en su variedad de formas, esto parece natural puesto que la pintura posee el poder de incitarnos de alguna manera con su silencio, nos invita a escudriñar el velo; nos inquieta y atrae ver el *debajo* para hacerla hablar. Los autores seducidos indagaron en el debajo del velo, por un lado Heidegger escuchó de la pintura la verdad de los zapatos como útil desde este silencio, el estar-desatados y la descontextualización, también Schapiro, quien buscó la verdad en la historia de la obra y vida de Van Gogh.

...como siempre sucede con el debajo, y con la palabra "debajo", no podemos no sentirnos atraídos, con un deseo mezclado de vaga inquietud, como si algún laberinto subterráneo se abriera bajo nuestros pasos para conducirnos hacia una cripta o también como si cierta desnudez por desvelar suscitara en nosotros cierta trémula impaciencia. (Derrida, 2013, p.250)

---

<sup>17</sup> ¿Qué hay en el arte que hace a los filósofos estremecerse y reconocer en el tal poder? En el capítulo I.

<sup>18</sup> “Así, ahí donde hay experiencia, hay huella, y no hay experiencia sin huella. De modo que *todo es huella*, no solamente lo que escribo sobre el papel o lo que grabo en una máquina, sino que, cuando hago esto, tal gesto, hay huella.” (2013, p.115)

La intención de la búsqueda es comprendida desde la seducción de lo oculto de la pintura, y da como resultado que por mucho que intentemos descifrarla permanece mostrándose con aquella naturaleza ambigua, que hace a los teóricos equivocarse, juzgarse y disputarse los sentidos y significados que le atribuyen a la obra desde sus comentarios, los cuales tambalean entre el adentro y el afuera de la pintura, trasgrediendo sus límites y hablando de manera suplementaria.

Si aislamos mejor, lo erróneo que encierra esta intención de búsqueda es no pensar las condiciones de la mirada y no tomar en cuenta nuestra relación desbordada con la pintura. Condiciones que esclarecen el modo en que se da la interpretación de un medio visual, donde surge una contienda entre lo claro y lo oscuro, que la percepción de lo desvelado como *alétheia* es en esencia acompañado de la no-verdad, que desfigura y oculta; donde se toma en cuenta que la obra también se funda sobre la tierra, por lo que su presencia no deja de acosarnos con su misterio, que refiere a nuestra propia forma de estar en el mundo; también en donde el trazo es hecho y visto desde un *point de vue* que selecciona, siendo la visión misma un derivado posible gracias a la ceguera. Que finalmente hay algo en la pintura que resiste a lo público, y que trasciende lo aparente y visible de su naturaleza material.

Reconocer el asunto de la importancia de lo oculto en aquello que es visual, que siempre se nos ha presentado como nada más que visual, nos trae ciertas consecuencias, más que nada trae a nosotros la noción del desborde de la pintura, de lo abismal y lo sin-fondo que ella puede llegar a ser en la búsqueda de la verdad, tras ser traspasada con la mirada, más específicamente, con los afectos y deseos del dueño de los ojos que la miran, cuando actúa aquel movimiento sutil mezclando y confundiendo el límite entre el adentro y el afuera.

Lo que nos es invisible, que permanece oculto a los ojos, convierte a la pintura en aquello que nos da la experiencia del secreto, como ya hemos dicho, en la pintura hay algo que resiste a lo público, esto causa para Derrida un inevitable reenvío a nuestro inconsciente. Existe una corriente de pensadores franceses ligados al estudio de las formas literarias, de la que Derrida no está exento, que propone e indaga en la existencia de una especie de vacío en la obra de arte, el cual sería parte de su naturaleza, causante de las múltiples interpretaciones posibles, como lecturas y traducciones codificadas; también posibilitador de la entrada del

lector como creador, proponiendo cada lectura como una nueva obra cada vez diferente, como también parte de aquello que se suele llamar la muerte del autor<sup>19</sup>.

En *Restituciones* la discusión transcurre desde este vacío que se muestra a veces como descontextualización, el abandono de los zapatos, la abstracción de la pincelada, el impar, el estar-desatados de los zapatos sin dueño, dando paso a la disputa, pero sobre todo a la apropiación del par, a la identificación personal con el dueño del par. Es este espacio abismal donde no alcanza a llegar el fundamento y la lógica que rigen la cotidianidad el que incitaría al inconsciente a rellenar desde lo que conoce, desde nuestro interior.

Se desborda la objetualidad de la pintura, se traspasa desde el debajo oscuro de nuestra propia reflexión y deseo, estos afectos afectan la obra y la percepción que de ella tenemos con todo tipo de variantes provenientes de nuestras vivencias, tanto como humanos, como individuos. Nuestra mortalidad y fragilidad, la fe, la conservación y el culto, lo consciente y lo inconsciente, cobran relevancia cuando se trata de experiencia que nos ofrece la pintura. Como escribe Derrida:

Y ahí donde hay sagrado, secreto, cripta, abismo, fondo sin fondo del fundamento, el inconsciente entra en juego, hay represión, lo reprimido, denegación, fetichismo (un fetichismo respecto al cual intenté mostrar en otra parte, sin duda contra su interpretación dominante en Freud, que es general, sin límite y ni siquiera tolera la oposición entre el fetiche y la cosa misma), etc. (2013, p.260)

Es precisamente esto lo que se busca dar a reflexionar, tener en cuenta cuando se busque la verdad en pintura, cómo y desde dónde se otorga sentido a la obra de arte, lo cual se apega a la idea de que no hay un límite para las lecturas de una pintura, porque no hay un único sentido para el mundo. Esta forma de pensar la mirada, la ceguera, en relación con la pintura nos da permiso para la palabra, la multiplicidad de discursos, permiso para el vértigo.

---

<sup>19</sup> Este es el nombre de un ensayo literario de 1976 escrito por Ronald Barthes, que tiene por tema principal ir en contra de la teoría de la crítica literaria tradicional. Tradición que suele tener por objetivo esta búsqueda de un significado único y último, descifrado solo desde el arduo estudio de la vida del autor.

Lo de abajo siempre conduce a un abismo posible, al fondo de lo sin-fondo, al vacío posible de una tumba o de un cenotafio; por eso, lo de abajo hace que la cabeza dé vueltas y da literalmente lo que llamamos *vértigo*. (Derrida, 2013, p.250)

Esta cita nos habla de la experiencia del *vértigo* frente a la reflexión de la obra, siendo esta una ilusión que crea abismo e invita a lo sin-fondo. Nos preguntamos varias páginas atrás ¿Qué es aquello que hay en el arte que hace a los filósofos estremecerse y reconocer en él tal poder? El vértigo nos devuelve a pensadores como Platón, quien sugirió a los filósofos jóvenes alejarse del arte por este perturbar su camino hacia la verdad, como Nietzsche, quien separó la verdad y al arte, como perteneciente a mundos distintos. Sin duda ellos percibieron y escribieron desde este vértigo, notando aquello que esconde la obra de arte, pensaron el debajo con la intención de levantar un velo que no se quitaba, sino que permanecía adherido deformando y alejándolos de la certeza a la que estaban acostumbrados, y acercándolos a aquello que consciente e inconscientemente les afectaba afectando su percepción de la obra, casi como reflejando al modo de un espejo, sensibilizándolos hasta el estremecimiento.

## CONCLUSIÓN

En este trabajo nos propusimos indagar en la relación entre la pintura y la verdad, para pensar y problematizar la experiencia de quien mira la obra de arte. Para ello nos acercamos al pensamiento de varios autores que escribieron sobre este tema, entre ellos, Platón, Nietzsche, Heidegger y Derrida, partiendo desde la promesa hecha por el pintor francés Cézanne, el padre de la pintura moderna, quien promete la verdad en pintura, a pesar de ser esta muda, aparentemente incapacitada para la verdad.

En el primer capítulo introducimos dando el marco de la discusión desde la filosofía de Platón y Nietzsche, quienes nos presentaron unas primeras nociones de las relaciones posibles entre la filosofía, la verdad y el arte. Luego hablamos de Cézanne quien ajustó aún más el marco, poniendo en juego la verdad en pintura, lo cual nos condujo a Heidegger, quien nos habló de la verdad, ya no como concepto, sino como aquello que acontece en la obra de arte, desde la existencia de la contienda entre la tierra y el mundo, quien nos dio a pensar la posibilidad de la verdad *en* pintura, por otro lado presentamos a Derrida como un autor que trató este tópico desde la deconstrucción.

En el segundo capítulo, retomando a Heidegger y a Derrida, nos preguntamos ¿En qué sentido tiene sentido hablar de la verdad cuando se habla de la verdad en pintura? Respondimos indagando en la verdad heideggeriana, la cual en esencia es también una no-verdad, siendo esta pensada como velo que oculta y desfigura aquello que vemos de la pintura, mostrando que la verdad en pintura, como el acontecimiento del claro de la verdad, estaría irreconciliablemente ligado a su opuesto. También nos preguntamos sobre la experiencia del mirar la obra desde Derrida, quien centra su estudio de la posibilidad de la verdad en el estudio de la videncia, dando cuenta de que nuestra visión surge desde la invisibilidad y la ceguera. Estas perspectivas nos permitieron apropiarnos de la paradoja sobre la relevancia de lo oculto en lo visual, asegurándonos que finalmente esto sí guarda una exclusiva relación con la verdad y la obra de arte.

Posteriormente, nos preguntamos ¿bajo qué términos de la mirada se le atribuye tal o cual verdad a la pintura? Elegimos el cuadro *Zapatos* de Van Gogh para nuestro análisis, el

cual había sido comentado por Heidegger y Derrida, y desde el cual había surgido un debate sobre el dueño de los zapatos en pintura. Esto nos permitió indagar en la relación entre quien mira la obra de arte, siendo esta revelada a lo público en el comentario y en el intento de restitución, llevándonos a la noción del desborde la pintura en búsqueda del sentido, este desborde se demuestra en la suplementariedad del comentario, siempre rodeando los bordes de la obra sin entrar del todo, ni sin salirse del todo afuera, supliendo y poniendo algo que le falta o no tiene a modo de muleta, para completar la falta de contexto, de lógica, de fundamento, de visibilidad o claridad. Por lo demás, esta restitución se lleva a cabo desde un movimiento, el cual une como una costura el adentro y el afuera de la obra, el adentro y el afuera de nosotros en nuestra experiencia visual; disolviendo la seguridad de los límites pictóricos de la obra y la visibilidad.

En un tercer momento identificamos este movimiento relativo a la búsqueda de sentido, lo cual está ligado inevitablemente a la interpretación entendida al modo nietzscheano, una interpretación incesante, constante que es selectiva, que no puede por ende aspirar a los valores de claridad que pertenecen a la matriz sujeto-objeto imperante en la filosofía occidental. Todo acercamiento a la obra de arte constituiría una experiencia de la huella, la huella se interpreta, nos invoca constante e inevitablemente a movernos desde dentro hacia afuera disolviendo y uniendo los límites establecidos, aquellos rígidos que pertenecen a una tradición que cree en la visión absoluta y clara.

Creemos, luego de este camino que trazamos, que la pintura nos entrega una experiencia diferente que da cuenta del descontrol en la noción de límite, de la imposibilidad de conocer una pintura por ella misma ocultarse, tanto en su materialidad como en su discurso. Esto se nos revela en conflicto con la búsqueda de verdad, es decir, el intento de restitución de lo que hay en pintura. La revelación de la pintura o la completud de ella misma siempre resultará de quien mira, desde el sentido que esos ojos quieran atribuirle. Decir todo de la pintura sería decir lo que no se puede decir, por la inabarcabilidad que implicaría la totalidad y porque solo se podría llenar ese lugar de espaciamiento a través de quien mira.

Así la pintura se nos revela como un abismo lleno de posibilidades, que pareciera no solo no tener fondo, sino que tampoco margen determinable, lo que se muestra en la incapacidad de determinar si lo que se dice esta allí, es decir, si pertenece a la cosa-cuadro o

no, si está ahí o si pertenece al relleno de naturaleza exterior. La presencia de la obra nos daría una experiencia de vértigo desde la cual es pensada y separada del esquema que conforma la realidad. La imagen en pintura estaría constantemente atravesada por fuerzas que nos afectan consciente e inconscientemente, relacionándose directamente con aquel debajo que nos estremece y permanece entrañado.

Dar cuenta del borde difuminado y los contrarios solubles da la posibilidad de establecer una conexión entre pintura y filosofía que trasgreda las barreras que suelen arrebatarse la palabra, mermando esto disruptivo que se manifiesta en contra de las lógicas discursivas usuales, que suelen tomar a la pintura y la reducen a la objetualidad, insertando en ellas cualidades calculables y sentidos arbitrarios. Finalmente creemos que aquello no visto, que permanece oculto a los ojos, lo invisible y la ceguera, constituyen para este texto la posibilidad de la apertura al diálogo, nuevos y más fértiles horizontes del pensamiento, una autorización a la palabra, permiso para que desde el vértigo haya una apertura a nuevos sentidos y sentimientos en el acercamiento a la pintura.

## REFERENCIAS

Contreras, C. (2010). *Jacques Derrida: márgenes ético-políticos de la desconstrucción*. Universitaria.

Derrida, J. (2001). *La verdad en pintura*. Paidós.

Derrida, J. (2013). *Las artes de lo visible*. Paidós.

Émile Bernard, (1907). *Recuerdos de Cézanne y cartas inéditas*. Traducción de Antonio Lastra y Raúl Miranda. file:///C:/Users/palom/Downloads/Dialnet-RecuerdosDeCezanneYCartasIneditas-5737867%20(1).pdf

Heidegger, M. (1976). *El origen de la obra de arte* (1ra ed.). Departamento de estudios humanísticos.

Heidegger, M. (2000). *De la esencia de la verdad*. En *Hitos*. Alianza editorial. (pp. 151- 171)

Heidegger, M. (2002). *Serenidad*. Ediciones del Serbal.

Heidegger, M. (2003). *Construir, habitar, pensar*. En *Filosofía, Ciencia y Técnica*. Editorial Universitaria. (pp.199-219)

Heidegger, M (1994). “...poéticamente habita el hombre...”. En *Conferencias y artículos* (pp. 163-178). Serbal.

Kindersley, D. (2008). *Arte, la guía visual definitiva*. Dorling Kindersley.

Miranda, M. (2017). *Paul Cézanne, el solitario padre de la pintura moderna*. *Revista médica de Chile*, 145(4), 508-513.

Nietzsche, F. (2011). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. OC I. Tecnos.

Nietzsche, F. (2011). *El Origen de la tragedia*. OC I. Tecnos.

Platón, (1982.). *Diálogos IV*. Editorial Gredos.



## ANEXOS



Figura 1. *Naturaleza muerta con manzanas y melocotones* (1905). Paul Cézanne. Museo National Gallery, Washington D.C (Estados Unidos).

<https://historia-arte.com/obras/naturaleza-muerta-con-manzanas-y-melocotones>

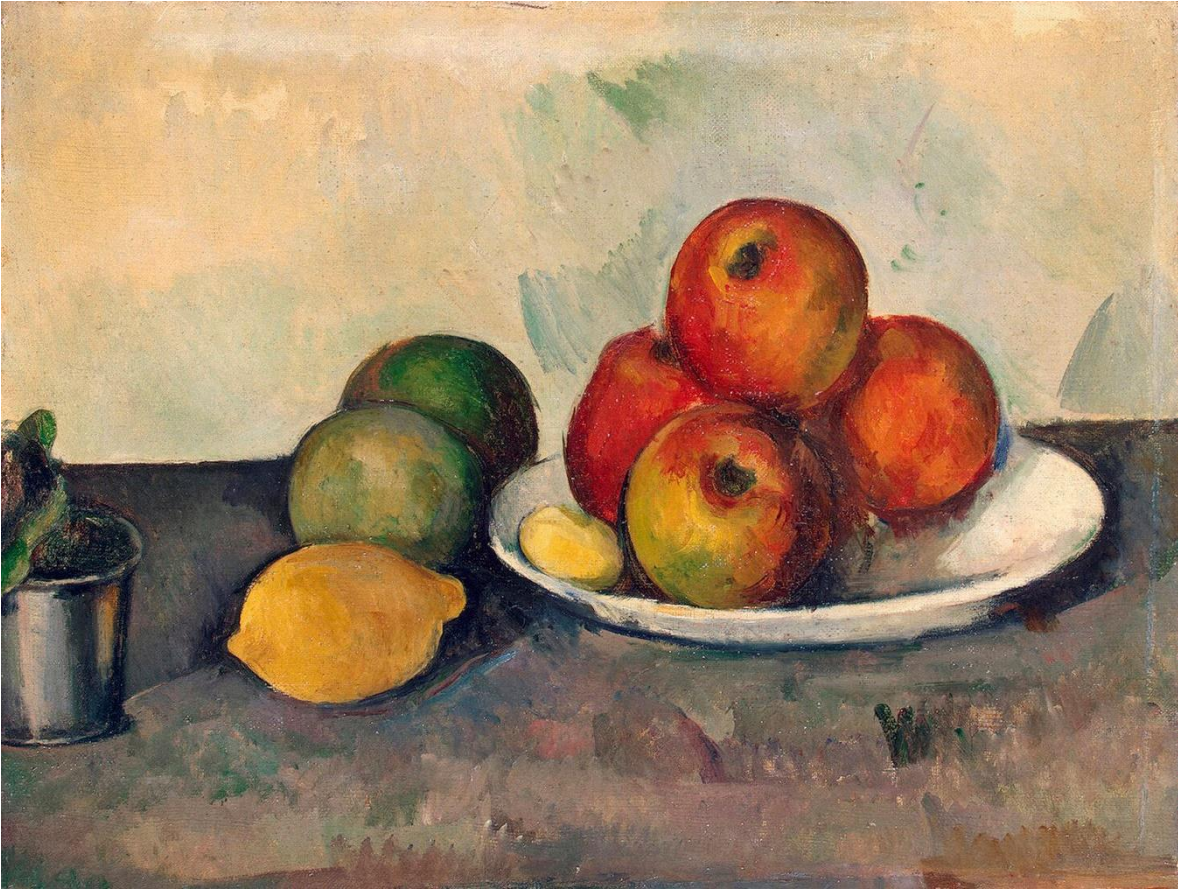


Figura 2. *Naturaleza muerta con manzanas* (1890). Paul Cézanne. Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).





Figura 3. *Zapatos* (1886). Vincent Van Gogh. Museo Van Gogh, Ámsterdam (Países Bajos).

<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0011V1962>



Figura 4. *Tres pares de zapatos* (1886). Vincent Van Gogh. Museo Fogg Art, Cambridge (Estados Unidos).

<https://hvr.dartmouth.edu/art/o/228744>





Figura 5. *Campesina con gorra blanca* (1885). Galería Nacional de Escocia, Edimburgo (Escocia)



Figura 6. *Los comedores de patatas* (1885). Vincent Van Gogh. Museo Van Gogh, Ámsterdam (Países Bajos)

<https://historia-arte.com/obras/los-comedores-de-patatas>