

Los marcos de la pintura

Una lectura de *La verdad en pintura* de Jacques Derrida

Noemí Hernández Soth

NIA 120782

Amador Vega Esquerra

2012-2013

Facultat de Humanidades

Universitat Pompeu Fabra

ÍNDICE

1. Introducción.....	2
2. Síntesis del libro	4
3. La verdad de la cosa misma	12
4. La verdad mediante la pintura	15
4.1. Presentación / Representación	15
4.2. El desbordamiento del límite pictórico	20
4.3. La inutilidad como desatadura (plus-valía)	22
5. La verdad de la pintura	28
5.1. La obra como apertura de un mundo	28
5.2. Argumentación interna y externa	30
5.3. Proyecciones	33
6. Epílogo crítico	36
7. Bibliografía	43
8. <i>Los zapatos de Van Gogh</i>	44

1. INTRODUCCIÓN

Las obras de arte se han visto sometidas a toda una serie de contextos que pretenden legitimarlas mediante efectos de apropiación. Tanto las instituciones y los museos como los especialistas, críticos, historiadores y filósofos del arte son los agentes que mediante sus respectivas competencias delimitan el mundo del arte y su naturaleza. Pero cada una de las competencias ha sido fundamentalmente desarrollada con un instrumento común: el discurso escrito o hablado. Si es el contexto en el que se da la obra de arte el factor que la determina, ¿qué queda entonces de la obra en sí misma?, ¿cómo se define respecto a estos contextos?, y ¿dónde están sus límites? Ante estas cuestiones Jacques Derrida (1930-2004) piensa una instancia inapropiable en la obra de arte, un silencio o espacio abierto que hace que la obra de arte sea en sí misma, pero que permite al mismo tiempo todos esos efectos de apropiación que la delimitan y determinan. En *La verdad en pintura* Derrida se mueve alrededor de la pregunta sobre la relación entre el arte y la verdad, y especialmente sobre cómo vemos o cómo hablamos de una obra de arte, en concreto de la pintura.

El tema de este trabajo es la problemática de los límites de la interpretación o la lectura en el arte, y para ello se analiza específicamente el cuarto y último ensayo del libro de Derrida, *Restituciones*, el debate entre Meyer Schapiro y Martin Heidegger en torno a un par de zapatos pintados por Van Gogh. Las preguntas por la relación de la pintura con el pintor, el estatus del objeto pintado, son entrelazadas con cuestiones menos corrientes mediante las que Derrida conduce al lector por todo un entramado de problemas difusos que aquí se tratan de esclarecer. No se pregunta solamente cómo conectamos lo que vemos en un cuadro con la referencia, esto es, qué clase de verdad hay detrás de un objeto pintado y a qué se refiere, sino cómo hablamos de esa conexión, cómo hacemos esa conexión sólo con hablar. Pero también veremos, y esa es la instancia inapropiable que busca Derrida, que hay elementos en el cuadro que deshacen esa conexión.

La obra entera de Jacques Derrida es un intento de revelar las grietas en el discurso como resultado de las grietas del lenguaje y del significado originado en la filosofía logocéntrica de la Europa occidental. Su estrategia de revelar aquellos aparentemente

irrelevantes detalles entrelazados en el texto, la táctica deconstructiva de descubrir las aporías en el texto y del texto, también se encuentra en la base de su deconstrucción de los discursos de Heidegger y Schapiro, pues ¿qué tipo de relaciones hay entre los objetos pintados y lo que los críticos dicen sobre ellos? Como Derrida observó y como veremos, ambos autores creyeron determinables las fronteras tanto del par de zapatos, del cuadro de Van Gogh como de la naturaleza del arte en general. Pero ninguna especialidad posee límites determinables, ni la historia del arte ni la filosofía, además de ser el mismo objeto de debate, el arte, indeterminable. Derrida interroga las certezas, las evidencias, los criterios habituales, con la intención de socavar los discursos y los textos recibidos, a fin de abrir otras posibilidades.

2. SÍNTESIS DEL LIBRO

Derrida tituló el libro *La verdad en pintura*, una frase enigmática y sugestiva extraída de una carta que Paul Cézanne escribe a Émile Bernard el 23 de octubre de 1905: “Le debo la verdad en pintura, y se la diré”. Este es el punto de partida del libro, una frase cuya ambigüedad sirve de pretexto, de elemento de inspiración, para reflexionar en torno a algunos de los temas centrales de la estética y la teoría del arte. Pero, ¿en qué sentido quería Cézanne decir la verdad en pintura? ¿Cómo devuelve la verdad en pintura como deuda? Derrida piensa en cuatro sentidos, aún teniendo en cuenta la dificultad de que la unidad de cada uno de ellos permanezca intacta. En efecto, este es un aviso para el lector que pretenda encontrar en el libro una clara estructura temática, pues las cuestiones en él tratadas se relacionan continuamente en el discurso. El primer sentido se refiere a la cosa misma, a la verdad reproducida o restituida inmediatamente en pintura, la verdad que puede distinguirse sin posibilidad de error. El segundo sentido relaciona la verdad en pintura con la representación adecuada, es decir, que la verdad es representada con fidelidad. La verdad recibe en este caso el valor de la adecuación porque el modelo siempre será más verdadero que la copia, de modo que la pintura representa la verdad, no la manifiesta en sí misma presentándola. Se examinan los dos modelos de la verdad, tanto el de representación o adecuación como el de presentación o develamiento, pues la verdad, el modelo del pintor, debe ser restituido en pintura según ambos modelos. El tercer sentido se refiere a la verdad de lo pictórico, al modo en que se presenta o representa; se refiere a lo propio de un arte, el del signatario-pintor. Los dos primeros casos han indicado que la pintura figura la presentación o representación de un modelo que es la verdad, pero esta figuración es igualmente válida para cualquier otro arte de la presentación o representación. Por lo tanto, este tercer sentido se refiere a la verdad expuesta en un terreno propiamente pictórico. El cuarto sentido se refiere a la verdad en el orden de la pintura, la verdad relativa a la pintura, esto es, la verdad sobre el arte pictórico.

Debemos separarnos un tanto de la comprensión corriente de “la verdad en pintura” y desatar las posibilidades significativas. Así es un idioma, palabra que Derrida emplea para jugar con su sentido etimológico referido tanto a una forma concreta de hablar como a algo singular o propio; en este caso se refiere a la singularidad del trazo, del

rasgo. Un idioma no fija solamente la correspondencia significativa de un núcleo, sino que regula la posibilidad de los juegos, los desvíos. El sistema entrelazado del idioma, de las posibilidades de los trazos, de los sentidos, es lo que Derrida llama parasitismo. Pero este parasitismo no se refiere sólo a aquel que se produce única y separadamente en el sistema de la lengua en tanto que sistema idiomático, sino también al parasitismo que el mismo sistema de la lengua ha llevado a cabo en el sistema de la pintura. El asalto lingüístico en la pintura ha permitido a su vez la aparición del parasitismo esencial que abre cualquier sistema hacia afuera y divide la unidad del trazo que pretende bordearlo, delimitarlo, enmarcarlo. La división del marco es el motivo del libro, el idioma del encuadre, del *passe-partout*. Este es el título de la introducción al libro, en el que Derrida indica que el centro discursivo es en realidad el umbral, los márgenes, destacando la naturaleza limítrofe del *passe-partout*. En su significado primario, se refiere a una llave maestra, una llave que abre todas las puertas y descifra todos los textos, que pasa por todas partes (*se passe partout*), como un marco de cobre o de cartón en el que uno puede colocar figuras o pinturas diversas. Es en el espacio vacío que se abre en el interior del marco donde éste deja aparecer la obra y donde ésta puede ser reemplazada por otra que se desliza igualmente en el encuadre. En este sentido, el encuadre es una estructura con fondo móvil, y en su dejar aparecer no deja de espaciarse, se mueve entre el marco (su límite o rasgo interno propiamente dicho) y lo que permite ver, lo que hace aparecer en su contorno vacío (los rasgos externos), como la imagen, el cuadro, la figura, la forma, los trazos y los colores. En este sentido, en su significado secundario, el *passe-partout* es también el marco que envuelve la obra y la determina en sí misma. De modo que el umbral, el marco, incluso los zapatos y su restitución, se convierten en el nuevo centro; lo aparentemente irrelevante, secundario, marginal, se coloca en el centro.

La fuerza del idioma es para Derrida lo que juega en él con efectos de verdad, fuerza que pierde con la creencia de que éste se rige por una relación estricta entre trazo (palabra, pintura) y sentido. Los sentidos descompuestos en la frase “la verdad en pintura” desatan el juego del lenguaje en cuanto a la apertura de las posibilidades de verdad que en ella aparecen. Éstas aparecen en el abismo, donde nada está estrictamente determinado, aparecen como la presencia del trazo en el vacío del marco. La fuerza de la frase, por lo tanto, se sostiene en la capacidad de jugar con las determinaciones del contexto, pero no cae en la indeterminación, pues es la frase de Cézanne la que aquí

hace de encuadre y, como indican los sentidos que de ella ha extraído Derrida, se mueve entre sus posibilidades de verdad: “desplaza sus acentos o su puntuación oculta, potencializa, formaliza, economiza enormes discursos, multiplica entre ellos los tratos, las transacciones, el contrabando, el injerto, el parasitismo”¹. Pero a pesar de su estructura móvil se mantiene estática en cuanto encuadre (*passe-partout*); escoge lo que quiere presentar, hacer aparecer, delimita el contenido; y, además, mediante sus formas, responde a un sistema finito, limitado, de coacciones. La frase aún no parece estar agotada. Mediante la promesa verbal, además de decir sin describir nada, Cézanne hace algo; en su acto performativo promete que dirá la verdad en pintura, pero ésta puede ser dicha a través de un hacer. El hacer puede ser discursivo, otro decir que crea una verdad que no estaba ahí o un hacer pictórico con valor de decir. Se trata, pues, de un acto performativo que promete otro performativo y que en su decir no dice nada, es más, pospone la promesa de verdad, parece que nunca llegará a ella. Cabría la posibilidad de hablar de una pintura sin verdad, que no por ello dejaría de ser pintura, pero no habría deuda, ni restitución. Lo que ya advierte Derrida en la introducción es la imposibilidad de hablar o escribir acerca del arte y de sus temas, es decir, acerca de su verdad única. Podemos hablar del arte suplementariamente, esto es, desde un marco, un encuadre o borde; de modo que sólo podemos contornear la cuestión, nunca nos sumergiremos en ella. Esta posibilidad se mantiene silenciosa y constante a lo largo del libro, y cuando se manifiesta todo modelo de verdad preconcebido se desmorona y el discurso a su alrededor se desestabiliza.

Y, ¿cómo desestabiliza Derrida los cuatro sentidos, y demás posibles, inicialmente enunciados? Las distintas y entrelazadas cuestiones en torno a la pintura se recogen en los cuatro ensayos que conforman el libro, cuatro piezas escritas para ocasiones distintas –aquí cada elemento, ya sea sentido, cuestión o texto, parece distinto, pero nada más alejado de eso; en términos derrideanos diríamos *diferantes*²–. *La verdad en pintura* consta, en primer lugar, de un ensayo acerca de lo verdaderamente pictórico, en el

¹ Derrida, Jacques, *La verdad en pintura*. Trad. María Cecilia González y Dardo Scavino. Buenos Aires: Paidós, 2010. P. 21.

² El neologismo de Derrida *différance*, traducible al español como “diferimiento”, parte del verbo “diferir”, cuyos dos sentidos remiten, primero, al movimiento de retardar o dilatar la realización de algo y segundo, a la distinción, lo discernible, lo no idéntico. Ambos sentidos del verbo se refieren al espaciamiento entre dos artículos u objetos. En lingüística, Derrida emplea el concepto *différance* para señalar cómo el sentido de un producto textual siempre es pospuesto y nunca alcanza una significación plena y única.

sentido de lo esencial, lo central o lo específico, por oposición a lo secundario, lo marginal o lo accesorio. Esta es la cuestión que Derrida recoge en el primer apartado del libro titulado *Páreigon*, nombre tomado de Kant y que se refiere al marco u ornato, es decir, lo que no pertenece a la obra. En segundo lugar, se trata del problema de las pinturas verdaderas y falsas, el problema de la autenticidad, y, por lo tanto, la del trazo singular del autor. Es la cuestión sobre la relación de la obra con la firma o con un “yo” que Derrida cuestiona en el capítulo +R (*además*) a propósito de una colección de dibujos de Valerio Adami. En tercer lugar, la verdad se refiere a la perfecta adecuación de la pintura con un original, esto es, la relación entre modelo y copia en la tradición mimética del arte. Esta cuestión se aborda en el tercer ensayo titulado *Orlas* a partir del problema de la repetición y de la serie según una lectura de una exposición de Titus-Carmel. Y en cuarto y último lugar, se trata del problema de la verdad acerca de la pintura, es decir, de la concepción de la obra de arte como objeto de discurso erudito y de la concepción de la obra de arte como lugar en el que la filosofía encuentra una verdad. Esta es la cuestión que anima el debate entre Martin Heidegger y Meyer Schapiro en torno a un par de zapatos de Van Gogh, discusión que Derrida deconstruye en el último ensayo, *Restituciones*. Los cuatro sentidos tratan de delimitaciones, de entornos que rodean a la obra, que la mantienen en tensión entre aquello que forma parte de ella y aquello que no. Se trata pues del título, del marco, de la firma, del discurso, del mercado; se trata de todo aquello que legisla sobre la pintura, y por extensión sobre la obra de arte en general, marcando límites. De modo que no se trata únicamente de un libro sobre la pintura, sino también sobre la verdad, o *Sobre el derecho en la pintura*, título que Derrida hubiese querido asignar al libro.

En el primer ensayo Derrida hace una lectura excelente de la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant y se fija precisamente en un comentario marginal sobre el *páreigon*, concepto latente en cada una de las partes del libro e idea fundamental del libro en su totalidad. En lugar de centrarse en las grandes cuestiones filosóficas de la tradición como “¿qué es el arte?”, “¿qué es lo bello?”, “¿qué es la representación?”, “¿cuál es el origen de la obra de arte?”, Derrida insiste en lo que rodea a la obra de arte y la determina como tal. El *páreigon* es el ornamento que rodea la obra de arte propiamente dicha (*ergon*) y que Derrida convierte en el tema principal para señalar cómo la crítica de la facultad de juzgar kantiana no se ocupa de la belleza sino para señalar dónde se encuentran sus límites. Como se ha explicado a propósito del *passe-partout*, Derrida da

al marco el estatus explícito del foco o centro de discusión de la obra de arte: “tal vez esta división del borde sea lo que se escribe y pasa por todas partes en este libro” (Derrida 2010:21). Todos los discursos filosóficos sobre el arte, el sentido del arte y el sentido sin más se organizan a partir de la exigencia permanente de distinguir entre el sentido interno o propio y la circunstancia del sujeto del cual se habla. Desde la estética kantiana esta distinción ha sido concretamente entre lo que atañe intrínsecamente al valor de belleza y lo que es exterior a su sentido inmanente. Esta exigencia presupone un discurso sobre el límite entre el adentro y el afuera del objeto artístico, en definitiva, un discurso sobre el marco que Derrida encuentra en la definición de *páreregon*. La palabra griega ha dado a la noción “fuera-de-obra” un concepto “que no se limita a estar fuera de obra, puesto que actúa también al lado, pegada contra la obra (*ergon*)” (Derrida 2010:65). Traducido también como “objeto accesorio”, “extraño”, “suplemento”, “resto”, el *páreregon* se encuentra al lado de la obra, no le es ajeno, pues afecta al interior y coopera con él desde afuera.

Como tarea secundaria, el *páreregon* interviene en el adentro de la obra en la medida en que hay una falta en el adentro, es decir, el interior del sistema en el que se agrega carece de algo y carece de sí. El vestido en las esculturas, las flores en los marcos y las columnas en los edificios constituyen un *páreregon* no porque se separan de la esencia de la obra sino porque se separan con dificultad y sobre todo porque sin ellos la falta en el interior de la obra aparecería (o no aparecería en tanto que falta). De modo que lo que constituye los *páreregon* “no es simplemente su exterioridad excedente, sino el lazo estructural interno que los fija a la falta en el interior del *ergon*. Y esta falta sería constitutiva de la unidad misma del *ergon* [...] La falta del *ergon* es la falta del *páreregon*” (Derrida 2010:70). Pero es en los límites de este marco donde reside la problemática de distinguir lo que es esencial y lo que es accesorio en una obra. Toda la analítica del juicio estético supone continuamente que se pueda distinguir claramente entre lo intrínseco y lo extrínseco, y que el juicio estético debe referirse concretamente a la belleza intrínseca, no a los adornos. En la determinación de lo intrínseco domina la oposición forma/materia, que domina igualmente toda la tercera Crítica de Kant y se inscribe en el interior de una fuerte tradición estética con la que, como veremos, Heidegger pretende romper. El *páreregon* que puede contribuir a la representación propia e intrínsecamente estética solamente a través de su forma es el llamado *páreregon* normal, aquel que tiene una forma bella y forma parte o interviene esencialmente en el

juicio de gusto. El *páreigon* que no es formalmente bello degenera en adorno y entonces perjudica la belleza de la obra (un marco dorado sería un adorno seductor por el atractivo del color, que no es forma sino materia o contenido sensible). Derrida pone a prueba este concepto kantiano a lo largo del libro cuestionando la posibilidad de distinguir realmente lo extrínseco de lo intrínseco en la obra de arte según el discurso filosófico clásico. Porque, ¿cuál es el límite entre lo accesorio y lo esencial, entre lo interno y lo externo?

No sé lo que es esencial y accesorio en una obra. Y sobre todo no sé lo que es esta cosa, ni esencial ni accesorio, ni propia ni impropia, que Kant llama *páreigon*: por ejemplo, el marco. Dónde tiene lugar el cuadro. ¿Tiene lugar? Dónde comienza. Dónde termina. Cuál es su límite interno. Externo. Y su superficie entre los dos límites. No sé si el lugar de la *Crítica* donde se define el *páreigon* no es también un *páreigon*. (Derrida 2010:74)

En la lógica del *páreigon* se advierte con claridad el procedimiento deconstructivo que quiere eliminar la supuesta evidencia entre el cuadro y el marco, entre el adentro y el afuera, entre lo accesorio y lo sustancial. Derrida trata concretamente de convertir en extraños los elementos que la tradición filosófica occidental nos ha habituado a considerar como obvios e incuestionables. De acuerdo con Derrida, los discursos filosóficos sobre el arte y sobre lo estético atraviesan el marco en su camino directo hacia lo que se supone que es el centro de la obra. Contra eso, su comentario es el análisis de una ausencia, la ausencia de todo discurso filosófico riguroso sobre el marco.

La deconstrucción del marco, su dispersión o reconstitución que ocupa y borra el centro de la obra, se desarrolla en el segundo ensayo, *+R (además)*, respecto a las pinturas de Valerio Adami. Se trata de la relación entre el trazo fónico (la palabra) y el trazo gráfico (en pintura). El comentario se inicia con uno de los dibujos inspirados en *Glas*, un libro experimental de Derrida, y que además cita, en el que hay un pez enganchado por un anzuelo y emergiendo del agua. Derrida lo analiza como la figuración de un juego o competencia de sus firmas, las de ambos, firmas que Adami también dibuja en la superficie del dibujo. Esta es la idea del refrendo, de la firma legalizada, que, para Derrida, constituye la obra de arte en términos institucionales. La obra es autorizada,

refrendada, cuando un museo paga por ella y la cuelga en la pared; pero es igualmente refrendada cuando es reconocida o respaldada por un observador que afirma el reconocimiento. Según la ley del *passe-partout*, el marco es móvil y nunca hay uno sólo, por lo que el refrendo es otro tipo de marco suplementario colocado como contrato de aprobación institucional sobre la obra por el espectador. Refrendar significa, pues, escribir el nombre de uno sobre la obra, desempeñando a veces una cierta función autobiográfica y así testamentaria. El espectador, al respaldar la obra mediante el reconocimiento de su estatuto institucional, le cede a su vez algo de él mismo dentro de su marco. El espectador establece una relación con la obra, cae en el abismo de la diferencia donde se articula la otredad; el marco separa y reúne ambas entidades. Hay algo dentro del marco que se extiende fuera de él para luego volver después de haber atravesado el abismo de la distinción que es el espacio de relación con el observador.

Derrida sigue poniendo a prueba el trazo como firma en el tercer ensayo, *Orlas*, sobre la exposición de ataúdes *The Pocket Size Tlingit Coffin* de Gérard Titus-Carmel pasando por el idioma del dibujante que a veces es llamado *ductus*, porque “*ductus* significa este trazo idiomático (singular) del dibujante que firma solo, antes incluso que el infrascrito del nombre propio. Se dice que el *ductus* hace las veces de firma, o vale como firma” (Derrida 2010:206). El efecto idiomático del tirar (en francés *tirer*, además de “tirar” o “estirar” significa “trazar”) conduce al del trazo: el trazo trazado, tirado, atraído, retirado, mediante el cual se reconoce un artista incluso antes de que firme con su nombre. Así, se investiga sobre el sistema de la *duction* (producción, reproducción, inducción, reducción, etc.) y sus consecuencias, lo que lleva a tratar el trazo del idioma, como ya se ha señalado en su carácter parasitario, según su unidad y su divisibilidad. La serie (tirada) de los 127 dibujos del mismo féretro proporciona a Derrida un ejemplo para tratar la cuestión del modelo, el paradigma, la copia y el original, el proceso de repetición, la genealogía y los restos. Como leyenda o documento descriptivo junto a la obra, la orla sirve como título y firma a la vez; no es ajena al cuadro a pesar de estar fuera de él, pues lo identifica y determina.

El último ensayo inserta la reflexión sobre el modo en que las obras de arte y los comentarios sobre ellas están conectados, esto es, la pregunta de qué estamos viendo y cómo lo distinguimos, para lo cual entrelaza las cuestiones desarrolladas en los ensayos anteriores, motivo por el que constituye el marco de nuestro análisis. En *Restituciones*

de la verdad en pintura se dan diferentes perspectivas sobre la pintura bajo la forma de un debate llamado “polílogo”, integrado por tres voces. Dos de las voces corresponden a las de Heidegger y Schapiro, quienes tratan de restituir la verdad sobre un cuadro de Van Gogh. Los juicios incompatibles de ambos sirven a Derrida de pretexto para diferir en sus discursos como tercera voz y cuestionar el lugar que ocupa la verdad en la pintura. Preguntas como ¿qué representan esos zapatos?, ¿qué hay o qué se da de verdad en esa representación?, ¿a qué y a quién corresponden los zapatos?, ¿qué es un deseo de restitución?, buscan respuesta en los diferentes hablantes que encarnan las diferentes relaciones con la verdad de las obras de arte y del arte en general, así como las diferentes estéticas a las que pertenecen (en la línea de Kant y Heidegger). Derrida lleva a cabo la deconstrucción de dos discursos en torno a una obra de arte, lo que permite, además de señalar los errores discursivos, comprender el libro en cuanto a su intención de descubrir la imposibilidad de hablar sobre una verdad determinada en el arte en la medida en que empleamos el lenguaje para hallarla.

En su divisibilidad, el trazo resulta ser el rasgo común de estas cuatro cuestiones. Los discursos sobre la pintura la delimitan a la vez que reproducen el propio límite que los constituye; según éstos, siempre hay un adentro y un afuera de la obra, una serie de oposiciones determinadas por el trazo. Pero la diferencia no se vuelve necesariamente oposición en el trazo; el rasgo de oposición debe tratarse como un resto que deja el trazo en su retirarse, porque éste nunca aparece por sí mismo, ya que marca la diferencia entre formas o contenidos del aparecer. El trazo abre un espacio en el que se da lugar a la verdad en pintura; es un espacio que no está ni afuera ni adentro, se espacia sin dejarse encuadrar pero tampoco es ajeno al cuadro. El espacio, el abismo, que deja abierto el trazo es el que hace trabajar al marco entre toda oposición bifaz: figura y fondo, forma y contenido, significado y significante. Este espacio es el encuadre. La obra de arte se mantiene al mismo tiempo reunida y separada por el encuadre, que señala el modo en que se habla de ella en tanto que unidad divisible, remarca, señala el trazo enmarcado por él. Este es el sentido del *páreigon*, que cierra la obra de arte, haciéndola disponible en el mercado y para el discurso, liberando su plus-valía. El marco coopera con la obra, reúne su indeterminación, al mismo tiempo que se tensa y se quiebra bajo la presión de lo que ayuda a producir. El *páreigon* señala entonces la relación de tira y afloja entre lo interior y lo exterior de la obra, el lugar que parece inhallable, inaprensible, abierto por el trazo y limitado según la necesidad de verdad en él.

3. LA VERDAD DE LA COSA MISMA

¿Qué pasa con los zapatos? ¿Qué, con los zapatos? ¿De quién son los zapatos? ¿De qué son? ¿E incluso, quiénes son? Aquí están, las preguntas, es todo. (Derrida 2010:271)

En tanto que deuda, la verdad en pintura quiere ser *devuelta*: los zapatos deben ser *restituidos*, deben *volver* a quien le corresponden. Mediante el verbo en francés *revenir*, Derrida juega con los distintos significados de “volver”, “corresponder” y “querer decir”. El sentido de “le debo la verdad” indica en un primer momento decir la verdad, la verdad misma dicha en pintura, la verdad restituida: la verdad acerca de los zapatos, incluso del par de zapatos. Porque ambos pretenden decir la verdad y, por lo tanto, deben los zapatos, deben devolvérselos a quien corresponden. Y si hay que devolver los zapatos también hay que saber de dónde vuelven, de la ciudad o bien del campo. Lo que hace Schapiro en restituir la verdad en pintura, es decir, identifica la pintura y los zapatos y así atribuye el sujeto de la obra –los zapatos– al sujeto de la obra –Van Gogh. Heidegger, en cambio, atribuye los zapatos, “ein Paar Bauernschuhe”³, a una campesina. Este desacuerdo fue el que motivó la carta de Schapiro al profesor Heidegger en la que le pregunta a cuál de los muchos pares de zapatos pintados por Van Gogh se refería en *El origen de la obra de arte*. Para Schapiro era importante saber de qué par de zapatos estaba hablando para demostrar que Heidegger estaba errado en su interpretación, para él, fruto de una proyección imaginaria. Lo que Heidegger ve en ellos es ciertamente un par de zapatos de campesina a sabiendas que la pintura no revela su localización, dice que están en un espacio indefinido, y ni siquiera aparecen restos de tierra del campo pegados a los zapatos. Pero, aún así, se trata de un par de zapatos de campesina:

Durch dieses Zeug zieht das klaglose Bangen um die Sicherheit des Brotes, die wortlose Freude des Wiederüberstehens der Not, das Beben

³ Heidegger, Martin, “Der Ursprung des Kunstwerkes“ en *Holzwege*, Gesamtausgabe Band 5. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977. P. 18.

in der Ankunft der Geburt und das Zittern in der Umdrohung des Todes. Zur *Erde* gehört dieses Zeug und in der *Welt* der Bäuerin ist es behütet. (Heidegger 1977:19)

*A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la tierra y su refugio es el mundo de la labradora.*⁴

Según Schapiro, los zapatos de Van Gogh no son de pueblo, sino de ciudad, y tampoco son zapatos de mujer, sino de hombre, concretamente del autor de la obra. Schapiro quiere demostrar que la vehemente interpretación de Heidegger está basada en una construcción subjetiva, que las asociaciones entre el par de zapatos de la pintura y lo campesino y la tierra no están contenidas en la pintura en sí; que su proyección personal nos aleja de la obra de arte, pues sus palabras podrían referirse a cualquier par de zapatos de campesina existentes. Pero, como veremos, en ambos casos se trata de proyecciones, ni más verdaderas ni más falsas. Esta es, al fin y al cabo, la problemática que Derrida investiga mediante la desarticulación de los discursos de estos dos autores, discursos que difieren, pero que a la vez necesitan de un punto en común para avanzar.

Derrida destaca la correspondencia simbólica entre Shapiro y Heidegger en cuanto al previo y codificado compromiso asumido por un interés común, que es el reconocimiento del par. Para ambos, este reconocimiento es necesario para identificar el sujeto de los zapatos, porque la paridad de los zapatos, la correspondencia de dos partes que se complementan y configuran el sujeto identificado, posibilita la búsqueda del sujeto portador. No habría identificación posible si se tratara de un par de zapatos desaparejos. Este contrato simbólico que asume sin lugar a dudas que se trata de un par de zapatos que pertenece a un propietario real (ya sea el mismo Van Gogh o una campesina) supone, por ende, que se trata de un par de zapatos reales.

Pero Derrida descubre una trampa que ninguno de los dos tuvo presente: los cordones o lazos, que ciñen o aflojan, incluso vinculan y sujetan, el sujeto portado al sujeto portador. Los cordones de los zapatos de Van Gogh están desatados entre ellos mismos,

⁴ Heidegger, Martin, "El origen de la obra de arte" en *Caminos de bosque*. Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 1995. P. 27.

es decir, están desatados uno del otro, lo que indica que puede no tratarse necesariamente de un par. Los zapatos están desatados en sí, han sido separados de los pies que solían llevarlos (desatados del sujeto), por lo que, además, están descargados de una tarea o función actual. Finalmente, los zapatos están desatados de sí, están visiblemente inactivos en tanto que objetos pintados y sujetos al cuadro. En cuanto al título, leyenda que podría facilitar (aunque no asegurar) el proceso de correspondencia, no define de modo alguno el cuadro como “par de zapatos”, por lo que la disparidad no sería imposible.

4. LA VERDAD MEDIANTE LA PINTURA

4.1. Presentación / Representación

Habiendo convenido la verdad del par de zapatos en el cuadro de Van Gogh, el debate que sigue entre Heidegger y Schapiro es el de la relación del sujeto pintado con la realidad. Cada uno de los autores defiende un tipo de estructura de verdad: la relación de la pintura-copia con su fuente (la mimesis) y la pintura en tanto que desvelamiento de la verdad (pintura en tanto que lugar en el que la filosofía encuentra una verdad). La verdad que debe ser devuelta y quiere ser dicha, el par de zapatos en pintura, debe *volver* de algún lugar para ser restituida, y al volver a través de la pintura debemos preguntarnos por lo propiamente pictórico, esto es, cómo se expone la verdad en el terreno pictórico. A la posición heideggeriana se le da mucho más espacio y a su carga filosófica mucha más amplitud. Heidegger quiere apartar la obra de arte de la comprensión mimética de su esencia, su propósito es desbordar el cuadro en tanto que representación, porque ve un límite en la descripción forzada o contenida por determinaciones pictóricas y pretende, entonces, ver o leer otra cosa *más allá* de la pintura. Se interesa por la verdad de la verdad y no por la cuestión de la referencia en pintura, por lo que intenta retrotraerse a un punto de la tradición anterior, cuando se aceptaba que la obra de arte presenta verdad. La cuestión sobre la estructura ontológica de la obra de arte se inserta en la investigación del modo en que las cosas nos son dadas, para lo cual Heidegger se aparta de la oposición clásica de sujeto/objeto y del sentido de un sujeto autónomo que trata con objetos ya dados y definidos. Muestra así una suspicacia hacia la actitud estética que rompe con el par de opuestos de materia-forma, como veremos, y recupera el concepto griego de “apariencia” o “aparición” (desvelamiento). De allí que sean interrogados modelos de verdad como la *adequatio*, ya que al medir una impresión con su modelo se presupone que el modelo-objeto es algo ya dado.

La distinción entre “forma” y “materia”, que es la base de gran parte de la teoría estética y que ha definido el concepto de cosa en tanto que materia informada, conduce a un examen de la obra de arte (*Werk*) en relación con la cosa (*Ding*) y con el producto o utensilio (*Zeug*). En la pregunta sobre qué clase de cosa es una obra de arte, Heidegger

retoma el término griego de cosa, llamada *hypokéimenon*, que se entendía como aquello alrededor de lo cual se han agrupado unas características. Por lo tanto, la cualidad de las cosas consistía en tener un núcleo, y esta cualidad era la que en el fondo y siempre subyacía. En cuanto a las características, éstas estaban ya siempre ligadas a lo que subyace en cada caso y aparece con la cosa. La cosa corresponde, entonces, a “la experiencia fundamental griega del ser de lo ente en el sentido de la presencia” (Heidegger 1995:16), y aquí la palabra *Grunderfahrung* (experiencia fundamental) incluye el carácter de suelo, de fondo, de la experiencia de la cosa. Pero la interpretación occidental de la cosa está dominada por la traducción al latín de la palabra griega, adopción que convirtió la palabra en *subjectum*. La cosa entendida como “debajo”, referido abajo, inferior, fondo, suelo, interior (lo indica el prefijo griego *hypó-*), fue asumida en latín como un componente de la cosa, el sustrato o substancia a la que se agregaban los accidentes. El estar debajo de la cosa en referencia a su presencia de suelo, de fundamento, junto al resto de entes pasó a disgregarse en el tradicional binomio de *subjectum/accidens*, que conllevó el otro clásico binomio de materia/forma.

La traducción latina trasladó la experiencia griega a otro modo de pensar y, por consiguiente, a otro modo de ser-ahí. El *Überfall* (en la traducción empleada se traduce como “atropello”, pero una traducción más precisa sería “asalto”, pues señala más bien algo que asalta o cae encima) que la cosa padeció con la traducción al latín es, como dice Derrida, una transferencia de determinaciones que le habrían “caído encima” a la cosa, más allá de la experiencia griega fundamental y primera. Para Heidegger, la adopción del *subjectum* fue el comienzo de la ausencia-de-suelo en el pensamiento occidental. Derrida desarrolla un símil entre la falta de suelo de la palabra latina cosa y el lugar indefinido al que pertenecen los zapatos en la pintura de Van Gogh:

El suelo (del pensamiento) falta, pues, cuando unas palabras pierden la palabra. Las “mismas” palabras (*Wörter*) privadas de palabra (*Wort*) que corresponden a la experiencia originariamente griega de la cosa, las “mismas” palabras, que, por consiguiente, ya no son del todo las mismas, los dobles fantasmáticos de sí mismas, sus simulacros leves, se ponen a andar por encima del vacío o en el vacío, *bodenlos*. (Derrida 2010:302-304)

Esta analogía entre la privación de suelo (traducción literal de *bodenlos*, también entendido como algo que carece de fondo) y el lugar de los zapatos se debe a que éstos parecen estar levitando, sin un contacto real con la superficie, parecen estar abandonados, igual que están desatados. La *Bodenlosigkeit* (la ausencia de suelo) de los zapatos podría incluso estar determinada o provocada por el estatuto de objeto-representado en el preciso marco de una tela pintada, aún más, de una tela colgada de la pared de un museo. Aquí Derrida juega con las posibilidades significativas del término en relación al estado desatado de los zapatos en tanto que cosa y cosa en pintura.

La distinción de los tres tipos de entes es la siguiente: la cosa (*Ding*) propiamente dicha es aquella pura y simple, que es dada y autosuficiente, es decir, que remite a sí misma; el utensilio (*Zeug*) es aquello confeccionado expresamente para su uso y, por tanto, es algo creado por el hombre; la obra (*Werk*) también es creada por el hombre pero no para un uso concreto, es decir, que su presencia es autosuficiente. Así, el utensilio se mantiene entre la cosa y la obra de arte, y el par de zapatos es el paradigma de la cosa como utensilio o producto. En el camino hacia la naturaleza de la obra de arte —el carácter de obra de la obra— Heidegger no se interesa por la obra sino por el ser-producto que son los zapatos y cuyo ejemplo proveen. Derrida se pregunta, entonces, por qué se ocupa tanto del ser-producto. Y es que subyace la sospecha de que la cosa pura y simple puede haber sido determinada a partir del producto como materia informe. Al ser el par materia/forma vinculado con la distinción objeto/sujeto, nosotros, como sujetos autónomos, inducimos una forma en la materia para hacer de ella nuestro instrumento, para hacerla seguir nuestras intenciones y conseguir así un objeto/cosa. Por tanto, habría que pensar el ser-producto “antes”, “fuera”, “bajo” la determinación agregada —la interpretación de la cosa según la materia y la forma— (*Überfall*). Porque llamamos a las cosas propiamente dichas “cosas puras y simples”, pero este “desnudo” de la “mera cosa” significa el despojamiento del carácter de utilidad y fabricación. Como cosa o como obra, no como producto, el par de zapatos exhibe cierta desnudez. La cosa desnuda, la mera cosa, es una especie de producto, un producto desvestido de su ser-de-producto, por lo tanto, el ser-cosa consiste en lo que resta todavía. En tanto que cosa de uso incierto, abandonada y desatada de su función, los zapatos están desnudos, son el resto.

Derrida se pregunta por el símil entre el *Überfall* y la estructura del *párergon*; entendiendo el primero como una sobreimposición violenta que cae sobre la cosa, que la somete bajo materia-forma, que la delimita y enmarca. Pero, ¿qué sucede con el resto? Podría ser que en su estructura de resto nunca pudiera dejarse determinar propiamente debido al marco dislocado. El *párergon* se plantea aquí no como lo que está fuera-de-obra sino como lo que se agrega en el adentro y que a la vez es irreductible. Para Kant el *párergon* se definía por lo accesorio que se agrega e interviene en el adentro para suplir una falta interior de la obra (*ergon*): los vestidos de las estatuas poseerían la función de *párergon*, ornamento que se adhiere a la obra, y el cuerpo o el sujeto propio de la representación sería el desnudo. Este es un doble desnudo: desnudo en cuanto la estatua ha sido despojada de sus ropas y desnudo en cuanto *ergon* sin suplemento extrínseco, sin adiciones, sin *párergon*. Pero en el caso de los zapatos, ¿no son ellos mismos un *párergon* sin *ergon*? Derrida busca el desnudo que dejan los zapatos en tanto que indumentaria: parece tratarse de un suplemento que no tiene nada que suplir. Entonces, ¿dónde está la cosa desnuda, el resto? Heidegger pensaría el desnudo como el despojamiento del carácter de utilidad del producto, de modo que el producto desvestido es la cosa desnuda, lo que todavía resta. Sin embargo, este resto no está propiamente determinado en sí mismo; el resto no es una cosa desnuda. En tanto que producto (utilizable) y del género del vestido, los zapatos están investidos, habitados, informados por la forma de otra cosa desnuda (los pies, el propietario) de la que están desatados. El *párergon*, los zapatos, se desata.

Heidegger no recurre a la pareja materia-forma para llegar a la esencia del ser-producto, ya que no se alcanzará el resto mediante la sustracción del producto sino abriendo el camino hacia lo propiamente producto del producto. Y este camino lo abre la obra de arte. Parte de la utilidad como carácter que reside en la plenitud de un modo de ser esencial del utensilio, pero dado que este carácter de utilidad solamente puede considerarse en el momento en que está siendo usado, la simple representación de un par de zapatos vacíos no contiene la verdad del ser-utensilio del utensilio. Es en su fiabilidad donde reside el reposo del utensilio que reposa en sí mismo. Heidegger da con el ser-utensilio del utensilio plantándose delante de la tela de Van Gogh. De modo que la obra de arte no ha servido para ilustrar mejor lo que es un producto, sino que ha sido ella quien nos ha hecho saber lo que es de *verdad* un zapato; la obra mostró, hizo aparecer. Las obras no representan, pues éstas no son copias de nada, sino que

presentan. En su reposo, el ser-utensilio del par de zapatos desnudos, desatados, llega propiamente a la presencia a través de y en la obra: “el cuadro de Van Gogh es la apertura por la que atisba lo que es de verdad el utensilio, el par de botas de labranza” (Heidegger 1995:29).

Ante su ingenuidad referencialista, Schapiro retrae a Heidegger no haber precisado el cuadro del que trata aún sabiendo que Van Gogh pintó varias veces cuadros similares; Heidegger se precipita en una referencia tan vaga como “el célebre cuadro” como si éste fuese tan claro. Sin embargo, Derrida recuerda que en su propósito Heidegger no pretende aquello que Schapiro critica. En primer lugar, su intención no era interesarnos en la pintura o ejercer como crítico de arte: en *El origen de la obra de arte* no está describiendo, ni quiere describir, el cuadro, tampoco el objeto pintado, sino el producto. Para el uso que él quería darle inicialmente –el análisis del ser-producto– las distintas telas podían intercambiarse sin problema, incluso el sujeto portador podía ser arbitrario. De modo que todo lo referido al mundo campesino es una variable accesoria, a pesar de tratarse de una proyección ideológica de Heidegger. En segundo lugar, la misma verdad, la verdad que presenta el cuadro, no es la verdad “campesina”, es decir, una verdad cuya esencia resulta de la atribución de los zapatos a lo campesino. En este sentido el atributo “campesino” también es secundario. No se trata de una relación, ya sea de adecuación o de atribución, entre un producto y un propietario o usuario, el producto que son los zapatos no pertenece ni a un sujeto ni a un mundo concreto; se trata de la experiencia de un ser-producto que vuelve de más allá de la pareja materia-forma.

Mientras sólo nos limitemos a ver en el cuadro un par de zapatos en general, nunca llegaremos a saber lo que es verdaderamente el ser-utensilio del utensilio. Además, no sabemos lo que son de verdad los zapatos, su ser-utensilio, por medio de una descripción o explicación, sino únicamente colocándonos delante de la obra. Heidegger niega que la verdad de una obra pueda ser la adecuación a un objeto ya existente, que así es restituido. El arte se ocupa de la verdad en tanto que puesta en práctica, o en obra, de la verdad, pero no de la verdad entendida como imitación o copia de la realidad. Supera la concepción del arte como reproducción de lo real, como reproducción que coincide con lo ente, que se adapte a éste (*adequatio*). Este es el proceso de Schapiro:

“they are more likely pictures of the artist’s own shoes, not the shoes of a peasant”⁵. Invoca unos zapatos reales los cuales se supone que el cuadro imita, representa, reproduce, por lo que hay que determinar su pertenencia a un sujeto-portador real. Heidegger, en cambio, da incluso a entender que el sujeto de la pintura, el par de zapatos, ni siquiera existe en la realidad, porque “¿acaso opinamos que el mencionado cuadro de Van Gogh copia un par de botas campesinas y que es una obra porque ha conseguido hacerlo?” (Heidegger 1995:29). La obra no reproduce el ente singular sino la esencia general de las cosas, esto es, su verdad como presencia develada (*alétheia*).

4.2. El desbordamiento del límite pictórico

Para Derrida, las posturas de Heidegger y Schapiro son igualmente excesivas e ingenuas. La atribución de Schapiro se inserta en la estética representativa y empirista, tal vez más pre-crítica o excesiva que el movimiento efectuado por Heidegger. Éste, sin embargo, al atribuir los zapatos a lo campesino sin plantearse la pregunta al respecto es incluso más pre-crítico e ingenuo que Schapiro; no se hace ninguna pregunta en términos de representación sino que habla directamente de una verdad presentativa. El punto de unión de esta correspondencia vuelve a remitirse al contrato de verdad, la verdad debida en tanto que adecuación (representación) y la verdad debida en tanto que presencia develada (presentación). Derrida despliega un análisis, no inclinándose sobre la distinción entre pintado y real, sino sobre la cuestión de cómo se adhiere una obra de arte o, contrariamente, cómo se separa de sí misma, cómo se disemina. A partir de la descripción de Heidegger de la bota boquiabierta indica el modo en que se desplaza fuera de los rasgos del zapato pintado. En su proyecto de desbordar el cuadro en tanto que representación, un movimiento más allá de la pintura, Heidegger atraviesa cierta línea, se evade de la cuestión propiamente pictórica:

El hecho de atravesar ciertas líneas, ciertos trazos en el cuadro [...]. Y sobre todo, en primer lugar, el hecho de atravesar las líneas de encuadramiento, los trazos que desenlazan el cuadro del medio real. ¿Dónde, en qué momento, en qué sentido esta transgresión tiene lugar? ¿Y el hecho de atravesar es una transgresión? ¿De qué ley? Lo que

⁵ Schapiro, Meyer, “The Still Life as a Personal Object– A Note on Heidegger and van Gogh” en *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*. New York: George Braziller, 1994. P. 136.

equivale a preguntarse sobre todo, si, y en qué límites, Heidegger hablaba del “célebre cuadro”. (Derrida 2010:333)

El cuadro de Van Gogh se ha tomado como ejemplo del ejemplo, pues Heidegger está interesado en el producto que hay en él, el par de zapatos de campesina. No habla del cuadro, no lo describe, es más, no pretende decir nada del cuadro mismo. No dice casi nada concerniente al contenido del cuadro, lo abandona con un discurso evasivo y desbordante. Ha sido solo un leve roce, una breve mención al “célebre cuadro” de Van Gogh lo que ha inducido a la objeción de Schapiro sobre la identificación de la obra, la cual, por su parte, es igual de ligera. Este es el único toque, la única, aunque vaga y abierta, descripción del objeto en la pintura, descripción que podría decirse de cualquier par de zapatos, reales o no: “en la oscura boca del gastado interior del zapato [...]” (Heidegger 1995:27).

La evasión se refiere al desbordamiento del límite pictórico en el sentido de atravesar la representación enmarcada, la inmediatez visible en el cuadro –el borde en cuanto al trazo de la pintura y al marco del cuadro–. La pregunta por el desbordamiento en tanto que operación discursiva o en tanto que razón interna en la estructura pictórica es primordial en toda la articulación de Derrida. La cuestión fundamental, y que no está planteada por ninguno de los otros dos partícipes, “concieme a la estructura de este límite, del ser-en o del ser-fuera. A la vez en cuanto al producto y en cuanto a la obra” (Derrida 2010:337). Esta es la cuestión del *páregron*, del suplemento. El discurso de Heidegger es extrañamente inconsciente, pues no tiene en consideración la cuestión del adentro y el afuera de la pintura. El discurso sobre los zapatos no se lo atribuye a sí mismo, él no ha sido quien ha hablado acerca del cuadro, sino que ha sido el mismo cuadro que ha hablado, pues solamente estando delante de la obra ésta nos hace saber, hace aparecer, el ser-producto del producto, es decir, la verdad de los zapatos. Derrida toma el movimiento desbordante de Heidegger para formular la pregunta elusiva de qué es estar en pintura: podría ser, en efecto, que la estructura pictórica, las pinceladas, inviten a que el movimiento visual tienda hacia fuera o hacia dentro; pero podría ser también que el mero uso del habla, no la pintura, ocasione el ir más allá de la pintura, trayendo o alejando lo que es puramente visible. Derrida sugiere una posibilidad de verdad en pintura que no es ni representación (una mera copia) ni presentación

(presencia o acontecimiento). Esta verdad invisible tiene que ver con el modo de situarnos en el interior o el exterior del cuadro, es decir, con el modo de hablar sobre él.

En su abandono del cuadro, después de haber constatado que en el cuadro no hay nada importante que ver ni aprender, nada que no sepamos, Heidegger comenta levemente aquello que ya sabemos acerca del cuadro. Esta es una descripción en términos de materia y forma, de la que por cierto escapaba, mediante la cual determina el tipo de zapatos de que se trata: “Todo el mundo sabe en qué consiste un zapato. A no ser que se trate de unos zuecos o de unas zapatillas de esparto, un zapato tiene siempre una suela y un empeine de cuero unidos mediante un cosido y unos clavos. Este tipo de utensilio sirve para calzar los pies” (Heidegger 1995:26). El hecho de excluir los zuecos indica que está refiriéndose al cuadro, que está hablando de él. Derrida enumera una serie de cuadros de Van Gogh en los que aparecen campesinos y campesinas que llevan zuecos concretamente: si los zuecos han sido excluidos, ¿deberíamos, entonces, dar la razón a Schapiro en cuanto a la imposibilidad de que se trate de zapatos de campesino? Pero para Derrida la delimitación de la descripción interna y externa no es tan clara, ésta depende de la decisión en cuanto al marco, a lo que separa lo interno de lo externo: “se trata de todos los intereses comprometidos en el proceso de esta repartición. La lógica del *páreigon* que obra aquí quita en este aspecto cualquier seguridad” (Derrida 2010:345).

4.3. La inutilidad como desatadura (*plus-valía*)

Aunque en la investigación, que Derrida llama policial, haya verificado que en efecto existen otros cuadros de Van Gogh en los que hay campesinos que no llevan zuecos y que, por lo tanto, la atribución de Heidegger no es fruto de una proyección imaginaria, él no siempre habla del cuadro, por no decir casi nunca. Lo que pretende describiendo en términos de materia y forma, pero sin la ayuda de la pintura, es plantear la pregunta de la utilidad (*Dienlichkeit*) en la que parece residir tradicionalmente el ser-producto del producto. Lo que muestra la obra son los zapatos en tanto que cosas que sirven, que tienen una utilidad, y eso es lo que ya sabemos sin necesidad de la obra. A Heidegger le interesan los zapatos como prenda útil solamente en razón de su utilidad, y ésta utilidad se vincula al andar, al suelo, al trabajo, a los pies en movimiento en el momento en que

es la campesina quien calza los zapatos. En este caso, parece que el zapato que no se defina por estas características pierde su sentido y su utilidad, ¿entonces ya no es un zapato? Derrida quiere señalar con esto que Heidegger ha marcado unos límites desde el momento en que se ha ceñido al zapato únicamente como prenda útil. No tener en cuenta esta limitación impediría comprender dos factores importantes: primero, para qué puede ser útil la inutilidad (zapatos y cuadro); segundo, el proceso de fetichización del producto y lo obrado (zapatos y pintura).

En su significación, el fetiche es un modelo de verdad, por lo que hablar de fetiche es establecer algo como cosa real, sujeta a algún tipo de prescripción o tabú, de la que el fetiche es un sustituto o equivalente. En este sentido, tanto Heidegger como Schapiro han descuidado la posibilidad que la pintura de Van Gogh en sí misma plantee la pregunta de si en tanto que pintura se refiere a algo que está afuera realmente –un par de zapatos que pertenece a alguien–, o más bien a objetos cargados con una investidura fantasmática. Pero aquí la cuestión del par, de la paridad, vuelve a ser importante: es más fácil comprender y tratar la utilidad de los zapatos mediante un par de ellos que mediante un solo zapato o dos zapatos desparejos. La constatación del par impide la posibilidad del fetichismo, ata los zapatos a su uso normal; la paridad de los zapatos permite, además, identificarlos con un sujeto y así hacer justicia a la verdad que creen deber en pintura.

En cuanto a lo útil de la inutilidad se deduce de un movimiento contradictorio. Si la utilidad, esencia del ser-producto, solamente puede aparecer en su uso, mientras se usa, entonces el cuadro no sirve para nada cuando se trata de acceder a la utilidad del producto, a la verdad. Pero con la breve descripción del cuadro, “un par de botas de campesino” (Heidegger 1995:26), Heidegger hace efectivamente referencia al cuadro, no lo deja completamente de lado para dejarlo hablar como pretendía. Derrida descubre este síntoma, el interés sintomático por la investidura, por la restitución y nombramiento de un sujeto, esto es, la delimitación interesada del marco. A diferencia de Schapiro, quien comete la misma imprudente atribución, “la contradicción es tanto más grave cuanto que la atribución pretende ser interna, fundada en el cuadro y no en una conjetura o una reconstrucción como en la *Nota* de Schapiro” (Derrida 2010:352).

Los cordones no parecen ser los lazos sueltos que marcan la lógica del corte, la delimitación del marco, más bien lo contrario: actúan en la lógica de la “estructura”, neologismo derrideano que señala la restricción, el entrelazamiento de la diferencia: “la soltura de los cordones no es absoluta, no absuelve, no desliga, no corta. Guarda una estructura organizada. No un más o menos de estructura sino una forma determinada (estructurada) de estructura: del adentro y del afuera, de la parte de abajo y de arriba” (Derrida 2010:354). La lógica de la desatadura como corte de que habla Derrida se refiere al acto de desligamiento, cuya consecuencia es realzar la diferencia en una dialéctica de la oposición. A esto se le llama suturar, como el acto de coser (unir parejas de oposiciones, cortes oposicionales). En cambio, la lógica de la desatadura como “estructura” (en inglés *stricture*: restricción, limitación) actúa de forma muy diferente, casi contraria: nunca sutura, es “diferante”. Este es el término derridiano de la *différance*, es decir, la diseminación o diferimiento. Parece que nada puede decirse rotundamente sobre los zapatos, pues no están ni atados ni desatados, ni llenos ni vacíos, está entreabierto; de modo que cualquier “estructura” es también “destructuración”. Derrida vincula lo “destructurado” (*déstructuré*) con la “separación” para sugerir la maniobra que realiza Heidegger para llegar a la reconexión, a la adherencia, de lo que anteriormente había declarado inútil. Este es el giro en el que primero enfatiza lo poco que podemos descubrir de los zapatos para luego, mediante un lenguaje cargado, llegar al entendimiento de lo que es el producto.

La “destructuración”, el desligamiento de los cordones, el fuera-de-uso de los zapatos, conducen a la declaración de Heidegger de la inutilidad del cuadro para su investigación. El cuadro es inútil “en lo que representa y enmarca” –los zapatos, el producto, inútiles– pero también es inútil “en lo que representa y enmarca” (Derrida 2010:355) –cuadro des-incluido, desatado de su medio por la línea del marco, el artificio de su atadura–. De nuevo la doble inutilidad: un producto inútil (obra) que muestra un producto inútil (zapatos). Aún más, la obra es inútil en tanto que producto abstraído de su medio de pertenencia (un ejemplo sería el muro del museo) que además muestra otro producto abstraído de su medio. Esta es la abstracción, la desatadura. Pero no se trata de dos identidades desatadas, dos términos desaparejos, en el sentido de una desatadura regida por un proceso exterior, sino que la desatadura de la obra “marca, re-marca y sobre-marca” la del producto. Esta marca es la que funciona de atadura, de entrelazamiento, en tanto que trazo (marca, dibujo, línea en pintura) y marco.

La pintura no es para Derrida un decir, mostrar o representar, sino un marcar (*remarquar*), cuyos significados en francés, además de “volver a marcar”, incluyen “notar”, “señalar” y “observar”. La pintura desata la cosa (sujeto) que aparece en ella y nos recuerda que lo presente en ella no es un par de zapatos sino pintura. La pintura en tanto que desatadura tiene un objetivo *representativo* en la medida en que debe estar ligada, religada, a su origen emisor; el objetivo de la atadura es precisamente volver a ajustar lo destricturado, *reajustar*. De modo que los zapatos hacen marcar (*remarquar*), señalan, notan que “esto es un cuadro, somos la pintura en pintura, esto es dibujado mediante trazos, los rebordes, los cordones de los zapatos vacíos que nos desatan del sujeto en pie. Entonces estos trazos en forma de cordón forman el marco del cuadro que parecía enmarcarlos. Nosotros, los zapatos, somos más grandes que el marco y la firma incorporada” (Derrida 2010:357). Con esta imagen del desmesurado agrandamiento de los zapatos, Derrida ejemplifica el desbordamiento del marco, de los límites, que produce el texto, el discurso sobre los zapatos. Esta es la ley del *párergon* que lo contiene todo sin contener y manipula todas las relaciones de la parte con el todo. La correspondencia entrelazante de Heidegger y Schapiro –para ellos el cuadro se remarca como par de zapatos para servir al proceso de atadura, de estricturación–, este desbordamiento interminable del todo por la parte que salta por encima del marco, que lo sobrepasa, no se produce en el interior del elemento enmarcado, es decir, en el sistema de la pintura. La correspondencia desbordante se produce entre el elemento general –discurso, escritura, pintura– y el elemento determinado por él. El término desbordamiento indica lo que Derrida llama “la sobrepuja en plus-valía” (Derrida 2010:358), el des-bordar en tanto que sobrepasar el marco, el borde, la marca, el trazo. Si la figura tal y como ha querido ser restituida carece de figura, las cuestiones tradicionales de identificación, descripción y atribución no tienen sentido alguno. Pero ignorar la legitimidad de estas preguntas, así como la de saber si eso pasa en el cuadro o fuera del marco, sería ingenuo para Derrida, así como lo sería limitarse solamente a ellas.

Lo esencial es hacer aparecer el desbordamiento de lo que es visible, y así es como el fuera-de-uso desatado (los zapatos, el cuadro) da lugar, en su desatarse, en su separación, a una plus-valía abismal; lo inútil da lugar a una explotación especulativa. Y una vez que lo desatado invoca la atadura, ya se perfila un discurso, una operación para

invocar la adherencia. Para reunir las condiciones de una fetichización de los zapatos, Derrida recupera el concepto de belleza de Kant a propósito del artefacto-utensilio. La finalidad sin fin que caracteriza el sentimiento de belleza también tiene lugar en el producto artificial en la medida en que su intención, objetivo (utilidad) esté cortado, es decir, que el utensilio esté desplazado de su función. Este desplazamiento, esta desatadura, es el *sin* del corte puro que “se anunciaba en el utensilio desafectado, difunto, privado de su funcionamiento [...] Interrumpiendo un funcionamiento finalizado pero dejando una traza, la muerte siempre tiene una relación esencial con este corte, el hiato de este abismo donde lo bello sorprende” (Derrida 2010:98-99). El corte hace aparecer el sin entendido no como falta sino *sin falta*, pues no se ve el fin: es la finalidad sin fin. El origen de la belleza es la traza de la ausencia de fin, de sentido.

Pero no solamente es la belleza la que puede aparecer en la inutilidad de lo útil sino, y retomando a Heidegger, la verdad de lo útil. Esta verdad es el ser-producto del producto que aparece en su estar fuera-de-uso, en el desenlace o desatadura. En este sentido, la inutilidad del producto sirve, es útil para develar la verdad. Según Derrida, este movimiento de la verdad atraviesa la posibilidad de la fetichización, pero termina al asignar una verdad a la presentación (la presentación de la verdad del producto), al conceder un sentido y sobrecargar de valor lo inútil. Pero este movimiento no es más que un primer paso para comprender que la utilidad del producto viene de más lejos. No es la utilidad, ni la inutilidad, lo que interesa realmente a Heidegger, pues ésta no deja de ser el valor derivado de la pareja materia-forma, de lo que ha caído sobre la cosa del producto (*Überfall*), por oposicional por encima del cual hay que remontarse para acceder al auténtico ser-producto. Para este segundo paso Derrida se pregunta si abandona el cuadro del que, por cierto, Heidegger casi no ha hablado, porque después de haber encontrado la utilidad del ser-producto que ha visto en los zapatos en pintura dice que “tal vez todas estas cosas sólo las vemos en los zapatos del cuadro” (Heidegger 1995:27). ¿Necesita de la pintura para este segundo paso, para retornar hacia aquél origen más lejano del ser-producto? Parece que no, pues luego de dicha concesión no hablará del cuadro sino de la campesina, para concluir de nuevo con el cuadro que ha hablado.

El origen del ser-producto, la fuerza que hace posible la utilidad del producto, la condición de la utilidad es lo que llama “fiabilidad” (*Verlässlichkeit*). Es a partir de la

fiabilidad que podemos contar con el producto, solamente es útil si confiamos en su fiabilidad: “el ser-utensilio del utensilio, su fiabilidad, mantiene a todas las cosas reunidas en sí, según su modo y su extensión. Sin embargo, la utilidad del utensilio sólo es la consecuencia esencial de la fiabilidad” (Derrida 2010:27). A partir del momento en que Heidegger ya no se interesa por el valor de utilidad sino por la fiabilidad, la objeción de Schapiro se desplaza, porque Heidegger ha ido un paso más allá del cuadro. Lo que es fiable ha requerido antes confianza o crédito, y éste es anterior a cualquier contrato simbólico motivado por un compromiso firmado por un sujeto concreto. Sin fiabilidad no habría ni un producto utilizable ni un objeto simbólico. Es la fiabilidad la que en *El origen de la obra de arte* corresponde a una deuda, restitución o verdad, e inevitablemente su concepto precede todos los valores que forman parte del sistema materia-forma. Además de ser anterior a la utilidad del producto, la fiabilidad es su condición, y el compromiso es el de la pertenencia al mundo y a la tierra y no a un propietario, portador o signatario, ni siquiera la campesina.

Gracias a ella y a través de este utensilio la labradora se abandona en manos de la callada llamada de la tierra, gracias a ella está segura de su mundo. Para ella y para los que están con ella y son como ella, el mundo y la tierra sólo están ahí de esa manera: en el utensilio. Decimos “sólo” y es un error, porque la fiabilidad del utensilio es la única capaz de darle a este mundo sencillo una sensación de protección y de asegurarle a la tierra la libertad de su constante afluencia. (Heidegger 1995:27)

Ciertamente, sin el presupuesto absoluto de este compromiso, en esta fiabilidad pre-originaria, no habría “sensación de protección”, no habría seguridad: no sería posible ningún contrato simbólico, ninguna producción y ninguna utilización, tampoco serían posibles los conceptos que sirven para dominar todo esto, especialmente los de materia y forma. La fiabilidad no procede de la naturaleza, no se basa en conceptos filosóficos, sino en el combate entre el mundo y la tierra.

5. LA VERDAD DE LA PINTURA

5.1. La obra como apertura de un mundo

Hay que entender la terminología heideggeriana de mundo y tierra. Partimos de que lo que aparece en el cuadro de Van Gogh no es un par de zapatos casuales sino la verdadera esencia del producto que es: esta es la realización del arte que hace aparecer la verdad de lo ente. El aparecer de la verdad tal como acontece en la obra solamente puede pensarse desde la obra y no desde la cosa misma. Si la obra de arte se caracteriza por sostenerse en sí misma se dice que pertenece a su mundo y, además, que en ella el mundo está ahí –todo el mundo de la vida campesina está en los zapatos–: “un mundo es lo inobjetivo a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantenga arrobados en el ser [...] La campesina tiene un mundo, porque mora en la apertura de lo ente. Con su fiabilidad, el utensilio le proporciona a este mundo una necesidad y una proximidad propias” (Heidegger 1995:37). El abrirse del mundo corresponde a la apertura de lo ente en el momento en que la obra hace sitio a la espacialidad, es decir, libera el espacio libre de lo abierto y lo dispone en el conjunto de sus rasgos, erige un mundo.

Frente al concepto de *mundo* al que pertenece la obra y que es puesto ahí y abierto por la obra de arte, Heidegger emplea el concepto de *tierra*, que debe entenderse dentro de la aspiración de comprender la estructura ontológica de la obra independientemente de la subjetividad del creador u observador. Éste es un concepto contrario al de mundo porque, en contraste con el abrirse, la tierra se caracteriza por el albergarse dentro de sí y el encerrar. Ambas características forman parte de la obra de arte y constituyen los dos rasgos esenciales del ser-obra de la obra:

Aquello hacia donde la obra se retira y eso que hace emerger en esa retirada es lo que llamamos tierra. La tierra es lo que hace emerger y da refugio [...] Desde el momento en que la obra levanta un mundo, crea la tierra, esto es, la trae aquí. Debemos tomar la palabra crear en su sentido más estricto como traer aquí. La obra sostiene y lleva a la propia tierra a lo abierto de un mundo. La obra permite a la tierra ser tierra. (Heidegger 1995:38)

Una obra de arte no quiere decir algo, no se trata de un signo que remite a un significado, sino que la obra se muestra en su propio ser. Incluso los materiales de que la obra de arte está hecha (piedra, madera, color, etc.) solamente alcanzan su auténtica existencia dentro de ella. Mientras los materiales no sean más que pura materia esperando ser elaborada, no están realmente ahí, no han surgido a una auténtica presencia; solamente surgen como ellos mismos cuando están integrados en la obra. Al levantar un mundo, la obra no hace desaparecer el material “sino que por el contrario hace que destaque en lo abierto del mundo de la obra” (Heidegger 2010:38). Con tierra, Heidegger no designa la materia, sino aquello de lo que todo surge y a lo que todo vuelve: “traer aquí la tierra significa llevarla a lo abierto, en tanto que aquello que se cierra en sí mismo” (Heidegger 1995:39), esto es el estar cerrada y el cerrarse de la obra, el retirarse la obra misma a la tierra.

En tanto que surge un mundo de la obra de arte, este surgimiento es a la vez su ingreso en la figura reposada y, en la medida en que la figura está ahí, ha alcanzado su existencia. Así es como la obra de arte adquiere su quietud, el reposo que le es propio. Heidegger se aparta de la tradicional concepción del ser de la obra de arte en función de un sujeto que la experimenta, un sujeto que dice, opina o señala en relación a una significación. La obra abre su propia existencia, empuja y abre un mundo que nunca antes había estado de tal manera; el empuje acontece en la obra misma de modo que está albergado, cerrado, en la permanencia. La obra de arte se constituye mediante la tensión entre lo que surge y se oculta, lo que se abre y se cierra: esta tensión es el combate entre el mundo y la tierra. Cuando Heidegger habla de la disputa entre el mundo y la tierra describe la obra de arte como empuje por medio del cual una verdad se convierte en acontecimiento, es decir, lo que acontece en la obra de arte es una manifestación de la verdad, es un acontecer de la verdad. Heidegger retoma el concepto griego de arte que no significa un tipo de realización práctica sino un modo de saber, y saber significa “haber visto”, esto es, captar lo presente como tal. Si, según Heidegger, en el pensamiento griego la esencia del saber reside en la verdad, entendida como el desocultamiento de lo ente, el arte es una manera de traer delante lo ente en la medida en que saca a lo presente como tal fuera del ocultamiento. En la obra de arte, en la que surge un mundo, no solamente se vuelve experimentable una verdad que antes no era

conocida (desocultamiento de la verdad), sino que, además, con la obra de arte entra algo nuevo en la existencia (acontecimiento por sí mismo).

Derrida habla de la fiabilidad como contrato pre-originario en tanto que primera o última condición de posibilidad concreta de cualquier atadura y correspondencia, del ajuste entrelazante de los zapatos, ya sea del producto con su utilidad, con su uso, con su sujeto portador, con su pertenencia en general. La verdad del producto aparece en esta fiabilidad que aparece en la pintura que “ha hablado”, por lo que se trata del reajuste más estricto de todas las potencias de atadura. Este sentido pre-originario que acompaña la atadura, esta fiabilidad esencial, permite la regresión más crítica y profunda de los filosofemas, está por debajo de todas las categorías de producción, de materia-forma, de utilidad, de contrato, de deuda simbólica, de subjetividad, de objetividad, etc. Heidegger no ata los zapatos a un sujeto real fuera del cuadro, ni siquiera los ata a un portador como sujeto, como sí hace Schapiro. Sin embargo, para reanudar de forma más segura y profunda, pre-original, Heidegger ata los zapatos al discurso de la tierra; ésta es la correspondencia, o matrimonio como dice Derrida, pre-contractual con la tierra. La fiabilidad es la que da la seguridad a la tierra de una libertad en la constancia de su presión o empuje (“asegurarle a la tierra la libertad de su constante afluencia”), y da al mismo tiempo la protección (*Geborgenheit*) al mundo (“porque la fiabilidad del utensilio es la única capaz de darle a este mundo sencillo una sensación de protección”). Derrida nota esta protección como el ajuste de la alianza originaria, como el efecto de la fiabilidad en tanto que la protección asocia el secreto oculto con el estar-en-seguridad, con lo que se debe reservar. Todo lo que se trate de ajustar a medida debe tener primero como fundamento una fiabilidad, todo lo que quiera atarse “en términos de adecuación, de reapropiación, de reatribución, de identificación, de readaptación de la parte al todo, de atadura simbólica, de restitución, toda la problemática del sujeto, de la ley y del fetiche” (Derrida 2010:371).

5.2. Argumentación interna y externa

¿Y qué sucede con Schapiro? Sabemos que en su objeción no le dio su justa medida a *El origen de la obra de arte* sino que lo simplificó; no tuvo en cuenta la necesidad de la argumentación, del movimiento de Heidegger, ni siquiera su alcance filosófico. Pero

también admitimos la contradicción en el texto de Heidegger al indicar la indeterminación del cuadro, el medio indefinido alrededor de los zapatos, para seguidamente definir dogmáticamente una pertenencia mínima que lee de modo interno en el objeto pintado, esto es, los zapatos de campesino. La cuestión ahora gira en torno a la verdad que cree tener y restituir Schapiro, en cuyo título aparece el primer indicio: *La naturaleza muerta como objeto personal*. Los zapatos deben ser los de Van Gogh, un objeto personal de Vincent visiblemente desatado: un pedazo vivo de un sujeto muerto pero que revive como conmemoración del espectro. La declaración “they are more likely pictures of the artist’s own shoes, not the shoes of a peasant” es la conclusión de Schapiro tras haber encontrado los tres posibles lienzos que corresponden con la descripción que hace Heidegger (“la oscura apertura del interior gastado”), descripción pobre y que nada garantiza, pero que aún así basta a Schapiro para tomarlo y retenerlo. Sin embargo, esta pretendida evidencia no puede ser fruto de la forma de los zapatos, de una lectura interna del cuadro. Se sabe que Van Gogh pintó varios zapatos de campesino parecidos, y no únicamente zuecos sino también zapatos abotinados. Schapiro alega entonces una prueba externa, que es la presunta fecha de los cuadros, y es presunta porque solamente uno de los tres indica “Vincent 87”. Como en esta supuesta fecha Van Gogh estaba en París, según Schapiro no es posible que pintara zapatos de campesino, sino exclusivamente los suyos.

Schapiro ha formulado dos alternativas argumentativas. Por una parte, la argumentación de que se trata de los zapatos del mismo pintor es interna. Si se trata de sus propios zapatos no tiene relevancia la fecha sino la forma; pero no está demostrado que su forma sea urbana y, además, podrían ser zapatos antiguos que el pintor hubiera usado en Holanda. Derrida deduce que el argumento interno carece de valor: primero, como valor interno es insuficiente (hay zapatos de campesino similares en la pintura de Van Gogh y en general); segundo, es insuficiente en tanto que argumento interno (sacar conclusiones sobre la pertenencia externa a un sujeto real fuera del cuadro no tiene sentido alguno). Por otra parte, mediante la prueba de la fecha Schapiro recurre a una argumentación externa y pretende convencer de que, una vez en París, Van Gogh no podía pintar zapatos de campesino y tampoco zapatos que no fueran los suyos. Esta declaración presupone que el pintor, por vivir en la ciudad, ya no tenía relación con el campo y que, por lo tanto, ya no podía identificarse con lo campesino; también presupone que después de su partida de Holanda (sobre todo después de 1887), Van Gogh ya no se

interesa por el mundo rural. Sin embargo, el mismo Schapiro cita una carta que el pintor escribió a Emile Bernard en septiembre de 1888 en la que menciona “Una segunda naturaleza muerta de viejos zapatos de campesino”⁶. Al no encontrar la superficie gastada y el interior oscuro descritos por Heidegger, Schapiro descarta la opción de que el filósofo tuviese razón. Lo que prueba la carta, no obstante, es que Van Gogh sí había pintado zapatos de campesino después de 1887. Por lo tanto, aunque los zapatos mencionados no corresponden con los descritos por Heidegger (Derrida no deja de insistir en lo imprecisa que es la descripción de Heidegger), sí podrían representar zapatos de campesino y, por ende, la descripción de Heidegger bien podría corresponder a esos zapatos de campesino. La argumentación de Schapiro se desboca por querer probar demasiado.

En el texto de Schapiro, los adverbios *clearly* y *evidently* indican, según Derrida, justamente lo contrario; indican la necesidad de rechazar la oscuridad intrínseca de la cosa y la necesidad de hacer creer que es manifiesto simplemente porque siempre faltará la prueba contraria. Entonces, según el orden argumentativo de Schapiro, lo que es manifiesto en el cuadro es que no se trata de zapatos de campesino, que son los zapatos de Van Gogh y que el lienzo debatido es el nº 255 del catálogo de la exposición. Esta última evidencia la extrae de la carta en la que Heidegger responde a su petición sobre el cuadro concreto al que se refería (cuadro que vio en una exposición en Ámsterdam en marzo de 1930 y cuyo catálogo fue elaborado teniendo en cuenta los títulos de la Faille). Pero aunque las referencias de Heidegger en su carta y en su texto correspondieran verdaderamente a la referencia de la visita a la exposición de 1930 y no cupiese duda alguna en cuanto al cuadro, todavía habría que demostrar que todo elemento campesino está excluido de él y que los zapatos pertenecían a Van Gogh. Así es que el deseo de identificación de Schapiro parece no tener límites, una necesidad de atribución que Derrida resume según tres exigencias. En primer lugar, al considerar el cuadro como una copia, Schapiro induce unas relaciones de propiedad en la realidad exterior del cuadro, donde se encuentra el modelo de la copia: excluye la posibilidad de la correspondencia de los zapatos a lo campesino y, en cambio, afirma su correspondencia a un hombre concreto que además es a la vez pintor, signatario y propietario. En segundo lugar, para que la restitución sea perfecta el portador-propietario-signatario real

⁶ Schapiro, Meyer, *op. cit.*, p. 136.

de los zapatos pintados debe ser todavía más precisado para ajustar la cosa con mayor seguridad, de modo que se trata concretamente de un hombre de la ciudad. En tercer lugar, el hombre de la ciudad debe estar ubicado en el tiempo y el espacio, es decir, que según su presencia en una fecha y una ciudad el sujeto sólo podía pintar zapatos de ciudad y los más cercanos posibles. Schapiro cree haber demostrado científicamente el contenido y el origen del cuadro (zapatos de ciudad como objeto personal del pintor) y esto le facilita reprochar la proyección identificatoria de Heidegger fruto de su paisaje social. Pero, al fin y al cabo, Schapiro hizo lo mismo de lo cual se defiende, proyectó e imaginó en pintura.

5.3. Proyecciones

La proyección y la imaginación son para Derrida una alucinación en pintura y plantea una encrucijada en sus límites: si la pintura debe dejarse aplicar discursos ajenos a ella elaborados por la alucinación, o bien, si debe ser su prueba y condición. En cuanto a la proyección, ¿qué es?, ¿cuáles son sus límites?, ¿no se debe proyectar? La proyección o imaginación en estos dos autores se encuentra, uno en la presencia de la verdad en pintura como *alétheia*, el otro en la representación mimética y verdadera en tanto que adecuada al objeto. De modo que, después de la investigación policial de Derrida, podría haber más proyección alucinatoria en Schapiro (nada de este cuadro deja ver los zapatos, y todavía menos los pies o el cuerpo de Van Gogh como hombre de ciudad) y menos en la visión de Heidegger. La imprudencia de ambos es evidente, pero al menos en el caso de Heidegger una circunstancia puede atenuarla y ésta se refiere al contexto escrito-pictórico de Van Gogh. Además de la gran cantidad de campesinos y campesinas, de escenas y objetos de la vida campesina que pintó Van Gogh (antes y después de 1886), Heidegger y el pintor comparten cierta ideología rural y artesanal. Los signos de ideología campesina de Van Gogh abundan tanto en pintura como en escritos, en cartas donde dice ser pintor de campesinos. La cuestión a propósito del motivo por el que Heidegger eligió este tipo de objeto, este cuadro y este pintor para el discurso de *El origen de la obra de arte* podría sostenerse entonces en la proyección, a la vez sostenida por esta analogía entre pintor y filósofo. De hecho, la proyección, el delirio alucinatorio que dice Derrida, obró más en la elección que en el análisis del modelo.

Referente a las tres exigencias de Schapiro para desarrollar la identificación, Derrida todavía señala un movimiento suplementario, porque, del mismo modo que la atribución, la identificación tiene una estructura suplementaria, es decir, *parergonal*. La exigencia de atadura es insaciable, insatisfecha, siempre está en la sobrepuja tendiendo hacia la exageración, hacia lo suplementario. Después de criticar la atribución de Heidegger, Schapiro continua su ofensiva preguntándose si el filósofo eligió un mal ejemplo. Pero, sigue, aunque la imagen fuese verdaderamente la de un par de zapatos de campesina, Heidegger habría olvidado el elemento más importante del cuadro, que es, y aquí comienza la sobrepuja de Schapiro, la presencia del artista en la obra, lo personal y fisionómico de los zapatos. El par de zapatos no es solamente un objeto personal y separable del sujeto portador-propietario, sino que se trata de un pedazo de la propia vida del artista a modo de auto-retrato, un pedazo inseparable del cuerpo que manifiesta fantasmagóricamente la presencia del artista en el cuadro. Si en un principio Schapiro atribuía un referente real al cuadro, un modelo previo a la copia, ahora este referente real abarca la totalidad del sujeto. Derrida señala entonces que este movimiento de identificación ya no responde a una atadura de los zapatos a Van Gogh, puesto que no hay separación entre ellos; toda la presencia del artista está reunida y ajustada consigo misma bajo la forma del par de zapatos. La atadura está tan ajustada que se borra y desaparece: los zapatos son Vincent Van Gogh.

Schapiro y Heidegger parecen estar en dos polos opuestos, sin embargo Derrida encuentra en la aparente irreconciliación un punto de extraña connivencia. Schapiro, al comparar el autorretrato que ve en el cuadro de Van Gogh con la visión de Heidegger, habla del pintor en términos no tan dispares a aquellos en *El origen de la obra de arte*: “Yet Van Gogh is in some ways like the peasant; as an artist he works, he is stubbornly occupied in a persistent task that is for him his inescapable calling, his life”⁷. También hay aquí una concentración en el mundo del artesanado, un retorno a la tierra. Pero, a diferencia de Heidegger, los enunciados de Schapiro se legitiman en la analogía entre el pintor y el campesino. Además, podría ser una circunstancia atenuante para Schapiro el hecho de que Van Gogh se haya referido con frecuencia a sí mismo como campesino, como perteneciente a este mundo, tanto en carta como en pintura. Derrida deja esta

⁷ Schapiro, Meyer, *op.cit.*, p. 140.

posibilidad abierta y centra de nuevo la atención en el propósito de *El origen de la obra de arte*. Heidegger, en su intención de retornar al momento anterior de la distinción entre artista y artesano y así repensar la *techné*, también presupone la analogía entre pintor y campesino. Pero la consonancia entre ambos autores se suspende cada vez que Schapiro remite a la subjetividad, a una consciencia de sí, mediante *self, self conscious, self awareness, own, portrait*. Contrariamente, Heidegger interroga la subjetividad como época de la metafísica que se erige desde Descartes para asegurarse un fundamento verdadero. El concepto del poder metafísico del arte, presente en los presupuestos de Schapiro, es precisamente lo que cuestiona Heidegger. Para él, los zapatos no están ahí para ser atados a los pies de nadie, en el cuadro o fuera de éste; los zapatos están en pintura allí, “están ahí” para la pintura y viceversa.

En realidad, podemos observar que todo lo dado es, pero se trata de una simple observación superficial que inmediatamente se olvida como ocurre con todo lo que es habitual. ¿Y qué más habitual que esto: que lo ente es? Por el contrario, en la obra lo extraordinario es precisamente que sea como tal. Ese acontecimiento que consiste en que la obra haya sido creada no se limita a seguir vibrando en la obra, sino que es el mismo acontecimiento de que la obra sea como tal obra el que proyecta a ésta ante sí misma y la mantiene proyectada en torno a sí. Cuanto más esencialmente se abre la obra, tanto más sale a la luz la singularidad de que la obra sea en lugar, más bien, de no ser. [...] En el traer delante de la obra reside ese ofrecimiento que consiste en “que sea”. (Heidegger 1995:56)

Al fin y al cabo, se trata de la cuestión sobre el ser del ente, y el cuadro de Van Gogh es uno de los ejemplos de lo que “está ahí”, del ente, de lo que es, de lo que está presente y, por lo tanto, ahí. Lo que es, en tanto que ser de este ente, no *es* el ente. Para llegar a la cuestión del ser del ente y a la diferencia entre ser y ente se necesita cierta experiencia de la nada, de lo no-ente. En *Sein und Zeit*, Heidegger llama *unheimliche* (siniestro, inquietante) a la experiencia que relaciona la presencia con la ausencia, la relación que despega el ser del ente sin convertirlo en otra cosa, otro ser, sino convirtiéndolo en una nada, un no-ente que está ahí sin estar como ente presente. La *Unheimlichkeit* se entiende como la condición de la cuestión del ser, de su estar-en-camino, de su paso por la nada.

6. EPÍLOGO CRÍTICO

El método deconstructivista le sirve a Derrida para descubrir lo que libera un terreno determinado de la autoridad filosófica, admitiendo que, en tanto que discurso hegemónico, la filosofía considera a todos los demás terrenos discursivos dependientes de ella. El gesto hegemónico deconstruido permite ver la posibilidad de emancipación de cada territorio, entre ellos el de las artes. Para ello, Derrida trata de buscar lo que se resiste en cada caso particular a la autoridad del discurso filosófico. En cuanto a las artes visuales, debido a su experiencia del espacio, la resistencia al logocentrismo tiene mayor oportunidad de aparecer. La pintura, en tanto que arte espacial, se caracteriza esencialmente por su silencio, por su mutismo, como dice Derrida, y éste es el que produce un efecto de presencia plena. El mutismo indica una cosa que no puede hablar, pero esta característica tiene dos interpretaciones contradictorias. En primer lugar, el mutismo absoluto de la pintura conlleva la total alienación respecto a las palabras; aquí se encuentra un límite en el que el arte pictórico ejerce resistencia contra la hegemonía del discurso. Esto quiere decir que en tal obra de arte muda existe un lugar auténtico donde las palabras encuentran su límite. Es en la cercanía de este lugar en el que observamos al mismo tiempo la debilidad y el deseo de autoridad del discurso. En segundo lugar, y esta es la contradicción de la misma experiencia, en la medida en que nosotros como espectadores y como seres hablantes experimentamos la obra de arte muda la recibimos, la leemos o la interpretamos como discurso en potencia. Al ser obras silenciosas están llenas de discursos virtuales; el espacio libre de palabras que abren en su mutismo se convierte en el verdadero lugar para la palabra, para la autoridad del discurso. De este modo, puede decirse que el mayor poder logocéntrico está en el silencio de una obra, y que la liberación de esta autoridad hace de ella una autoridad superior. Pero, finalmente, la autoridad de la palabra termina por imponerse y aprovecha el poder infinito del discurso virtual.

El efecto de la invasión discursiva en pintura es el espaciamiento de cualquier voluntad de determinación o de verdad en la obra de arte. La estética trata de enmarcar el espacio, el abismo abierto por el trazo en pintura, el espacio constituido por la marca. Hay que aceptar que el sentido, igual que el encuadre, se mueve para romper con la convicción de una autopresencia con significado propio; lo que se da es un juego de sentido antes

que alguna transparencia de significado inmediato y permanente. El problema, como hemos visto, es la limitación del alcance de ese movimiento o espaciamiento. Si el lenguaje y el significado se dan sobre un abismo quiere decir que se dan como una forma de ruptura. De modo que siempre estarán en la cuestión de la contextualización, por lo tanto, en la cuestión del marco, del enmarcar un abismo. Todo está textualizado, también en los campos artísticos (debe entenderse el “texto” según Derrida como algo que va más allá de lo puramente discursivo), porque siempre hay algo de discurso en las artes visuales y, si no lo hay, el simple efecto de espaciamiento ya implica una textualización. Ni siquiera las obras de arte más silenciosas pueden escapar a la red de diferencias y referencias que les otorgan una estructura textual. El enmarcar es lo que permite a algo tener sentido, pues lo determina, fija su significado; sin embargo, la misma ley del abismo que abre el juego del significado imposibilita adscribirle límite alguno. De modo que en el exterior, que tampoco puede definirse, hay una tendencia a la deriva que la ley del contexto quiere impedir. Pero, para Derrida, el marco del significado lingüístico es tan inestable como el de las obras de arte, incluso llega a rechazar completamente la posibilidad de hablar y escribir sobre ellas: “en lo que a la pintura se refiere, acerca de ella, a su lado o por encima, el discurso siempre me parece necio, a la vez docente y encantador, programado [...] en situación de charlatanería, desigual e improductivo con respecto a lo que, de un trazo, prescinde de este lenguaje, que permanece heterogéneo con respecto a él y le prohíbe cualquier vuelo” (Derrida 2010:164).

Si no podemos encontrar una verdad en pintura, si no podemos hablar o escribir sobre ella más que desde la periferia, significa que toda aproximación será relativa. En la tarea de desarticular la autoridad otorgada al logocentrismo como legitimador de los discursos en torno al arte, Derrida también ha hablado sobre artistas, como es el caso de Valerio Adami y especialmente de Van Gogh, aunque lo ha hecho a través de un desvío que hábilmente da una legitimidad al discurso sobre el arte o al lado del arte. Para ello, ha retomado lo que ya está escrito en esas obras, unas letras, unas palabras, una firma, como con los dibujos de Adami; pero también ha analizado el borde de una obra, el marco, el título, el *párergon* en definitiva, como con los zapatos de Van Gogh. En cuanto al debate que aquí se ha analizado, Derrida está claramente más inclinado hacia Heidegger, y de hecho él continúa allí donde el otro se detuvo: si Heidegger quería aparatar la obra de arte de la comprensión mimética de su esencia para salvar la obra de

su correspondencia con la realidad, Derrida da un paso más para distanciar la obra de arte de su contexto ontológico y subjetivo y situarla en el área de la pura ensoñación. El arte es un espejismo, una ilusión, que está más allá de los bordes de la esencia y la presencia.

A medida que Derrida avanza minuciosamente en el análisis del discurso de Heidegger, uno no puede evitar preguntarse repetidamente por qué ha elegido a este filósofo poco instruido y hábil en términos estéticos. Heidegger, en la línea de la onto-teología, aspira a fundamentar objetivamente los zapatos, así como la obra de arte con lo general, con lo material (la tierra) y con la revelación de la verdad. A pesar de superar la concepción mimética del arte, en la medida en que el propósito del arte dice ser el develamiento de la verdad, no deja de permanecer dentro de la teoría mimética en cuanto la verdad es una conformidad con la realidad. El discurso estético heideggeriano se vuelve más insostenible en el momento en que declara no interesarse estrictamente por la obra de arte sino por el ser-producto del producto, al cual llega a través de la obra. Resulta un discurso retorcido que en última instancia no trata sino del ser-ahí en general y no de la obra de arte en concreto. Porque, tomando otro ejemplo, si el arte se define por el desocultamiento de la verdad, si el cuadro de Van Gogh nos ha permitido conocer la esencia del ser-producto, es decir, de los zapatos, ¿qué es lo que devela una pintura abstracta? En cuanto la pintura deja de presentar verdad en términos de materia y forma, como un par de zapatos reconocibles, ¿qué es la verdad en pintura? Al parecer, reconocer la verdad en pintura implica identificar la forma bajo la que aparece y hacerla corresponder con algo ya existente: los zapatos como tal ya existen en el mundo y mientras la figura en el cuadro sea identificable su verdad podrá ser hallada. Porque, ¿qué hay de verdad en una pintura informal?, ¿con qué se identifica?, ¿qué se restituye en este caso?

Derrida retoma la concepción de arte de Heidegger en cuanto acontecimiento, en cuanto el aparecer de una firma, del trazo que no hace más que marcar su propia existencia, su “tener lugar”, su existencia de obra como huella, como permanencia o resto. La firma no debe confundirse ni con el nombre del autor ni con la autoría, ni con el tipo de obra, porque la firma no es más que el acontecer de la obra en sí misma; la firma atestigua que alguien realizó la obra, alguien cuya presencia visible no está allí pero que ha quedado presente en su ausencia como resto, como permanencia. Al final de

Restituciones, Derrida recuerda la pregunta “¿Quién dijo, ya no recuerdo, «No hay fantasmas en los cuadros de Van Gogh, ni visiones, ni alucinaciones. ¿Es una verdad extrema...?»?” (Derrida 2010:393). El artista es un muerto y si hay algo que *vuelve* en pintura es su fantasma. La presencia del artista se refiere al trazo que deja en la obra, un trazo que en tanto que singular, idiomático, permite identificar el artista en la obra. La presencia no puede ser entendida ni física ni visiblemente; es precisamente la ausencia de la presencia plena que ha dado lugar a experiencias, a obras y a firmas. La experiencia de la firma de Van Gogh sólo es posible si el observador la refrenda, la confirma y se relaciona con ella. Pero para el reconocimiento de la firma es necesario un contrato simbólico, un acuerdo político-social en un marco institucional que legitime la identificación de la obra de arte con su autor. Del mismo modo que para Heidegger la “fiabilidad” es necesaria para acceder al carácter de utilidad de los zapatos que como producto forma parte del mundo y de la tierra, para Derrida la “fiabilidad” es la condición primera para cualquier atadura o identificación. En tanto que contrato pre-originario, la fiabilidad es la que permite que la obra de arte pueda ser refrendada, permite ratificar la obra como firma, pero este contrato se da solamente en una comunidad social que testifique, que acepte la cosa como obra de arte. Por lo tanto, la obra de arte es tal en función de esta contraseña política y social. Se trata continuamente del contexto en el que se da la obra, del marco, como la institución que decide qué es arte y qué no. La obra de arte ha perdido su centro, de ahí nuestra indecisión (“indecibilidad” en términos derrideanos) al considerar la veracidad o falsedad de la obra de arte, de ahí la declaración de la imposibilidad de encontrar verdad alguna en pintura según Derrida. Sin embargo, ¿tuvo el arte en algún momento un centro?, y si es así, ¿en qué momento lo perdió para dejarse aplastar por el discurso? Para encontrar respuestas, si es que las hay, suponemos que deberíamos preguntarnos primero por la naturaleza del arte, su origen y función, cómo ha evolucionado, cuestiones que Derrida no aborda en este libro.

De modo que deberíamos dejar de hablar de la esencia de la obra de arte, de su veracidad o falsedad, y hablar más bien de aquello que está alrededor de la obra misma, es decir, del marco, del *passe-partout*, aquello que determina la obra. El acontecer de la obra en cuanto firma implica su significancia; en su permanecer ahí, su estar ahí, la obra es más de lo que significa. De modo que uno puede repetirla, revisarla, reseñarla, moverse en torno a ella en su estar ahí. Pues la obra está ahí aunque no signifique nada,

aunque ya se hayan agotado los análisis de sus significados, de su temática y semántica, la obra está ahí como un añadido a todo esto. Es este exceso el que provoca que un discurso tienda hacia el infinito. Una obra siempre es inagotable frente a la tarea limitadora del discurso. De modo que, según Derrida, no se debería hablar de los zapatos de Van Gogh, ni de a quién pertenecen, es decir, hablar sobre su verdad o sobre la verdad en pintura. En cambio se debería hablar sobre el discurso de esta verdad en el discurso de Heidegger y Schapiro, esto es, hablar sobre el texto que contextualiza, que enmarca y delimita, el objeto artístico. Incluso en nuestra particular aproximación al arte deberíamos analizar nuestro propio discurso, nuestras proyecciones, y deconstruirlas. Por eso analiza las distintas proyecciones de Heidegger y Schapiro, de las cuales es irrelevante la naturaleza mimética del arte o los lazos geográficos o biográficos que unen a discurso y autor; lo que interesa es mostrar cómo estas interpretaciones señalan más los intérpretes y a sus propias posturas ideológicas y estéticas que a la obra analizada.

No puede decirse que Derrida proponga ninguna conclusión, ni siquiera un cierre, pues el libro termina igual de fragmentado que comenzó. De hecho, Derrida usa la llave maestra, el *passe-partout*, básicamente para abrir puertas en lugar de cerrarlas; desata los zapatos que Heidegger y Schapiro han atado y los devuelve a la pintura en sí. Lo que es verdaderamente interesante de *La verdad en pintura* es la aplicación del método deconstructivo del lenguaje, de las palabras y los conceptos, no sólo al discurso estético sino al arte en general. Se concluye en cierta manera que ante una obra de arte no puede haber una única interpretación o lectura. Lo que Derrida hace mediante la deconstrucción de los distintos discursos en torno a un mismo objeto artístico es señalar, no solamente las diferencias entre ellos, sino el movimiento del diferir. Esto es, en la terminología derrideana, la *différance*, traducible como diferimiento o diseminación. Parte de la base de que en el lenguaje, en toda producción de significado textual, las palabras y los símbolos no podrán nunca sintetizar completamente lo que significan; sus definiciones no pueden resultar de la lógica dialéctica de conceptos opuestos que se definen por la exclusión del otro, sino que las palabras y los símbolos solamente pueden ser definidos mediante otras palabras de las que difieren. Esta es la característica lingüística del diferimiento por la que el significado siempre es pospuesto, diferido, creándose así una cadena interminable de signos significadores. La obra de arte es igualmente una producción textual sobre la cual se impone una definición significativa a

partir de la interpretación o lectura de los signos que hay en ella. Pero tampoco en este caso puede haber una síntesis significativa, no puede hallarse verdad alguna, pues precisamente como texto mudo la obra de arte desborda en posibles significados.

Sin embargo, podría hacerse una objeción a Derrida, objeción que aquí señalaré solamente como cuestión abierta pendiente de revisión. Sabemos que la deconstrucción es un método de análisis del discurso y no solamente una teoría del lenguaje. Derrida analiza los textos de Heidegger y Schapiro sin tomar partido y proponiendo otras posibilidades que ellos no han tenido en cuenta. Parece no posicionarse nunca, su voz en el polílogo no toma un cuerpo concreto. Pero, aunque *La verdad en pintura* trate sobre los límites de las proyecciones en el arte, aunque sugiera la imposibilidad de hablar y hallar la verdad en pintura, el texto está al mismo tiempo delimitado por un punto de vista concreto, el de su autor, ¿no se trata, entonces, de otra proyección personal? Incluso hacia el final de *Restituciones* encontramos señales de lo que es para Derrida una obra de arte: aquella realidad fantasmática en cuyo signo, firma, trazo, permanece el cuerpo del artista ausente pero identificable al mismo tiempo. La firma es el elemento determinante de la obra de arte: la obra existe solamente desde el momento en que está firmada y para que haya firma la obra debe haber sido antes confirmada por la sociedad, las convenciones, las instituciones, que legitiman su existencia. Por lo tanto, no existe una obra de arte antes de haber sido refrendada, autenticada, suscrita: la confirmación precede a la firma. Lo que viene a decir es que el origen de la obra de arte reside en el destinatario, que existe después de la obra, pero que está ahí donde empieza la firma. Es el receptor quien tiene la última palabra, quien reconoce, aprueba y confirma la obra como obra firmada. De modo que la obra de arte se define según un proceso de politización que comienza con la suscripción de su existencia por parte de un grupo político, institucional y social, es decir, siempre en un espacio público.

El pensamiento estético de Derrida no puede incluirse en la estética de la recepción, ni siquiera debería considerarse estrictamente estética, pues su concepción del arte parece definirse meramente según términos políticos. Tal vez no adopte una postura explícita en *La verdad en pintura*, pero está empleando un discurso y una terminología puramente filosóficos en el ámbito del arte, lo que sí le sitúa de algún modo como un marco más. Concebir el objeto artístico como tal solamente desde una visión político-lingüística (con este término compuesto sintetizo la supuesta necesidad de contrato

simbólico verbal que para Derrida determina la obra de arte), aunque sean realmente las instituciones y convenciones las que terminan por decidir, reduce enormemente las posibilidades definitorias. Aún así, resulta inquietante encontrar en este autor alguna pieza que no encaja en su no-postura. Parece imposible hacerle objeción alguna al mismo tiempo que diversas dudas surgen de su lectura. Advierte que solamente puede hablarse del arte desde la periferia y, además de emplear un lenguaje filosófico, eso es precisamente lo que hace. Pero como no llega a ninguna resolución concreta, el lector sigue buscándola. Podemos estar en desacuerdo frente a su concepción del arte como mera confirmación institucional, pues nos preguntamos lo que sucede con las obras anónimas o con aquellas obras consideradas artesanales que oscilan en las fronteras de la categoría *arte*. Pero si consideramos que su objetivo es mostrar los fallos del lenguaje y su falsa autoridad sobre todo lo demás, los términos que usa, entre ellos el mismo concepto de arte, son también fruto de estos fallos. ¿Qué sucede con el término *arte*?

Lo que sabemos es que toda definición de arte, toda definición que emplea inevitablemente el lenguaje, será relativa, aproximada, nunca verdadera. La necesidad de hablar sobre el arte, de interpretar obras de arte, se debe a la necesidad de justificación del arte cuando éste ya no puede defenderse por sí mismo. La más antigua experiencia del arte tiene que haberlo percibido como encantamiento o magia, pues el arte era un instrumento del ritual. También Derrida propone el par de zapatos de Van Gogh como fetiche, dejando la posibilidad sin aprobación definitiva. Sin embargo, ésta es una posibilidad que permitiría recuperar los sentidos frente a una obra de arte, cierta inocencia anterior a toda teoría o discurso artístico: aprender a ver, oír, en definitiva, sentir más y dejar de preguntarnos por el significado. Pero si asumimos que el hablar sobre arte implica su limitación, que nunca daremos con una verdad sobre su esencia (incluso podríamos cuestionar si existe esencia alguna), cualquier intento de definición, cualquier postura acorde con ésta, resultará inútil.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

DERRIDA, Jacques, *La verdad en pintura*. Trad. María Cecilia González y Dardo Scavino. Buenos Aires: Paidós, 2010.

DERRIDA, Jacques, *La Différance*. Conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968. Publicada en *Márgenes de la filosofía*. Trad. Carmen González Martín. Madrid: Cátedra, 1989.

HEIDEGGER, Martin, “El origen de la obra de arte” en *Caminos de bosque*. Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 1995.

HEIDEGGER, Martin, “Der Ursprung des Kunstwerkes” en *Holzwege, Gesamtausgabe Band 5*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977.

SCHAPIRO, Meyer, “The Still Life as a Personal Object— A Note on Heidegger and van Gogh” en *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*. Nueva York: George Braziller, 1994.

Fuentes secundarias

WILLS, David, “Derrida y la estética: lemming (reenmarcar el abismo)”; HOBSON, Marian, “Derrida y la representación: mimesis, presentación y representación” en *Jacques Derrida y las humanidades*. Coord. Tom Cohen. Trad. Ariel Dillon. México D.F.: Siglo XXI editores, 2005.

Las artes del espacio, Jacques Derrida, entrevista de Peter BRUNETTE y David WILLS. Laguna Beach, California, 28 de abril de 1990. Publicada en *Deconstruction and Visual Arts*, Cambridge University Press, 1994, cap. I, pp. 9-32. Edición digital: *Derrida en castellano*.



Los zapatos de Van Gogh (1886)