

UNIVERSIDAD DE GRANADA

MÁSTER EN FILOSOFÍA CONTEMPORÁNEA

TRABAJO FIN DE MÁSTER

HEIDEGGER, SCHAPIRO Y DERRIDA:

SOBRE LA VERDAD EN PINTURA

Presentado por:

D. Carmelo López Quiñones Labella

Tutor:

Prof. Dr. José Francisco Zúñiga García

Curso académico 2019/2020



Un par de zapatos

París, segunda mitad de 1886

Óleo sobre lienzo, 37,5 x 45 cm

F 255, JH 1124

Ámsterdam, Van Gogh Museum

(Fundación Vicent van Gogh)

Contenido

0. Introducción	4
0.1. Objeto de estudio y justificación	4
0.2. Estado de la cuestión	6
0.3. Metodología.....	9
0.4. Estructura.....	11
1. La interpretación del arte como objeto de discusión	14
2. El debate sobre <i>las botas de Van Gogh</i>	20
3. Heidegger: «El origen de la obra de arte» y <i>las botas de Van Gogh</i>	24
3.1. Ser-utensilio en <i>las botas de Van Gogh</i>	24
3.2. Ser-obra en <i>las botas de Van Gogh</i>	34
3.3. Actualización de las botas	39
4. Schapiro: <i>las botas de Van Gogh</i> y la teoría del arte.....	42
4.1. Van Gogh en la historia del arte	42
4.2. Heidegger y <i>las botas de Van Gogh</i> en Schapiro.	44
4.2.1. Primer momento (1968).....	46
4.2.2. Segundo momento (1994).....	49
4.3. Actualización a la crítica de Schapiro	52
5. Derrida: <i>restituir</i> las botas a Van Gogh.....	55
5.1. ¿Cómo Derrida deconstruye la pintura de Van Gogh?.....	55
5.2. Actualización del debate desde Derrida	59
6. Síntesis: obra y verdad en la representación pictórica.....	61
Anexo I. Bibliografía	67
Anexo II. Imágenes.....	71

0. Introducción

0.1. Objeto de estudio y justificación

El objeto de estudio de este trabajo consiste en tratar la problemática de la complementariedad para la comprensión de la obra de arte entre dos perspectivas: primero desde el sentido del ser y segundo desde el enfoque histórico artístico, es decir, entre la ontología y la teoría del arte. La finalidad de esta exposición es dar consistencia a la idea de que ambas disciplinas se necesitan y son complementarias para el avance cognoscitivo del arte en su conjunto. El esfuerzo por defender, cada disciplina sus propias tesis, no debe ser óbice para dejar a un lado la colaboración sino para indagar nuevos caminos. Aquí se intenta defender que la posible fricción causada entre ellas es necesaria, pero para que sea fructífera se requiere del establecimiento de algunos criterios asumibles por ambos lados, como la argumentación en ambas direcciones y la asunción de que no hay rivalidad entre ellas, sino que debe haber colaboración mutua.

El caso que aquí se utiliza para apoyar el objeto de estudio es el debate que Heidegger (1889-1976), sin ser consciente de ello, inicia con su opúsculo «El origen de la obra de arte» (Heidegger, 2018: 11-62) sobre el acceso a la verdad a través de la obra de arte y las múltiples interpretaciones de la propia obra. Heidegger utiliza tres ejemplos para dicha exposición: un poema de Hölderlin, el templo de Paestum y los lienzos sobre botas de Van Gogh. En este trabajo interesa el dedicado a la interpretación de los lienzos que Van Gogh pintó sobre botas y zapatos.

El camino iniciado por Heidegger sobre la interpretación de la obra de arte lo continua Schapiro (1904-1996) con sus artículos «La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre Heidegger y Van Gogh (1968)» (Schapiro, 1999: 147-153) y «Unas cuantas notas más sobre Heidegger y Van Gogh (1994)» (Schapiro, 1999: 155-162). Posteriormente Derrida (1930-2004) en su monografía *La verdad en pintura* (Derrida, 2005) ofrece una visión deconstructivista, es decir, muestra todas las formas posibles ocurridas en el pasado y el presente sobre las pinturas de Van Gogh. Las compara con los enfoques de Heidegger y Schapiro. Estos tres autores se enfrentan a los lienzos de Van Gogh convirtiéndose en traductores de la propia pintura tanto desde el marco de la filosofía del arte como de la teoría del arte.

Aunque ontología y teoría del arte transitan los mismos caminos, se sienten incomprendidas la una por la otra, pero es en esas incomprensiones donde hay que realizar el esfuerzo para comprenderse. El objeto de este trabajo es indagar modos de mantener unidas estas disciplinas en su camino y crear canales de colaboración entre las diferentes maneras de intentar traducir el pensamiento pintado a lenguaje escrito.

La justificación de este trabajo se centra en la necesidad de traer al pensamiento filosófico y a los estudios histórico-artísticos el debate que en el siglo XX se establece sobre la relación entre ambas disciplinas y la necesidad de permanecer en alerta para que el equilibrio entre aportación y crítica sea posible. Este equilibrio debe ser el guardián de la comunicación que hace que la interpretación de la obra de arte se mantenga en ese enigma perpetuo observado con

interés desde todas las perspectivas que desean entrar en la obra de arte. La segunda justificación se fundamenta en que la actualización de este debate requiere de casos concretos que ayuden a centrar la discusión. La elección de este debate sobre los lienzos de Van Gogh de botas y zapatos se debe a la controversia que supuso en los círculos especializados en el cual intervinieron conocedores tanto de la filosofía como de la historia del arte, destacando Heidegger, Schapiro y Derrida entre otros. Ambos modos de justificar este trabajo están ligados inevitablemente al propio objeto de estudio, debido a que la reflexión es la razón misma del pensamiento. Aquí lo que se pretende es dar razón de la filosofía y de la teoría del arte como disciplinas independientes, pero, al mismo tiempo, fomentar un marco colaborativo.

0.2. Estado de la cuestión

El tema de este trabajo requiere de la recopilación de textos que traten conjuntamente o por separado las dos cuestiones que aquí atañen. Por un lado, la complementariedad sobre ontología y teoría del arte y, por otro, el caso concreto de las interpretaciones de Heidegger, Schapiro y Derrida sobre los lienzos de Van Gogh sobre botas y zapatos. En relación con el primer punto las obras de apoyo elegidas han sido: *Estética de la pintura* (2007), *Los historiadores del arte críticos* (1982) y *Arte e ilusión* (1960)¹.

Estética de la pintura (Pinotti, 2011) ofrece una trayectoria de carácter histórico de cómo se ha entendido el hecho pictórico desde la teoría del arte y qué ha movido a la filosofía para interesarse por obras pictóricas. El estudio paralelo de las

¹ Los años entre paréntesis aquí indicados (2007, 1982, 1960) corresponden a las primeras ediciones en lengua original de dichos textos.

disciplinas sirve como punto de entrada a una comprensión unitaria mediante la propia obra de arte concreta. Pinotti desarrolla varios casos de relación entre filósofos y pintores; uno de ellos es la relación existente entre Heidegger y Van Gogh y la posterior crítica de Schapiro y Derrida.

Los historiadores del arte críticos (Podro, 2001) parte de una introducción del concepto de estética en Kant y Hegel para luego introducirse en los planteamientos críticos histórico-artísticos hasta el pensamiento de Panofsky en la década de los años veinte del siglo XX. Podro intenta una simbiosis de los dos enfoques: filosofía del arte e historia del arte.

Arte e ilusión (Gombrich, 2014) es una recopilación de artículos en los que Gombrich aúna el sentido orgánico de la visión con la interpretación de la obra de arte mediante la psicología. Esta metodología de interpretación entra en colaboración con la ontología, ya que ambas desean llegar a la verdad en la obra de arte, de la misma manera que lo deseaba Heidegger, pero mediante diferentes caminos. El propio Heidegger, en *Caminos de bosque* (Heidegger, 2018), atisba la idea de la multiplicidad de senderos. Se alcanza así otro eslabón en la comprensión de la complementariedad en el conocimiento de la obra de arte.

Con relación al segundo punto se exponen a continuación los escritos que más se ajustan a la polémica entre Heidegger, Schapiro y Derrida: *La polémica en torno a la estética ontológica de Heidegger: Schapiro, Schaeffer y Derrida* (Bertorello, 2006) y «La verdad de las botas: Heidegger y Van Gogh» (Pinotti, 2011: 151-169).

Adrián Bertorello, en el título de su artículo, utiliza el sintagma nominal «estética ontológica» (Bertorello, 2006: 65). Bertorello incide en que Heidegger analiza la obra de arte desde una perspectiva que sintetiza estética y ontología. Heidegger desea llegar a lo que denomina «el origen de la obra de arte» (Heidegger, 2018: 11) a través de un acceso al sentimiento de la propia obra y su sentido en el mundo. Bertorello describe las críticas de Schapiro y otros teóricos del arte. Finalmente se posiciona de parte de Derrida, mostrando un interés por la apertura en el tratamiento que el propio Derrida da a las pinturas de zapatos de Van Gogh. Bertorello critica la posición de Schapiro y muestra de qué modo el propio teórico del arte norteamericano se refuta a sí mismo en sus propios textos (*cfr.* Bertorello, 2006: 73).

Hay que tener presente que la visión de Heidegger y Derrida de corte filosófico es totalmente diferente a la posición de Schapiro, ya que este último analiza lo estético no desde lo ontológico sino desde lo histórico-artístico. Esto supone una manera de comprender el debate desde diversas perspectivas.

Pinotti, en su monografía *Estética de la pintura*, dedica un capítulo a la relación entre Van Gogh y Heidegger y la posterior polémica entre Schapiro y Derrida (Pinotti, 2011: 151-169). Este capítulo está enmarcado en una sección donde se describe la relación entre filósofos y obras de arte. A su vez dicha sección se envuelve con temas propios de la teoría artística: el marco, lo invisible en la obra, la mimesis. Estos temas están en la frontera de la estética y la ontología, en ese límite difuso entre filosofía del arte y teoría del arte. Pinotti, aunque intenta separar dichos conceptos, descubre que no hay separación posible.

También destacan otras dos investigaciones publicadas en el último lustro dedicadas a la polémica del texto de Heidegger en relación con las pinturas de Van Gogh y sus críticas posteriores:

«Todo arte es completamente inútil». Continuidades y discontinuidades entre Ser y tiempo y «El origen de la obra de arte» (Belgrano, 2017). En este artículo se trata la obra de Van Gogh sobre botas y zapatos desde la concepción de la cosa y lo útil heideggerianos, para exponer las posturas críticas de Schapiro y Derrida.

Horror Vacui. Una aproximación al vacío de un par de zapatos a partir de Martin Heidegger (Godoy, 2017). Aquí, Godoy interrelaciona el desocultamiento y la obra de arte. Indaga, por un lado, caminos a través de los cuales el arte sirve para des-ocultar el mundo y, por otro, cómo la filosofía y la teoría del arte deben estar a la disposición del des-ocultar.

0.3. Metodología

La exposición de este asunto se plantea mediante un ejemplo que, a modo de debate, ocurre en el siglo XX. Se prefiere introducir la problemática sobre la capacidad colaborativa entre ambas disciplinas mediante un caso concreto, en vez de afrontar dicho tema como un ente abstracto, porque ayuda a analizar el tema tanto de lo universal a lo particular y a la inversa. Este trabajo expone una doble problemática: la relación entre ontología y teoría del arte y el debate sobre las diferentes maneras de interpretar los lienzos de Van Gogh sobre botas y zapatos. Ambas cuestiones responden a las mismas preguntas ¿Hay verdad en la obra de arte?

¿Qué verdad es accesible por el ser humano? Para ello ha habido que acceder al tema por dos vertientes: en primer lugar, por el conocimiento de la teoría del arte en autores como Pinotti, Podro y Gombrich y, en segundo lugar, por el estudio concreto del debate entre Heidegger, Schapiro y Derrida sobre los lienzos pintados por Van Gogh de botas y zapatos. Este debate se fundamenta en los siguientes textos:

a) «El origen de la obra de arte» (Heidegger, 2018: 11-62). Este texto surge de unas conferencias pronunciadas entre 1935 y 1936. Sería en 1950 cuando Heidegger recopila varios de sus artículos en su obra *Holzwege*, traducida *Caminos de bosque* (Heidegger, 2018). En 1960, Heidegger adjunta un apéndice aclaratorio. Queda así consagrada la versión definitiva y la que actualmente se difunde (*cfr.* Heidegger, 2016). El título de este compendio de textos no es baladí. Heidegger indica al inicio de *Caminos de bosque* (Heidegger, 2018), a modo de nota, que en el bosque hay muchos caminos y paisajes diferentes, pero todos dentro del mismo bosque. Algunos caminos no llevan a ningún sitio, pero hay que recorrerlos para comprenderlos (*cfr.* Heidegger, 2018: 9). Heidegger filosofa sin una meta definida y clara, hace el verdadero ejercicio de filosofar, que es indagar sin un fin establecido. Superpone unas premisas sobre otras caminando en una estructura precaria como es el pensamiento humano.

b) *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte* (Schapiro, 1999). Esta agrupación de artículos se publica en 1994. En esta publicación se encuentran los dos textos que tratan de manera directa sobre las pinturas de Van Gogh y su interpretación por Heidegger, junto a la aproximación del propio Schapiro. Estos artículos son: «La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre

Heidegger y Van Gogh (1968)» y «Unas cuantas notas más sobre Heidegger y Van Gogh (1994)» (Schapiro, 1999: 147-162). Estos dos artículos muestran los dos momentos en los que Schapiro presta interés por este asunto.

c) *La verdad en pintura* (Derrida, 2005). El filósofo francés dedica el capítulo «Restituciones» (Derrida, 2005: 269-396) a dialogar con Heidegger, Schapiro, el propio Van Gogh y sus pinturas sobre botas. Derrida trae al texto cada una de las maneras posibles de entender la obra a través del texto mismo, ya que, según el propio Derrida, «no hay nada fuera del texto»² (Derrida, 1971: 202).

0.4. Estructura

Este trabajo consta de seis partes que permiten una estructura en la que se entrelazan los dos asuntos objeto de estudio:

1) *La interpretación del arte como objeto de discusión*. La obra de arte es deseada para su estudio tanto por la filosofía del arte como por la teoría del arte. Esto supone un repensar los límites del arte y de las disciplinas humanísticas. La tradición del análisis de la pintura desde ambas disciplinas ha existido desde siempre, pero es ahora, en los siglos XX y XXI, cuando es necesario repensar dichas relaciones. En este capítulo se desea aclarar esta relación, no siempre amistosa, para poder plantear con claridad la polémica de Schapiro y Derrida en torno a Heidegger.

2) *El debate sobre las botas de Van Gogh*. Se plantea la problemática sobre la interpretación de estos lienzos de Van Gogh. Primero se localizan las obras

² Adaptación de la oración: «No hay fuera-del-texto» (sic.).

de Van Gogh objeto de reflexión por parte de Heidegger y, segundo, se exponen los agentes involucrados que intervienen en el debate propiamente dicho y que elaboran sus críticas, no a los lienzos de Van Gogh, sino a la manera de interpretarlos de Heidegger en su opúsculo «El origen de la obra de arte» (Heidegger, 2018: 11-62).

3) *Heidegger: «El origen de la obra de arte» y las botas de Van Gogh.*

El pensamiento heideggeriano ha sido dinámico a lo largo de la vida del propio Heidegger. «El origen de la obra de arte» (Heidegger, 2018: 11-62) se sitúa después del denominado giro heideggeriano. Esto supone un cambio en la comprensión del ser, es decir, Heidegger después del giro entiende que el ser, solo puede ser accesible mediante el ente, por lo que se dedica a estudiar aquellos entes a través de los cuales se intuye un mejor acercamiento al ser. Uno de esos entes es la obra de arte. En este capítulo se describe cómo Heidegger comprende la obra de arte e integra ese concepto en los lienzos de Van Gogh sobre botas y zapatos. En el tercer apartado se actualiza la reflexión de Heidegger con trabajos posteriores.

4) *Schapiro: las botas de Van Gogh y la teoría del arte.*

En el análisis sobre la interpretación heideggeriana de las pinturas de Van Gogh, Schapiro plantea la pregunta: ¿de quién son las botas pintadas por el artista? y ¿qué significación da el artista a sus lienzos? Para responder a estas preguntas este apartado se subdivide en tres epígrafes: el primero da una visión sobre Van Gogh en la historia del arte; el segundo describe los dos momentos en los que Schapiro desarrolla su réplica a la interpretación crítica de Heidegger sobre las obras analizadas de Van Gogh; y el tercero se centra en actualizar, mediante especialistas actuales, el debate mantenido entre Schapiro y Heidegger. Aunque Derrida sea uno de los principales críticos de

Schapiro, se procurará introducirlo solo de manera indicativa, ya que el capítulo siguiente trata sobre dicho filósofo y sus aportaciones en relación con la polémica descrita.

5) *Derrida: restituir las botas a Van Gogh.* Este apartado dedicado a la reflexión que realiza Derrida se subdivide en dos epígrafes. El primero plantea cómo Derrida deconstruye las diversas interpretaciones de Heidegger, Schapiro y Van Gogh sobre las pinturas de botas y zapatos del propio pintor. Derrida vuelve a Heidegger, pero de una manera distinta al propio Heidegger, porque replantea la vuelta al ser a través de su filosofía deconstructivista. Derrida critica la interpretación histórico-artística de Schapiro a Heidegger. Según Derrida solo desde lo textual se puede devolver lo verdadero al origen de la obra. El segundo apartado de este capítulo se dedica a actualizar el debate mediante las aportaciones de especialistas que han escrito con relación a Derrida y *las botas de Van Gogh*.

6) *Síntesis: obra y verdad en la representación pictórica.* Este apartado sintetiza todo lo expuesto en cuatro ideas: a) el enigma de la obra de arte como apertura y cierre infinitos; b) la relación entre filosofía y teoría del arte como disciplinas en continuo choque como algo necesario para el avance cognoscitivo de la pintura; c) el sentir del espectador en el conflicto del descifrar la obra como acontecer mismo; y d) intento de comprensión entre lenguajes.

1. La interpretación del arte como objeto de discusión

La obra de arte alcanza su sentido cuando se convierte en objeto de admiración y acto seguido en objeto de estudio por el ser humano, es decir, cuando el hecho de su existencia alcanza un sentido relevante para el conocimiento. Cuando esto ocurre, las disciplinas existentes se vuelven avariciosas en su capacidad de abarcar el máximo campo del saber. Esto supone la necesidad de organizar el conocimiento y de colocar los canales adecuados para que se amplíe de una manera ordenada y colaborativa. Las disciplinas, que aquí se tratan, se enfrentan a la interpretación de la obra de arte desde ámbitos con características singulares y se encuentran en el mismo mundo en permanente circulación con posibilidad constante de choque entre ellas. Estos choques no deben caracterizarse con juicios de valor sino observarlos como necesarios para avanzar.

Este apartado se subdivide en dos cuestiones: una para explicar las dificultades en este caminar de conflicto y posibilidad; y otra para mostrar el intento de especialistas contemporáneos que no evitan el choque entre disciplinas, sino que ven que pueden generar acoplamientos sin perder cada una su sentir propio y su estructuración interna.

La primera cuestión se centra en definir las dificultades para afrontar la complementariedad entre: filosofía del arte, ontología, teoría del arte y análisis histórico-artístico. Cada una de estas disciplinas tiene su objeto de estudio. Filosofía del arte y ontología forman una unidad ya que la ontología estudia los fundamentos del ser y la filosofía se dedica al estudio del arte desde una perspectiva circular entre

lo inmanente y trascendente, incluyendo, por tanto, sus fundamentos ontológicos y los que establecen su relación con el ser humano. Por otra parte, la teoría del arte y el análisis histórico-artístico se aproximan a la obra de arte desde la perspectiva descriptiva de las manifestaciones artísticas, principalmente de tres modos: el material, el perceptivo y el histórico.

La clarificación conceptual lleva a otra cuestión: la práctica. Tratar sobre ontología y teoría del arte para afrontar el hecho pictórico y el arte en sí mismo es como profundizar en un mismo asunto con instrumentos diferentes. La ontología aborda la pintura desde una concepción inmaterial, abstracta y puramente intelectual. En cambio, la teoría del arte desea aproximarse a la obra desde la comprensión de los sentidos físicos y lo que desde ellos se es capaz de profundizar. Por tanto, la manera en enfocar cada aspecto irá ligada a la disciplina que se trate en cada momento.

La última dificultad que desea exponerse trata sobre las formas de lenguaje. Aunque parece obvio, la pintura no dispone de palabras ni de oraciones. Esto supone un sobreesfuerzo a la hora de escribir, ya que hay que utilizar la imaginación como herramienta para poder dar forma escrita a una obra que se dispone de manera plástica.

La segunda cuestión se concreta en ejemplos de autores contemporáneos que se aproximan al arte desde una simbiosis de ambas disciplinas. Podría reflexionar sobre las interrelaciones entre lo histórico, lo filosófico, lo pictórico y lo teórico artístico de la obra de arte:

La filosofía no es literatura, ni tampoco un conjunto de pinturas. Parece, por tanto, que el tipo de afinidad que hace que un artista sea aceptable para unos y detestable para otros, no se puede trasladar a la relación que guarda el filósofo con el arte del que se ocupa. Los artistas adaptan, reinterpretan y oponen resistencia a la influencia de otros artistas, pero ¿cómo podría un filósofo mantener unas relaciones íntimas similares con las pinturas o las obras literarias? ¿Cómo podrían los pintores criticar el pensamiento del filósofo y hacer que éste pensase de un modo diferente? La cuestión no se refiere a la posibilidad de que la pintura sea el objeto del pensamiento discursivo, sino a la posibilidad de que la pintura sea semejante al pensamiento o a la posibilidad de que el pensamiento esté presente en la pintura (Podro, 2001: 52).

El pensamiento que surge de la pintura es lo que la filosofía y la teoría del arte desean alcanzar. Esto requiere un interrogarse: ¿existe verdad en la obra de arte?; ¿qué verdad aporta la obra de arte?; ¿hay verdad en la pintura? El propio intento de comprender el enigma de la obra de arte se conforma en la multiplicidad de observadores que se encuentran en esta encrucijada. Estas infinitas maneras de estar en el mundo abren la puerta a posibilidades como: a) describir lo invisible que se muestra en la obra y que hay que desvelar; b) aproximarse al acontecer mismo de la obra en su ser posada en la tierra y arrojada al mundo³. Estos acercamientos son maneras de entrar en el juego del ocultar y des-ocultar y, son también, un ubicarse, entendido como codificación y decodificación de la obra en su acercar y alejar a la vista del espectador.

³ El binomio tierra-mundo es una metáfora que utiliza Heidegger para describir lo que acontece en cada momento.

En el intento de entrar en la búsqueda del enigma de la obra de arte, E.H. Gombrich, en su obra *Arte e Ilusión* (2014), recoge la experiencia de Kenneth Clark⁴:

Las obras de arte no son espejos, pero comparten con los espejos esa inaprehensible magia de transformación, tan difícil de expresar en palabras. Un maestro de la introspección, Kenneth Clark, nos ha descrito recientemente de manera sumamente vívida el modo en que incluso él se vio derrotado cuando quiso «cazar por sorpresa» una ilusión. Mirando una gran obra de Velázquez, intentó observar lo que ocurría cuando las pinceladas y las manchas de pigmento en la tela se transformaban en una visión de realidad transfigurada, cuando él se alejaba del cuadro. Pero por mucho que probara, acercándose y alejándose, nunca consiguió tener las dos visiones a la vez, y por consiguiente parecía escapársele siempre la respuesta al problema de como se había hecho aquello (Gombrich, 2014: 5).

El ojo, como órgano visual, y la vista, como sentido físico, son testigos directos del sentir enigmático y paradójico que surge en el propio acontecer en la obra. La obra da sentido al ser cuando acontece en la propia obra. Este acontecer, como le ocurrió a Kenneth Clark, es recibido de una manera diferente en cada momento de observación, siendo dichos momentos únicos y excluyentes en cada instante.

Pinotti se centra en la definición del hecho pictórico como obra de arte. Y plantea una manera de entrar en la pintura, de forma simultánea, desde lo histórico y lo ontológico.

¿Cómo empieza, entonces, la pintura? ¿Cuál es su primer límite, el primer umbral que debe cruzar la imagen para poder llamarse pintura? Como pasa siempre que la pregunta en torno al comienzo exige un origen al tiempo

⁴ Kenneth Clark (1903-1983), historiador británico del arte.

cronológico y ontológico, es obligatorio recurrir al mito. (...) Alberti nos recuerda uno de los más célebres: «Solía decirles a mis amigos, de acuerdo con la sentencia de los poetas, que el primer inventor de la pintura había sido aquel Narciso convertido en flor; y dado que la pintura es la flor de todas las artes, así la historia de Narciso se acomoda a nuestro propósito perfectamente. Pues, ¿qué es pintar, sino abarcar con el arte la superficie de una fuente?» (II, 26) (Pinotti, 2011: 217-218).

Estos fragmentos de Podro, Gombrich y Pinotti dan entrada y consistencia a la complementariedad entre filosofía y teoría del arte para des-ocultar la pintura. Estos autores se aproximan al arte no como abstracción sino como obra de arte concreta que desea ser comprendida y asumida por el ser humano. El uso de lenguaje plástico, distinto al escrito, requiere la necesidad de puentes para alcanzar un mejor entendimiento de la obra. La filosofía y la teoría del arte son puentes para revelar ese conocimiento, ya que la tradición occidental ha estado basada durante el siglo XX, sobre todo, en el lenguaje escrito. Entrar en la pintura solo a través de la pintura misma, todavía hoy, supone un sobreesfuerzo.

El estudio de la pintura, tanto desde la perspectiva de la teoría del arte como desde el enfoque de la ontología, sigue presente en la historia, donde la vinculación entre lo filósofo y lo pictórico ha crecido. La interrelación entre filosofía y pintura se plasma en las conexiones existentes entre: Simmel y Rembrandt, Merleau-Ponty y Cézanne, Foucault y Magritte, Deleuze y Bacon (Pinotti, 2011: 127-212). Estos ejemplos son muestra del interés de la filosofía por describir, de una manera alternativa a la teoría del arte, los lienzos de los pintores, tanto antiguos como modernos.

Para entrar en la reflexión sobre la complementariedad y sus dificultades entre disciplinas se elige, como hemos dicho, la problemática que Schapiro y Derrida elaboran en relación con el texto de Heidegger «El origen de la obra de arte» (Heidegger, 2018: 11-62) que trata las pinturas de Van Gogh sobre botas y zapatos.

2. El debate sobre *las botas de Van Gogh*

Este capítulo se distribuye en dos partes: la primera consiste en definir cuáles son los lienzos de Van Gogh objeto de estudio en esta polémica y su catalogación según el momento en el que Heidegger y Schapiro acceden a dichos lienzos; la segunda, presentar a los actores principales del debate, su estructuración cronológica y temática para afrontar, en los capítulos siguientes, a cada uno de dichos agentes.

Los lienzos de Van Gogh, objeto de estudio, son naturalezas muertas en las que se pintan utensilios de manera autónoma o junto a otros objetos, sin ninguna otra referencia que no sean los propios utensilios u objetos. En este caso, se fija la atención en las botas, zapatos o zuecos. Van Gogh dejó estos cuadros intitolados⁵. Actualmente se denominan con títulos descriptivos. Estos cuadros son citados mediante sus numeraciones de posición en las colecciones que los custodian y/o catalogan. Dichos lienzos son los referenciados en el catálogo de La Faille con los números: 54, 63, 255, 311, 332, 333, 461 y 607. Las pinturas catalogadas con los números 54 y 63 reflejan naturalezas muertas con diversos objetos, entre ellos, zapatillas de esparto y zuecos. El número 332 muestra varias botas amontonadas y en el resto de lienzos se pintan pares de botas, zapatos o zuecos, un par en cada pintura. Esto no quiere decir que se interprete como si fuera un par completo para un pie derecho y otro izquierdo, sino como dos unidades. Estos lienzos serán los que Schapiro utilizará en su discusión con Heidegger. La pintura más relevante es la

⁵ Anexo II. Imágenes.

denominada F255, que es la que se piensa que vio Heidegger en Ámsterdam y a la que se refiere en «El origen de la obra de arte» como se verá con Schapiro (Heidegger, 2018: 11-62).

El filósofo que inicia la polémica de cómo comprender las pinturas de Van Gogh aquí tratadas es Heidegger. Schapiro y Derrida, que se añadirían progresivamente, no solo analizan la pintura de Van Gogh, sino que critican el texto de Heidegger sobre el análisis de dichas pinturas.

Heidegger en «El origen de la obra de arte» (Heidegger, 2018: 11-62) reflexiona sobre las pinturas de Van Gogh de botas que luego serán objeto de múltiples reflexiones. En un principio, estas pinturas eran solo uno de los tres ejemplos que utiliza Heidegger en su opúsculo⁶ para describir los términos de ser-cosa, ser-utensilio y ser-obra. Heidegger utiliza los ejemplos no como fin en sí mismos sino para describir la significación del enigma de la obra de arte. Se pregunta por qué cosas tan diferentes como son un templo griego, una poesía o un cuadro pueden ser obras de arte.

La reflexión de la obra de arte a través de los lienzos de Van Gogh comentados por Heidegger inspira al historiador del arte Meyer Schapiro a escribir sobre la relación entre Van Gogh y Heidegger. Se interesa por concretar a qué cuadro se refería Heidegger en su opúsculo. Esto genera en Schapiro un análisis para definir cuál era la percepción y el sentimiento que llevó a Van Gogh a elaborar sus

⁶ Los tres ejemplos que extrae Heidegger para su descripción son: el templo de Paestum, el himno de Hölderlin: «El Rin» y una de las versiones del cuadro de Van Gogh sobre botas. Este protocolo se centra en este último ejemplo.

pinturas. Schapiro intenta así una aproximación de la teoría del arte a la filosofía, siendo Schapiro especialista en la primera.

Jacques Derrida se interesa por la comprensión de la pintura desde la deconstrucción en su libro *La verdad en pintura*, publicado en 1978 (Derrida, 2005). Derrida critica a Schapiro y a Heidegger. Derrida hace estas críticas desde un plano que ocupa toda interpretación posible, pensada o impensada, con el hándicap de que lo que no pasa por el lenguaje textual no existe. ¿Cuál es ese sentir de la obra de arte en sí misma? ¿Cómo se integran el artista y el espectador en la obra de arte? Estas preguntas pasan por el pensamiento de estos autores. Cada uno da su aportación tanto a la obra como a la triada obra-artista-espectador. Destacan tres posiciones: a) el enigma de la obra de arte, b) la certeza de la obra de arte como obra material y c) la duda de si se han dejado al margen otras maneras de manifestarse la obra de arte.

Heidegger, Schapiro y Derrida expresan el sentir pictórico que su propia experiencia visual les ha permitido. Cada uno expresa sus sensaciones mediante palabras en un traducir la pintura a la escritura. Esta operación siempre es delicada, ya que traducir de un lenguaje a otro es limitar poderosamente su mayor fuerza, que es el propio lenguaje original de la obra. Debido a esta relevancia de la interpretación que Heidegger hace de la obra de arte, Schapiro y Derrida plantean sus réplicas. Estas réplicas se apoyan y se justifican desde cada disciplina, la ontología y la teoría del arte, dando su punto de vista sobre estas vinculaciones a raíz del ejemplo de Van Gogh expuesto por el filósofo alemán.

El siguiente capítulo se dedica al análisis que realiza Heidegger sobre la interpretación del ser aplicado a la obra de arte y cómo hay que entrar en el enigma de la propia comprensión del arte. Heidegger, para ello, elige los lienzos de Van Gogh sobre botas y zapatos para sublimar la pintura y elevarla a la esfera del arte. Este capítulo dedicado a Heidegger y Van Gogh se configura en torno a «El origen de la obra del arte» (Heidegger, 2018: 11-62).

3. Heidegger: «El origen de la obra de arte» y *las botas de Van Gogh*

3.1. Ser-utensilio en *las botas de Van Gogh*

Heidegger, en «El origen de la obra de arte» (2018: 11-62), se relaciona con las pinturas de Van Gogh y sus significados. Al principio del texto, Heidegger coloca el ejemplo del cuadro propiamente dicho, es decir, un objeto físico que se amontona como cualquier otra cosa dirigiéndose a dicho objeto como «un par de botas de campesino» (Heidegger, 2018: 12). Vincula arte y verdad a través de una serie de pinturas popularmente denominadas *las botas de Van Gogh*⁷. Desde estas botas pintadas, Heidegger plantea el acceso a la obra de arte. Heidegger interpela al lector mediante una introspección personal sobre el sentir de la propia obra de Van Gogh y su repercusión en la filosofía. Su interpretación del sentir del arte influye tanto en la teoría del arte como en la filosofía.

«El origen de la obra de arte» (Heidegger, 2018: 11-62) es el texto heideggeriano a través del cual circula este trabajo mediante el intento de describir⁸, hacer visible, manifestarse, ocurrir, ocultarse, des-ocultarse y acontecer el sentido

⁷ La expresión *Las botas de Van Gogh* se utiliza cuando se quiere aglutinar los cuadros pintados por Vicent van Gogh sobre botas y zapatos. Las botas y los zapatos se entienden aquí como utensilios pintados de manera independiente, disociada de cualquier otro elemento comparativo y sin personas que utilicen dichos utensilios en el hecho pictórico concreto.

⁸ Utilizo *describir* en vez de *explicar* para mantener el propio sentir de Heidegger, ya que muestra que el acontecer de la verdad no se puede explicar sino solo describir.

del ser mediante la obra de arte. Esto hace que términos⁹ como tierra, mundo, claro y obra cobren sentido y establezcan un acercarse al sentido del ser mismo. «El origen de la obra de arte» (Heidegger, 2018: 11-62) es la reflexión sobre el arte que plantea el filósofo alemán para aproximarse a la comprensión del ser a través del propio arte. El arte es la manera que tiene el ser humano de aproximarse al ser mismo. Para ello comienza dando un significado al término «origen» (Heidegger, 2018:11).

Origen significa aquí aquello a partir de donde y por lo que una cosa es lo que es y tal como es. Qué es algo y cómo es, es lo que llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia. La pregunta por el origen de la obra de arte pregunta por la fuente de su esencia (Heidegger, 2018: 11).

Heidegger expresa que el mundo es como un bosque que es igual para todas las personas, pero que cada una elige un camino diferente para su comprensión. Cada persona ve un paisaje que se encuentra dentro del mundo, pero no es el mismo paisaje que ve otra persona, aunque todas se encuentren en el mismo mundo. Puede resultar paradójico, pero es real, que cada uno hace su camino en el mundo y que los caminos no están predefinidos como tales. Lo único predefinido es el dónde, que es en el mundo. Éste es el marco en el que Heidegger coloca su texto como modo personal de afrontar, pero no resolver, el enigma del arte. En el epílogo de su opúsculo dice: «Las reflexiones precedentes tratan del enigma del arte, el enigma que es propio del arte. Lejos de nuestra intención pretender resolver el enigma. Nuestra tarea consiste en ver el enigma» (Heidegger, 2018: 57). Heidegger afronta de manera directa dos preguntas relacionadas con la creación artística y con el

⁹ Utilizo *término* en vez de «concepto» porque el propio Heidegger no quería conceptualizar nada ya que le llevaría a autogenerar otra ontología diferente a la tradicional, pero ontología de las cuales estaba intentando alejarse.

artista, ¿qué relación hay entre obra y artista? y ¿entre obra y espectador?, para después pasar el testigo a la obra de arte en sí misma.

Artista, obra de arte y espectador están para Heidegger tan interrelacionados que, aunque sean estudiados por separado, han de contemplarse en su conjunto. Aunque sean seres totalmente diferenciados antes de la creación de la obra se convierten en un conjunto indisociable en el propio existir de la obra. Justo en el momento de la creación, el artista y el espectador se disponen a posicionarse como subordinados a la obra, ya que, realizada la obra, el artista no puede inferir en ella y el espectador solo puede adentrarse en ella sin modificar su modo físico de ser. Paradójicamente, también ocurre a la inversa, la obra de arte es dependiente del artista, porque es quién la crea, y del espectador porque es quién se introduce en ella. Esto supone que la interrelación de estos elementos tiene que ser total para que exista el arte.

El arte existe gracias al artista, a la obra de arte y al espectador, por lo que sin estos tres elementos el arte sencillamente no existiría, ni habría existido jamás. «El origen de la obra de arte» (Heidegger, 2018: 11-62) dispone de una «propia resistencia retórica y hasta temática, como si mostrar su propia dificultad constituyera un elemento clave en la exposición» (Leyte, 2016: 23). La pregunta por el arte es la misma pregunta por la obra del arte. «¿Qué es y cómo es una obra que nace del arte?» (Heidegger, 2018: 12). Heidegger considera que la aproximación a los términos arte y obra de arte es ambigua, porque si dicha aproximación se hace a través de la universalidad, se da por hecho la comprensión de dichos términos lo cual es falso y si la aproximación se hace desde lo particular, se produce una

fragmentación de información tan difusa que no resulta plausible sintetizarla para alcanzar un resultado satisfactorio. La respuesta que ofrece Heidegger es sorprendente:

No queda más remedio que recorrer todo el círculo, pero esto no es ni nuestro último recurso ni una deficiencia. Adentrarse por este camino es una señal de fuerza y permanecer en él es la fiesta del pensar, siempre que se dé por supuesto que el pensar es un trabajo de artesano (Heidegger, 2018: 12).

«Para Heidegger el arte posee una autosuficiencia de su presencia que el útil no posee» (Belgrano 2017: 192), pero eso no quiere decir que el ser-utensilio, ser-obra o ser-cosa sean modos de ser independientes, sino que van ligados al momento del acontecer. El objeto pasa de ser-cosa a ser-utensilio o de ser-cosa a ser-obra sin perder en ninguna de las circunstancias su sentido de ser-cosa. Heidegger, en el capítulo «la cosa y la obra» (Heidegger, 2018: 13-28), diserta sobre la comprensión de la obra a través del ser-cosa de la cosa y del ser-utensilio del utensilio. Ambas maneras de ser se compilan enigmáticamente y hasta de manera paradójica en la obra de arte. Heidegger trae la cosa como un situarse diferente pero interrelacionado con el ser para luego darle sentido en la obra¹⁰.

La obra de arte consiste en algo más que en ese carácter de cosa. Ese algo más que está en ella es lo que hace que sea arte. Es verdad que la obra de arte es una cosa acabada, pero dice algo más que la mera cosa: *állo agoreúei*. La obra nos da a conocer públicamente otro asunto, es algo distinto: es alegoría. Además de ser una cosa acabada, la obra de arte tiene un carácter añadido. Tener un carácter añadido -llevar algo consigo- es lo que en griego se dice *syμβάλλειν*. La obra es símbolo (Heidegger, 2018: 13).

¹⁰ Los términos griegos se muestran transliterados y se colocan en cursiva para diferenciarlos. Heidegger los utiliza el alfabeto griego.

Colomer interpreta las palabras de Heidegger: «La obra es una cosa y representa a otra. En ella se hace misteriosamente presente algo distinto de lo que ella es. Por eso precisamente no es una mera cosa, sino una obra de arte» (Colomer, 2002: T3, 603). Desde esta fiesta del pensar, Heidegger se desliza y se posiciona en la obra de arte concreta, desde la cual comienza su discurso. Esto lo expresa Heidegger así: «Para encontrar la esencia del arte, que verdaderamente reina en la obra, buscaremos la obra efectiva y le preguntaremos qué es y cómo es» (Heidegger, 2018: 12).

Las *botas*, como utensilio o como pintura, aparecen en la introducción del texto de manera inesperada. Heidegger decide elegir estas pinturas como instrumentos para dar sentido a la obra de arte. Heidegger intenta aproximarse al enigma de la obra de arte como algo más que a la expresión plástica pero necesariamente unida a ella. ¿Por qué hay que centrar la atención en la obra concreta? Esto ocurre porque solo desde la vivencia artística de la obra en sí misma se puede percibir la comprensión artística mediante los propios sentidos físicos. La cuestión se presenta cuando los sentidos se posan en la obra. ¿Qué prima inicialmente: la piedra o la escultura, el lienzo o la pintura, la palabra o el poema?; o de una manera más abstracta: ¿la forma o la materia? «No cabe duda de que tenemos que tomar las obras tal como lo hacen las personas que las viven y las disfrutan» (Heidegger, 2018: 13).

La obra de Van Gogh *Un par de zapatos*¹¹ es utilizada por Heidegger para ejemplificar el utensilio. Para la descripción del utensilio se desprende de todo lo demás proponiendo un ejemplo: el cuadro de Van Gogh sobre las botas de una campesina. Es justo aquí, en la obra, donde se juega la verdad, es decir, en la representación pictórica de dicho utensilio. Unos zapatos pueden servir para bailar o para trabajar en el campo. Esto supone que la forma de representarlos puede variar de manera considerable. Heidegger desea acoger la cosa para comprender lo que es. Quiere dejar a un lado cualquier elemento anterior que la defina para alcanzar una aproximación sin presupuestos. En ese vacío es donde Heidegger desea iniciar su andamio para llegar a la obra de arte que, por una parte, es una cosa, pero, por otra parte, se eleva por encima de ella. «La obra de arte es una cosa en la medida en que, de alguna manera, es algo ente» (Heidegger, 2018: 14). El problema lo ve Heidegger en que los presupuestos desde Platón no han sido puestos en cuestión y que han sido dados por válidos hasta la llegada de Nietzsche.

Queremos dar con la realidad inmediata y plena de la obra de arte, pues sólo de esta manera encontraremos también en ella el verdadero arte. (...) Sólo entonces se podrá decir si la obra de arte es una cosa, pero una cosa que encierra algo más, es decir, sólo entonces se podrá decidir si la obra es en el fondo eso otro y en ningún caso una cosa (Heidegger, 2018: 13).

Heidegger plantea tres modos de aproximación a la determinación de la coseidad: «como portadora de características, como unidad de una multiplicidad de sensaciones, como materia conformada» (Heidegger, 2018: 21).

1. La cosa como portadora de características

¹¹ Anexo II. F255. Este cuadro es el que identificará Heidegger previa pregunta por carta de Meyer Schapiro.

La cosa, como todo el mundo cree saber, es aquello alrededor de lo que se han agrupado las propiedades. Entonces se habla del núcleo de las cosas. Parece que los griegos llamaron a esto *tò hypokeímenon* (...) era, para ellos, lo que en el fondo y siempre subyacía. Pero las características se llaman *ta symbebēkóta*, es decir, aquello siempre ya ligado a lo que subyace en cada caso y que aparece con él.

Estas denominaciones no son nombres arbitrarios, porque en ellas habla lo que aquí ya no se puede mostrar: la experiencia fundamental griega del ser de lo ente en el sentido de la presencia. Pero gracias a estas denominaciones se funda la interpretación, desde ahora rectora, de la coseidad de la cosa, así como la interpretación occidental del ser de lo ente. Ésta comienza con la adopción de las palabras griegas por parte del pensamiento romano-latino. *Hypokeímenon* se convierte en subiectum; *hypóstasis* se convierte en substantia; *symbebēkós* pasará a ser accidens. (...)

Detrás de esa traducción aparentemente literal y por lo tanto conservadora de sentido, se esconde una *tras-lación*¹² de la experiencia griega a otro modo de pensar. *El modo de pensar romano toma prestadas las palabras griegas sin la correspondiente experiencia originaria de aquello que dicen, sin la palabra griega*¹³. Con esta traducción, el pensamiento occidental empieza a perder suelo bajo sus pies (Heidegger, 2018: 15-16).

Heidegger describe lenguaje y ser como entes independientes, aunque ambos conviven en el ser humano. Coloca en la misma estructura el lenguaje como la cosa. Esta conceptualización se concreta en los términos latinos: *subiectum* y *accidens* que son la base de la oración simple compuesta de sujeto, verbo y predicado. Esto, que puede resultar evidente, proyecta conclusiones que pueden no ser correctas o, mejor dicho, inexactas. Heidegger lo expresa así: «En el fondo, ni la estructura de la oración da la medida para diseñar la estructura de la cosa ni ésta se refleja simplemente en aquélla» (Heidegger, 2018: 16). La interpretación de la cosa

¹² (sic.).

¹³ En la edición utilizada viene en cursiva.

como portadora de sus caracteres, aunque es habitual, no es tan evidente como parece.

2. *La cosa como unidad de una multiplicidad de sensaciones*

Las cosas «se generan espontáneamente y reposan en sí mismas» (Heidegger, 2018: 17). Este reposar en sí mismas es el fundamento de su sentido. El sentido del ser de las cosas se encuentra en el conflicto entre la razón y el sentimiento, entre lo racional y lo irracional. Esto ocurre, según Heidegger, porque la sensibilidad a veces se encuentra más abierta al ser que a la razón. «La mirada de reojo hacia lo ir-racional, en tanto que engendro de lo racional impensado, ha prestado curiosos servicios» (Heidegger, 2018: 17). Lo irracional ha aportado al sentido del ser un sentido que la racionalidad ha atropellado.

Esta parte de irracionalidad, la cual el ser humano tiene que integrar, es fundamental para dejar de lado toda concepción que pueda interponerse con la presencia de la cosa. Heidegger dice que esta presencia de la cosa es acontecimiento en sí mismo y que ha ocurrido y ocurre. «La cosa es *aísthētón*, lo que se puede percibir con los sentidos de la sensibilidad por medio de las sensaciones. (...) [La cosa es] la unidad de una multiplicidad de lo que se da en los sentidos» (Heidegger, 2018: 17). La irracionalidad enlaza con el concepto de sensibilidad quedando fuera de la racionalidad y por tanto, funciona de manera complementaria pero independiente. El silbar del vendaval (*cfr.* Heidegger, 2018:17), que Heidegger coloca como uno de los ejemplos, muestra cómo se percibe el fenómeno en su globalidad sin percatarnos de los hechos minúsculos que se producen dentro de

dicha totalidad. En el momento en que el sentido se dirige a los hechos concretos que produce dicho vendaval se pierde su sentido como acontecimiento.

3. *La cosa como materia conformada*

La primera interpretación se aleja demasiado del ser humano; la segunda se acerca en exceso. Hay necesidad de una tercera interpretación de la cosa. Esta tercera forma se denomina *materia conformada*. Esta manera se retrotrae a los términos de *hýle* (materia) y *morphé* (forma). «Lo permanente de una cosa, su consistencia, reside en que una materia se mantiene con una forma» (Heidegger, 2018: 18).

Esta tercera manera de aproximarse a la cosa como materia conformada relaciona la forma con lo racional y la materia con lo irracional. Se generan así parejas de términos: materia-forma, sujeto-objeto. Surge así la pregunta: «¿Dónde tiene el entramado materia-forma su origen, en el carácter de cosa de la cosa o en el carácter de obra de la obra de arte?» (Heidegger, 2018: 19). La forma establece la determinación de la materia. Esto supone que el acontecer del ser-utensilio viene determinado de antemano en la combinación materia-forma. La utilidad queda reflejada en dicha combinación. El utensilio presenta un parentesco con la obra de arte como algo creado por el hombre, pero también con la cosa. El utensilio ocupa un sitio intermedio entre la cosa y la obra y a su vez puede estar en ambas. El carácter de la cosa es inseparable de la obra de arte, ya que la materia y la forma se funden de manera incuestionable y sin posibilidad de separación. Tiene lugar una simbiosis completa e independiente por sí misma. El carácter de ser-utensilio del

utensilio es tan familiar que «ocupa al mismo tiempo una peculiar posición intermedia entre la cosa y la obra. Vamos a dejarnos guiar por esta señal y buscar (...) el carácter de utensilio del utensilio» (Heidegger, 2018: 22). En esto se atisba una idea análoga sobre el ser-cosa de la cosa y el ser-obra de la obra.

Estas tres maneras de aproximarse a la cosa generarán un volver al ser-utensilio del utensilio. Heidegger entra de lleno en el describir «un par de botas de campesino» (Heidegger, 2018: 23) desde el sentir del utensilio mostrado como obra de arte en *Un par de zapatos*¹⁴.

Para describirlas ni siquiera necesitamos tener delante un ejemplar de ese tipo de útil. Todo el mundo sabe cómo son, pero puesto que pretendemos ofrecer una descripción directa, no estará de más procurar ofrecer una ilustración de las mismas. A tal fin bastará un ejemplo gráfico. Escogeremos un famoso cuadro de Van Gogh, quien pintó varias veces las mentadas botas de campesino. (...) Este tipo de utensilio sirve para calzar los pies. Dependiendo del fin al que van a ser destinados, para trabajar en el campo o para bailar, variarán tanto la materia como la forma de los zapatos (Heidegger, 2018: 23).

El ser-utensilio del utensilio se percibe cuando el utensilio es aplicado en su utilidad. Van Gogh desea plasmar la utilidad¹⁵ de las botas arrugadas que pinta. Muestra ese haberse descalzado sin ni siquiera ver a la persona, hombre o mujer, campesino u obrero, que se haya descalzado.

¹⁴ Anexo II. Imágenes. F 255.

¹⁵ Las botas pintadas son un objeto que en sí mismo es un útil. Van Gogh pinta esa utilidad misma de las botas.

3.2. Ser-obra en *las botas de Van Gogh*

¿Qué es la obra del arte para Heidegger? Es un acontecer que ocurre, que no se esconde, sino que se muestra al espectador presente. Heidegger está hastiado de intentar encontrar una concepción comprensible de la cosa dentro de la obra del arte. «No se podrá determinar nada sobre el carácter de cosa de la obra mientras no se haya mostrado claramente la pura subsistencia de la misma» (Heidegger, 2018: 28). Esto genera la imposibilidad de acceder de manera plena a la obra. Este acceso se podría conseguir aislando a la obra de todo, absolutamente de todo su entorno influyente, para averiguar la verdadera intención que el artista desea plasmar dejando a la obra tener personalidad propia. Heidegger deja al artista como mero puente de la obra, como un obrero que hace su trabajo y luego es apartado de él sin posibilidad de intervenir en su interpretación, quedando apartado de la creación (*cfr.* Heidegger, 2018: 28).

Cuando el ocultar y el des-ocultar es representado en el hecho pictórico, la verdad se muestra como conflicto en dicho ocultar y des-ocultar. En la simultaneidad del acontecer es cuando la obra se hace visible y la verdad aflora. En esta síntesis es donde se justifica este trabajo, en la unión de pintura y filosofía. *Las botas de Van Gogh* sirven de proyección para comprender cualquier simbiosis partiendo de la obra de arte. «¿Pueden salir las propias obras a nuestro encuentro?» (Heidegger, 2018: 28). Esto supone extraer la obra de arte a sus conocedores: comerciantes, historiadores, investigadores, restauradores y gestores culturales entre otros.

El desvincular la obra de arte de los agentes que hacen uso de ella es la única manera verdadera de des-ocultar la obra. «El único ámbito de la obra, en tanto que obra, es aquel que se abre gracias a ella misma, porque el ser-obra de la obra se hace presente en dicha apertura y sólo allí» (Heidegger, 2018: 29). En el mismo hecho de titular una pintura de Van Gogh surge un acontecer entre la obra y el espectador. Este acontecer es independiente y abarca a todos los agentes involucrados.

La obra de arte es elevada y creada por el artista. En ese momento se posa y es acogida en el binomio tierra-mundo a modo de refugio. La campesina utiliza sus zapatos como utensilio en su propio mundo sin ser consciente de ello. En ese utilizar inconsciente es cuando se eleva la inmediatez del ser-utensilio. El ser-utensilio traspasa su utilidad hacia su conversión en obra cuando Van Gogh plasma en sus lienzos las botas que lleva en su interior junto a todo su sentir inherente a ellas. Heidegger vincula las botas al andar de una campesina, ocupando así su lugar en la historia como acontecer propio de la obra en el espectador.

El filósofo alemán se pregunta «¿qué ocurre aquí?» (Heidegger, 2018: 25). Tiene la esperanza de encontrar una respuesta a la transformación de ser-utensilio a ser-obra que se refleja en *las botas de Van Gogh*. Aquí resplandece la *alétheia*, el des-ocultamiento de la verdad. Este surgir como condición de posibilidad de multitud de posibilidades es el acontecer de las botas pintadas por Van Gogh y admiradas por el espectador. Cada acontecer fue, es y será diferente en este lienzo en cada observación. El permanente acontecer ocurre desde tiempos inmemoriales con cualquier arquitectura, escultura, pintura y traspasa la propia expresión de lo

construido, esculpido o pintado, para llegar a ese resurgir en cada admiración expresada por los griegos como *állo agoreúei* y *sybállein*. Ser-obra significa levantar un mundo que solo se deja insinuar.

Un mundo es lo inobjetivo a lo que estamos sometidos mientras las vías de nacimiento y muerte, la bendición y la maldición nos mantengan arrobados en el ser. Donde se toman las decisiones más esenciales de nuestra historia, que nosotros aceptamos o desechamos, que no tenemos en cuenta o que volvemos a replantear, allí, el mundo hace mundo (...). 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 proximidad propias (Heidegger, 2018: 32).

La obra de arte abre un espacio en el mundo para surgir y modelar el espacio existente entre la propia obra y el ser humano que la observa. Es justo aquí, cuando se eleva el mundo en la historia, en cada momento histórico. «Levantar un mundo forma parte del ser-obra» (Heidegger, 2018: 32). «Aquello hacia donde la obra se retira y eso que hace emerger en esa retirada, es lo que llamamos tierra. (...) Desde el momento en que la obra levanta un mundo, crea la tierra, esto es, la trae aquí». (Heidegger, 2018: 33). La tierra es como lo cerrado y el mundo lo abierto. Se vuelve a ese dualismo, que, en la línea temporal, aunque independiente a ella, juegan a ese ocultar de la tierra y des-ocultar del mundo. Por tanto, tierra y mundo son ambos refugio y pertenencia. La obra permite a la tierra ser tierra y al mundo ser mundo. Y en este conflicto eterno el ser humano está arrojado de manera irremediable.

«Levantar un mundo y traer la tierra son dos rasgos esenciales del ser-obra de la obra. Ambos pertenecen a la unidad del ser-obra. (...) [De aquí surge la

pregunta:] ¿Qué relación guarda en la propia obra levantar un mundo y traer aquí la tierra?» (Heidegger, 2018: 34). Mundo y tierra son dos fuerzas que entran en relación de manera simultánea y en inmediatez constante. El combatir es una constante en autoafirmación perpetua. «El ser-obra de la obra consiste en la disputa del combate entre el mundo y la tierra (...). Es en la intimidad del combate donde tiene su esencia el reposo de la obra que reposa en sí misma» (Heidegger, 2018: 35). Este combate puede dar pistas a la relación entre verdad y obra. El resultado de este combatir: ¿dirige hacia la verdad?

«Verdad significa esencia de lo verdadero» (Heidegger, 2018: 36). Lo verdadero se encuentra en ese choque entre tierra y mundo que Heidegger denomina: claro, que es lo visible y comprensible para el ser humano. Es la posibilidad entre posibilidades. Es la *alétheia*, como des-ocultamiento. Este claro, no es lo ente, es más que lo ente. Lo ente solo puede ser ente cuando está dentro o fuera de lo descubierto por el claro. El claro permite acercarnos a lo ente en permanente cambio y movimiento. Encubrimiento y descubrimiento es el propio existir del claro, que es su propio describir en cambio permanente en cada momento histórico. «El desocultamiento de lo ente no es nunca un estado simplemente dado, sino un acontecimiento» (Heidegger, 2018: 39).

«En la pintura de Van Gogh acontece la verdad. Esto no quiere decir que en ella se haya reproducido algo dado de manera exacta, sino que en el proceso de manifestación del ser-utensilio del utensilio llamado bota, lo ente en su totalidad, el mundo y la tierra en su juego recíproco, alcanzan el desocultamiento» (Heidegger, 2018: 40). Este desocultamiento se produce en la obra de arte del ser-utensilio

cuando la sencillez invade la propia manera de expresar esas botas en la pintura. La inmediatez misma del par de botas hace aparecer las propias botas con toda su total carga emocional e historia vital.

El símbolo y la alegoría de dichos zapatos son inversos a su pensar en él. Cuando la campesina se encuentra en lo cotidiano y piensa solo en su propio quehacer, las botas que lleva puestas elevan su ser y su sentido, ya que están siendo utilizadas, pero sin ser pensadas. En el momento en que son pensadas desaparece su ser y se convierten en entes para la campesina, porque les da idea y forma en su mente. (*cfr.* Heidegger, 2018: 23). Para Heidegger, Van Gogh pensaba en esa cotidianidad impensada pero presente en el hecho de usar las botas o cualquier otro utensilio. La obra de arte surge de este convertirse en símbolo y alegoría como caracterizaciones propias, en sí mismas, en la propia obra de arte.

«El arraigo en el terruño es uno de los rasgos más típicos del carácter de Heidegger» (Colomer, 2002: T3,446). Colomer trae esta reflexión de Heidegger: «Mi entero trabajo es soportado y dirigido por el mundo de estas montañas y de sus campesinos» (Colomer, 2002: T3, 446). El análisis del encuentro entre Van Gogh y Heidegger hay que ubicarla de manera paralela para que se miren cara a cara en una complementariedad entre pintura y filosofía. En este mirarse ambas se fusionan para describirse una a la otra y la otra a la una.

Después de haber planteado los términos de tierra, mundo, acontecer y claro como situaciones ocurrentes en la inmediatez, Heidegger introduce el término rasgo que es, de manera simultánea, todo lo dicho y al mismo tiempo todo lo que

queda por decir. «El mundo en eclosión trae a primer plano lo aún no decidido, lo que aún carece de medida y, de este modo, abre la oculta necesidad de medida y decisión» (Heidegger, 2018: 45). «El combate llevado al rasgo, restituido de esta manera a la tierra y, con ello, fijado en ella, es la *figura*» (Heidegger, 2018: 46). La obra de Van Gogh como cualquier obra de arte necesita de soledad dentro de sí. Cuanta más soledad posea más fuerza tendrá para salir al mundo en ese impulso a lo abierto. Cuanto más puro sea ese abrir con mayor facilidad será su camino de ida y vuelta en su acontecer ante el ser humano.

3.3. Actualización de las botas

Entrado el siglo XXI sigue siendo de actualidad la interpretación de Heidegger sobre Van Gogh y la discusión con Schapiro y Derrida. En los apartados finales de cada capítulo dedicado a los tres autores se introducen visiones actuales de este debate. En este punto se comienza con lo referente a Heidegger. Pinotti coloca en primer término el momento en que Heidegger da paso a Van Gogh e introduce este fragmento del propio Heidegger¹⁶:

Tomaremos como ejemplo, un utensilio corriente: un par de botas de campesino. Para describirlas ni siquiera necesitamos tener delante un ejemplar de ese tipo de útil. Todo el mundo sabe cómo son, pero puesto que pretendemos ofrecer una descripción directa, no estará de más procurar ofrecer una ilustración de las mismas. A tal fin bastará un ejemplo gráfico. Escogeremos un famoso cuadro de Van Gogh, quien pintó varias veces las mentadas botas de campesino (Heidegger, 2018: 23).

¹⁶ La traducción del alemán elegida no es la del texto de Pinotti sino la de la traducción de Arturo Leyte y Helena Cortes según la edición anotada al final de la cita.

Heidegger coloca la triada conceptual cosa-medio-obra para envolver la triada ser-arte-verdad. Elige estas pinturas para describir ese salto del ser-utensilio al ser-obra (*cf.* Pinotti, 2011: 157). «Solo en la obra y gracias a ella percibimos la auténtica esencia de las botas como medio» (Pinotti, 2011: 160). Heidegger expresa que somos arrojados al mundo desde la triada cosa-medio-obra para alcanzar la triada ser-arte-verdad como entrada a la experiencia del arte (*cf.* Pinotti, 2011: 160), dando a dicha experiencia un sentido del ser desde la ontología. Pinotti aúna ontología y teoría artística en el momento en que enfatiza arte y verdad como unidad comprensiva.

Godoy incide en la complementariedad expuesta en tanto que da una visión ontológica de la obra de Van Gogh. Godoy acentúa como el pintor holandés aúna las botas a la pintura como medio para entregarlas al mundo. Van Gogh puede realizar esta labor ya que sus lienzos no reflejan ni personas ni lugares determinados. Estas pinturas solo ofrecen lo útil de las botas colocándolas en sus pinturas para disfrute del espectador. Es ineludible que la forma pictórica condicione, pero el observador siempre tendrá margen en su imaginación para colocar dichas botas en el lugar donde su sentir encuentre su sitio (*cf.* Godoy, 2017).

Pero ¿por qué son atribuibles de modo tan dispar estos zapatos pintados? Por la simple razón de que Van Gogh no tituló la obra. Al no poseer título, la obra permite cualquier identificación razonable al uso y abuso del modelo zapato (el «de quién» y «para qué»). Habrá que precisar que el título de una obra –ya sea aclaratorio, nominativo, descriptivo o referencial– no es un asunto menor, más aún en este caso (Godoy, 2017: 119).

Estas dos posiciones, tanto de Pinotti como de Godoy, dan una visión de la importancia que desprende por un lado la estructura ontológica de las triadas

conceptuales y por otro el aspecto historiográfico de la identificación de las obras mediante sus títulos, sean por su denominación por parte del autor, por la aceptación entre la sociedad o por su ausencia. Analizada la triada cosa-medio-obra, también denominada ser-arte-verdad de *Las botas de Van Gogh* por Heidegger, se pasa a la réplica que Schapiro plantea a dichas reflexiones.

4. Schapiro: *las botas de Van Gogh* y la teoría del arte

4.1. Van Gogh en la historia del arte

Las disertaciones de Schapiro sobre *Las botas de Van Gogh* en su crítica a Heidegger requieren una introducción. Por ello, se trae en este momento a autores que entrelazan cuestiones vinculadas con la complementariedad de disciplinas desde la perspectiva de la teoría artística para así, junto a la visión de Schapiro y del propio Van Gogh, plantear desde la historia del arte la manera de comprender la pintura y las dificultades en su estudio. Se apuntan tres aspectos para una comprensión globalizadora de la pintura. Por un lado, la defensa de Gombrich sobre las pinturas de lo cotidiano en Van Gogh; por otro, cómo define el arte el propio Van Gogh y, por último, la incompreensión vivida por el pintor descrita por Schneede.

E.H. Gombrich, en *La historia del arte*, cuya edición original es de 1950 (Gombrich, 2003), escribe una defensa del estilo de pintura y los temas cotidianos en Van Gogh:

A Van Gogh le gustó pintar objetos y escenas que ofrecieran amplio campo de acción a estos nuevos recursos, temas en los que podía dibujar lo mismo que pintar con su pincel y cargar el acento sobre el color, de la misma manera que un escritor subraya sus palabras. Por eso fue el primer pintor en descubrir la belleza de los rastrojos, los setos y los sembrados, las retorcidas ramas de los olivos y las formas oscuras y flamígeras de los cipreses.

Van Gogh experimentó tal frenesí de creación que se sintió impulsado no sólo a representar el mismísimo sol radiante, sino también las cosas humildes, apacibles y cotidianas, que nadie había considerado que merecieran la atención del artista (Gombrich, 2003: 547-548).

Van Gogh considera que en lo humilde hay grandeza, que en lo sencillo se eleva la verdad y que en lo modesto se des-oculta el modo de ser de la humanidad. Van Gogh sabía lo que deseaba plasmar en sus lienzos. El pintor, en su manera de entender el arte, integra en sus obras las naturalezas muertas de las botas y zapatos exentos de toda figura humana. Crea una entidad e integridad globales y, por tanto, obliga al espectador a dar sentido a dichas representaciones. No se puede olvidar que el arte, y en concreto la pintura, no pide permiso para expresarse, sino que sencillamente se expresa, se salta todos los límites y muestra lo que lleva dentro, aunque, como en el caso de Van Gogh, en su momento histórico no fuera ni valorado ni entendido. El propio Van Gogh se interroga sobre qué es el «arte» y cómo afecta al pintor. Van Gogh en una carta desde Wames le dice a su hermano Theo:

Todavía no conozco mejor definición del «arte» que ésta: *El arte es el hombre agregado a la naturaleza*; la naturaleza, la realidad, la verdad, cuyo sentido el artista destaca, como así también la interpretación, el carácter, que éste expresa, *despeja*, discierne, libera, ilumina. Un cuadro de Mauve o de Israels nos dice más que la misma naturaleza, y nos lo dice más claramente (Van Gogh, 2007: 24).

Van Gogh tuvo que discernir cómo posicionarse: hacia la estética predominante de su época próxima al realismo o hacia el estilo que le fluía en su deseo de pintar la naturaleza de la manera que solo él sabía hacer. Este atrevimiento de pintar según su inspiración le supuso un ostracismo que también sufrieron otros artistas a finales del s. XIX en Europa.

Todos los revolucionarios del arte de finales del siglo XIX tuvieron que experimentar en sus propias carnes el que su trabajo subjetivo no fuera

solicitado por la sociedad. En el conflicto entre una búsqueda incondicional por la verdad y la necesidad de reconocimiento social, aquellos artistas, obligados a existir sin clientes, sin mecenas y sin un foro artístico, se convirtieron inevitable e involuntariamente en solitarios. Quedaron expuestos sin defensa alguna a los prejuicios y la oposición de los burgueses (Schneede, 2012: 105).

Estas dificultades fueron las que pasaron pintores como James Ensor (1860-1949), Edvard Munch (1863-1944), Paul Gauguin (1848-1903), Paul Cézanne (1839-1906) y por supuesto Vicent Van Gogh (1853-1890). Después de la muerte de Van Gogh (1890), hubo de esperar una década para que su pintura empezara a adquirir interés e importancia para otros pintores, aficionados y especialistas del arte, ya que en vida no tuvo ningún éxito reconocido.

Hubo que esperar cuarenta años después de la muerte de Van Gogh para que Heidegger, en 1930, se fijara en estas pinturas. Las reflexiones sobre las pinturas de Van Gogh formarían parte de las conferencias que se convertirían en «El origen de la obra de arte» (Heidegger, 2018: 11-62). La valoración de la obra de Van Gogh fue ampliándose desde su muerte hasta tener en los años treinta del siglo XX un reconocido prestigio que dura hasta nuestros días.

4.2. Heidegger y *las botas de Van Gogh* en Schapiro.

Meyer Schapiro, contemporáneo de Heidegger, fue un profesor estadounidense especializado en teoría e historia del arte. Su intención, a través de sus textos, es llegar al interior de las obras de arte y de la misma intencionalidad del pintor. Con este enfoque, Schapiro desea describir lo que ve y lo que siente delante de la obra de arte. Muestra al mundo que el estudio histórico de la obra es una

manera de mostrar lo impensado de la obra. Desde esta perspectiva afronta la pintura de los modernos como Paul Cézanne, Paul Gauguin y Vincent van Gogh que serían llamados postimpresionistas debido a su dificultad de circunscribirlos en otro estilo. Schapiro conocía las biografías y obras de estos pintores y los problemas que tuvieron que afrontar por sus decisiones sobre su modo de vivir y de pintar.

La manera de escribir de Schapiro nada tiene que ver con la de Heidegger o Derrida. Schapiro no se dirige a la línea de flotación del sentido del ser, sino que avanza por el sendero de la historia del pintor y su proceso histórico. Se aproxima a la pintura desde el sentir histórico de la obra. Se acerca a Van Gogh con el enfoque del propio Van Gogh. Heidegger deja al artista en un segundo plano y se centra en la obra en sí misma. Schapiro no elude la figura del artista, sino que la reubica con una perspectiva histórica. El historiador del arte admira de Van Gogh su mundo emocional y sensorial porque pintores como el artista holandés cumplen la misión de plasmar su verdad, es decir, su manera de ver el mundo sobre la tierra. Schapiro se ve en la obligación de intentar acceder a esa verdad que el pintor plasma en sus lienzos.

La investigación de Schapiro queda fuera de la ontología. Sitúa el sentir biográfico de Van Gogh en el centro y se coloca desde el ángulo del propio pintor. Heidegger quería entrar desde las profundidades del ser, lejos del pintor y del espectador, aunque fueran actores imprescindibles para su ser en el binomio tierra mundo. Schapiro se centra en intentar acceder a los cuadros del pintor mediante los propios cuadros para desarrollar la réplica a «El origen de la obra de arte» de

Heidegger (2018: 11-62). Schapiro sitúa en primer término la emocionalidad de Van Gogh, es decir, no pierde de vista la centralidad del pintor:

Van Gogh derivaba en conflictos internos las energías e intereses que animaban su obra (...), sus cualidades dependen no menos de su resistencia a la desintegración. Entre estas cualidades, una de las fundamentales era su apego al objeto, su realismo personal. Y por ello no entiendo el realismo en el sentido restringido, repugnante, que ha adquirido hoy, y que demasiado a la ligera se ha calificado de fotográfico (...), sino más bien el sentimiento de que la realidad externa es un objeto de vivo deseo o necesidad, como una posesión y medio potencial de realización del ser humano inquieto y, por tanto, es el fundamento necesario del arte (Schapiro, 1988: 83).

Este interés por el objeto es una de las claves para adentrarse en las pinturas sobre botas y zapatos que realiza Van Gogh. De manera entrelazada, Schapiro se interesa, como historiador del arte, en ubicar de manera precisa cuántas pinturas se conservaban sobre botas y zapatos de Van Gogh. Estas cuestiones se desarrollan en sus artículos dedicados a esta polémica. Schapiro realiza la réplica a Heidegger en dos momentos: el primero en un escrito de 1968, donde integra los datos que Heidegger le comunica por carta previa consulta; el segundo en otro escrito de 1994, donde profundiza en dichas pinturas a la luz del análisis de testimonios de contemporáneos, como es el caso de Gauguin, y de interpretaciones de historiadores del arte.

4.2.1. Primer momento (1968)

Schapiro se centra primeramente en la localización de la obra a la que Heidegger se refiere en «El origen de la obra de arte» (Heidegger, 2018: 11-62): «Heidegger es consciente de que Van Gogh pintó esos zapatos varias veces, pero no

identifica la imagen que tiene en su mente, como si las diferentes versiones pudieran intercambiarse entre sí, desvelando todas la misma verdad» (Schapiro, 1999: 148). A este respecto, comenta Pinotti: «Schapiro, (...) lamenta el hecho de que el filósofo no precise a qué pintura se refiere» (Pinotti, 2011: 163). Schapiro realiza un estudio para saber cuántos lienzos sobre zapatos realizó Van Gogh y encuentra ocho pinturas de este tema¹⁷ registrados en el catálogo La Faille y expuestos cuando Heidegger visitó dicha exposición en Ámsterdam durante 1930. Schapiro coloca como más relevantes los que tiene una atmosfera algo más oscura en el interior de las botas,¹⁸ según dice Heidegger en su opúsculo (*cfr.* Schapiro, 1999: 148).

Respondiendo a mi pregunta, el profesor Heidegger me ha comunicado amablemente por escrito que el cuadro al que se refería es uno que vio en una exposición en marzo de 1930. Se trata claramente del número 255 del catálogo de La Fielle (Schapiro, 1999: 149).

Schapiro no se conforma con la ubicación de dicho cuadro ya que Heidegger no describe dicho cuadro sino detalles de varios lienzos sobre botas y zapatos de Van Gogh que se estaban exponiendo en aquella época en Ámsterdam. Schapiro critica la descripción de Heidegger cuando adjudica los zapatos a la campesina.

De ninguno de estos cuadros (...) podríamos decir de modo apropiado que un cuadro con unos zapatos pintados por Van Gogh expresa el ser o la esencia de los zapatos de la mujer campesina y su relación con la naturaleza y el trabajo (Schapiro, 1999: 149).

Heidegger coloca el ser-obra, y en concreto *Las botas de Van Gogh*, como elemento de verdad. Muestra que los cuadros de Van Gogh llevan de manera

¹⁷ Se detallan en el anexo II.

¹⁸ Anexo II. Imágenes. F255, F332 y F333.

intrínseca el ser-obra y por tanto son desvelamiento de la verdad. Schapiro ante esto dice:

¡Ay de él! El filósofo se ha engañado verdaderamente a sí mismo. Ha conservado del encuentro mantenido con el lienzo de Van Gogh un emocionante conjunto de asociaciones con campesinos y con el terreno que no se derivan del cuadro en sí. (...) Se ha «imaginado todo y lo ha proyectado en el cuadro». Ha experimentado muy poco y demasiado al mismo tiempo en su contacto con la obra (Schapiro, 1999: 149-150).

Schapiro, se apodera del objeto no como botas sino como pintura y lo despoja del poder metafísico del arte ya que esta obra, según Schapiro no lo merece.

¿Se equivoca Heidegger simplemente porque eligió un ejemplo erróneo?
(...) Heidegger habría captado incluso un aspecto importante del cuadro:
la presencia del artista en la obra (Schapiro, 1999: 151).

En esta primera aproximación Schapiro plantea un símil para comprender el sentir de Van Gogh. Dicho sentir resulta similar al que se encuentra en la obra literaria *Hambre (1880-1890)* de Knut Hamsun:

Como nunca antes había observado mis zapatos, me puse a estudiar su apariencia, sus características y, al mover el pie, sus configuraciones y palas gastadas (...). Algo de mi propia naturaleza ha ido a parar a estos zapatos; me afectan, como un fantasma de mi otro yo (Schapiro, 1999: 151).

Gauguin, que convivió con Van Gogh durante 1888 en Arlés, dejó escrito en su diario notas en las que evoca el sentir de Van Gogh sobre su educación religiosa y el tiempo que paso en las minas de Borinage:

En el estudio había un par de grandes zapatos con clavos, muy gastados y manchados de barro; él hizo de ellos una notable pintura de naturaleza muerta. No sé por qué intuí que había una historia tras esta vieja reliquia, y

un día me atreví a preguntarle si tenía alguna razón para conservar con respeto lo que uno tira normalmente al cubo de la basura.

«Mi padre –dijo– era pastor, y siguiendo su consejo estudié teología para prepararme para mi futura vocación. Cuando era un joven pastor me marché a Bélgica una buena mañana, sin decírselo a mi familia, a predicar el Evangelio en las fábricas, no como me lo habían enseñado, sino como yo lo entendía. Estos zapatos, como ves, han aguantado valientemente la fatiga de ese viaje.» (Schapiro, 1999: 153).

Este testimonio de Gauguin clarifica cuales podrían ser las motivaciones de Van Gogh a la hora de pintar objetos como botas y zapatos a modo de naturalezas muertas sin ninguna referencia humana en la pintura. No se puede asegurar que los cuadros que viera Gauguin fueran estos, pero lo que se deduce es la importancia de este tipo de naturaleza muertas, los zapatos, en su pintura, como una reliquia sagrada (*cfr.* Schapiro, 1999: 153).

4.2.2. Segundo momento (1994)

Schapiro acaba su primer artículo de 1968 sobre esta polémica de las pinturas de Van Gogh con un testimonio de Gauguin y empieza este segundo artículo con otro testimonio también de Gauguin sobre Van Gogh. Este interés de Schapiro por Gauguin se debe a que la teoría del arte presta atención, entre otras cuestiones, a cómo se relacionan los artistas entre sí, es decir, cómo aprenden unos de otros. Gauguin también era pintor y se clasifica dentro de los postimpresionistas, es decir, dentro de un grupo poco definido de manera general, pero compuesto por pintores que cambiaron la manera de pintar y remodelaron los conceptos tradicionales del artista. Ninguno de los dos pudo vivir de la pintura. Esta vez el

testimonio se centra en cuales eran las motivaciones para elegir los colores de la paleta para pintar:

En mi habitación amarilla, una pequeña naturaleza muerta: ésa de color violeta. Dos enormes zapatos de Vincent. Los que se puso una buena mañana, cuando estaban nuevos, para su viaje a pie de Holanda a Bélgica. (...)

Un día, de la mina negra y oscura salió un amarillo color cromo por la superficie, un fuego húmedo llameante y resplandeciente, la dinamita de los ricos de la que exactamente no carecen. Las criaturas que andaban a cuatro patas en ese momento se arrastraban por el carbón sucio; dijeron «*adieu*» a la vida ese día, adiós a sus compañeros sin blasfemar (Schapiro, 1999: 156).

Esta manifestación de Gauguin sobre Van Gogh da un componente religioso que permanece en sus pinturas posteriores que, junto a su experiencia minera, da como resultado sus cuadros de botas sucias y arrugadas por el uso. Schapiro encara la interpretación de Heidegger. Schapiro le expresa su desavenencia a Heidegger porque considera que no tiene ningún apoyo para considerar que hay verdad en esa pintura en relación con la campesina a la que le pertenecen los zapatos. La pintura de Van Gogh no debe analizarse separando cada cuadro sino en su conjunto y cronología. Heidegger ignora el momento vital cuando Van Gogh pinta sus lienzos de zapatos. Schapiro considera que la idea de pintar utensilios como botas y zapatos proviene de dibujos de Millet¹⁹. Cuando se comparan a ambos pintores se observan parecidos en la forma de pintar la vida campesina (*cfr.* Schapiro, 1999: 157-158).

¹⁹ Jean-François Millet (1814- 1875). Pintor realista francés.

Comparando a Van Gogh con otros artistas, puede decirse que pocos habrían optado por dedicarle todo un lienzo a sus propios zapatos aislados, y dirigido, sin embargo, a un espectador culto (Schapiro, 1999: 159).

Schapiro, después de haber contextualizado a la figura de Van Gogh, da su enfoque de los cuadros sobre botas y zapatos de Van Gogh. Coloca la figura del pintor en primera línea atendiendo de manera fundamental a su emocionalidad. Schapiro lanza la pregunta a la intimidad del pintor preguntando sobre dichos lienzos y en qué momento vital los ideó. Cada una de las botas pintadas reflejan una oscuridad y un sentimiento concreto. Schapiro tiende a pensar que en esos matices está la verdad de estas pinturas.

¿No hay en esa singular concepción artística un aspecto de lo íntimo y personal, un soliloquio y expresión del patetismo de una atormentada condición humana que se muestra en el dibujo de un cuerpo normalmente limpio y de hecho bien constituido, que confía en sí mismo y se viste con demasiada protección? (Schapiro, 1999: 158).

Según el historiador norteamericano, Heidegger no tiene en cuenta lo que significan las botas para el artista. Para el filósofo alemán, el momento en que la obra es arrojada al mundo el artista desaparece. «Heidegger ignora lo que significan esos zapatos para el pintor Van Gogh. (...) duda incluso que su lector pueda imaginarse llevar puestos estas viejas botas de piel» (Schapiro, 1999: 159). Schapiro, por tanto, con relación a su opinión de Heidegger dice:

La verdad de estos zapatos no era solo la de la pobre mujer campesina «temblando ante la llegada del nacimiento» y «la circundante amenaza de la muerte», como si el punto de vista del artista fuera impersonal, colocando incluso los zapatos aislados ante él *sin atar* y frente al espectador, descontextualizados del contexto del campo de patatas o del desorden de los cordones (Schapiro, 1999: 159-160).

4.3. Actualización a la crítica de Schapiro

A la polémica de Heidegger con Schapiro, los especialistas han dedicado artículos que analizan esta compleja colaboración entre ontología y teoría del arte. Entre ellos destacan Bertorello, Godoy, Pinotti y Belgrano. También se citan en la reflexión con Derrida, ya que estudian el debate en su conjunto. En este epígrafe se plasman dos cuestiones reflexivas. Por un lado: ¿quiso Schapiro generar un falso debate a raíz de la reflexión de Heidegger sobre la pintura de botas de Van Gogh?; y, en segundo lugar: ¿aporta Schapiro algún aspecto novedoso al debate? En lo referente a la primera cuestión, Bertorello enfatiza cómo Derrida denomina de «trampa» (Derrida, 2005: 291) la correspondencia que Schapiro tiene con Heidegger para su réplica (*cfr.* Bertorello, 2006: 66). Derrida no tiene piedad con Schapiro. «La primera simplificación está en el desconocimiento del contexto argumentativo en el que Heidegger introduce el cuadro de Van Gogh» (Bertorello, 2006).

El recurso al «célebre cuadro» se justifica en primer lugar a través de una pregunta por el ser-producto y no por la obra de arte. Es como al pasar, y retrospectivamente, que parece habla de la obra en cuanto tal. En el punto en que Heidegger propone volverse hacia el cuadro, *no* se interesa entonces por la obra sino por el ser-producto del cual los zapatos -cualesquiera sean- proveen el ejemplo (Derrida, 2005: 313).

Schapiro insiste en que «de ningún modo se puede decir que lo que contemplamos en el cuadro expresa la esencia de los zapatos de una campesina» (Belgrano, 2017: 195). Schapiro hace de los zapatos pintados de Van Gogh el autorretrato del propio pintor. Este concepto de autorretrato se debe a la importancia que Van Gogh le daba al calzado, ya que la mayor parte de su vida anduvo descalzo

(*cfr.* Belgrano, 2017: 196). «Sería difícil imaginar una objeción a la lectura de Heidegger más radical que esta de Schapiro». (Pinotti, 2011: 166).

Aquí Pinotti se refiere a cómo Schapiro carga las tintas en cambiar el sujeto del objeto mismo del cuadro pasándolo a las manos del pintor y quedando huérfana la campesina y olvidado el hombre de ciudad. No es que Schapiro quisiera generar un falso debate, pero, a mi juicio, deseaba encontrar un punto disonante que, de manera comprensible para el público aficionado, pudiera entrar en discusión con la teoría heideggeriana. El aspecto crítico se centra en el interrogarse sobre cuál es el ángulo de entrada a la obra de arte: el artista o el espectador.

En lo referente a la segunda cuestión sobre si Schapiro aporta algún aspecto novedoso en el debate, la crítica se define en una dirección negativa. Bertorello descarta el segundo artículo de Schapiro: «En el [propio] texto de Schapiro ya está su propia refutación» (Bertorello, 2006: 73). Esta sentencia Bertorello la fundamenta en las citas de Gauguin que Schapiro trae a sus artículos. Dichas citas llegan a la misma conclusión que Heidegger en «El origen de la obra de arte». Bertorello lo expresa así:

Los zapatos no son objetos neutros como los objetos que describe el discurso científico; los zapatos están referidos a las tareas, intereses, valoraciones, en síntesis, a la vida de su portador (Bertorello, 2006: 73).

Vista ya la visión de Heidegger y la réplica de Schapiro dispuesta desde un sentir histórico-artístico más propio del artista que del filósofo, el discurso se adentrará -en la última parte del trabajo- en cómo se restituyen *las botas de Van Gogh* a su origen. Ahora el trabajo se desplaza a analizar la interpretación que

Derrida realiza sobre *las botas de Van Gogh*. Derrida plantea una réplica tanto a Heidegger como a Schapiro. El filósofo francés lo que desea es interrogar al lector y al espectador sobre las posibilidades que se han quedado en el camino y no se han manifestado.

5. Derrida: *restituir* las botas a Van Gogh

5.1. ¿Cómo Derrida deconstruye la pintura de Van Gogh?

Derrida marca su línea de pensamiento con la publicación en 1967 de tres de sus monografías: *De la Gramatología* (Derrida, 1971), *La voz y el fenómeno* (Derrida, 1985) y *La escritura y la diferencia* (Derrida, 1989). En estos textos describe su manera de hacer filosofía, su forma de plantear cualquier asunto de la vida y del lenguaje. En esa línea se ubica la disertación que Derrida dedica de una manera sinuosa a los escritos de Heidegger y Schapiro sobre las pinturas de Van Gogh, y, diría, que también al propio Van Gogh. Para Derrida estas pinturas entran en el lenguaje en el momento en que se realiza la operación de ser pensadas, luego habladas y por último escritas. El pensamiento y el habla se realizan de modo presente; en cambio lo escrito pasa al momento no-presente ya que perdura. Aunque lo escrito pase al modo no-presente es la única manera de comunicar al futuro. Y en este comunicar al futuro Derrida describe su manera de aproximarse a *las botas de Van Gogh*.

En relación con la lectura del opúsculo «El origen de la obra del arte» (Heidegger, 2018: 11-62), Derrida realiza una revisión crítica en la que establece el contraste existente entre la experiencia heideggeriana de la obra de arte y la crítica a esa experiencia de Meyer Schapiro. Si Heidegger haya en los lienzos de Van Gogh un emblema de los valores del campesino, Schapiro ve el calzado de un hombre de

ciudad, es decir, los zapatos del propio Van Gogh. Esta incompatibilidad sirve de excusa a Derrida para actualizar el lugar que ocupa la verdad en la pintura desde la perspectiva del deconstructivista.

Jacques Derrida restituye «las botas a su legítimo propietario y a su espacio original: a la campesina en el campo, de acuerdo con el filósofo, al artista mismo en la ciudad, de acuerdo con el historiador» (Pinotti, 2011: 167). La interpretación que Derrida elabora en «Restituciones» (Derrida, 2005: 269-396) consiste en un ir y venir de detalles para mostrar cada una de las posibilidades que han existido en los lienzos de Van Gogh desde cada uno de los puntos a analizar tanto pictórico-materiales como emocionales y sentimentales desde el mismo momento que el pintor pensó sus cuadros hasta el día de hoy. La propia discusión entre Heidegger y Schapiro la eleva Derrida como objeto textual de estudio en sí mismo.

Lo que tiene peso aquí, y lo que me importa, es esa correspondencia entre Meyer Schapiro y Martin Heidegger.

– No vamos a darle la razón a ninguna de las partes, al reinstalar el par.

– ¿Se trata de un par? (Derrida, 2005: 288).

Derrida nombra un gran número de veces a Heidegger y Schapiro, casi siempre dicotómicamente. Hay que tener en cuenta que Heidegger tuvo una etapa nazi y que Schapiro era judío. Derrida tenía conocimiento de estos aspectos biográficos, por tanto, me aventuro a considerar que la dicotomía expresada por Derrida no sea tanto filosófico-artística sino vital. No solo coloca en cuestionamiento la discusión entre ambos, sino que realiza una crítica que expone a Heidegger a escarnio público (*cfr.* Pinotti, 2007: 168).

«Un par de zapatos de campesino», ¡cómo! ¿De dónde sacó eso? ¿Dónde lo explica? Entonces no solo estamos decepcionados: nos morimos de risa. La caída de tensión es demasiado fuerte. Seguimos paso a paso la marcha de un «gran-pensador» que vuelve al origen de la obra del arte y de la verdad atravesando la historia de Occidente y de pronto, en el desvío de un pasillo, nos encontramos en plena visita organizada, escolares y turistas (Derrida, 2005: 307).

A Derrida le sorprende cómo Heidegger introduce la subjetividad en las pinturas de Van Gogh sobre botas y zapatos a pesar de que antes ha intentado extraerla a partir del sentido del ser y por tanto del ser-obra. Esta subjetividad según Derrida deteriora el desarrollo textual de Heidegger en «El origen de la obra de arte» (*cfr.* Pinotti, 2007: 169). Toda la amplitud de «Restituciones» (Derrida, 2005: 269-396) es un acercarse a la idea cercenada para volverla a la vida mediante la textualidad, es un afrontar la paradoja de no decidir cuando el texto te obliga a decidir. El expresarse es tendencioso y atrevido para Derrida porque es una elección permanente entre todas las posibilidades posibles. El estudio de cada texto deja siempre algo fuera. Este dejar fuera es lo único que permite que algo se quede dentro, es decir, el propio texto. Derrida le da una total importancia tanto al lenguaje como a la escritura sobre cualquier cosa tanto material como inmaterial que exista sobre la tierra, que se pueda percibir y describir en un texto. Permitir la entrada a Derrida ofrece un pensar deconstructivo que desea aproximarse al origen de cualquier ente que se analice, en este caso, la discusión de Schapiro y Heidegger sobre el sentir originario de los lienzos de botas y zapatos de Van Gogh.

Heidegger, Schapiro y Derrida son tres autores que, de una manera explícita, tratan la interpretación de los lienzos sobre botas y zapatos de Van Gogh

sobre todo del cuadro *Un par de zapatos*²⁰. Derrida integra en su texto «Restituciones» (Derrida, 2005: 269-396) un gran número de interrogantes: ¿son un par?, ¿son de hombre?, ¿son de mujer?, ¿representan órganos sexuales?, ¿son de campesina?, ¿son de campesino?, ¿son de ciudad?, ¿son del propio pintor?, ¿tienen sentido en sí mismas las botas?, ¿qué dice la suela? Derrida, en la deconstrucción que realiza, llega a agotar al lector. Derrida no desea un lector que busque algo, sino un lector que no busque para así encontrar lo olvidado.

El filósofo francés aplica su método deconstructivista para separar cada elemento potencialmente analizable, para dilucidar todas las maneras posibles de ser visto, para luego decir al lector que elija su propia verdad, pero teniendo en cuenta que deja otras verdades por el camino. Este pensamiento rompedor lo aplica en cada cuestión tanto a Heidegger, como a la discusión con Schapiro. Todo es una vuelta al principio, al conflicto de cada cosa. El filósofo francés vuelve a la comprensión misma como modo de ser, a una paradoja que se podría describir como el intento imposible de mostrar todo lo existente en la inmediatez. Realmente el ser humano nunca lo podrá hacer porque dejaría de ser humano. *Las botas de Van Gogh* solo muestran esa manera que Van Gogh quiso que se mostrara. Todo lo demás queda fuera del artista.

²⁰ Anexo II. Imágenes. F255.

5.2. Actualización del debate desde Derrida

Derrida observa en Heidegger que el ejemplo que elige en el lienzo de Van Gogh sobre botas y zapatos es fundamentalmente un ejemplo. Esto quiere decir que Heidegger podría haber cogido cualquier otro objeto pintado de cualquier otro pintor.

La pertenencia del producto «zapatos» no remite a tal o cual *subjectum*, ni siquiera a tal o cual mundo. Lo que dice de la pertenencia al mundo y a la tierra vale para la ciudad y los campos. No de manera indiferente sino igual (Derrida, 2005: 326).

La actualización de Derrida resulta compleja debido a la que su fallecimiento es muy reciente, lo que supone que las monografías y artículos escritos sobre el filósofo francés aún tienen escasa perspectiva temporal. La mayoría de la atención se ha centrado en sus primeras publicaciones, sobre todo, en los tres textos editados por primera vez en 1967, nombrados en el capítulo anterior. En lo referente a la crítica de *La verdad en pintura*, cuya edición original es de 1978 (Derrida, 2005), destaca la monografía de Christoph Menke titulada *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida* editada por primera vez en 1991 (Menke, 1997). Esta monografía afronta la dualidad entre dos modos de entender la estética Adorno y Derrida. Esta disertación sería materia para otro trabajo. Aquí se desea concluir con dos reflexiones personales sobre el filósofo deconstructivista.

Derrida no pretende establecer conclusiones en sus monografías sino reflexionar sobre el uso del lenguaje para mostrar lo no mostrado sobre las múltiples posibilidades ocultas por otras que sí se han mostrado. Esto hace que la conclusión

es la misma ausencia de conclusiones. Si se puede establecer una serían tantas como modos posibles hubiera tenido la humanidad en expresarse, incluido este en el que estoy, yo mismo, inmerso.

La reflexión sobre el debate en cuestión no la cierra Derrida, sino que la abre en su sentido más amplio, ya que la pintura como enigma estará siempre mientras el ser humano esté para admirarla y sorprenderse en el camino de su conocimiento. Derrida no da conclusiones porque desea que el propio espectador sea crítico y alcance, en términos de Heidegger, un acontecer propio de la verdad.

6. Síntesis: obra y verdad en la representación pictórica

Este trabajo se ha centrado en plantear la posible complementariedad entre ontología y teoría del arte eligiendo, a modo de ejemplo, el debate entre Heidegger, Schapiro y Derrida con relación al modo de interpretar los lienzos de botas y zapatos del pintor holandés. El estudio de los textos de dichos autores y el análisis de las actualizaciones realizadas durante estas dos últimas décadas generan las siguientes conclusiones:

a) El enigma de la obra de arte como apertura y cierre infinitos

En el epílogo de «El origen de la obra de arte» (Heidegger, 2018: 11-62) se establece un abrir y cerrar del enigma donde «sigue abierta la pregunta de si el arte sigue siendo todavía un modo esencial y necesario en el que acontece la verdad decisiva para nuestro Dasein histórico o si ya no lo es» (Heidegger, 2018: 58). Esta es quizás la cuestión sobre el enigma del arte. Leyte, en un intento de encauzar la respuesta, dice que «la historia surge a una con la obra» (Leyte, 2016: 41). Esto es un comienzo que a su vez no evita volver a que «lo decisivo no es salir del círculo, sino entrar en él de forma correcta» (Heidegger, 2003: §32). El conflicto, en sí mismo, es la lucha para alinear lo material, es decir, los sentidos sensoriales, sus capacidades físicas con las capacidades imaginativas. La finalidad de esta alineación consiste en aproximarse a una verdad propia a partir de la obra concreta. La obra es solo creable en el conflicto tierra-mundo y se expresa ante el ser humano como un verdadero enigma. El enigma, más que resolverlo, hay que sentirlo y disfrutarlo.

Este enigma lo apoya Heidegger en los términos de: ser-cosa, el ser-utensilio y el ser-obra. En estos términos acontecen *las botas de Van Gogh* y siguen aconteciendo en cada bota o zapato que se crea, se utiliza, se pinta o se fotografía, dando lugar a la verdad en cada ser humano con el mero hecho de ser pensada. La cosa, el utensilio y la obra están presentes cuando se observan, se diseñan, se compran, se piensan ... El acontecer se aplica en presente inmediato en cada zapato y bota que hay en el mundo. Lo único a hacer aquí y ahora es sentir ese acontecer como algo no comprensible pero sí bello de admirar.

b) La relación entre filosofía y teoría del arte como disciplinas en continuo choque como algo necesario para el avance cognoscitivo de la pintura.

Ni la filosofía del arte ni la teoría del arte deben sentirse como invasoras una de otra, sino como colaboradoras para que ambas caminen en simbiosis, para que el ser humano pueda desplazarse de una a la otra y extraer lo que más le ayude a sentirse en plenitud y capacidad ante el enigma de la obra de arte. Para poder alcanzar este estado hay momentos de conflicto y choque debido a la incompreensión por las metodologías e intuiciones utilizadas que han de superarse. Heidegger, Schapiro y Derrida dedican espacio en sus escritos a reflexionar sobre pintura y filosofía. Esto significa repensar una y otra vez la manera de entender la pintura. El paso fundamental ha sido, a mi juicio, desplazar a un lado la modernidad kantiana, donde la razón organiza, para llegar a un análisis de *lo otro de la razón*, es decir, de la parte emocional del ser humano. La comprensión de la filosofía y la pintura tanto por separado como en su síntesis se realiza en función de condiciones de posibilidad

de posibilidades²¹. Cada posibilidad se efectúa en contraposición simultánea a todas las otras posibilidades no efectuadas, pero que habrían podido ser. Desde este desocultar de la posibilidad en contraposición del ocultar de las posibilidades sin realizar surge la verdad propia del existir de dicha verdad.

La verdad se establece en la posibilidad de la multiplicidad de opciones existentes en un momento determinado e irrepetible que la pintura representa. La comprensión de la verdad no se adquiere solo mediante introspección, sino que necesita de interacción entre el interior y el exterior. Lo que se denomina verdad ha ido cambiando desde las teorías griegas clásicas, donde la verdad estaba de la cosa en sí, a las teorías hegelianas y heideggerianas, donde la verdad no está tanto en la cosa en sí como en la relación entre ellas; o, mejor dicho, en los hilos que conectan dichas cosas o entes. Prueba de ello es el tema objeto de este trabajo: relación entre verdad filosófica y representación pictórica. Qué antecede: la teoría del arte o la reflexión ontológica. Es un enigma en palabras de Heidegger.

El interés de la filosofía por la pintura ha establecido en el siglo XX un entrecruzamiento donde la filosofía ha puesto en juego su propia existencia. Esto ha supuesto un volver a entrar en uno de los núcleos más sensibles de la filosofía: el sentido de la verdad. Este entrar supone un difícil sometimiento a sí misma y a sus juicios predefinidos que cada generación debe redefinir. La entrada de la filosofía en la pintura no puede entenderse de una manera simple, ya que cada disciplina dispone de sus propios medios de expresión. La filosofía se ve obligada a adaptar el sentido

²¹ No es una redundancia. Es una manera de comprender que lo que muestra el artista es una de las muchas maneras de expresar un concepto y que el propio artista elige solo una porque está atado al momento concreto de la creación.

de sus categorías para poder entrar en un intercambio con la pintura en lo que Bergson ha denominado metafísica representada (*cf.* Pinotti, 2011:130).

c) El sentir del espectador en el conflicto del descifrar la obra como acontecer mismo

La obra de arte es afrontada por el ser humano cada vez que la observa. Los teóricos del arte son conscientes de que ese afrontar requiere de un esfuerzo para su comprensión. El conocimiento para alcanzar la comprensión radica en la manera de abordar la obra de arte. Pinotti, Podro y Gombrich ofrecen su sentir del arte desde las perspectivas de la filosofía, la teoría del arte y la psicología. Estos campos tienen unos límites difusos que a veces se encabalgan unos sobre otros. En este trabajo se ha mostrado que estos tres teóricos del arte se abren a una interpretación libre de la obra de arte pero sin olvidar la tradición clásica de la teoría del arte.

En esta síntesis destaco la aportación de Gombrich que desde la perspectiva de la psicología ha servido de punto de apoyo hacia los futuros teóricos del arte. Gombrich incide en que el ser humano necesita entender la obra, pero para ello se encuentra con limitaciones tanto sensoriales como cognoscitivas. Las limitaciones sensoriales se deben a que no se puede fijar la visión de manera simultánea en el detalle y la generalidad. Las limitaciones cognoscitivas radican en que cada artista y cada época disponen de claves que no llegarán de igual manera a épocas y espectadores posteriores. Los espectadores posteriores están obligados a observar la obra desde el respeto y adoración, ya que se les escapa el fiel reflejo del conflicto interno del artista con su mundo tanto interior como exterior. Gombrich dice que el

espectador es quien debe hacer el esfuerzo en descodificar la obra, ya que el artista codifica con el propio lenguaje de la obra (*cfr.* Gombrich, 2014: 3-25).

d) Intento de comprensión entre lenguajes

La tensión entre los lenguajes hace surgir un combate sobre la comprensión de la obra de arte. Para describir tal pretensión se eligen las pinturas de Van Gogh sobre zapatos y botas a través de Heidegger y su discusión con Schapiro y Derrida. Se llega así a la siguiente tesis: describir la obra como posibilidad de posibilidades a través del lenguaje ofrece un punto común en las comprensiones ontológica e histórica para volver a la propia obra de arte para solamente contemplarla. La sola admiración hace que la obra le devuelva la mirada al espectador. «Lejos de nuestra intención pretender resolver el enigma. Nuestra tarea consiste en ver el enigma» (Heidegger, 2018: 57). La necesidad de comprender por el ser humano lo hecho por otro ser humano muestra como el propio ser humano desconoce la potencialidad de sus congéneres. Tanto Heidegger, Schapiro como Derrida han dedicado escritos a descodificar obras de arte. Aunque no seamos conocedores plenos de nuestro ser, debemos seguir preguntando por nuestro existir. La obra de arte está en permanente presente y ha de ser descodificada.

A modo de cierre traigo aquí dos citas y una vuelta a la tesis principal.

Hegel, en *Filosofía del derecho* establece el lugar de la filosofía:

Comprender lo que *es*, es la tarea de la filosofía, porque lo que *es*, es la razón. Por lo que concierne al individuo, cada uno es, sin más, hijo de su tiempo; y, también la *filosofía* es el propio tiempo aprehendido con el pensamiento (Hegel, 1968: 35).

Cuando la filosofía pinta el claroscuro, ya un aspecto de la vida ha envejecido y en la penumbra no se le puede rejuvenecer, sino solo reconocer: el búho de Minerva inicia su vuelo al caer el crepúsculo (Hegel, 1968: 37).

Nietzsche en *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida* muestra su preocupación sobre cómo ha de utilizarse la filosofía y la verdad. Esto lo muestra cuando dice:

Existen tiempos y generaciones que nunca tienen derecho a ser jueces de épocas pretéritas. Sólo a los individuos, y realmente a los más excepcionales, les corresponde tan incómoda misión. ¿Quién les obliga a juzgar? Y, además: ¿podrías ser justos, aunque quisieras? Como jueces, tendrías que permanecer por encima de lo que tiene que ser juzgado; sin embargo, sólo habéis llegado después (Nietzsche, 2018: 528, §6).

Se llega así a la conclusión de que filosofía y teoría del arte son disciplinas independientes, pero que se necesitan de manera complementaria para alcanzar un mayor claro en el acontecer de la obra, es decir, para asumir el ocultar y des-ocultar y poder en cada conflicto visual alcanzar un mayor sentir interno con ella misma.

La obra solo se puede describir y encuadrar en su enigma, y no hay nada más, ya que el enigma es, en sí mismo, para el ser humano un infinito desconocido y solo conocido parcialmente.

Anexo I. Bibliografía²²

- Belgrano, M. (2017). «*Todo arte es completamente inútil*». *Continuidades y discontinuidades entre Ser y tiempo y «El origen de la obra de arte»*. En: Tópicos, Revista de Filosofía 53 (2017). pp. 175-202.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-66492017000200175
- Bertorello, A. (2006). *La polémica en torno a la estética ontológica de Heidegger: Schapiro, Schaeffer y Derrida*. Contrastes. Revista Internacional de Filosofía, 11. <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v11i0.1457>
- Colomer, E. (2002). *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*. Tomo 3º. Barcelona: Herder.
- Derrida, J. (1971 [1967]). *De la Gramatología*. (Oscar del Barco; Conrado Ceretti, trads.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Derrida, J. (1989 [1967]). *La escritura y la diferencia*. (Patricio Peñalver, trad.). Barcelona: Anthropos.
- Derrida, J. (1985 [1967]). *La voz y el fenómeno : introducción al problema del siglo en la fenomenología de Husserl*. (Patricio Peñalver, trad.). Valencia: Pre-textos.

²² El presente trabajo se guía por las normas APA 6.^a ed. para la citación y la bibliografía. En las referencias bibliográficas, cuando hay dos años, el primero es la edición que se utiliza y el segundo se refiere a la primera edición original. La citación es del siguiente modo: ([Apellido del autor/a], [año de la edición utilizada]: [páginas y/o ubicación]). Cuando el volumen referenciado consta de más de una obra del mismo autor, el año de la primera edición original se especifica a pie de página.

Derrida, J. (2005 [1978]). *La verdad en pintura*. (María Cecilia González; Dardo Scavino, trad.). Buenos Aires: Paidós.

Godoy Contreras, I. (2017). *Horror Vacui. Una aproximación al vacío de un par de zapatos a partir de Martin Heidegger*. Ideas y valores: Revista Colombiana de Filosofía, Vol. 66, N.º. 165, 2017, págs. 111-132.
<http://dx.doi.org/10.15446/ideasyvalores.v66n165.49010>

Gombrich, E. H. (2003 [1950]). *La historia del arte* (Rafael Santos, trad.). London: Phaidon.

Gombrich, E. H. (2014 [1960]). *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. (Gabriel Ferrater, trad.). London, New York: Phaidon.

Hegel, G. (1968 [1821]). *Filosofía del derecho* (Angélica Mendoza, trad.). Buenos Aires: Editorial Claridad.

Hegel, G. (2018). *Diferencia entre los sistemas filosóficos de Fichte y Schelling. Lecciones sobre la filosofía de la historia*²³. Barcelona: Gredos/RBA Colecciones SAU.

Heidegger, M. (2003 [1927]). *Ser y tiempo*. (Jorge Eduardo Rivera, trad.). Madrid: Trotta.

²³ La obra *Lecciones sobre la filosofía de la historia* fue editada por primera vez en 1831. Se especifica la primera edición de esta obra porque es la que se cita en el texto.

Heidegger, M. (2016 [1960]). *El origen de la obra de arte. Der Ursprung des Kunstwerkes*. Edición bilingüe (A. Leyte; H. Cortés trads.). Madrid: La Oficina.

Heidegger, M. (2018 [1960]). *Caminos de bosque*. (A. Leyte; H. Cortés, trads.). Madrid: Alianza Editorial²⁴.

Leyte, A. (2016). *Post Scriptum: a El origen de la obra de arte de Martin Heidegger*. Madrid: La Oficina.

Menke, C. (1997 [1991]). *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Visor.

Nietzsche, F. (2018). *La genealogía de la moral. El crepúsculo de los ídolos. El anticristo, Sobre la verdad y mentira en el sentido extramoral. Los filósofos preplatónicos. Sobre la utilidad y el prejuicio de la historia para la vida*²⁵. Barcelona: Gredos/RBA Colecciones SAU.

Pinotti, A. (2011 [2007]). *Estética de la pintura*. (Juan Antonio Méndez, trad.). Madrid: Antonio Machado Libros.

Podro, M. (2001 [1982]). *Los historiadores del arte críticos*. (Rafael Guardiola, trad.). Madrid: Antonio Machado Libros.

²⁴ Heidegger publica el opúsculo «El origen de la obra de arte» dentro de *Caminos de Bosque*. En este trabajo se utiliza esta edición para referenciarlo. Al ser un capítulo de un libro no se nombra en cursiva, sino que se flanquea con comillas [« »] y luego se especifica la edición utilizada junto a las páginas.

²⁵ La obra *Sobre la utilidad y el prejuicio de la historia para la vida* fue editada por primera vez en 1874. Esta es la obra citada en el texto de la presente referencia.

Schapiro, M. (1988 [1968]). *El arte moderno*. (Aurelio Martínez Benito; María Luisa Balseiro, trads.). Madrid: Alianza Editorial.

Schapiro, M. (1999 [1994]) *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. (Francisco Rodríguez Martín, trad.). Madrid: Tecnos.

Schneede, U. (2012). *Vincent van Gogh: vida y obra*. (José Luis Gil, trad.). Madrid: Alianza Editorial.


Van Gogh, V. (2007). *Cartas a Theo*. (Víctor Goldstein, trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Walther, I. & Metzger, R. (2015). *Vincent van Gogh. La obra completa - pintura*. (Carmen Sánchez Rodríguez, trad.). Colonia: Taschen.

Anexo II. Imágenes

Las referencias a las imágenes han sido extraídas de: Walther, I. & Metzger, R. (2015). *Vincent van Gogh. La obra completa - pintura*. (Carmen Sánchez Rodríguez, trad.). Colonia: Taschen. pp. 63, 119, 183, 201, 210, 308, 398.

Las pinturas de Van Gogh aquí reproducidas se presentan respetando el orden numérico del catálogo de La Faille. Este catálogo es el que utiliza Meyer Schapiro para referenciar los lienzos de Van Gogh en su crítica a Heidegger²⁶.

	<p><i>Naturaleza muerta con loza y zuecos</i> Nuenen, noviembre 1884 Óleo sobre lienzo sobre tabla, 42 x 54 cm F 54, JH 536 Utrecht, Países Bajos Central Museum (Fundación van Baaren Museum, Utrecht)</p>
--	---

²⁶ En Schapiro, M. (1999 [1994]) *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. (Francisco Rodríguez Martín, trad.). Madrid: Tecnos. p. 148 se ha detectado un posible error. En la nota 3 aparece como pintura de Van Gogh la referenciada como F225. No he encontrado ninguna referencia con esa numeración. Por el contexto se deduce que se refiere a F255, citada varias veces en dicha publicación.

	<p><i>Naturaleza muerta con cazuela de barro, botella y zuecos</i></p> <p>Nuenen, septiembre 1885</p> <p>Óleo sobre lienzo sobre tabla, 39 x 41,5 cm</p> <p>F 63, JH 920</p> <p>Otterlo, Países Bajos</p> <p>Kröller-Müller Museum</p>
	<p><i>Un par de zapatos</i></p> <p>París, segunda mitad de 1886</p> <p>Óleo sobre lienzo, 37,5 x 45 cm</p> <p>F 255, JH 1124</p> <p>Ámsterdam, Van Gogh, Museum (Fundación Vicent van Gogh)</p> <p>(Heidegger hace referencia a esta obra en su respuesta a Schapiro)</p>
	<p><i>Un par de zapatos</i></p> <p>París, primera mitad de 1887</p> <p>Óleo sobre papel sobre cartón, 33 x 41 cm</p> <p>F 331, JH 1235</p> <p>Ámsterdam, Van Gogh Museum (Fundación Vicent van Gogh)</p>

 A still life painting by J.M.W. Turner titled 'Tres pares de zapatos' (Three Pairs of Shoes). It depicts three pairs of shoes, including a pair of dark boots, a pair of light-colored shoes, and a pair of dark shoes, arranged on a light-colored surface. The background is dark and indistinct.	<p><i>Tres pares de zapatos</i> París, diciembre 1886 Óleo sobre lienzo, 49 x 72 cm F 332, JH 1234 Cambridge, Fogg Art Museum Harvard University</p>
 A still life painting by J.M.W. Turner titled 'Un par de zapatos' (A Pair of Shoes). It shows a pair of brown leather shoes with laces, one of which is partially unstrapped, resting on a blue surface. The background is dark and textured.	<p><i>Un par de zapatos</i> París, comienzos de 1887 Óleo sobre lienzo, 34 x 41,5 cm F 333, JH 1236 Baltimore, The Baltimore Museum of Art, The Cone Collection</p>
 A still life painting by J.M.W. Turner titled 'Un par de zapatos' (A Pair of Shoes). It depicts a pair of worn, brown leather shoes with yellow laces, resting on a light-colored, patterned floor. The background is a warm, textured wash of colors.	<p><i>Un par de zapatos</i> Arlés, agosto 1888 Óleo sobre lienzo, 44 x 53 cm F 461, JH 1569 Nueva York The Metropolitan Museum of Art</p>



Un par de zuecos

Arlés, marzo 1888

Óleo sobre lienzo, 32,5 x 40,5 cm

F 607, JH 1364

Ámsterdam, Van Gogh Museum

(Fundación Vicent van Gogh)