

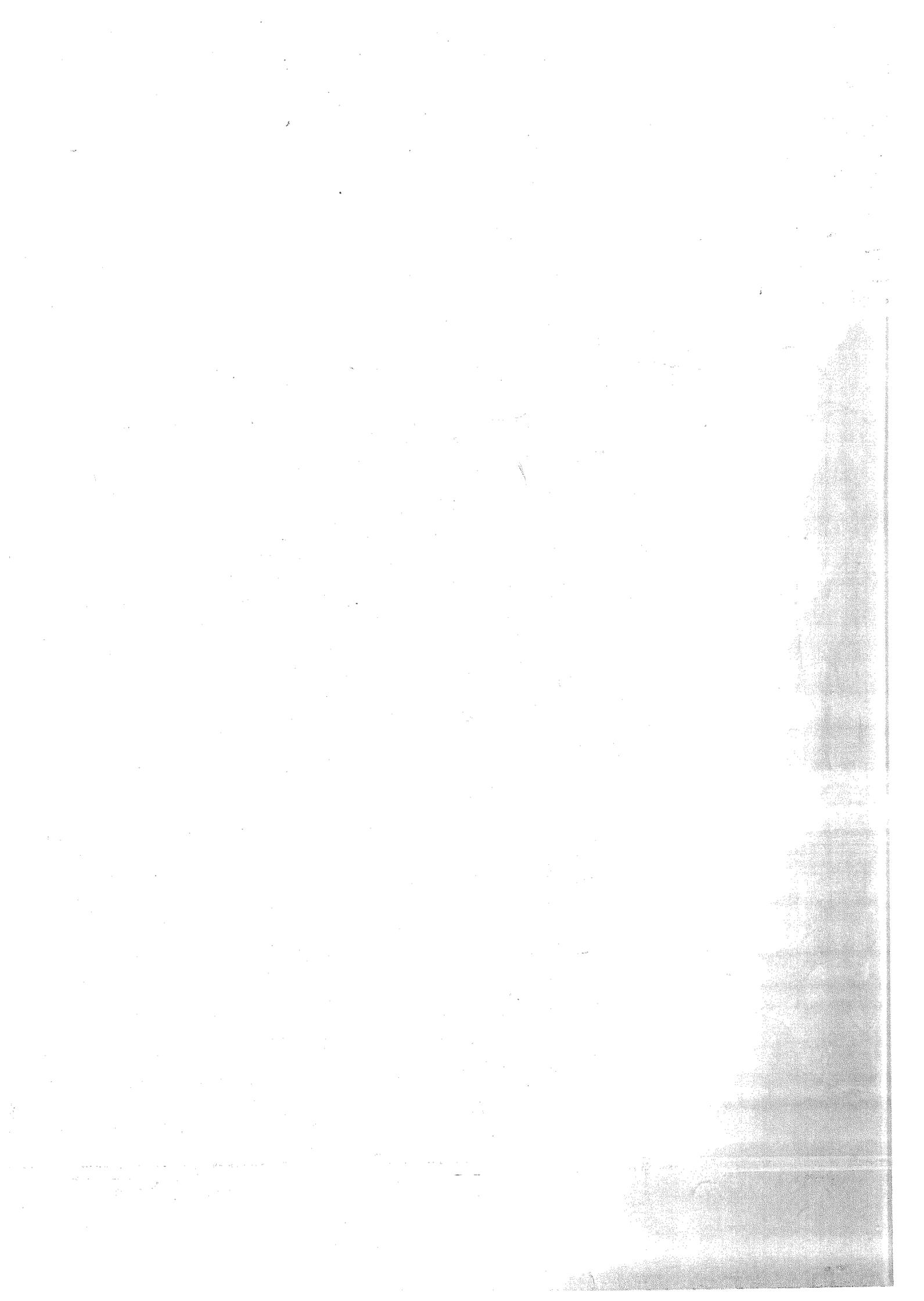
Jacques Derrida

*La verdad
en pintura*

Traducción de
María Cecilia González
y Dardo Scavino

PAIDÓS 
Buenos Aires - Barcelona - México

207



Textual de una lectura que se produce desde y se adapta en el círculo del arte, asimilándose en su circunvalación, en el círculo metafísico de la Enciclopedia filosófica. →

- El tercero - El texto y el compás - El para-texto para una lectura de:

- Kant, La crítica del juicio
 Hegel, Lecciones sobre estética
 Heidegger, El origen de la obra de arte
 Derrida, La verdad en filosofía, El para-texto

Párrergon

los? Se encuentran solos. Y si quisiera ponerlos en un cuadro, siempre habría uno para jugar entre los otros, extraído de la serie para rodarla, con una vuelta más.

Encuadre no se escribe sin embargo en plural, fuerza de ley gramatical. Esto se debe a su composición idiomática y a la inmutabilidad del adverbio. Pero se lo puede entender en plural: «Curiosidades de todo tipo, yesos, molduras, bocetos, copias, encuadres llenos de grabados» (Théophile Gautier). En una palabra, se escribe singularmente pero la ley de sus concordancias puede exigir el plural. Los bordes internos de un encuadre suelen estar biselados.

9. El sustantivo *passé-partout* no tiene plural en francés, cosa que no sucede, desde luego, con «encuadre». [N. de los TT]

209

I. Lemas

es bastante decir: abismo y sátira del abismo

comenzar y terminar con un «ya basta» que no tenga nada que ver con el bastar o el bastarse de la suficiencia, nada que hacer con la satisfacción. Reconsiderar, más adelante, toda la sintaxis de estas locuciones intraducibles, el *con* del nada que ver y el *con* del nada que hacer. Escribir, si es posible, finalmente, sin *con*, no *without* sino sin *con*, finalmente, *ni siquiera uno mismo*.

Apertura por el *suris*, el *bastante* (adentro y afuera, por arriba y por abajo, a la derecha y a la izquierda), la sátira, la farsa al borde del demasado

Fragmentos desprendidos [desenunadradodsl de una exposición en curso. Dicho de otra manera: de un seminario.

Una primera versión, más breve —muy abreviada en los protocolos intitulados *lema*—, apareció en *Digraphe* (3 y 4, 1974). La cuarta sección «*Le colata*» es totalmente inédita.

La primera versión no estaba acompañada de ninguna exhibición «ilustrativa». No es lo que sucede aquí. Pero en este primer capítulo o cuarto de libro, la iconografía no tiene la misma destinación que en los tres siguientes en los que lo escrito parece referirse al «cuadro». Aquí, un cierto desprendimiento ilustrativo, sin referencia, sin título ni legitimidad, viene a «ilustrar», en lugar del ornamento, el *topos* inescapable de la ornamentabilidad. Dicho de otro modo: si es posible, el *parergon*.

desplazamiento de la «clavija» («*con*», «*cum*», «*hinc*», «*stipula*», etc.) desde *Orsía y gramme*. Buscar como siempre cerradura y «llavecita». Señuelo de la escritura *con*sigo. «Con recursos que conducirían al interior del sistema de la pintura, importante en la teoría de la pintura todas las preguntas y todos los códigos de preguntas que se desarrollan aquí, en torno a los efectos de “nombre propio” y de “firma”, sus trayéndose al curso de esta fractura todos los criterios rigurosos de un encuadre <cadraje> —entre el afuera y el adentro— que lleva el marco (o más bien sus juntas, sus ángulos de ensamblaje) no menos que el adentro y el afue-

ra, el cuadro o la cosa (imagínense los estragos de un robo que sólo los pivara de los marcos, o más bien de las juntas, y de toda posibilidad de rearmar sus objetos de valor o sus objetos de arte.)» (Glas)

¿Qué es un título? ¿Y si *parergon* fuera el título?

Aquí el falso título es el arte. Un seminario trataría sobre el arte. Sobre el arte y las bellas artes. Respondería así a un programa y a una de sus grandes preguntas. Estas se extraen en cada caso de un conjunto determinado. Según la historia y según el sistema. La historia sería la historia de la filosofía en la cual se recorrería la historia de la filosofía del arte en la medida en que trata del arte y de la historia del arte: los modelos, los conceptos, los problemas no cayeron del cielo, se constituyeron en función de modos y momentos determinados. Este conjunto forma un sistema, una gran lógica y una enciclopedia en el interior de las cuales las bellas artes se recorrerían como una región. La agregación de filosofía forma también una historia y un sistema

cómo una cuestión de estas características —el arte— se inscribe en un programa. No hay que volverse solamente hacia la historia de la filosofía, por ejemplo hacia la gran Lógica o la Enciclopedia de Hegel, hacia sus lecciones sobre estética que dibujan justamente una parte de la enciclopedia, sistema de la formación docente y ciclo del saber. Hay que tener en cuenta ciertos relevos específicos, por ejemplo los de la llamada enseñanza de la filosofía en Francia, en la institución de sus programas, de sus formas de exámenes y de concursos, de sus escenas y de sus retóricas. Cualquiera que emprenda sistemáticamente una investigación semejante —cuya apuesta y necesidad solo señalo aquí— debería orientarse sin duda, a través de una historia política muy sobredeterminada, hacia la red que se indica con el nombre propio de Victor Cousin, político y filósofo muy francés que se creyó muy hegeliano y no cesó de querer *transplantar*, es más o menos la palabra que utiliza, a Hegel en Francia luego de haberle pedido, al menos por escrito, y con insistencia, que lo fecundara, a él, Cousin, y a través de él a la filosofía francesa [cartas citadas en *Glas*, p. 207 y ss.]. Asegurado,

entre otras cosas, por este embarraso más o menos nervioso, tuvo un papel determinante, o por lo menos lo representa, en la construcción de la universidad francesa y de su institución filosófica, de todas las estructuras de la enseñanza que todavía habitamos. No hago sino nombrar, con un nombre propio como uno de los hijos conductores, la necesidad de una des- construcción. Según la consecuencia de su lógica, esta no solo embiste la edificación interna, a la vez semántica y formal, de los filosofemas, sino también eso que le asignaríamos equivocadamente como su alojamiento externo, sus condiciones de ejercicio extrínsecas: las formas históricas de su pedagogía, las estructuras sociales, económicas o políticas de esta institución pedagógica. Es porque afecta sólidas estructuras, instituciones «materiales», y no solamente discursos o representaciones significantes, que la desconstrucción no se confunde nunca con un análisis o con una «crítica». Y para ser perentorio, esta traba, lo más estrictamente posible, en ese lugar en que el llamado dispositivo «interno» de lo filosófico se articula de manera necesaria (interna y externa) con las condiciones y las formas institucionales de la enseñanza. Hasta tal punto que el concepto mismo de institución se vea sometido al mismo tratamiento desconstrutor. Pero ya estoy introduciendo el seminario del año próximo [1974-1975]

delimitar ahora una entrada más estrecha en lo que, este año, intentaré exponer en clase. Tradicionalmente, una clase comienza por el análisis semántico de su título, de la palabra o del concepto que la intitula y solo puede legitimar el discurso recibiendo de él su propia legitimación. Comenzaríamos entonces por preguntarnos: ¿qué es *el arte*? Luego: ¿de dónde viene? ¿Cuál es el origen del arte? Esto supone que nos entendamos sobre lo que se entiende con el nombre de *arte*. Entonces: ¿cuál es el origen del sentido de «arte»? Para estas preguntas, el *hijo conductor* (pero es hacia el pensamiento del *hijo* y del *entrelazamiento* que desde muy lejos yo querría conducirlos), esto había tenido *siempre* la existencia de las «obras», de las «obras de arte». Hegel lo dice al principio de las *Lecturas de estética*: solo tenemos ante nosotros una sola representación, a saber: que hay obras de arte. Esta representación nos puede proveer un punto de partida apropiado. La pregunta es entonces: ¿cuál es «el origen de la obra de arte»? Es significativo que esta pre-

gunta de título a uno de los más grandes discursos sobre el arte: el de Heidegger.

Este procedimiento de la pregunta se instala en una presuposición fundamental. Predetermina mayoritariamente el sistema y la combinatoria de las respuestas. Lo que comienza por implicar es que el arte —la palabra, el concepto, la cosa— tiene una unidad y, más aún, un sentido originario, un *étymon*, una verdad *una* y *desnuda*¹ que bastaría con develar a través de la historia. Y en principio, que «arte» se puede abordar según las tres vías de la palabra, del concepto y de la cosa, incluso del significante, del significado y del referente, y hasta de una oposición entre presencia y representación.

A través de la historia: la travesía en este caso puede denotar tanto el historicismo, el carácter determinante de la historicidad del sentido, como la ahistoricidad, la historia atravesada, transida en dirección del sentido, en el sentido de un sentido en sí mismo ahistórico. El sintagma «a través de la historia» podría intitular todas nuestras preguntas sin forzarlas por adelantado. Al presuponer el *étymon* —uno y desnudo—, presuposición sin la cual tal vez nunca se abriría la boca, empezando por meditar la polisemia aparente de *techné* para poner al desnudo el núcleo simple que se ocultaría detrás de la multiplicidad, podemos pensar que *arte* tiene un sentido. O mejor aún, que la suya *no* es una historia o que solo es *una* si no para ser gobernada por este sentido uno y desnudo, bajo el régimen de su sentido interno, como historia del sentido del arte. Si creyéramos que la oposición *physis/techné* es irreductible, si acreditaríamos tan precipitadamente su traducción por *naturalaleza/arte* ó *técnica*, nos comprometeríamos fácilmente a pensar que el arte, no siendo ya naturaleza, es historia. La oposición naturaleza/historia tomaría el relevo analógico de *physis/techné*. Ya podemos decirlo, entonces: en lo que respecta a la historia, nos encontramos frente a una contradicción o a una oscilación entre dos motivos aparentemente incompatibles. Se refieren, en suma, a una sola y misma formalidad lógica: a saber, que si la filosofía del arte siempre encuentra su mayor dificultad en imponerse a la historia del arte, a cierto concepto de la historicidad del arte, se debe, paradójicamente, a que piensa con demasiada facilidad el arte como histórico. Lo que estoy adelantando aquí su-

pone evidentemente la transformación, de un enunciado al otro, del concepto de historia. Este será el trabajo del seminario

Entonces, si abriéramos unas lecciones sobre el arte o la estética con una pregunta de este tipo («¿Que es el arte?», «¿Cuál es el origen del arte?», «¿Qué quiere decir arte?», etc.), la forma de la pregunta constituiría ya una respuesta. El arte se vería entonces predeterminado o pre-comprendido en ella. Una oposición conceptual que sirvió tradicionalmente para comprenderlo seguía, como siempre, actuando: por ejemplo, la oposición entre el sentido, en tanto contenido interno, y la forma. Por debajo de la diversidad aparente de las formas históricas del arte, de los conceptos del arte o de las palabras que parecen traducir «arte» en griego, latín, germánico, etc. (pero el hecho mismo de cerrar esta lista ya es problemático), se estaría buscando un sentido uno y desnudo. Este sentido informaría desde el interior, como un contenido, distinguiéndose de las formas que informa. Para pensar el arte en general acreditamos, entonces, una serie de oposiciones (sentido/forma, interior/exterior, contenido/contingente, significativo/significante, representado/representante, etc.) que estructura, precisamente, la interpretación tradicional de las obras de arte. Se hace del arte en general un objeto en el cual se pretende distinguir un sentido interior, lo invariante, y una multiplicidad de variaciones externas a través de las cuales, como si fueran velos, se intentaría ver o restaurar, el sentido verdadero, pleno, originario: uno, desnudo. O bien, con un gesto análogo, al preguntarse lo que el «arte» quiere decir, se somete la marca «arte» a un régimen de representación bien determinado, sobrevenido en el curso de la historia que consiste, en su *zantología* sin reservas, en interrogar el que-
rer decir de toda obra considerada de arte, aun cuando su forma no sea el decir. Así, se pregunta lo que quiere decir una obra plástica o musical sometiéndolo a todas las producciones a la autoridad de la palabra y de las artes «discursivas»

1. Derrida escribe: *Une et nue*, como si un término fuera el anagrama del otro. Este juego anagramático, que Derrida va a repetir a lo largo del libro, no puede reproducirse en español. [N. de los T.]

de modo que, acelerando un poco el ritmo, se llegaría a esta colusión: entre la cuestión «¿Qué es el arte?»,

«¿Cuál es el origen de la obra de arte?», «¿Cuál es el sentido del arte o de la historia del arte?» y la clasificación jerárquica de las artes. Cuando un filósofo repite esta pregunta sin transformarla, sin destruirla en su forma, en su forma de pregunta, en su estructura onto-interrogativa, ya ha sometido todo el espacio a las artes discursivas, a la voz y al logos. Esto se puede verificar: la teleología y la jerarquía están prescritas en la envoltura misma de la pregunta

lo filosófico encierra el arte en su círculo, pero inmediatamente su discurso sobre el arte queda a su vez apesado en un círculo.

Como la del tercero, la figura del círculo se impone en la apertura de las *Lecturas de estética* y de *El origen de la obra de arte*. Muy diferentes en cuanto a sus objetivos, su orientación, su estilo, estos dos discursos tienen en común, tal vez, el hecho de excluir —lo que termina entonces por formarse, cerrar, bordar, desde adentro como desde afuera.

Y si fuera un marco

uno, el de Hegel, da su más amplio desarrollo a la teleología clásica y lleva a su culminación, como se dice un poco rápidamente, la onto-teología. Otro, el de Heidegger, intenta, dando un paso atrás, remontar más acá de todas las oposiciones que han dominado la historia de la estética. Por ejemplo, dicho al pasar, la de forma y materia, con todos sus derivados. Dos discursos, entonces, tan diferentes como es posible, de un lado y de otro de una línea cuyo trazado simple e indescapable podemos imaginar. ¿Cómo es posible, sin embargo, que tengan esto en común: la subordinación de todas las artes a la palabra y, si no a la poesía, por lo menos al poema, a lo dicho, a la lengua, al habla, a la nominación (*Sage, Dichtung, Sprache, Nennen*)? (releer aquí la tercera y última parte de *El origen...*, *La verdad y el arte*.)

no ir más lejos por el momento, en la lec-

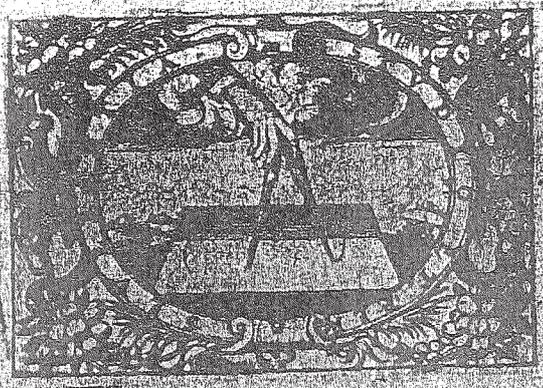
tura de estos dos discursos. Armiéndome provisoriamente a su introducción, noto lo siguiente: ambos parten de una figura del círculo. Y se quedan en ella. Se mantienen en ella incluso si su residencia en el círculo no tiene el mismo estatuto, en apariencia. No me pregunto por el momento: ¿qué es un círculo? Dejo de lado la figura del círculo, su lugar, su privilegio o su decadencia en la historia del arte. Desde el momento en que el tratamiento del círculo forma parte de la historia del arte y se delimita así tanto como la delimita, tal vez no sea neutro aplicarle lo que solo es, además, una de sus figuras. Se trata todavía de un círculo, lo que redobla, señala y abisma la singularidad de esta figura. Círculo de círculos, círculo en el círculo, cercado. ¿Cómo se abismaría? un círculo?

El círculo y el abismo, este sería el título. Sin duda volveremos a encontrar en el camino la cuestión del título. ¿Qué pasa cuando se intitula una «obra de arte»? ¿Cuál es el *topos* del título? ¿Tiene lugar, y dónde en lo que a la obra se refiere? ¿En el borde? ¿Fuera de borda? ¿En el reborde interno? ¿En un por-la-borda señalado y vuelto a aplicar, por invaginación, adentro, entre el centro supuesto y la circunferencia?, ¿o entre lo encajado y lo encuadrante del marco? ¿El *topos* del título, como de una *orla* domina la «obra» desde la instancia discursiva y judicial? ¿de un fuera-de-obra, desde el exergo de un enunciado más o menos directamente denotativo, y aun si la definición actúa a la manera de un performático? ¿O bien el título juega en el interior del espacio de la «obra», inscribiendo la leyenda con pretensión definitoria en un conjunto que ya no domina y que lo constituye, a él, al título, como efecto localizador? Si digo, por ejemplo, que el círculo y el abismo serán el título de la obra que represento hoy, como introducción, ¿qué hago y qué pasa? ¿El círculo y el abismo serán el objeto de mi discurso y serán definidos por él? ¿O bien describen la forma que fuerza mi discurso, su escena antes que su objeto, y además, una escena arrebatada por el abismo a la representación presente? Como si un

2. A lo largo de este capítulo, Derrida juega con los términos *abîme* y *abyrne*. Los dos tienen la misma etimología y significan, en general, «abismo». Pero el segundo se utiliza en la expresión *mise en abyme*, que nombra la parte de una obra donde se representa, en más pequeño, la totalidad de la misma. Por otra parte, el verbo *s'abîmer* significa «hundirse», «estroparse» o «arruinarse». Nosotros vamos a traducir *abîme* y *abyrne* por «abismo» y *s'abîmer* y *s'abymer* por «abismarse». [N. de los T.]

3. Derrida escribe *judicare*, término utilizado en filosofía para referirse a los «juicios» lógicos. [N. de los T.]

ta R. P. CAROLI MALAPERTII Belg
Montensis è Societate IESV.



D V A C I,
Officina BALTAZARIS BELLERI Typograp



Jacques Derrida

Páragon

discurso sobre el círculo también debiese describir un círculo, y tal vez el mismo que describe, describir un movimiento circular en el mismo momento que describe un movimiento circular, o describirlo desplazándose él mismo en su sentido; o bien como si un discurso sobre el abismo debiera conocer el abismo, en el sentido que se conoce lo que sucede, lo que ataca, como se conoce un fracaso o un éxito antes que un objeto. El círculo y el abismo, entonces, el círculo en abismo

comienzo de las *Lectioes de estética*. Desde las primeras páginas de la *Introducción*, Hegel plantea, como siempre, la pregunta acerca del punto de partida. ¿Cómo comenzar un discurso filosófico sobre la *estética*? Hegel ya había ligado la esencia de lo bello a la esencia del arte. De acuerdo con la oposición determinada de la naturaleza y el espíritu, y *por consiguiente* de la naturaleza y el arte, ya había planteado que una obra filosófica consagrada a la *estética*, filosofía o ciencia de lo bello, debía excluir la *belleza natural*. Es en la vida de todos los días que hablamos de un *cielo bello*. Pero no hay *belleza natural*. Más precisamente, la *belleza artística* es superior a la *belleza natural*, como el espíritu que la produce es superior a la *naturaleza*. Hay que decir entonces que la *belleza absoluta*, el *telos* o la *esencia final* de lo bello aparece en el arte y no en la *naturaleza* en cuanto tal. Ahora bien, el problema de la *Introducción* no trae aparejada ninguna dificultad en el caso de las ciencias naturales o matemáticas: aquí el objeto está dado o determinado por adelantado, y con él, el método que requiere. Por el contrario, cuando las ciencias se refieren a los productos del espíritu, la «necesidad de una *introducción* o de un prefacio se hace sentir». Como el objeto de estas ciencias fue producido por el espíritu, por lo que conoce, este debería internarse en un conocimiento de sí, en el conocimiento de lo que produce, del producto de su propia producción. Esta *autodeterminación* plantea algunos problemas singulares de *inicialidad*. El espíritu debe introducirse en su propio producto, producir un discurso sobre lo que produce, introducirse por sí mismo en sí mismo. Esta *duction* circular, esta *intro-reducción* a sí mismo involucra lo que Hegel llama una «presuposición» (*Voraussetzung*). En la ciencia de lo bello, el espíritu se presupone, anticipa, precipita. La *cabeza primera*. Todo aquello por lo que comienza ya es un resultado, una *obra*, un efecto del salto del espíritu, un *resaltare*. Todo fundamento, toda justifica-

ción (*Beyfindung*) habrá sido un resultado; este es, como se sabe, el resorte de la dialéctica especulariva. Las presuposiciones deben proceder de una «necesidad probada y demostrada», precisa Hegel. «En filosofía, no puede aceptarse nada que no posea el carácter de necesidad, lo que quiere decir que todo debe tener aquí valor de resultado.»

Estramos, desde la introducción, cercados.

Sin duda el arte figura una de estas producciones del espíritu gracias a las cuales este se vuelve sobre sí mismo, retoma conciencia y vuelve a su propio lugar *volviendo*⁴ circularmente. Lo que se llama el espíritu, es lo que se dice «ven» para ya oírse decir «vuelve». El espíritu sólo es lo que es, sólo dice lo que quiere decir, *volviendo*. Sobre sus pasos, y en círculo. Pero el arte sólo forma uno de sus círculos en el gran círculo del Geist o del espectro (este visitante puede llamarse *Gast*, o *ghost*, *guest* o *Gespent*). El fin del arte, y su verdad, es la religión, otro círculo cuyo fin, la verdad, habrá sido la filosofía, etcétera. Y se sabe, sacáremos partido de esto más tarde, cuál es la función del ritmo ternario en esta circulación. Lo que hay que retener por ahora es que estudiamos el arte desde su fin. Su ser-pasado y su verdad. La filosofía del arte es entonces un círculo en un círculo de círculos: un «anillo», dice Hegel, en el todo de la filosofía. Gira sobre sí mismo y, anulándose, se encadena a otros anillos. Esta concatenación anular forma el círculo de los círculos de la enciclopedia filosófica, en la que el arte recorta una circunscrición o a la cual quita una circunvolución. Se cerca

la inscripción de un círculo en el círculo no da necesariamente el abismo, al abismo, en abismo. Para que sea abismal, el círculo más pequeño debe inscribirse en su interior la figura del más grande. ¿Hay abismo en la circulación hegeliana? Frente a una pregunta planteada de esta forma, no hay respuesta decidable. ¿Qué significa el «hay» en estos enunciados? ¿En qué se distingue el «hay» de un «existe» o «X es», «X se presenta», «X está presente», etc.? Bordeando aquí un protocolo necesario (que pasaría por el *don* o la donación del abismo, al abismo, en

4. Derrida escribe el verbo *revienter* y lo subraya para que el lector establezca la relación con el sustantivo *revêtement* («espectro», «parecido») que ya había invocado más arriba. [N. de los T.]

abismo, por la problemática del *es gibt, bay, da, y del es gibt Sein*, abierta por Heidegger), observo solamente lo siguiente: la respuesta detiene el abismo, a menos que se vea arrastrada hacia él por anticipado. Y puede estar allí sin saberlo, en el mismo momento en que una proposición del tipo «esto es un abismo o una puesta en abismo» parece destruir la inestabilidad de las relaciones entre la parte y el todo, la indecisión de las estructuras de inclusión que precipita en abismo. El enunciado mismo puede *formar parte del todo*

metáfora del círculo de los círculos, de la formación (*Bildung*) como enciclopedia filosófica. Metáfora orgánica, finalizada como un todo cuyas partes conspiran. Metáfora biológica además. Pero también es metáfora, en caso de serlo, para el arte y para la obra de arte. El todo de la filosofía, el corpus enciclopédico es descripto como un organismo vivo o como una obra de arte. Se lo representa a partir del modelo de una de sus partes que se vuelve entonces más grande que el todo del cual forma parte, del cual ella forma (una) parte. Como siempre, y Kant lo ha formalizado de manera esencial, la comunicación entre el problema del juicio estético y el de la finalidad orgánica es interior. Al describir la precipitación *leituntia*, la necesidad de tratar el concepto de *filosofía del arte* de manera anticipativa, Hegel tiene que recurrir, ciertamente, a la metáfora del círculo y del círculo de círculos del cual él aclara, por otra parte, que *no es sino* una representación. Pero también a la metáfora del todo orgánico. Sólo la filosofía en su conjunto (*gesamte Philosophie*) nos ofrece el conocimiento del universo como una única totalidad orgánica en sí, que se desarrolla «a partir de su propio concepto». Sin perder nada de lo que lo convierte en un todo «que vuelve a sí mismo», este «único modo de verdad» se contiene, retiene y reúne en él mismo. En la «corona» de esta necesidad científica, cada parte representa «un círculo que vuelve sobre sí mismo» y que mantiene con los otros un lazo de solidaridad, un entrelazamiento necesario y simultáneo. Se ve animado por un «movimiento retrógrado» (*ein Rückwärts*) y por un «movimiento progresivo» (*Vorwärts*) a través del cual se desarrolla y se reproduce en otro de manera fecunda (*fruchtbar*). Así, para nosotros, el concepto de lo bello y del arte es «una presuposición dada por el sistema de la filosofía». La pregunta «¿Qué es lo bello?», solo la filosofía puede plantearla y responder: lo be-

llo es una producción del arte, es decir, del espíritu. La idea de belleza nos es dada por el arte, círculo en el interior del círculo del espíritu y de la enciclopedia filosófica, etc.

Antes de comenzar a hablar de lo bello y de las bellas artes, sería necesario, entonces, y en derecho, desarrollar el todo de la Enciclopedia y de la gran Lógica. Pero como hay que comenzar, de hecho, «de modo lémnico, en cierto sentido» (*sozusagen lemnisch*) por anticipación o precipitación de la corona, Hegel reconoce que su punto de partida es vulgar, y su justificación filosófica insuficiente. Habrá comenzado por la «representación» (*Vorstellung*) del arte y de lo bello para «la conciencia ordinaria» (*im gewöhnlichen Bewusstsein*). El precio a pagar puede parecer muy alto: se dirá por ejemplo que toda la estética desarrolla, explícita, extiende las representaciones de la conciencia ingenua. ¿Pero este negativo no se anula enseñada? A partir de la página siguiente, Hegel precisa que se justifica, en un círculo de círculos, partir de cualquier lugar. «No hay comienzo absoluto en la ciencia».

Punto de partida elegido, en la representación ordinaria: hay obras de arte, las tenemos delante de nosotros en la representación (*Vorstellung*). Pero no en qué se las reconoce? No se trata de una cuestión jurídica y abstracta. A cada paso, a cada ejemplo, sin enormes protocolos teóricos, jurídicos, políticos, etc., el límite entre el «hay» y el «no hay» «obra de arte», entre una «cosa» y una «obra», una «obra» en general y una «obra de arte», vacila. Dejemos. ¿Qué quiere decir «dejar» (ver, hacer, ver hacer, hacer ver, mandar a hacer, dejar como un resto, dejar como testamento), que hace «dejar»? etc.

no es por cierto insignificante que más de un siglo después, una meditación sobre el arte comience por girar en un círculo análogo mientras que pretende dar un paso más allá o más acá del todo de la metafísica o de la onto-teología occidental. El origen de la obra de arte tomara impulso para un salto incommensurable. Cierramente, y damos a continuación, escuetamente, algunos índices, a la espera de una lectura más paciente.

1. Todas las oposiciones que sostienen la metafísica del arte son cuestionadas en esta obra, en particular la de forma y materia, con todos sus derivados. Esto se lleva a cabo en el transcurso de un cuestionamiento so-

bre el ser-obra de la obra y el ser-cosa de una cosa en todas las determinaciones de la cosa que sostienen más o menos implícitamente toda filosofía del arte (*Bypokritemeron, asibeton, bylle*).

2. Como lo indica el *Postfácio*, el arte se deja interrogar aquí a partir de la posibilidad de su muerte. Es posible que el arte agonice, pero su muerte y su duelo (Heidegger no habla del duelo) «tomarán algunos siglos». El origen se sitúa en la resonancia de las *Lecturas* de Hegel sobre la *Estética* desde el momento en que piensan el arte como un «pasado»: «En la meditación más comprensiva (*unfassendsten*), porque está pensada a partir de la metafísica que posee Occidente sobre la esencia del arte, en la *Lecturas* de Hegel sobre la *Estética*, aparece esta proposición: «Pero ya no tenemos una necesidad absoluta de presentar (*zur Darstellung*) un contenido bajo la forma del arte. El arte, en lo que se refiere a su más alta destinación, es un pasado (*kein Vergangenes*) para nosotros». Después de haber recordado que sería irrisorio eludir esta proposición con el pretexto de que ciertas obras de arte han sobrevivido a este veredicto, posibilidad que no ha escapado, como lo imaginamos, a su autor, Heidegger continúa: «Sólo persiste la pregunta: ¿el arte es todavía un modo (*Wese*) esencial y necesario según el cual la verdad decisiva [decidante] adviene (*geschieht*) para nuestro ser-ahí histórico (*geschichtliches*), o ya no lo es? Pero si ya no lo es, entonces persiste la cuestión de saber por qué. La decisión a propósito de la proposición de Hegel todavía no tuvo lugar». Por consiguiente, Heidegger interroga el arte, y más precisamente la obra de arte, como un advenimiento o como historia de la verdad, pero de una verdad que propone pensar más allá o más acá de la metafísica, más allá o más acá de Hegel. Dejemos por el momento.

3. Tercer indicio, todavía evocado en el *Postfácio*: lo bello no es relativo al placer o al «gustar» (*Gefallen*) como siempre se lo habría presupuestado, sobre todo con Kant. No nos apresuremos a traducir: lo bello más allá del principio del placer. Serán precisas algunas mediaciones, pero no van a faltar.

4. Lo bello más allá del placer, por cierto, pero también el arte más allá de lo bello, de la estética como de la calística (Hegel dice que prefiere el «término corriente» de estética antes que esta palabra). Al igual que Hegel, quien veía en él la destinación del arte universal, Heidegger coloca el arte occidental en el centro de su meditación. Pero para repetir de otra manera la historia de su esencia en relación con la transformación de una esencia de la verdad: la historia de la esencia del arte occidental «ad-

mire tan poco ser concebida a partir de la belleza tomada por sí misma como a partir de la experiencia vivida (*Erfahrung*). Esto suponiendo que en alguna oportunidad, concluye Heidegger, un «concepto metafísico» pueda acceder a esta esencia. Nada excluye que esté construido para no acceder a ella, para no ajustarse a lo que se manifiesta con el nombre de arte. Y que Heidegger ya llamaba «verdad», aunque corra el riesgo de buscar esa verdad *debajo* o *más acá* de la determinación metafísica de la verdad. Dejo por el momento este «debajo» o este «más acá» pendientes de la vertical.

Ateniéndose a estos indicios preliminares, el texto heideggeriano aparece como la «repetición» no-ídemica, desfasada, descolgada, de la «repetición» hegeliana en las *Lecciones de estética*. Se preocupa por deslizar lo que aún retiene la estética hegeliana al suelo desapercibido de la metafísica. Sin embargo, ¿y si esta «repetición» solo explicara la «repetición» hegeliana, «repetiéndola» con mayor profundidad? (No hago más que definir un riesgo, y no digo ni siquiera que Heidegger lo corra, simplemente, ni, sobre todo, que no haya que correrlo en ninguna circunstancia: por querer evitarlo a cualquier precio, uno se puede precipitar también hacia la salida equivocada, la charlatanería empírica, el vanguardismo primitivo o espontáneo. Y luego, ¿quién dice que haya que evitar todos estos riesgos? ¿Y el riesgo en general?) Y sin embargo, si Heidegger también se quedara, bajo la presión lemnítica otra vez, en la «representación corriente» del arte, que aceptaría como hilo conductor (diciendo, por ejemplo, también «hay obras de arte delante de nosotros», esta, aquella, los zapatos tan conocidos de Van Gogh, etc.) de su potente mediación

deposita aquí el «celebre cuadro de Van Gogh que ha pintado a menudo zapatos semejantes». Los deo. Por otra parte, están abandonados; desatados, se los toma o se los deja. Mucho más tarde, entrelazando este discurso con otro, volveré a ellos, como a todo lo que deo aquí, de manera aparentemente tan desconcertada. Y volveré sobre lo que vuelve a dejar, atar, entrelazar. Por ejemplo más de un zapato. Y más lejos aún, mucho más tarde, a lo que dice Heidegger del trazo del «entrelazamiento» (*Geflecht*), del «lazo que desata» (o libera) (*entbindende Band*) y del «camino» en *Der Weg zur Sprache*. Aceptar aquí, tratándose de la verdad en pintura o en *efigie*, que el entrelazamiento deja desaparecer pe-

riódicamente un lazo: arriba abajo,⁵ adentro afuera, izquierda derecha, etc. Efigie y ficción

Y en esta repetición descolgada es menos sorprendente ver esta mediación, cerrada sobre una referencia a Hegel, abrirse por una revolución *circular* cuya retórica, al menos, se parece mucho a la que habíamos seguido en la Introducción a las *Lecciones de estética*.

¿Por qué un círculo? Esquema del argumento: buscar el origen de una cosa, es buscar aquello a partir de lo cual y por donde es lo que es, es buscar su procedencia esencial, que no es su origen empírico. La obra de arte proviene del artista, se dice. ¿Pero qué es un artista? El que produce obras de arte. El origen del artista es la obra de arte, el origen de la obra de arte es el artista, «ninguno existe sin el otro». A partir de entonces, «artista y obra *existen* en sí mismos y en su reciprocidad (*Wechselseitigkeit*) en virtud de un tercero (*durch ein Drittes*) que es en realidad el primero, a saber: el arte, de donde extraen también su nombre artista y obra de arte». ¿Qué es el arte? Mientras nos neguemos a dar por adelantado una respuesta a esta pregunta, «arte» es solamente una palabra. Y si se quiere interrogar el arte, estamos efectivamente obligados a darnos el hilo conductor de una representación. Y es la obra, el hecho de que *hay* obras de arte. Repetición del gesto hegeliano en la necesidad de su lema: hay obras que la opinión ordinaria designa como obras de arte y son las que hay que interrogar para descifrar la esencia del arte. ¿Pero en qué se reconoce, comúnmente, que se trata de obras de arte si no se posee por adelantado una especie de pre-comprensión de la esencia del arte? Este círculo hermenéutico no tiene de lógico y formal sino la apariencia, derivada de un círculo vicioso. No se trata de escaparse sino, por el contrario, de *adelantarse* en él y de reconocerlo: «Entonces tenemos que completar el círculo (*den Kreisgang vollstehen*). No se trata ni del peor de los casos (*Nobelschiff*) ni de una falta (*Mangel*). Adentrarse en un camino semejante, es la fuerza, y permanecer en ese camino, es la fiesta del pensamiento, si se admite que pensar es un oficio

5. Derrida escribe *dessus dessous* que significa «arriba abajo» pero también «patas arriba» o «en completo desorden». [N. de los T.]

(*Hamberk*)». El *adentrarse*⁶ en el camino circular invoca, por un lado, un valor artesanal, casi manual, del oficio de pensador y, por otro lado, una experiencia de la fiesta como experiencia del límite, del cerco, de la resistencia, de la humildad. El «es necesario» de este compromiso se encamina hacia lo que, en *Unterewegs zur Sprache*, reúne, entre apropiación y desappropriación (*Enteignis/Enteignis*), el paso, el camino a abrir (*eröfnen Weg haben, be-wegen*), el trazo de apertura (*Auftritt*) y el lenguaje (la lengua habla: *Sprache*), etc. Aquello que, más adelante en el texto, une todo el juego del trazo (*Riss, Grundriss, Umriss, Aufsatz, Gezüge*) al de la estela, de la esatura o de la instalación (*thesis, Setzen, Besetzen, Gehen, Einrichten, Gestalt, Gestalt*, palabras que renuncio a traducir aquí), pertenece a esta ley del paso que alinea el círculo a la apertura lematíca de *El origen*: «... si se admite que pensar es un oficio. No solo el paso capital (*Hauptschritt*) de la obra hacia el arte, en tanto que paso de la obra hacia el arte, es un círculo, sino que cada paso que intentamos circula en este círculo (*kreist in diesem Kreise*)».

Fiesta de todo el cuerpo, de pies a cabeza, meido en esta marcha circular (*Hauptschritt, Handwerk, Denken*). Lo que ustedes desean —contra la fiesta— no es mezclar los géneros sino *hlyanar las metaforas*. Siempre puede intentarlo: cuestión de estilo.

no romper violentamente el círculo (que entonces se vengaría), asumirlo resultamente, auténticamente (*Entschlossenheit, Eigenlichkeit*). La experiencia del cerco circular no cierra nada, no parece ni la falta ni la negatividad. Experiencia afirmativa sin voluntarismo, sin compulsión transgresiva: no transgredir la ley del círculo y de la marcha circular sino *firmar* de ellos. En esta fidelidad consistiría el pensamiento. El deseo de acceder, a través de esta repetición fiel del círculo, a lo aún in-franqueado, no está ausente. El deseo de un nuevo paso, aunque fuera un

6. El término utilizado por Derrida es *engagement* que significa «adentrarse» pero también «compromiso». [N. de los T.]

retroceso (*Schritt zurück*), *llega y desboga* esta marcha. Lazo sin lazo, franquear el círculo sin liberarse de su ley. Paso sin paso

entonces interrumpo aquí, provisoriamente, la lectura de *El*

origen.

El cerco del círculo precipitaba al abismo. Pero como toda *production*, la del abismo venía a saturar lo que ahonda.

Es bastante decir: abismo y sátrira del abismo.

La fiesta, la «fiesta del pensamiento» (*Fest des Denkens*) que se inscribe en el *Kreisgang*, en la *marcha* circular, ¿de qué goza? De abrir y, a la vez, de colmar el abismo. De cumplir: *den Kreisgang vollziehen*.

Interrogar el efecto cómico. Nunca lo dejaríamos escapar si el abismo llegara a ser insuficiente, si tuviera que quedarse —indeciso— entre el sin-fondo y el fondo del fondo. La *operación* de la «puesta en abismo» siempre se ocupa (actividad, posición atareada, dominio del sujeto) de colmar, en algún lado, el abismo, repleto de abismo, el lleno del abismo

«un tercero» (*ein Dritter*) garantiza la circulación, regula el cerco. La *Mitte*, tercero, elemento y medio, cuida la entrada en el círculo hermenéutico o en el círculo de la dialéctica especulativa. El arte juega su rol. Cada vez que la filosofía determina el arte, lo domina y lo encierra en la historia del sentido o en la enciclopedia ontológica, le asigna una función de médium.

Ahora bien, esta no es ambigua: es más o menos que ambigua. Entre dos opuestos, el tercero puede participar, puede tocar los dos bordes. Pero la ambigüedad de participación no lo agota. Lo que permite crear a los creyentes— en su mediatez. Puede incluso no volverse hacia ninguno de los términos: ni siquiera hacia la estructura de la oposición, ni tal vez hacia la dialéctica en tanto que esta necesitaría una mediación.

Indicio de una desviación: en relación con toda la maquinaria de la pose (posición/oposición, *Setzung/Entgegensetzung*). Al darle el nombre filosófico de *arte*, lo habríamos domesticado en la economía onto-enciclopédica y en la historia de la verdad

y el lugar que *El origen de la obra de arte* le reconoce a las *Lecciones de estética* («la mediación más comprensiva de Occidente sobre la esencia del arte») solo puede ser determinado, en cierta topografía histórica, a partir de la *Crítica de la facultad de juzgar*. Heidegger no la nombra, pero la defiende en otro lado contra la lectura de Nietzsche. Lo que vale para la dialéctica especulativa en general se precisa rigurosamente en las *Lecciones*: una afinidad esencial con la *Crítica*, el único libro —tercer libro— que pueda reflejar y reapropiarse casi en seguida. Las dos primeras críticas de la razón pura (especulativa y práctica) habían abierto un abismo aparentemente infinito. La tercera podía, debía, hubiera debido, hubiera podido pensarlo, es decir, saturarlo, cumplirlo en la reconciliación infinita. «La filosofía kantiana no solo ya probó la necesidad de ese punto de reunión (*Vereinigungspunkt*), sino que también lo reconoció de manera precisa, proveyó su representación.» La tercera *Crítica* supo identificar en el arte (en general) uno de los términos medidos (*Mitten*) para resolver (*auflösen*) la «oposición» entre el espíritu y la naturaleza, los fenómenos internos y los fenómenos externos, el adentro y el afuera, etc. Pero *adolecería aún una laguna, una «falta» (Mangel), seguiría siendo una teoría de la subjetividad y del juicio (reserva de principio análoga en *El origen*)*. Confinada, unilateral, la reconciliación todavía no es efectiva. Las *Lecciones* deben suplir esta falta cuya estructura tiene, como siempre, la forma de una anticipación representativa. La reconciliación solo se anuncia, se representa en la tercera *Crítica* bajo la forma de un deber, de un *Sollen* proyectado al infinito.

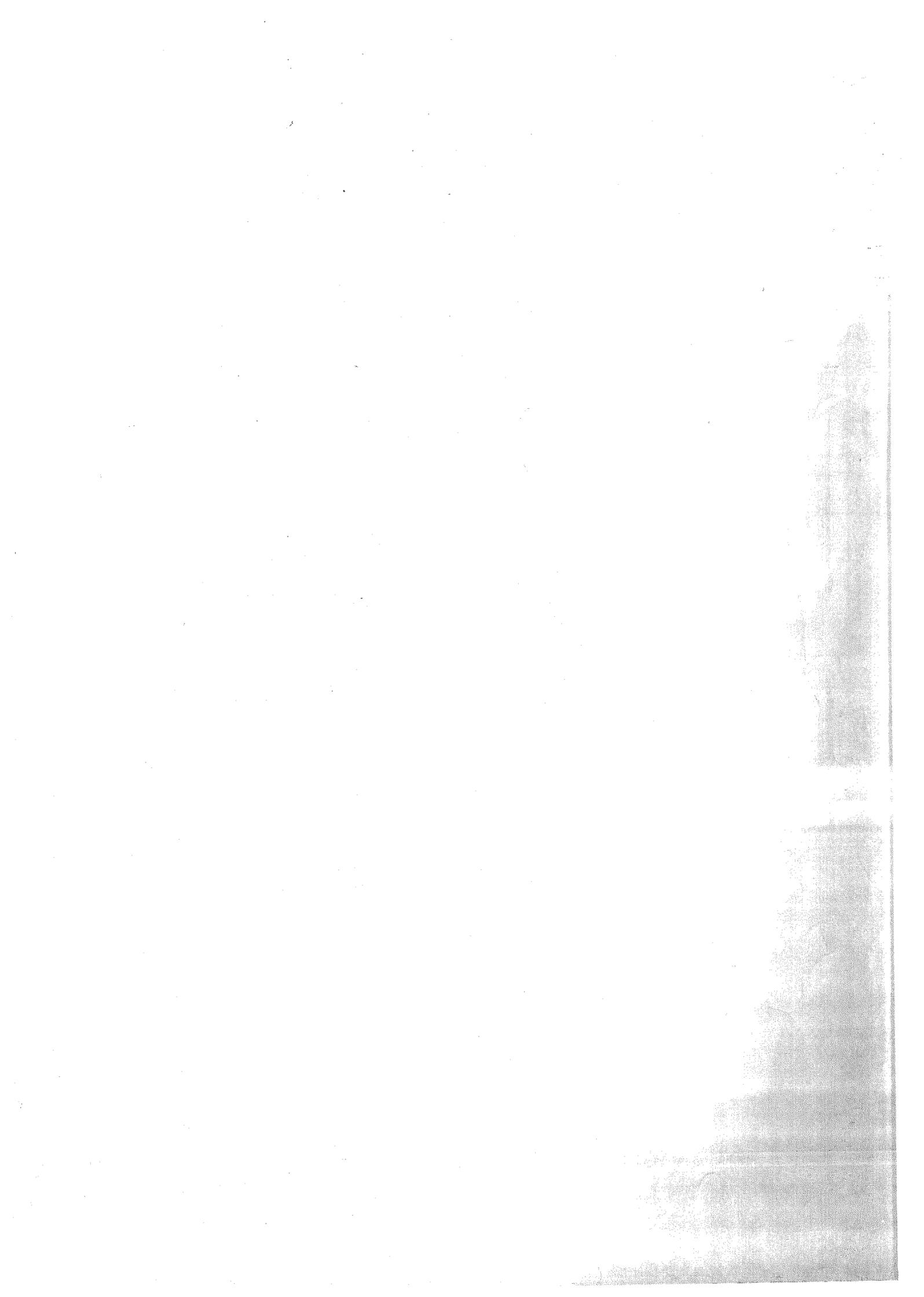
Y se trata efectivamente de la apariencia.

Por un lado, Kant declara «no querer ni poder» (§22) examinar si el «sentido común» (representado aquí como norma indeterminada, no conceptual y no intelectual) existe como principio constitutivo de la posibilidad de la experiencia estética o bien sí, a título regulador, la razón nos ordena producirlo (*herwerbbringen*) con fines más elevados. Este sentido común no cesa de ser presupuesto por la *Crítica* que se abstiene sin embargo de analizarlo. Se podría mostrar que este suspenso garantiza la completitud de un discurso moral y de un culturalismo empírico. Necesidad permanente.

Por otro lado, recordando la división de la filosofía y todas las oposiciones irreducibles que habían determinado las dos primeras *Críticas*, Kant proyecta el plan de una obra que podría reducir el «enigma» del ju-

icio estético y colmar una falla, un divaje, un abismo (*Kluft*): «Si entonces un abismo cuyo fin no se divisa (*unüberschbare Kluft*) se establece entre el dominio del concepto de la naturaleza, es decir, lo sensible, y el dominio del concepto de libertad, es decir, lo suprasensible, de manera que ningún pasaje (*Übergang*) sea posible del uno al otro (por medio, entonces, del uso teórico de la razón), como entre mundos tan diferentes que el primero no pueda tener ninguna influencia (*Einfluss*) sobre el segundo, este debe sin embargo (*soll doch*) tener una influencia sobre aquel [...] Por consiguiente, tiene que (*muss es*) haber un fundamento de la *unidad (Einheit der Einheit)*...». Más abajo, metáforas o analogías vecinas: se trata nuevamente del inmenso «abismo» que separa los dos mundos y de la imposibilidad aparente de tender un puente (*Brücke*) entre una y otra orilla. Llamar a esto *analogía*, no quiere decir nada todavía. El puente no es *una* analogía. El recurso a la analogía, el concepto y el efecto de analogía son o constituyen *el puente mismo* —tanto en la *Crítica* como en toda la potente tradición a la cual esta aún pertenece. La analogía del abismo y del puente por encima del abismo, es una analogía para decir que tiene que haber efectivamente una analogía entre dos mundos absolutamente heterogéneos, un tercero para pasar el abismo, cicatrizar la apertura y pensar la diferencia. En síntesis, un *symbolo*. El puente es un símbolo. Pasa de una orilla a la otra, y el símbolo es un puente.

El abismo invoca la analogía —recurso activo de toda la *Crítica*—; pero la analogía se abisma sin fin desde el momento en que hace falta cierto arte para describir analógicamente el juego de la analogía.



La primera parte de este «poliflogo» (a N + l voz —kemenina) ha sido publicada en el número 3 de la revista *Mácula*, dentro de un conjunto intitulado *Martin Heidegger y los zapatos de Van Gogh*. Tomo como pretexto un ensayo de Meyer Schapiro publicado en el mismo número de *Mácula*, con el título «La naturaleza muerta como objeto personal». Se trata de una crítica a Heidegger, más precisamente a lo que dice sobre los zapatos de Van Gogh en *El origen de la obra de arte*. El artículo de Schapiro, dedicado a la memoria de Kurt Goldstein («el primero —dice el autor— que dirigió mi atención hacia este artículo [*El origen de la obra de arte*] presentado en una conferencia de 1935 y 1936»), apareció primero en 1968, en *The Reach of Mind: Essays in memory of Kurt Goldstein* (Springer Publishing Company, Nueva York).

—Y sin embargo. ¿Quién decía, ya no lo recuerdo, «no hay fantasmas en los cuadros de Van Gogh»? Pero aquí se trata efectivamente de una historia de fantasmas. Aunque habría que esperar a ser más de dos para comenzar.

—Para emparejar más bien, e incluso más de tres.

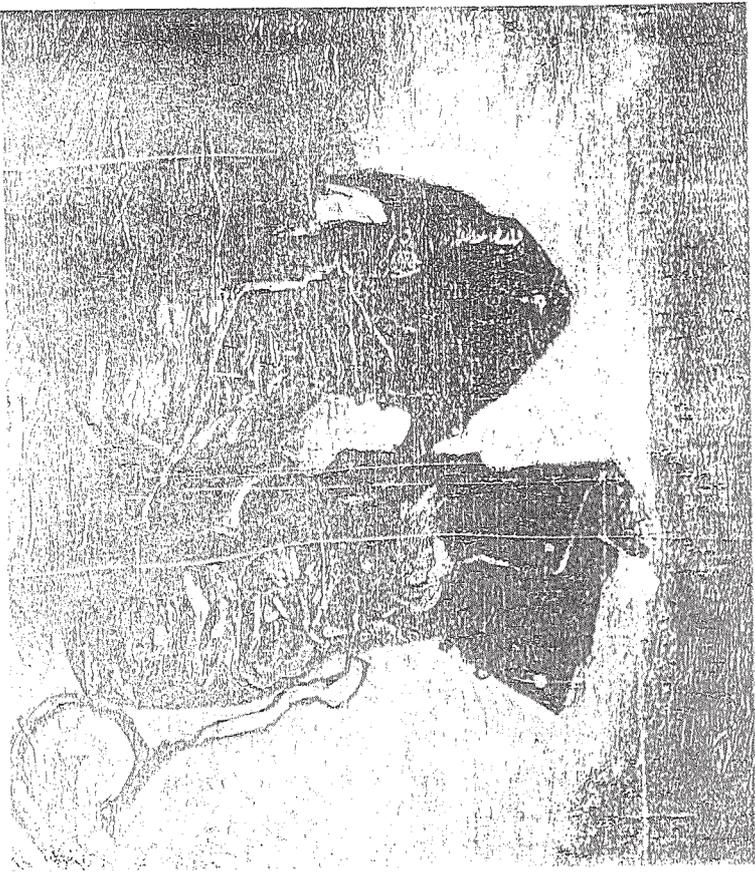
—Aquí están. Empiezo yo. ¿Qué pasa con los zapatos? ¿Qué, con los zapatos? ¿De quién son los zapatos? ¿De qué son? ¿E incluso, quiénes son? Aquí están, las preguntas, es todo.

—¿Van a quedarse ahí, depositadas, dejadas al abandono, abandonadas? Como zapatos aparentemente vacíos, desatados, esperando con cierto desapego que vengamos, que digamos, que vengamos a decir lo que hace falta para volver a atrarlos?

—Lo que quiero decir es que habrá habido algo así como el emparejamiento de una correspondencia entre Meyer Schapiro y Martin Heidegger. Y que tomándose la molestia de formalizar un poco, volvería, esta correspondencia, a las cuestiones que acabamos de depositar.

—Volvería. *Wolven* tendrá una gran importancia en este debate! (*im-*

1. Derrida utiliza el verbo *revenir*. Además de «volver», este verbo significa, entre otras muchas acepciones, «corresponder» y «querer decir». El autor juega con todos estos significados. [N. de los T.]



¡Viejos zapatos con cordones

portancia, también) al menos si se trata de saber a quién *corresponden* <re-
diementen> y a qué *vielleicht* ciertos zapatos, y quizás los zapatos en general.
 A quién y a qué, por consiguiente, habría que, saldando una deuda, *restituirlos*, devolverlos

—¿Por qué siempre se dice que la pintura reproduce?, ¿que restituye?

—Saldando una deuda más o menos fantasmática, restituir los zapatos, devolverlos a quien le corresponden; si se trata de saber de dónde *vielleicht*, de la ciudad (Schapiro) o del campo (Heidegger), como ratas a las cuales me doy cuenta que se parecen (¿quién es entonces el hombre de las ratas de estas ratas?), a menos que se parezcan más bien a lazos que acechan al paseante en medio del museo (¿podrá evitar precipitarse para poner los pies en la trampa?): si se trata de saber qué ganancia <reuenen> produce aún su derelicción fuera de uso, que plus-valía desencadena la anulación de su valor de uso: *fuera* del cuadro, *en* el cuadro y, en tercer lugar, como cuadro, o para decirlo con una expresión muy equívoca, *en su totalidad de pintar*: si se trata de saber qué paso de espectro <reuenen>, ciudadano o campesino los había todavía («*the ghost of my other I*», el otro Yo de Vincent el signatario, sugiere Schapiro citando, pero Heidegger lo hace también en otra parte, a Knut Hansson); si se trata de saber si los zapatos en cuestión son habitados por fantasmas o si ellos mismos son la espectralidad <reuenen> (¿pero entonces qué son, quiénes son en verdad, y de quién, de qué, estas cosas?). En resumen, ¿qué quiere decir <reuenen> todo esto? ¿A quién corresponde <reuenen>? A quién, a qué restituir, ligar, sujetarlos justamente

—a qué número <pointure> justamente, a medida, adecuadamente

—y de dónde?, ¿cómo?, si al menos se trata de saber, volver será de una gran importancia.

Lo que quiero decir, es que habrá habido correspondencia entre Meyer Schapiro y Martin Heidegger.

Uno dice en 1935: este par vuelve del campo, a lo campesino, e incluso a la campesina

—¿de dónde proviene su certeza de que se trata de un *par* de zapatos?
 ¿Qué es un par?

—Aún no lo sé. En todo caso, Heidegger no tiene ninguna duda sobre este tema, se trata de un par-de-zapatos-de-campesino (*ein Paar Bauernschuhe*). Y vuelve, ese todo indisoluble, esta cosa-par, del campo y a lo campesino, incluso a la campesina. Heidegger no responde así a una pregunta, está seguro de la cosa antes de cualquier otra pregunta. Parece ser. El otro, que no está en absoluto de acuerdo, dice luego de una madura reflexión, treinta y tres años más tarde, exhibiendo las piezas de convicción (pero sin ir más allá y sin plantear otra pregunta): no, hay error y proyección, si no engaño y falso testimonio; vuelve, ese par, de la ciudad

—¿de dónde proviene su certeza de que se trata de un par de zapatos? ¿Qué es un par, en este caso? ¿O en el caso de los guantes y otras cosas similares?

—Aún no lo sé. En todo caso, Schapiro no tiene ninguna duda sobre este tema, ni deja traslucir ninguna. Y según él, vuelve, ese par, de la ciudad y a lo ciudadano, incluso a ese «*man of the town and city*», al signatario del cuadro, a Vincent, que porta tanto el nombre de Van Gogh como los zapatos que parecen completarlo, a él o a su nombre de pila, en el momento en que recogería entonces, con un «*eso me corresponde <revient>*», esos objetos convexos que ha retirado de sus pies

—o estos objetos huecos de donde se ha retirado.

—Este es apenas el comienzo pero ya se tiene la impresión de que el par en cuestión, si se trata de un par, bien podría no corresponderle <revient> a nadie. Las dos cosas podrían entonces, aunque no estuvieran *bechas para* despuntarlo, agudizar el deseo de atribución, de reatribución con plus-valía, de restitución con el beneficio de una retribución. Desafinando el *tributo*, bien podrían estar hechas para quedarse ahí.

—Pero qué quiere decir en este caso *quedarse*?

—Plantemos como axioma que el deseo de atribución es un deseo de apropiación. En materia de arte como en cualquier otro dominio. Decir: esto (esta pintura o estos zapatos) le corresponde <revient> a X, quiere decir: eso me vuelve por el desvío del «*eso le corresponde <revient> a (un) yo*». No solamente: le corresponde exclusivamente a tal o cual, al portador

o a la portadora («*Die Bäuerin auf dem Acker trägt die Schuhe... Die Bäuerin dagegen trägt einfach die Schuhe*», dice uno de ellos en 1935, «*They are clearly pictures of the artist's own shoes, not the shoes of a peasant*», replica el otro en 1968, y yo subrayo) sino eso me corresponde <revient> con exclusividad, a través de un corto camino de desvío: la identificación, entre otras muchas identificaciones, de Heidegger con lo campesino y de Schapiro con lo ciudadano, de aquel con lo sedentario arraigado, de este con lo emigrante desarraigado. La demostración continuará porque, no lo dudemos, en este proceso de restitución se trata también de zapatos, incluso de zuecos, y si subimos apenas un poco más arriba, por el momento, de los pies de dos ilustres profesores occidentales, ni más ni menos.

—Se trata ciertamente de pies y de muchas otras cosas, suponiendo que unos pies sean algo y algo que se pueda identificar consigo mismo. Incluso sin ir a buscar, en otra parte o más arriba, la *restitución* restablece en sus derechos o en su propiedad volviendo a poner de pie al sujeto, en su estancia, en su institución. «...*the erect body*», escribe Schapiro.

—Consideremos entonces los zapatos como un instituto, un monumento. No hay nada natural en este producto. Heidegger se interesa por el producto (*Zeug*) en el análisis de este ejemplo. (Para simplificar, mantengamos la versión de *Zeug* como «producto». Es utilizada en *Caminos...* para la traducción de *El origen de la obra de arte. Zeug*, es necesario precisarlo y recordarlo en adelante, es sin duda un «producto», un artefacto, pero también un utensilio, un producto generalmente útil, de allí la primera pregunta de Heidegger sobre la «utilidad»). Sobre este artefacto, uno dice, antes incluso de interrogarse o de plantear cualquier otra pregunta: este par le corresponde <revient> a uno (o a una). Al otro, responde el otro, pruebas en mano, pero sin otra forma de juicio, y uno no le corresponde <revient> al otro. Pero en las dos atribuciones se vuelve tal vez a lo mismo por un breve camino de desvío, a un sujeto que dice yo, a una identificación.

—Y esos zapatos los conciernen. Nos conciernen. Su desentlace es evidente. Desamudados, abandonados, desatados del sujeto (portador, detentador o propietario, incluso autor-signatario) y desatados en sí mismos (los cordones están desatados)

—desarados uno del otro, incluso si están emparejados, pero con un suplemento de desenlace en el caso de que no formaran un par. Porque, ¿de dónde les viene a ambos, quiero decir a Schapiro de un lado y a Heidegger del otro, la certeza de que se trata aquí de un par de zapatos? ¿Qué es un par en este caso? ¿Van a hacer desaparecer mi pregunta? ¿Es para no escucharla que ustedes aceleran el intercambio de esas voces, de estas tiradas desiguales? Sus estrofas desaparecen más o menos rápido, entrecortadas y entrelazadas a la vez, juntas en el cruce mismo de sus interrupciones. Cesuras aparentes, no me lo negarán, y multiplicidad completamente fingida. Sus períodos carecen todavía de origen enumerable, de destinación, pero vienen en común la autoridad. Y me mantienen alejada, a mí misma y a mi demanda, y al mismo tiempo me evitan como a una catástrofe. Pero inevitablemente insisto: *¿qué es un par en este caso?*

—desarados de todas maneras, nos conciernen o nos miran, boquiabiertos, es decir mudos, dejándonos hablar, desconcertados frente a aquellos que los hacen hablar (*«Dieses hat gesprochen»*, dice uno de los dos grandes interlocutores) y a los que ellos hacen hablar en verdad. Se volverían sensibles, hasta el ataque de risa imperturbablemente retenido, a lo común de la cosa. Frente a un desarrollo tan seguro de sí mismo, indemonstrablemente, la cosa, par o no, ríe.

—Habría que volver a la cosa misma. Y no sé todavía de dónde partir. No sé si hay que hablar o escribir acerca de ella. Tener un discurso sobre ella, o sobre lo que sea, es quizá lo primero que hay que evitar. Me han pedido un discurso. Me han puesto un cuadro (¿pero cuál precisamente?) y dos textos ante los ojos. Acabo de leer, por primera vez, *The still life as a Personal Object - A Note on Heidegger and Van Gogh*. Y de releer, una vez más, *Der Versuchung des Kunstwerkes*. No voy a hacer la crónica de mis lecturas anteriores aquí. No voy a retener más que esto, para empezar. Siempre he estado convencido de la gran necesidad del cuestionamiento heideggeriano, incluso si se *repite* aquí, en el peor y en el mejor sentido del término, la filosofía tradicional del arte. Y quizás en esta misma medida. Pero a cada lectura he percibido el famoso pasaje sobre un «célebre cuadro de Van Gogh» como un momento de desmoronamiento patético, irrisorio, y sintomático, significativo.

—¿Qué significa?

—Aquí no hay que tener prisa. No hay que precipitarse hacia la respuesta. La precipitación del paso es tal vez lo que nunca habremos podido evitar ante la provocación de este «célebre cuadro». Este desmoronamiento me interesa. Schapiro lo detecta también a su manera (que es también la de un detective) y su análisis me interesa por esa razón, aun cuando no me satisfaga. Para responder a la pregunta acerca de lo que significa este desmoronamiento, ¿habrá que reducirla a una disputa sobre la atribución de los zapatos? En pintura o en realidad, ¿habrá que disputarse los zapatos? ¿Y preguntarse simplemente «(de) quién(es) son»? No había pensado en esto pero ahora comienzo a imaginar que, a pesar de la pobreza aparente de esta querrela de restitución o de este tráfico de zapatos, cierto trato hecho bien podría dejar pasar todo. En su enormidad, el problema del origen de la obra de arte bien podría pasar por estos agujeros de cordones, por los ojales de los zapatos (de una pintura) de Van Gogh. Sí, ¿por qué no? Pero a condición, por supuesto, de que este tratamiento no se deje ni en las manos de Martin Heidegger ni en las de Meyer Schapiro. Digo efectivamente que no se deje, ya que queremos servirnos también de sus manos, incluso, por lo demás, de sus pies.

La elección del camino a seguir es difícil. Patina. Lo que es seguro, es que habrá habido correspondencia entre Heidegger y Schapiro. Y que hay aquí algo como un apareamiento en el diferendo, el enigma de un ajuste complementario de los dos lados, de un borde al otro. Pero aún no sé de dónde partir, si hay que hablar o escribir, ni sobre todo en qué tono, o según qué código, con vistas a qué escena. ¿Y con qué ritmo, el del campesino o el del ciudadano, en la época del artesano o en la de la técnica industrial? Ni estas preguntas ni estos escánpulos están fuera del debate iniciado por Heidegger en torno a la obra de arte.

¿Pero tengo ganas de emprender este camino? Comenzaré por fijar una certeza de aspecto axiomático. Como instalandome en un lugar en que parece no moverse, en que ya no patina, partiré de aquí (muy rápido), luego de haber bloqueado uno de mis pies, una de mis puntas, inmóvil y plegado en dos antes del disparo de la señal de salida. Este lugar, que comienza a ocupar lentamente, antes de la carrera, solo puede ser un lugar de lenguaje.

Aquí está. Las preguntas de la marcha embarazosa (¿coja o torcida?), las preguntas del tipo «¿dónde meter los pies?», «¿cómo va a andar?», «¿y si no anda?», «¿qué pasa cuando eso no anda (o cuando uno se pone sus zapatos en el vestuario o los pies al lado de su calzado)?», «¿cuando deja

—y por qué razón— de andar?», «¿quién anda?», «¿con quién?», «¿con qué?», «¿sobre los pies de quién?», «¿quién hace andar a quién?», «¿quién hace andar qué?», «¿quién hace andar a quién o qué?», etc., todas estas figuras idiomáticas de la pregunta me parecen, aquí mismo, necesarias.

Necesarias: es un atriburo.

—Los zapatos también. Se atribuyen a un sujeto, se ligan a este mediante una operación cuyo equivalente lógico-gramatical es más o menos adecuado.

—*Necesarias*: todavía sigue siendo un adjetivo un poco vago, suelto, abierto, amplio. Habría que decir más bien: idiomáticas de pregunta cuya forma es muy *apta*. Se adapta. Se ajusta, de manera estricta, ceñida, bien atada, pegándose estrechamente pero de manera flexible, en el vocabulario, la letra o la figura, al cuerpo mismo de aquello que se quiere convertir aquí en objeto, a saber: los pies. Los dos pies, esto es primordial.

—Pero no decimos un par de pies. Decimos un par de zapatos o de guantes. ¿Qué es un par en este caso, y de dónde sacan ambos que Van Gogh pintó un par? Nada lo prueba.

—Por mi parte, he tratado a menudo, en todos los sentidos, la marca y, se trata más o menos de la «misma palabra», del «mismo» sentido, de la marca y de los *Márgenes* que convertí en título. *Paso*? fue otro. ¿Hablé entonces de los pies? No estoy seguro (habría que buscar), ni de cierta necesidad, éste es el nombre, de la marcha, a saber: lo más cercano al suelo, el grado más bajo, lo más subjetivo o subyacente de lo que se llama la cultura o la institución, el calzado. Más estrictamente, el par de zapatos.

—*La doble sección* gira en torno a las puntas de la bailarina, analiza «la sinaxis del punto y del paso»,³ dice cómo «cada par, en este circuito,

2. Derrida escribe *pas* que significa «paso» y «no». [N. de los T.]

3. Derrida escribe *point* y *pas* que además de significar «puntas» y «paso» son las dos formas de la negación en francés. De modo que esta frase podría traducirse también: «la sinaxis del no y del no». [N. de los T.]

siempre habrá destituido y remitido a otro, lo que significa además la operación de significar...».

—Pero la punta no pone en contacto el pie con una superficie. No se extiende sobre ella. Más estrictamente, el par de zapatos e incluso, para limitarse a eso sobre lo cual se soporta la planta de los pies por encima del suelo —de las ciudades o de los campos, poco importa—, el par de suelas. Su superficie externa, y por consiguiente, inferior, lleva a lo más bajo y creo que nunca hablé acerca de ella. Está más abajo que el pie.

Continúo, pues: ¿qué sucede con los zapatos cuando no andan? ¿Cuando son dejados de lado, quedándose durante un tiempo más o menos largo, incluso para siempre, fuera de uso? ¿Qué significan? ¿Cuánto nos valen? Más o menos? Y según qué economía? ¿A quién le hace seña su plus(o menos)-valía? ¿Con qué pueden intercambiarse? ¿En qué sentido (¿quién?, ¿qué?) permiten andar?, ¿y hablar?

Este es el tema que se anuncia. Vuelve lentamente. Pero siempre demasiado rápido —no precipitarse—, la cabeza primero para ocupar, de pie, instantáneamente, los lugares abandonados. Para sitiar y apropiarse los lugares fuera de uso como si solo permanecieran ocupados por accidente, y no por estructura.

Habiéndose anunciado el tema, dejemos aquí, por un tiempo, los zapatos. Algo *para*, algo *tiene lugar* cuando unos zapatos son abandonados, vacíos, fuera de uso por un tiempo, o para siempre, aparentemente desligados de los pies, portados o portadores, desatados, cada uno de ellos, si son acordonados, siempre desatados uno con respecto al otro, pero con este suplemento de desenlace en el caso de que sean desparejos.

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

—Entonces uno sabe cómo orientarse en el pensamiento.

—Desde el momento que esos zapatos desatados ya no tienen una relación estricta con el sujeto portador o portado, se convierten en un so-

porte anónimo, aligerado, vaciado (pero tanto más pesado cuanto que está abandonado a su inercia opaca) de un sujeto ausente cuyo nombre vuelve como un fantasma para frecuentar la forma abierta.

—Esta nunca está abierta del todo, justamente. Conserva una forma, la forma del pie. Informado por el pie, es una forma, describe la superficie externa o envuelve con lo que se llama una «forma», a saber, y cito aun Littré: un «pedazo de madera que tiene la figura del pie y que sirve para armar un zapato». Esta forma o esta figura del pie.

—Schapiro verá la «figura» de Van Gogh en «sus» zapatos.

—Esta «forma» o esta figura del pie de madera reemplaza al pie, como una prótesis con la cual el zapato siempre queda informado. Todos estos miembros-fantasmas van y vienen, van más o menos bien, no siempre se adaptan.

—¿Qué hacemos entonces cuando atribuimos zapatos? ¿Cuando los damos o cuando los restitumos? ¿Qué hacemos cuando atribuimos un cuadro o cuando identificamos un signario? ¿Y sobre todo cuando atribuimos unos zapatos pintados (en pintura) al presunto signario de la mencionada pintura? ¿O inversamente cuando ponemos en cuestión su propiedad?

—Es tal vez en este aspecto que habrá habido correspondencia entre Meyer Schapiro y Martin Heidegger. Me interesa el hecho de que haya tenido lugar. Aparentemente. Pero aún no sabemos lo que es este lugar y lo que significa tener lugar en este caso, dónde, cómo, etc.

—Acabamos de preguntar: ¿qué hacemos cuando le atribuimos unos zapatos (reales) al presunto signario de una pintura que supuestamente representará estos mismos zapatos? Precisemos: zapatos-sujeto (*sopotte* designado a portar su portador sobre el suelo, de las ciudades o los campos, sostenido a portar su portador sobre el primer *substrato*, a menos que el portador no los porte que figuraría aquí el primer *substrato*, a menos que el portador no los use para caminar, en cuyo caso la palabra uso podría, según algunos, permitirse) pero él mismo sujeto a un lienzo que constituye a su vez el sujeto o el soporte enmarcado. Los dos gigantes quieren ver que se restituya este doble *sujeto* (los zapatos en pintura) al verdadero sujeto: el campesino

o la campesina, por un lado; el pintor ciudadano, por el otro (un poco más sujeto a ser el signario del cuadro que supuestamente representa sus propios zapatos, o incluso a él mismo en persona: todos los sujetos están aquí lo más cerca de sí mismos, en apariencia).

¿Dónde está la verdad de este tener-lugar? *El origen de la obra de arte* pertenece a un gran discurso sobre el lugar y sobre la verdad. Debido a todo lo que acabamos de anunciar, los vemos comunicarse (a pesar de su «autor»? con la cuestión del feticheismo. Prolongada más allá de su «ecología política» o de su «psicoanálisis» en sentido estricto, incluso más allá de la simple y tradicional oposición entre el fetiche y la cosa misma.

Todo sucede como si quisiéramos decir la verdad a propósito del fetiche. ¿Nos arriesgaremos a hacerlo aquí?

—Para ello, habría que hacer resonar este debate entre los dos grandes profesores con muchos otros textos: Marx, Nietzsche, Freud.

—quien habla más estrictamente del feticheismo del zapato. En la primera parte, o el primer movimiento, de su ensayo de 1927 sobre *El feticheismo*. La genealogía que entonces propone del fetiche (como sustituto del falo de la mujer o de la madre) daría cuenta, según él, del privilegio acordado al pie o al zapato

—¿los zapatos o el zapato?

—el zapato. Esta preferencia vendría del hecho de que el «niño», en la experiencia terrorífica que tuvo de lo que vivió como la «castración» de su madre, miró «desde abajo». Habría levantado los ojos lentamente. Desde el suelo.

—El zapato, compromiso o sustituto tranquilizador, sería pues una «forma» de prótesis, pero siempre como pene y pene de la mujer. Capaz de ser separado y restituido. ¿Como explicar entonces que en *La invención al psicoanálisis* (*El simbolismo en el sueño*) el zapato y la pantufla sean clasificados entre los símbolos de los órganos genitales de la mujer? Ferenczi a veces reconoce en ellos la vagina (*Simbolismo Viriano des Schibgenhals der Vagina*, 1916) pero solo se trata de una variante individual y será necesario precisar, inversamente—

—¿Será porque, como un guante que damos vuelta, el zapato, tiene tanto la «forma» convexa del pie (pene) como la forma cóncava que envuelve el pie (vagina)?

—En estos últimos textos, ya no se trata de feticchismo (falo de la madre), y cuando se trata de esto, Freud no dice que: el pie (o el zapato) reemplaza lo que supuestamente falta a causa de su forma sino a causa de su *situación orientada*. La sintaxis de un movimiento hacia arriba, desde el muy-bajo, el más-bajo, un sistema de relaciones en la alegre generación del fetiche. Y Freud no designa entonces algo, un todo más o menos separable, por ejemplo «el pie» o «el zapato». El precisa: «o una parte de este», la parte relativamente separable de un conjunto siempre *divisible*.

—¿El dedo gordo del pie, por ejemplo? ¿El zapato no representa por sí mismo un dedo gordo separado? En este mercado del número «*pointure*», la resonancia de las ofertas, de las demandas, de las acciones en alza o en baja, debería ser aumentada por una especulación sobre Baraille (*El dedo gordo, La mutilación sacrificial y la orja cortada de Van Gogh, Van Gogh Prometeo*).

—En todo caso, el zapato, para Freud, es tanto el pene como la vagina. Sin duda, este nos recuerda, contra Steckel, que ciertos símbolos no pueden ser a la vez masculinos y femeninos. Sin duda, él precisa que los objetos largos y firmes no podrían simbolizar los órganos genitales femeninos (las armas, por ejemplo), ni los objetos huecos (cajas, cajones, cofres) los órganos masculinos. Pero es para admitir inmediatamente después que la simbolización bisexual sigue siendo una tendencia irreprimible, arcaica, que se remonta a la infancia que ignora la diferencia entre los sexos (*Traumdeutung* VI, V). «Agreguemos aquí que la mayor parte de los símbolos oníricos son bisexuales y pueden, según las circunstancias, referirse a los órganos de los dos sexos» (*Über den Traum*). Según las circunstancias, es decir, según una sintaxis irreducible con alguna sustancialidad semántica o «simbólica».

—Siempre hay que reservar, pues, una suerte de exceso de interpretación, un suplemento de lectura, decisivo a decir verdad, para el idioma de una variación sintáctica. Incluso si el idioma absoluto es el nombre de un señuelo. El «no hay idioma» absoluto no autoriza —al contrario justa-

mente — a contentarse con equivalentes simbólicos, siempre listos a ser usados, o con universales de confección. Tal vez se trate del sentido de una pequeña frase entre paréntesis, y a la manera de un post-scriptum, al final de la nota de Ferenczi: él distingue aquí las variantes individuales y los símbolos universales. Esta distinción proviene de la riqueza de las asociaciones («*sich an sie reichlich Einfallé assoziieren*»), pero este criterio económico concierne las variaciones que resultan también desvíos, restructuraciones, redistribuciones generales. Y desvíos *sin norma* esencial. Red de trazos diferenciales. (Preciso también entre paréntesis que el caso evocado por Ferenczi no pone en escena zapatos, *stricto sensu*, sino, en cierto modo, sobre-zapatos, suplementos o galochas (*Gummi-Überschuh [Galoschen]*) que no se adaptan al pie sino al calzado. Cuando llueve o nieva, se los deja en la entrada de la casa, aun cuando se conserven los zapatos. Y —rasgo importante, y tal vez suficiente, para la interpretación— este sobre-zapato o este excedente de zapato es de goma. De allí, según Ferenczi, el simbolismo de la vagina. Queda por saber, y esto continuará, si este efecto de funda—

—Temendo en cuenta lo que acaba de decirse acerca del «no hay idioma», pero también contra los universales simbólicos, es evidente que estaremos lejos, muy lejos, de una lectura idiomática de Van Gogh, de su firma o a *fortiori* de tal cuadro. Solo se tratará, como lo dijimos a propósito de Genet, de Ponge o de Blanchot, de preliminares para el planteamiento de una pregunta semejante. Hay que reelaborarla enteramente, ¿estamos de acuerdo?

—De acuerdo o no, propongo dejar esta pregunta para más tarde. Por lo demás, está hecha para remitirse, concierne la *remisión* para más tarde, más lejos, si alguna vez llegamos. La considero muy científica pero también extraña a lo que suele decirse *en nombre de la ciencia*, es decir, de una filosofía de la ciencia.

—Hay dos tipos de objeto y la «forma» del zapato tiene otro privilegio: forma un sistema con los dos tipos de objeto definidos por Freud: alargados, sólidos o cerrados por una superficie, por un lado; huecos o cóncavos, por el otro. Se da vuelta

—como un par de guantes. Van Gogh pintó un par (?) de guantes (en

enero de 1889, en Arles), y en la nota que le consagra, Schapiro parece considerarlos todavía como «objetos personales». El los reapropia, se apresura a apartarlos e incluso a apartarlos con los cipreses de la misma naturaleza muerta («The choice of objects is odd, but we recognize in it *Van Gogh's spirit*. In other still lives he has introduced objects that belong to him [yo subrayo] in an intimate way—his hat and pipe and tobacco pouch... His still lives are often personal subjects, little outer pieces of the self exposed with less personal but always significant things. Here the blue gloves, joined like two hands [yo subrayo] in a waiting passive mood, are paired in diagonal symmetry with a branch of cypress, a gesticulating tree that was deeply poetic to *Van Gogh*... the gloves and the branches belong together...») (yo subrayo).⁴

—Propongo que todavía no cotramos el riesgo de tratar directamente la cuestión del fetichismo, la de la reversibilidad de los guantes o la de la orientación en el par. Por el momento me interesa la correspondencia entre Meyer Schapiro y Martin Heidegger.

—Trozamos. Ni siquiera tropezamos, más bien nos atascamos, con una complacencia un poco indecente. ¿Con qué relacionar esta palabra, correspondencia, que vuelve sin cesar? ¿Con este intercambio de carras, en 1965?

—Me interesa más bien una correspondencia secreta, evidentemente, evidentemente secreta, cifrada en el éter de la evidencia y de la verdad, demasiado evidente porque la cifra en este caso permanece secreta por no estar oculta.

En resumen, confiada todavía al carrero de la verdad,⁵ esta correspondencia no es un secreto para nadie. Su secreto debería leerse a carta abierta. La correspondencia secreta podría estar cifrada *directamente* en la correspondencia pública. Por otra parte no tiene lugar y no está escrita en otra parte. Cada uno dice: le debo la verdad en pintura y se la diré. Pero hay que desplazar el acento sobre la deuda y sobre el *deber*, verdad sin verdad de la verdad. ¿Qué es lo que ambos deben, y qué deben pagar median-



Naturaleza muerta (canasto con naranjas y limones, ruanas, guantes)

4. Meyer Schapiro, *Van Gogh*, Abrams, Nueva York, s.d., p. 92.

5. Derrida escribe aquí *le faireur de la vérité*, título de un libro anterior, dedicado a Lacan. El término *faireur* significa en francés «carroero» y «factor», de manera que esta expresión puede entenderse también como «el factor de la verdad». [N. de los T.]

te esta restitución de los zapatos, uno pretendiendo devolvérselos a la campesina y el otro al pintor?

—Sí, el intercambio de cartas existió en 1965. Schapiro lo reveló en *La naturaleza muerta... ya que hay que traducir así «The Still Life...»* que ustedes acaban de leer. Esta «*Naturaleza muerta...*», el ensayo que lleva este título, es un homenaje, un presente hecho a un muerto, un don dedicado a la memoria de Kurt Goldstein. En vida, este había logrado el reconocimiento de Schapiro al menos por este gesto: haberte hecho leer *El origen de la obra de arte* («*It was Kurt Goldstein who first called my attention to this essay...*»). Schapiro paga, en cierto modo, una deuda y un deber de amistad al dedicarle su «*Naturaleza muerta...*» al amigo muerto. El hecho está lejos de resultar indiferente o exínseco —volveremos sobre esto— o por lo menos lo exínseco siempre interviene, como el *parergon*, dentro de la escena. Retengan estos hechos y estas fechas. Mientras tanto, yo aísló sencamente algunos. Emigrado muy joven, Schapiro enseña en Columbia (Nueva York), donde Goldstein, huyendo de la Alemania nazi en 1933 (luego de haber sido encarcelado y más tarde liberado a condición de abandonar el país), enseñará desde 1936 hasta 1940. Llega allí luego de una penosa estadía en Amsterdam, precisamente. Allí habrá escrito *La estructura del organismo*. Son los mismos años en que Heidegger da sus conferencias sobre *El origen de la obra de arte* y su curso de *Introducción a la metafísica* (los dos textos donde se refiere a Van Gogh).

Este último acto sucede entonces en Nueva York, University of Columbia, donde Schapiro ya vivía y enseñaba, si no me equivoco, cuando Goldstein llegó para enseñar a su vez, desde 1936 hasta su muerte, con una interrupción durante la guerra (Harvard y Boston desde 1940 hasta 1945). Este último acto

—¿Se trata del último?

—En esta fecha,⁶ el último acto es en Nueva York, en esta gran insi-

6. Reproduzco aquí la nota de la redacción propuesta por *Máscara*: «Desde esta fecha, mientras ya estaba compuesta en las galeras, la ficción que publicamos aquí fue en cierto modo representada o contada por Jacques Derrida en la Universidad de Columbia (Seminario de teoría de la literatura) gracias a una invitación de Marie-Rose Logan y de Edward W. Said. Esta sesión tuvo lugar el 6 de octubre de 1977. Meyer Schapiro participó del debate que hubo a continuación. (N.D.L.R.)»

nación universitaria de Columbia que acogió a tantos profesores emigrados, pero qué camino y qué historia, desde hace casi un siglo, para estos zapatos de Van Gogh. Estos no se movieron, no dijeron nada, ¡pero lo que hicieron caminar y conversar! Goldstein, hombre de la afasia, muere afásica, no habrá dicho nada. Simplemente indicó, mostró, el texto de Heidegger. Pero todo sucede como si Schapiro, de Nueva York (donde también ha pronunciado la oración fúnebre de Goldstein en 1965), le disputara, los zapatos, a Heidegger, se los quitara para restituirlos, vía Amsterdam, París (Van Gogh en París), a Van Gogh, pero *al mismo tiempo* a Goldstein, quien le había llamado la atención sobre la desviación heideggeriana. Y Heidegger los reúne. Y cuando ambos dicen en suma, «le debo la verdad» (porque ambos pretenden decir la verdad, incluso la verdad de la verdad —en pintura y en zapato—), dicen también: le debo los zapatos, debo devolvérselos a quien corresponden, a su propia pertenencia: al campesino o la campesina, por un lado; al pintor ciudadano y signatario del cuadro, por el otro. ¿Pero a quién en verdad? ¿Y quién creará que este episodio es solo una disputa teórica o filosófica por la interpretación de una obra o de La obra de arte? ¿Incluso una querrela entre expertos por la atribución de un cuadro o de un modelo? Schapiro, para restituirlos, le disputa duramente los zapatos a Heidegger, al «*professor Heidegger*», quien habría querido en suma, por interposición campesino, calzados, *pointes* en sus pies de hombre de campo, con este *parabos* del «llamado de la tierra», del *Feldweg* o de los *Holzwege*, quien, en 1935-36, no fue ajeno a lo que obligó a Goldstein a emprender su larga marcha hacia Nueva York, vía Amsterdam. Hay mucho para pagar, para devolver, para restituir, cuando no para expliar, en todo esto. Todo ocurre como si Schapiro, no contento con agradecer a un muerto por lo que le ha hecho leer, le ofreciera a la memoria de su colega, congénere y amigo, nómade, emigrado, ciudadano,

—una parte separada, una oreja corrada, ¿pero a quién?

—el par recuperado, sustraído, incluso arrancado al enemigo común, al discurso común, en todo caso, del enemigo común. También para Schapiro se trata, y en nombre de la verdad, de reafirmarse, de volver a tomar los zapatos para ponerles los pies apropiados. Al alegar en primer lugar que estos zapatos fueron los de un emigrante y un ciudadano, «*the artist, by that time a man of town and city*», las cosas se complicarían peligrosamente

más tarde por el hecho de que este emigrante no ha dejado de sostener el discurso de la ideología rural, artesanal y campesina. Todos los grandes profesores habrán invertido mucho, como se dice, en estos zapatos, fuera de uso por más de una razón. Se los han vuelto a poner. *Re-poner* sería de una gran importancia en este debate. Las redes de estos zapatos están formadas con estos *re-* de regresar y de reponer. Reposición¹ de los zapatos. Estos están, y siempre pueden estar desatados (en todos los sentidos que señalamos), abandonados, *con rebaja*. Tentación, inscripta entonces en el objeto mismo, de (re)poner(se)lo: ponerse los zapatos en sus pies, (re)poner(se)lo al sujeto, al auténtico portador o propietario restablecido en sus derechos y reinstituído en su estar-de-pie. La estructura de la cosa o del proceso obliga entonces, y siempre, a agregar. La medida es aquí de *retorsión suplementaria*.

—Lo que hace ahora esta increíble reconstrucción. Se trata de una dramaturgia delirante que proyecta a su vez: una alucinación colectiva. Estos zapatos son alucinógenos.

—Sí, voy un poco rápido. Supongamos que todo esto ocurre además <o por encima del mercado> y deme crédito por el momento. Considéranme un ligero avance y digamos que abrazo lo que tal vez fue, de un lado y del otro, un delirio. Hay una persecución en este relato, en esta historia de zapatos que deben ser identificados, apropiados, y ustedes saben por cuántos cuerpos, nombres y anonimatos, nombrables e innombrables, está hecho este cuento. Volvemos sobre esto. 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?

7. A lo largo de este pasaje Derrida juega con las diversas significaciones del verbo francés *renvoyer* («volverse a poner», «reponer», «devolver»), pero también del sustantivo *renvoie* que deriva de aquel («reposición», «remisión», «demostración», «diligencia» —estas últimas significaciones coinciden con uno de los sentidos posibles del concepto derridiano de *différance*: «ser diferente» pero también «diferir», «retrasar», etc.). [N. de los T.]

—al reinstalar los dos zapatos en su «propio» aislamiento, en su ser-desatado que, entre ellos, justo en medio

—¿en su resaca?

—Sería imposible. La resaca nunca es muy fácil, no es la presencia substancial e insignificante. También tengo algo que hacer con estos zapatos, darlos quizás, aun cuando me contentara con decir al final: estos zapatos simplemente no pertenecen, no están ni presentes ni ausentes, *hey* unos zapatos, es todo.

—Ayó estos zapatos. Y con nuestras voces, el trenzado —

—*Es gibr*, eso da, estos zapatos.

—La correspondencia literal, lo que ustedes llaman el intercambio de cartas, es ahora un fenómeno (más o menos) público. Hecho público por Schapiro en su homenaje a la memoria de Goldstein. Este intercambio público habrá dado lugar, aparentemente, a algo así como un desacuerdo. Fue salido, diríamos nosotros, con un desacuerdo. En todo caso, Schapiro, quien de vela y comenta esta correspondencia, reservándose así la última palabra, concluye con un desacuerdo. El pretende detentar la verdad de los zapatos (del cuadro) de Vincent (Van Gogh). Y como debe la verdad, la resituye. Identifica (en todos los sentidos de esta palabra) la pintura y los zapatos, les asigna sus puntos o su número propio, nombra la obra y atribuye el sujeto de la obra (los zapatos) al sujeto de la obra, o sea a su verdadero sujeto, el pintor, Van Gogh. Según él, Heidegger se equivoca tanto de pintura como de zapatos. Al atribuirselos al campesino o a la campesina, permanece en el error («*the error lies...*»), en la proyección imaginaria, la misma contra la cual pretendía ponernos en guardia («*He has indeed "imagined everything and projected in into the painting"*»). Heidegger habría vuelto a poner los zapatos en unos pies de campesino o campesina. Los habría ardo por adelantado, ceñido en torno a los robillos campesinos, los de un sujeto cuya identidad, en el contorno mismo de su ausencia, parecía bien estricta. Este sería el error, la imaginación, la proyección precipitada. Tendría múltiples causas. Schapiro detecta más de una, pero dejemos esto por el momento.

—Pero cuál es la causa de esta llamada correspondencia pública?

—Como toda causa, y toda cosa procesada, la causa próxima es una especie de trampa. Schapiro se la tiende a Heidegger antes de atraparse a sí mismo los pies.

—Y sin embargo. Él sabe de trampas. Escribió con su mano más experta acerca de la trampa en pintura. Por ejemplo sobre esta trampa para rítones (*monstrap*) que José en esta *Anunciación* del Maestro de Flémalles

—Pero esta trampa se le tiende al diablo (*Visuscriptula Diaboli*), siendo la carne crística la carnada.

—Razón de más para desconfiar. Tal vez lo diabólico ya está atrapado, carnada suplementaria, en el cojeo de estos dos zapatos torcidos que, si el doble no forma un par, entrapan a quienes quieren meter los pies ahí, porque no se puede, precisamente —y no se debe—, meter los pies ahí y esta sería la extraña trampa. En cuanto a la sombra crística de la carnada, veremos que no está del todo ausente entre todos estos fantasmas. Esta extraña trampa —

—Otra especie de trampa y de lo que fue llamado, en *Piso*, la parálisis.

—Despreocupado, pues, Schapiro le tiende una trampa a Heidegger. Ya sospecha el «error», la «proyección», la «imaginación» en el texto de Heidegger, que le señaló su amigo y colega Goldstein. Habiendo comenzado así la instrucción, le escribe al profesor Heidegger (lo llama así para hablar del colega y de la persona con la cual se cartea, y Heidegger simplemente cuando nombra al célebre pensador, autor de *El origen de la obra de arte*): ¿a qué cuadro se refiere usted exaracimamente? La «amable» respuesta del Profesor H. (*In reply to my question, Professor Heidegger has kindly written me that the picture to which he referred is one that he saw in a show at Amsterdam in March 1930. This is clearly de la Faille's n° 225 (see Figure I.)*) se cierra sobre

8. Cf. Meyer Schapiro, "Visuscriptula Diaboli", *the Symbolism of the Medieval Alkarpiece*, en *Renaissance Art*, ed. Gregton Gilbert, Harper, 1970. Traducido al francés en *Symboles de la Renaissance*, compilación publicada por Daniel Arasse en la Presse de l'École Normale Supérieure, Paris, 1976.

su autor como una trampa. Oímos el ruido: claro. Es claro, *clarity*, se entienda, el asunto se entiende: de la Faille 255, eso no puede corresponder a lo campesino: «*They are the shoes of the artist, by that time a man of the town and city*». Instrucción cerrada, sentencia dictada: bastará con completar o reñar las acus de este proceso, muy rápidamente expedito en suma. El Profesor está atrapado. Schapiro, confirmado en su sospecha, puede reconstituir entonces uno de los mecanismos posibles del error, que a su vez está al servicio de un *parthos* pulsional y político (la «ideología» rural y campesina): es una suerre de media suela con la ayuda de la suela de otro cuadro observado durante la misma exposición de 1930. Se trataba del primer error, la primera trampa anterior a la que Schapiro le tenderá al Profesor para formar el par y no dejarle ninguna posibilidad. Y esto para responder a la pregunta que se me formuló hace un momento: todas las causas de este proceso habrán sido trampas (como anticipadamente figuradas por lo que en apariencia estaba en juego en el debate: ¿a quién le toca la trampa?), trampas para alimañas o, si se quiere, cordones, trampas con lazos. «Viejos zapatos con cordones» («*Old boots with lazes*»), tal es el título dado por el gran catálogo de la exposición de las Tullerías (1971-72) (Colección del Museo Nacional Vincent Van Gogh en Amsterdam) al cuadro que el Profesor Schapiro pretende identificar a partir de la conñada respuesta del Professor Heidegger y que él reproduce bajo el título de «*Old shoes*». Aún no sé cuál es la parte que le toca a Van Gogh en la elección de este título. Pero como cierta indeterminación esencial forma parte de nuestro problema, que es también el del título y el del discurso sostenido (por ejemplo por el autor) a propósito del cuadro, tal vez convenga dejarle a la cosa algún suspenso. Los autores del catálogo que acabo de citar tuvieron en cuenta a de la Faille, que representa una autoridad para Schapiro («Los títulos de las obras dados por Vincent en su correspondencia, comúnmente adoptados, han sido precisados cuando no eran suficientemente explícitos, por eso hay algunas diferencias, ya con los títulos usados en otro tiempo, ya con los del nuevo Catálogo Razonado de J. Baart de la Faille...»). Nombrados o no por Van Gogh, en un título o una carta, estos cordones (para ceñir/aflojar, más o menos estrictamente, al sujeto portador o portado) dibujan la forma de la trampa misma. Tan fascinante como (por eso mismo) olvidable por los dos profesores, quienes no hacen la menor alusión a ella. Aquí está una de las causas: los cordones. Una cosa cuyo nombre es también un nombre de trampa (el cordón o el lazo). No va solamente para lo que pasa por los ojales de los zapatos o de los corssets. Nuestras voces, aquí mismo —

—Señalo en efecto, ahora, este extraño bucle

—listo para estrangular

—del cordón deshecho. El bucle está abierto, aún más que los zapatos desatados, pero luego de una especie de nudo esbozado

—este forma una suerte de círculo en su extremidad, un círculo abierto, como provisoriamente, listo para cerrarse de nuevo, como una pinza o un llavero. Una *correa*. En el ángulo inferior derecho donde enfrenta, simétricamente, la firma de «Vincent», *roja y subrayada*. Ocupa un lugar geoméricamente reservado a la firma del artista. Como si, del otro lado, en el otro ángulo, en el otro borde, pero simétricamente, (casi) en paridad con esta, tuviera lugar, como si tuviera lugar vacío y abierto...

—Si los cordones están sueltos, los zapatos están bien desatados de los pies y en sí mismos. Pero vuelvo a mi pregunta: también están separados, por este hecho, entre sí y nada prueba que forman un par. Pero ningún título, si comprendo bien, dice «par de zapatos» en este cuadro. Mientras que en otra parte, en una carta que Schapiro cita por otro lado, Van Gogh habrá hablado de otro cuadro precisando «*un par* de viejos zapatos». La posibilidad de este «desparejo» (dos zapatos del mismo pie, por ejemplo, son con más razón el doble uno del otro, pero este doble mezcla el par y la identidad a la vez, prohíbe la complementariedad, paraliza la orientación, la fuerza hacia el diablo), la lógica de esta falsa paridad, más bien que esta falsa identidad, ¿no construye la trampa? Cuanto más miro esta pintura, menos parece poder andar...

—Sí, pero para eso hace falta que lo «desparejo» siga siendo una posibilidad, yo diría, improbable en última instancia. Y por lo demás, aun cuando Van Gogh hubiera intitulado el cuadro, y lo hubiera intitulado «par de...», esto no cambiaría nada al efecto producido, que haya sido buscado conscientemente o no. Un título no define simplemente el cuadro al cual se ata o del cual se desata de diversas maneras, a veces sobredeterminadas. Puede formar parte del cuadro y tener allí más de un rol, o garantizar más de una figura retórica. «Par de-», por ejemplo, puede inducirnos a pensar en la paridad, la «verdad del par» en el momento en que lo desparejo, o el fuera de par, se dejan ver. Y luego, otro argumento, lo «desparejo» puede decir y mostrar la paridad, la verdad del par, con mu-

cho más fuerza. De la misma manera que el fuera-de-uso, como veremos, exhibe la inutilidad o inoperatividad, expone la obra.

—Encuentro este par, si puede decirse, siniestro. De punta a punta. Miran los detalles, la cara lateral interna: parecen dos pies izquierdos. De zapatos diferentes. Y cuanto más los miro, más me miran (o me conciernen) y menos se parecen a un viejo par. A una vieja pareja, más bien. ¿Es lo mismo? Si nos dejamos llevar por la facilidad del simbolismo, acerca de la cual ustedes hablaban hace un momento, la bisexualidad evidente de esta cosa plural radicará en la pasividad dada vuelta, abierta como un guante, más ofrecida, más desvestida del zapato izquierdo (preciso: a la izquierda del cuadro ya que lo desparejo también puede afectar la disposición de un par «verdadero», desde el momento en que el zapato izquierdo nos hace frente desde la izquierda, y el derecho desde la derecha del cuadro)

—se trata de una campesina

—una comedora de papas o la *Campesina del Brabant* (1885), la cofia vacía de una y otra, mientras que el otro zapato (¿izquierdo?), a la derecha del cuadro (¿cómo orientarse para hablar?) está más derecho y es más estrecho, más estricto o está menos abierto. En resumen, en otro momento hubiéramos podido decir más masculino, y es este el que tiende el cordón en el círculo entreabierto, frente al nombre de pila.

—Sí, como lo anticipa Schapiro, el signatario es el propietario o, más importante, el portador de los zapatos, ¿se dirá que el círculo entreabierto del cordón invoca un enlace: de la pintura con el signatario (al punto «*pointure*» que agujerea el lienzo), de los zapatos con su propietario, incluso de Vincent con Van Gogh, en síntesis, un complemento, un enlace general como verdad en pintura?

—Esto es ir demasiado rápido. Por más pruebas que pretendamos tener, el signatario de un cuadro no puede ser identificado con el propietario nombrable de un objeto separable y representado en el cuadro. No se puede efectuar una identificación semejante sin una increíble ingenuidad, increíble de parte de un experto tan autorizado. Ingenuidad identificatoria en lo que se refiere a la estructura de un cuadro, e incluso a una representación imitativa en el sentido más simple de la «copias». Ingenuidad



Campesina del Brabant

identificatoria en lo que se refiere a la estructura de un objeto separable en general y a la lógica de su pertenencia en general. ¿Qué interés pudo motivar semejante paso en falso? Es la pregunta que quería plantear hace un momento a propósito de la extraña escena de restitución de a tres, tres grandes universitarios europeos. ¿Por qué esta ceguera repentina, este súbito dormirse en los laureles de toda vigilancia crítica? ¿Por qué la lucidez sigue siendo muy activa, hipercrítica, *en torno* a esta máquina, pero solamente en sus bordes? ¿Por qué esta compulsión apresurada, que impulsa a uno de ellos a hacerle un homenaje al segundo, el inueto, con una naturaleza muerta arrancada a (la interpretación no menos apresurada y compulsiva de) el otro, el tercero o el primero, como se quiera. Ya que el cuarto queda, como siempre, excluido? *Eso da* para mejor volver a tomar, *eso toma* dando, desde el momento en que *hay* esos cordones

—la bolsa o el fetiche, si comprendo bien. Todavía no se sabe a qué portador remite, si comprendo bien, el aspecto de este objeto; por el momento veo en ese cordón una especie de cheque al portador. Unos cheques al portador. Cada uno se precipita para llenar la trampa, con su nombre o con un nombre de sociedad de responsabilidad limitada (SRL) de la cual es más o menos accionario o tenedor de una obligación (Heidegger para una sociedad agrícola, terrateniente, rural, sedentaria; Schapiro para una sociedad industrial, citadina, nómada o emigrante), sin darse cuenta de que el cheque está cruzado. Y como esto se hace a menudo, con un doble trazo, y tal vez más aún: el que enmarca el cuadro, cortándolo desde afuera, colocándolo en un régimen severamente cerrado, y el que delimita, en el cuadro, la forma de los zapatos, en particular esta vacante deshecha, acechada por fantasmas, desatada.

—Agregaré el que separa un zapato del otro. ¿Porque qué nos prueba que se trata de un par?

—A cualquier portador le resulta difícil pasar por la caja en estas condiciones. Y a cualquier donador, hacer un homenaje.

—Y sin embargo. *Hay* homenaje. Eso da. Esto es un *Es gibt* que Heidegger nos habrá dado a pensar mejor que nadie. El *Es gibt* «antes» del ser, el *Es gibt* literal, el *Sein* a partir de (y volviendo a) *Es gibt Sein*.

—Pero todavía no abrimos las actas de esta correspondencia entre Meyer Schapiro y Martin Heidegger. Tomemos nuestro tiempo. De todas maneras, vengan de donde vengán, o de donde vuelvan, estos zapatos no volverán a buen puerto.

—Ni a buen precio. A pesar del increíble retaceo, o en razón de la interminable sobrepuja de un análisis que no termina de jigar-se, esta vez

—habrán viajado mucho, atravesado toda clase de ciudades y de territorios en guerra. Varias guerras mundiales y las deportaciones en masa. Uno se puede tomar su tiempo. *Están ahí*, hechos para esperar. Para hacer andar. La ironía de su paciencia es infinita, se la puede considerar mala. Estábamos entonces en esta correspondencia pública y decía que sellando un descuerdo, el precinto tenía bajo sello otra correspondencia. Secreta esta vez, aunque legible directamente en la otra. Una correspondencia simbólica, un acuerdo, un armónico. En esta comunicación entre dos ilustres profesores que tienen que hacer, ambos, una comunicación sobre un «célebre cuadro de Van Gogh»

—uno de los dos es un especialista. La pintura, e incluso Van Gogh, es un poco algo suyo, quiere guardarlo, que se lo devuelvan —

—¿qué percibimos? A través de la consideración muda, la civilidad de una legitimación recíproca que parece volver inofensivos los golpes más asesinos, somos sensibles a los efectos de un código común, de un deseo análogo (idéntico, identificable), una semejanza en la prisa (que también es una prisa hacia la semejanza identificatoria), en resumen, un interés común, e incluso una deuda común, un deber compartido. Ambos deban la verdad en pintura, la verdad de la pintura e incluso la pintura como verdad; y aun como verdad de la verdad. (Deben decir la verdad en pintura. Hay que contar desde luego con la deuda o el deber —«le debo»— pero decir, ¿qué quiere decir eso en este caso? Y decir *en pintura*: la verdad *misma* dicha, como se dice «en pintura»? ¿o la verdad dicha a propósito de la pintura, en el dominio de la pintura? ¿O la verdad-dicha en pintura, únicamente mediante la pintura, ya no dicha sino —ya que decir solo es una manera de decir, una figura— *pintada*, la verdad silenciosamente pintada, ella misma, en pintura?) Para eso, ambos necesitan *identificar*, identificar el sujeto (portador o portado) de esos zapatos, anudar, o reanudar

stricto sensu, en su buen sentido, esos objetos que no pueden sino identificar y reapropiar(se), para usarlo a su vez, este extraño fuera-de-uso, producido productor de tanta plus-valía suplementaria. Hay que encontrar el número de calzado a cualquier precio, aun cuando este «sujeto» no sea el mismo para uno y otro. Están de acuerdo, se trata del contrato de esta instrucción tácita, en buscar uno, o en fingir estar buscando uno, ya que ambos están seguros de haberlo encontrado. Puesto que se trata de un par, en primer lugar, y ninguno de los dos lo duda, debe haber un sujeto. Aunque el contrato, la instrucción, en este mercado del zapato, es en primer lugar la paridad entre los zapatos, esta relación muy singularmente dual que ajusta las dos partes de un par (identidad y diferencia, identidad total en el concepto o en la semántica formal, diferencia y no-recubrimiento en la orientación de los trazos). Si hay par, hay contrato posible, se puede buscar el sujeto, se permite la esperanza. El coloquio —y la colocación— podrá tener lugar, y comenzar la disputa. Uno podrá apropiarse, expropiar, tomar, dar, retomar, ofrecer, pagar, rendir homenaje o injuria. Sin lo cual

—¿Por qué decir que esta correspondencia es simbólica? ¿Simbólica de qué?

—Del símbolo. Del *symbolon*. Dije correspondencia simbólica en razón de este compromiso previo y codificado, de este coloquio contruido a partir de un interés común (el enlace por un nexo, la anexión de los zapatos o, con esto ya basta, la simple formación del enunciado «de quién son estos zapatos» o, lo que significa más o menos lo mismo, en la infantería de esta preparación un poco militar, «de quién o de qué son los pies» que son objeto del cuidado constante de los profesores). Esto implica una suerte de reconocimiento recíproco (del par), un intercambio diplomático (doble y recíproco) o, en todo caso, ese derecho de gentes que supone la declaración de guerra. Para conmemorar el compromiso mudo, se comparan los zapatos, cada uno guarda un pedazo del *symbolon*. Y el mismo pedazo, o más bien el pedazo semejante y diferente del mismo todo, el pedazo complementario. Por eso el par es la condición de la correspondencia simbólica. No hay contrato simbólico en el caso de un doble que no formaría un par. Que no sería una (misma) cosa en dos, sino un *dos* en la identidad.

—Entonces, finalmente, a propósito de qué esta correspondencia? ¿A propósito de la correspondencia? ¿A propósito de esta paridad del par?

—Ah, aquí está! A propósito de qué. La pregunta «¿de quién son los pies?», a la cual se quería hacerle decir «:de quién son los zapatos?», supone resuelta la pregunta «¿de qué?» o «¿qué son los pies?». ¿Existen? ¿Representan? ¿Quién o qué? ¿Con o sin zapatos? Estos están más o menos desatados (en sí, entre sí y de los pies), y por consiguiente descargados: de una tarea⁹ o de una función actual. *A la vez* porque están visiblemente desatados y porque, nunca hay que olvidar el éter invisible de esta evidencia trivial, se trata de objetos *parados* (inactivos como obra) y los «sujetos» de un cuadro. Fuera de funcionamiento, difuntos, están desatados, en este doble sentido, y aun en otro doble sentido, el del desligamiento y el del desracamiento de un emisario: representación diplomática, si ustedes quieren, por metonimia o sinécdoque. Y lo que se dice de los zapatos también puede decirse, aunque la operación resulte más delicada en torno del tobillo, del cuello o de los pies.

¿A propósito de qué, entonces, esta correspondencia? A propósito del sujeto de enlace. Se apresuran para reanudar con el sujeto. El desatado resulta insoportable. Y la correspondencia tiene lugar a propósito del verdadero sujeto del sujeto de un «celebre cuadro». No solo a propósito del sujeto del cuadro, como se dice, sino del sujeto (portador o portado) de los zapatos que parecen formar el sujeto capital del cuadro, de los pies del sujeto, cuyos pies, estos zapatos y luego el propio cuadro parecen aquí desatados y como a la deriva. Resulta demasiado. Y es muy complicado. La estructura del desatado —y de la sublevidad, pues, de esos diferentes sujetos— difiere en cada caso. Hay que decir que la correspondencia que nos interesa tiene como objetivo el borramiento de todas las diferencias. Entre las cuales todavía no he contado la que determina la sublevidad (subyacente) del zapato en su superficie más fundamental, la suela. Ni la sublevidad aun más o menos fundamental del suelo (sobre o sin el soporte

9. Derrida hace un juego de palabras entre «desatados» [*blanchés*] y «tarea» [*trachel*], como si dijéramos en español «desatados» o «descargados de una tarea». Pero *détracher* también significa en francés «limpiar o quitar las manchas [*taches*]». Finalmente, *détracher* también significa «destacar», en el sentido de «resaltar» (los zapatos están «destacados» en el cuadro) y de «enviar un representante». A continuación, Derrida va a jugar con todos estos sentidos como él mismo lo anuncia. [N. de los T.]

del lienzo) con este paso (o falta de) contacto (este paso —o falta de— sujeto) que provoca, de acuerdo con un ritmo, la adherencia de una marcha. El paso no está presente o ausente. Y sin embargo eso anda mal sin par.

—pero estoy sorprendido. El texto de Heidegger abre el debate. ¿Pero no deja detrás de sí toda problemática de la sublevidad? En efecto, ¿no supone esta lo que aquí es des-sedimentado por él: entre otras, la determinación de la cosa como «*bypokéimenon*», soporte, substrato, subfancia, etc.?

—Se trata de una de las paradojas de este intercambio. Cada discurso sigue siendo desigual, inadecuado con respecto a sí mismo. En *El Origin...*, el pasaje sobre «un cuadro de Van Gogh» pertenece al capítulo sobre *La cosa y la obra*. Estamos ocupados en sustraer la cosa, pero la sustracción no basta, a las determinaciones que le habrían caído encima, recordándola e injuriándola (*Überfall*), insultando, dice el traductor francés, lo que es propiamente la cosa en la cosa, producto en el producto, obra en la obra (*das Dinghafte des Dingers, das Zeughafte des Zeuges, das Werkhafte des Werkes*). Estas determinaciones del *Überfall* van por pares o parejas. Entre ellas, existe la determinación de la cosa como *deabajo*¹⁰ (*bypokéimenon* o *hypóstatos*) por oposición a los *symbebekota* que le agregan. Esta pareja oposicional se transformará, en la latinidad, en *subiectum (substantia)/accidens*. Es solo uno de los pares de oposiciones *caídas sobre* la cosa. Las otras dos serían la de *aistheron/noeton* (sensible/inteligible) y la de *bylektidos-morphé* (material/forma-figura).

Hay que seguir un trecho este camino heideggeriano. Constituye el contexto que *emirra* inmediatamente la alusión al «celebre cuadro». Y si Schabiro tiene razón al reprocharle a Heidegger de estar tan poco atento al contexto interno y externo del cuadro, así como a la serialidad diferencial de los ocho cuadros con zapatos, él mismo tendría que haber evitado una precipitación figurosamente correspondiente, simétrica, análoga: re-

10. Derrida escribe *de-sous*. Como adverbio, este término significa «debajo» o «abajo»; como sustantivo, «parte inferior de una cosa», «la ropa interior», «el fondo», pero también el «reves» de una tela y, figurativamente, una «desventaja» o una «inferioridad». A pesar de que Derrida parece utilizar el término como sustantivo, preferimos traducirlo por el adverbio, ya que se ajusta mejor al prefijo griego *hypó-* y el latino *sub-*. Pero el lector deberá tener en cuenta también las otras significaciones. [N. de los T.]

235

cortar sin más precaución una veintena de líneas en el largo ensayo de Heidegger, arrancarlas brutalemente de un marco acerca del cual Schapiro no quiere saber nada, detener su movimiento y luego interpretarlas con una tranquilidad igual a la de Heidegger cuando hace hablar los «zapatos de campesino». Disponiéndonos a tratar acerca de zapatos en pinnura y de *subiectum* en múltiples sentidos, y de suelo, de fondo, de soporte (la tierra y el lienzo, la tierra sobre el lienzo, el lienzo sobre la tierra, los zapatos sobre la tierra, la tierra sobre y bajo los zapatos, los pies calzados sobre tierra, el sujeto que supuestamente porta (o es portado por) unos pies, unos zapatos, etc., el sujeto del cuadro, su sujeto-objeto y su sujeto signatario, todo de nuevo sobre un lienzo con o sin debajo, etc.), en síntesis, disponiéndonos a tratar acerca del *estar-debajo*, del suelo y del sub-suelo, tal vez sea oportuno señalar una pausa, incluso antes de comenzar, cerca de este *subiectum*. Dejo para otra oportunidad la lectura de los vestidos o tejidos o velos, por ejemplo las *medias*,¹¹ como debajo de este texto. Esto no deja de tener relación, como veremos, con el debajo que nos interesa en este momento en lo que se refiere a la suela, *sole* en inglés.

—Resulta oportuno para aceptar una suerte de asonancia aún, así como para dar la nota antes de hablar del sujeto en todos los sentidos del «célebre cuadro»? ¿O bien hay que considerar como esencial y necesario el vínculo entre los dos «sujetos», los dos lugares problemáticos del sujeto?

—Creo que es oportuno por las dos razones. La cuestión del debajo como suelo, tierra, luego como suela, zapato, calceñ —la media—, pie, etc., no puede ser ajena a la «gran cuestión» de la cosa como *hypoksimenon*, luego como *subiectum*. Además, si se acepta que el desarrollo de *El origen...* pretende llevar más acá, más arriba o antes de la construcción del «*subiectum*» en la aprehensión de la cosa (en cuanto tal, en cuanto producido o en cuanto obra), entonces plantearle la pregunta del «sujeto», del sujeto de este par de zapatos, sería tal vez comenzar por un error, por una lectura imaginaria, proyectiva o errónea. Salvo si Heidegger ignora (¿excluye?, ¿rechaza?, ¿deniega?, ¿deja implícito?, ¿en lo impensado?) otra problemática del sujeto, por ejemplo en un desplazamiento, o un desvío del valor «feüiche». Salvo entonces si se desplaza de otra manera esta

cuestión del *subiectum*, fuera de la problemática de la verdad y de la palabra que gobierna *El origen*. Lo menos que podemos decir, es que Schapiro no lo intenta. Está atrapado e incluso sin tener aparentemente la menor sospecha.

—Y sin embargo. Si este «paso hacia atrás» (*Schritt zurüch*) en el camino del pensamiento

—Se insiste en el pensamiento cuestionante como «*Hüg*», como camino o como encaminamiento. Este regula todo en Heidegger. Es difícil y habría que acordarlo con el «sujeto» que nos ocupa en su propio lugar, con su paisaje, su campesinado, su «mundo», y esta «cosa» que no es ni del suelo ni del campesino sino entre ambos: los zapatos. Esto nos llevaría muy lejos hoy, del lado de los zapatos o de las medias con los cuales un pensamiento camina, piensa, habla, escribe, con su lengua (como *calzada*) y de lo que tiene lugar cuando los zapatos del pensamiento no están, si lo están alguna vez, atados de manera absolutamente estricta o cuando la parte baja de la lengua está un poco deshecha. Supongan que los zapatos de Van Gogh se parecen a los que acaban de caminar, en el texto, «sobre el camino que conduce a lo propiamente producido en el producto» (*Darb zuecher Mäg filbt zum Zengbäfen der Zenges* es una frase que está cuatro líneas antes de la evocación del «célebre cuadro» y de la frase que Schapiro cita al comenzar: «Nos aseguraremos mejor describiendo simplemente, sin ninguna teoría filosófica, un producto. Como ejemplo, tomemos un producto conocido: un par de zapatos de campesino...»). Todavía no se trata de un producto como obra de arte o en ella: articulación fina y equívoca que deberemos tener en cuenta, si por lo menos queremos leer este texto).

—Sin embargo, si este «paso hacia atrás» en el camino del pensamiento no debía llegar a cualquier «*subiectum*», ¿cómo explicar esta atribución ingenua, espontánea, precrítica de los zapatos de un cuadro a un «sujeto» tan determinado, el campesino, o más bien la campesina, atribución y determinación ceñidas que orientan todo este discurso sobre el cuadro y sobre la «verdad»? ¿Estaríamos de acuerdo en calificar este gesto como acabo de hacerlo: ingenuo, espontáneo, precrítico?

—Sí, y la demostración de Schapiro confirma, acerca de este punto preciso, lo que se podía percibir muy rápido. Pero queda por *delimitar* el

11. Derrida escribe *bas* que significa «bajo» y «media». [N. de los T.]

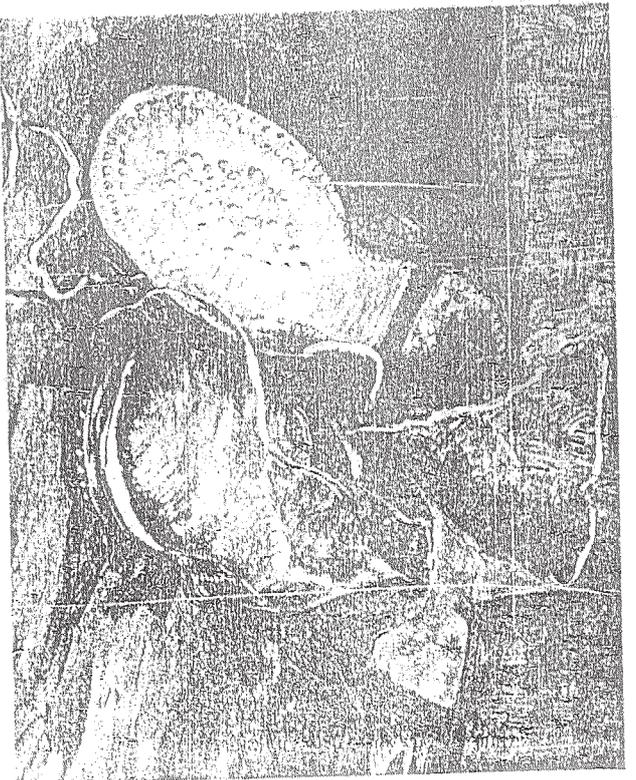
lugar y la función de esta «atribución» en el texto, el mapa de estos efectos acerca del largo curso del desarrollo, su no-congruencia aparente con los motivos dominantes del ensayo: ascenso sin llegar al *subjectum*, en efecto, pero también crítica de la representación, de la expresión, de la reproducción, etc. Habrá que volver a esto, así como a la lógica del *Überfall*. Sobre todas estas cuestiones y a pesar de una pertinencia negativa y puntual, la demostración de Schapiro me parece que pierde muy rápidamente el aliento. Y su «ingenuidad espontánea o precritica» (retorno estas palabras) completamente simétrica o complementaria con aquella que denuncia, con razón, en Heidegger. La correspondencia permitirá seguir estos efectos hasta en el detalle. Enseguida.

Habíamos convenido una pausa cerca del *subjectum*, por lo menos para dar vuelta el fondo <dessous> de esta correspondencia.

—En el museo de Baltimore hay un par de zapatos de Van Gogh (sí, quizás un par, esta vez), de zapatos abotinados como esos. Digamos de semi-botas. Pero a la izquierda, una de las dos está dada vuelta, mostrando su parte de abajo, su suela más o menos nueva, adornada con un dibujo de tachas. El cuadro data de 1887 (F. 333).

—Volvamos más acá de la alusión al «célebre cuadro», al momento en que el capítulo *La cosa y la obra* nombra «la experiencia griega *fundamental* del ser del ente en general». Subrayo fundamental (*Gründetfabung*). La interpretación de la cosa como *hypokeimenon*, luego como *subjectum* no (se) produce solamente (como) un leve fenómeno lingüístico. La traducción transformadora de *hypokeimenon* en *subjectum* correspondería a otro «modo de pensamiento» y de ser-ahí. Traduciría, transportaría, transferiría (Heidegger subraya el pasaje en *iber*) por encima y más allá de la mencionada experiencia griega *fundamental*: «El pensamiento romano retoma (*übernimmt*) las palabras (*Wörter*) griegas sin la experiencia co-originaaria correspondiente de lo que dicen, sin la palabra (*Wort*) griega. La ausencia-de-suelo (*Bodenlosigkeit*) del pensamiento occidental se abre con esta traducción».

El suelo (del pensamiento) falta, pues, cuando unas palabras pierden la palabra. Las «mismas» palabras (*Wörter*) privadas de palabra (*Wort*) que corresponden a la experiencia originariamente griega de la cosa, las «mismas» palabras, que, por consiguiente, ya no son del todo las mismas, los dobles fantasmáticos de sí mismas, sus simulacros leves, se ponen a andar



Los zapatos

1237A

por encima del vacío o en el vacío, *bodenlos*. Renegamos mucho tiempo esta diferencia de las palabras y la palabra, nos ayudará enseñada, e incluso más tarde, para comprender, más allá del debate estrecho acerca de la atribución de los atributos, de estos accidentes que serían los pies, a *fortiori* los zapatos, lo que *dira* la cosa. Lo que se le hace o deja decir, lo que esta hace o deja decir.

—¿Deberíamos creer que entre esta privación de suelo y el lugar de esos zapatos, su tener-lugar o su hacer-las-veces-de, hay algún topos común? En efecto, parecen estar un poco en el aire, *sein que* parecen no estar en contacto con la superficie, como en levitación por encima de lo que sin embargo los sostiene (el de la derecha, el más visiblemente «izquierdo» de los dos, parece un poco elevado, móvil, como si se levantara para dar un paso mientras que el otro se adhiriese aún más al terreno), *sein que*, abandonados a su ser-desarado, suspendan cualquier experiencia del suelo, desde el momento en que este supone la marcha, la posición de pie y que un «sujeto» goce de pies, *sein* incluso, y más «radicalmente», que su estado de objeto-representado en el marco estricto de un lienzo pintado, incluso colgado de la pared de un museo, determine la *Bodenlosigkeit* misma, la proterque o la defina, la traduzca, la signifique o como se quiera, *la sea, ahí*

—y el deseo entonces de instalarlos, de pie, sobre el suelo de la experiencia fundamental

—No, no, por lo menos no tan rápido. Se trata solamente, para comenzar, de descubrir algunos desmoronamientos de terreno, también algunos abismos en el campo por donde avanzan tan tranquilamente

—¿Por qué no hay tranquilidad? ¿Por qué esta persecución?

—Los discursos de atribución, las declaraciones de propiedad, los resultados o las investiduras del tipo: esto es mío, estos zapatos o estos pies son de alguien que dice «yo» y puede identificarse de golpe, pertenecen a lo nombrable (común: el campesino o la campesina, el hombre de la ciudad; o propio: Vincent Van Gogh; y propio en los dos deseos: Heidegger, Schapiro, que exigen la restitución). Estos abismos no son la «última palabra» y sobre todo no consisten simplemente en esta *Bodenlosigkeit* de la

cual acabamos de hablar. En el momento mismo en que Heidegger denuncia la traducción en palabras latinas, en el momento en que, en todo caso, declara perdida la palabra griega, se sirve también de una «metafora». Por lo menos de una metáfora, la del fundamento y del suelo. El suelo de la experiencia griega faltaría en esta «traducción». Lo que acabo de llamar demasiado rápido «metafora» concentra todas las dificultades verdaderas: ¿se habla «metafóricamente» del suelo a propósito de cualquier cosa? Y de la marcha o de los zapatos (el vestido, el útil, la institución, incluso la *investidura*) para el pensamiento, el lenguaje, la escritura, la pintura y el resto.

¿Qué dice Heidegger? Dice esto: como ya no aprehendemos la cosa como lo hacían los griegos, a saber: por debajo, como *hypokéimemon*, sino como *substantia*, el suelo falta. Pero este suelo no es el *hypokéimemon* sino la experiencia originaria y fundamental de los griegos o de la palabra griega que aprehende la cosa como ser-debajo. Se trata del suelo del *hypokéimemon*. Hay que interrogar este redoblamiento (¿metafórico?) por sí mismo. Y el debajo del fondo induce a un pensamiento del abismo, antes que a una puesta-en-abismo, y el abismo sería «aquí» uno de los lugares o no-lugares listos para llevarse todo en este juego.

—Esto nos aleja mucho de la «*Naturalaleza inuerta...*» de Schapiro y de lo que fue nombrado hace un momento, si recuerdo bien, la ofrenda de la oreja corrada a Goldstein.

—No, de un par (que tal vez no haya existido nunca, y que nadie tuvo jamás) de cosas desatadas y reanudadas para regalar. Un *regalo*, como el nombre lo indica, en *cadena*? ¿Eso se aleja? ¿Qué significa alejarse? El alejamiento *ent-fortit*, dice, a-leja lo lejano...

—Yo no me alejo, estoy, a partir de aquí, volviendo a lo que dice el otro. Porque la cosa todavía está más sustraída o envuelta de lo que parece por debajo de su investidura. En el momento en que nos recuerda el suelo griego y la aprehensión de la cosa como *hypokéimemon*, Heidegger

12. Derrida hace un juego de palabras entre los sustantivos *cadent* («regalos») y el término latino *cadena* (*chaîne* en francés, aunque existe también el término *cadena* pero que hoy significa «candado»). [N. de los T.]

nos hace pensar que este originario todavía recubre, cayéndosele encima, algo. El *hypokēmenon*, ese fondo, disimula otro fondo. Así el fondo-látino (*substantia-subiectum*) hace desaparecer, con el suelo griego, el fondo griego (*hypokēmenon*), pero este oculta o vela todavía (la figura del velamiento, de los velos como arriba-abajo no tardará en aparecer, y el himen que lo precipita en lo indecible tenderá una relación con el calcetín, el soquete o la *media <bas>*, entre pie y zapato) una cosidad «más originaria». Pero como el «más» se sostiene a sí mismo, la cosa deja de tener figura o valor de «debajo». Al encontrarse (o no) «bajo» el debajo, no solo abriría un abismo. Prescribiría brusca, discontinuamente, de golpe, el cambio de dirección, o más bien una tópica completamente distinta.

—Tal vez la de ese volver cuya gran importancia, hace un momento

—Tal vez. El topos del abismo y a fortiori el de la puesta-en-abismo podrían disimular así, o en todo caso amortiguar un poco la brusca y angulosa necesidad de esta otra tópica. Y de este otro paso. Aquí está lo que me interesa «bajo» esta correspondencia sobre un «celebre cuadro» de viejos zapatos de andar desatados

—desatados a medias

—Y cuando se plantea, si se puede decir, la pregunta de su lugar. ¿Cómo tomar esta correspondencia y esta transferencia, todas estas traducciones?

—Llego tarde. Acabo de oír las palabras «abismo», «ofrenda» o «don». Eso da al abismo, eso da —el abismo. Hay *es gibt*, el abismo. Pero me parece bien que *El origen* se lea también como un ensayo sobre el don (*Schenkung*), sobre la ofrenda: uno de los tres sentidos en los cuales justamente la verdad vendría a su instauración, a su institución o su investidura (*Schirmung*). Uno de los otros dos sentidos, la fundación (*Gründung*), tiene relación con el suelo. Por otra parte, de esta verdad que es, dice Heidegger, «no-verdad» y que «ocurre (*geschieht*) en el cuadro de Van Gogh» (enunciado sobre el cual ironiza Schapiro), *El origen* también dice que su esencia se abre más al «abismo». Nada que ver con la certeza atribuyeva sobre el suelo seguro de la subjetividad (cartesiano-hegeliana). ¿Entonces? Antes de aplicar estos «conceptos» (don o abismo por ejemplo) al debate,

incluso a ese «objeto» que sería el texto de Heidegger, tal vez habría que comenzar por descifrarlos y restituirlos en el texto de Heidegger que se sustrae quizá, por adelantado, a la aplicación que querríamos hacerle, y que problematiza por adelantado todos los instrumentos. Entonces una aplicación maliciosa y ágil bien podría revelarse ingenua, pesada, sonambúlica, y el derecho entrapado

—Sin duda. Habría que proceder entonces de tal manera que todas esas desigualdades del discurso consigo mismo, minuciosamente —

—Escribamos reunidos, había entre nosotros una convención, para hablar de *La naturaleza muerta...* de Schapiro y de cierta correspondencia cuyo secreto se nos prometió en un momento. Propongo que nos ocupemos finalmente de esto. De otro modo nunca terminaremos dentro de los límites propuestos. *Mónica* define los límites, aquí está lo que nos queda por ver, y si la ley es para nosotros, no podemos tocarla.

—A mí, lo que me ha interesado es ver por fin explicado en cierto modo por qué siempre había encontrado ridículo y lamentable ese pasaje de Heidegger sobre Van Gogh. Se trataba entonces de la ingenuidad de lo que Schapiro llama justamente una «proyección». No solo estamos decepcionados cuando el serio académico, la severidad y el rigor del tono dan lugar a una «ilustración» (*billliche Darstellung*). No solo estamos decepcionados por la precipitación consumidora hacia el contenido de una representación, por la pesadez del *pathos*, por la trivialidad codificada de esta descripción, a la vez sobrecargada e indigente, de la cual nunca sabemos si se agita en torno a un cuadro, a zapatos «reales» o a zapatos imaginarios pero fuera de pintura, por la rudeza del encuadre, lo arbitrario o lo bárbaro del recorte, la tosca seguridad de la identificación: «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 de arte y de la verdad atravesando la historia de Occidente y de pronto, en el desvío de un pasillo, nos encontramos en plena vista organizada, escolares y turistas. Alguien fue a buscar la guía a la granja vecina. Lleno de buena voluntad. Le gusta la tierra y cierra pintura cuando se reconoce en ella. Abandonando su actividad habitual, va a buscar su llave mientras hace esperar a los visi-

6239

tames que descenden lentamente de la furgonera. (Entre ellos hay un japonés, que dentro de poco le hará algunas preguntas al guía; *aparte*). Luego la vista comienza. Con acierto local (suebo), trata de hacer vibrar la clientela (a veces lo logra y también nombra regularmente, al compás, en cada oportunidad), multiplica las asociaciones y las proyecciones inmediatas. Cada tanto, muestra los campos por la ventana y nadie se da cuenta de que ya no habla de pintura. Bueno. Y nos decimos que la escena, la elección del ejemplo, el procedimiento del tratamiento, nada de todo eso resulta fortuito. El guía de ocasión es el mismo que, antes y después de esta increíble tirada, prosigue su discurso sobre la obra de arte y sobre la verdad. Es el mismo discurso, nunca se vio interrumpido por la menor digresión (lo que falta, por otra parte, en todos estos desarrollos profesoriales en cuanto a los zapatos, es el sentido de la digresión: los zapatos deben formar un par y marchar por el camino, para atrás o para adelante, en círculo, a lo sumo, pero sin digresión, sin paso al costado que no resulte reprehensible; ahora bien, hay una relación entre lo separable del paso y la posibilidad de lo digresivo). Veo que les choca, en su deferencia por Heidegger, la escena que he, como decirlo

—provechade.

—Enonces volvamos a clase. Todo eso es clásico, asunto de clase, también de pedagogía y de claridad. Professor Heidegger, como dice Professor Schapiro en homenaje al Professor Goldstein, proveca una diapositiva. Quiere despertar interés, con esta ilustración, desde el inicio de la conferencia. Porque *El origen* fue, en primer lugar, y en una fecha muy significativa, una serie de conferencias ante una *Kunstwissenschaftliche Gesellschaft*, luego ante un *Freie Deutsche Hochschule*, y eso se nota.

—La palabra «ilustración» acaba de ser pronunciada. Ya antes lo había sido varias veces. Propongo que comencemos por aquí, si hay que comenzar y si hay que leer la *Nota* de Schapiro contra la cual tengo la intención de defender sistemáticamente, por lo menos para el ejercicio en comisión, la causa de Heidegger (que, no lo olvidemos, también sostiene, en ese lugar donde se trata de la cosa, un importante discurso sobre la *causa*). Un buen número de dificultades provienen de la traducción de *illustration*. En su protocolo, Schapiro utiliza esta palabra por la cual se traduce en francés «*bildliche Darstellung*» («basta con una ilustración. Para esto, ele-

gimos un célebre cuadro de Van Gogh...»). Schapiro abre su texto —Y *El origen*— en ese punto (pero con qué derecho?) y escribe: «En su ensayo sobre *El origen de la obra de arte*, Martin Heidegger interpreta una pintura de Van Gogh para ilustrar (*to illustrate*) la naturaleza del arte como develamiento de la verdad. Aborda esta pintura a lo largo de una distinción entre tres modos de ser: los artefactos utilitarios [productos], las cosas naturales y las obras de arte. Propone describir en primer lugar, “sin ninguna teoría filosófica...”, una especie familiar de producto [*Zeng*, traducido por *equipment*] —un par de zapatos de campesino—, y “para facilitar la visualización” [*visual realization*, que traduce *Veranschaulichung*, presentación intuitiva, sensible], escoge un “célebre cuadro de Van Gogh que solía pintar estos zapatos”, debemos saber “cómo los zapatos sirven efectivamente”. A la campesina estos le sirven sin que lo piense, sin siquiera mirarlos. De pie y caminando en sus zapatos, la campesina conoce la utilidad [*service-ability, Dienstbarkeit*] en la que “consiste el ser-producto del producto”. Pero nosotros...». Y Schapiro cita estos dos párrafos que ustedes juzgan tan ridículos o tan imprudentes. Releámoslos primero, en alemán, en francés, en inglés.

—Ya está.

—Antes de ir más lejos, observo en el recorte protocolar de Schapiro un cierto número de simplificaciones, para no abundar. Estas tienen efectos sobre todo lo que sigue. El simplifica al decir que Heidegger interpreta una pintura para ilustrar la naturaleza del arte como develamiento de la verdad. No tenemos necesidad, para probarlo, de referirnos a lo que dice la página siguiente, a saber (en la traducción francesa primero): «...la obra no sirvió de ninguna manera (*disente garnicht*), como podía parecer en un principio, para ilustrar mejor lo que es un producto». Lo que se tradujo en francés por «*illustrer*» es *Veranschaulichung*, esta vez, y no *Darstellung*, la traducción también más arriba como ilustración. La *Veranschaulichung*, la presentación intuitiva de alguna manera es lo que se debía facilitar al involucrar el ejemplo del cuadro. Pero es también lo que *no* se ha hecho, aun-