

“ALL ART IS QUITE USELESS”. CONTINUITIES AND DISCONTINUITIES BETWEEN BEING AND TIME AND “THE ORIGIN OF THE WORK OF ART”

Mateo Belgrano

Universidad Católica Argentina
Universidad Nacional de San Martín
belgranomateo@gmail.com

Abstract

This paper aims to analyze the role of the equipment (*Zeug*) and its difference with the work of art in “The Origin of the Work of Art” in relation with what was developed in *Being and Time*. While the “ready-to-hand” is constituted by its remisional structure that the *Dasein* inaugurates, the art “disclose a world”, disclose a new net of meaning, independently of the sense that the artist wanted to give it. That the art “shows the character of the equipment” does not mean that shows merely “the essence of a boot”, but the remisional structure of the “ready-to-hand”. The painting of Van Gogh’s boots will work as an example to show the differences between the work and the equipment. In view of this interpretation we will analyze the critiques of Schapiro and Schaeffer to Heidegger’s explanation of the painting of the Dutch painter.

Keywords: work, equipment, *Dasein*, art.

Received: 26 - 07 - 2016. Accepted: 14 - 09 - 2016.

**“TODO ARTE ES COMPLETAMENTE INÚTIL”.
CONTINUIDADES Y DISCONTINUIDADES ENTRE SER Y
TIEMPO Y “EL ORIGEN DE LA OBRA DE ARTE”**

Mateo Belgrano
Universidad Católica Argentina
Universidad Nacional de San Martín
belgranomateo@gmail.com

Resumen

Este trabajo se propone analizar el papel del útil (*Zeug*) y su diferencia con la obra de arte en “El origen de la obra de arte” a la luz de lo desarrollado en *Ser y tiempo*. Mientras que “lo a la mano” se constituye por su estructura remisional que inaugura del *Dasein*, el arte “abre mundo”, es decir, abre una nueva red de significados, independientemente del sentido que le quiso dar el artista. Que el arte “muestra el ser del útil” no quiere decir que meramente muestra “la esencia de una bota”, sino la estructura remisional de “lo a mano”. El cuadro de las botas de Van Gogh funcionará como ejemplo para mostrar las diferencias entre la obra y el útil. A la luz de esta interpretación, analizaremos las críticas de Schapiro y Schaeffer a la lectura heideggeriana del cuadro del pintor holandés.

Palabras clave: obra, útil, *Dasein*, arte.

Recibido: 26 - 07 - 2016. Aceptado: 14 - 09 - 2016.

1. Introducción¹

"Todo arte es completamente inútil" concluye Oscar Wilde en el prefacio a *El retrato de Dorian Gray*. A esta misma conclusión llega Heidegger, aunque por otros caminos. En este trabajo se pretende analizar las diferencias entre el útil y la obra de arte en el primer apartado de la conferencia "El origen de la obra de arte" a la luz de *Ser y tiempo*. ¿Cuáles son las diferencias entre el utensilio y la obra de arte? ¿No son ambos productos de la mano humana? ¿Cuál es la diferencia entre una lata de sopa de tomate Campbell en un lienzo y una en una góndola de supermercado? ¿Cuál es la diferencia entre un mingitorio que descansa en la tarima de un museo y el que descansa en el baño de un bar? ¿Hay diferencia? ¿Qué hace a las cajas de *Brillo* una obra de arte?

En la primera gran obra de Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, encontrábamos tres modos de ser: lo que está a la mano (*Zuhandensein*), que comparece ante el *Dasein* como útil, lo que está-ahí (*Vorhandensein*), lo que está delante y a la vista como objeto contemplativo sin afectarnos necesariamente, y, por último, el ser ahí o *Dasein*, el ente al que se le abre el ser y somos nosotros mismos. ¿Son éstas las únicas formas de ser? Años más tarde la conferencia "El origen de la obra de arte" indicará que no. En este escrito Heidegger hace una comparación entre el útil y la obra de arte. ¿En qué se diferencian y en qué se asemejan estos modos de ser?

En este trabajo suponemos que *Ser y tiempo* es central a la hora de interpretar la conferencia "El origen de la obra de arte". En el desarrollo del trabajo se irá explicitando esta centralidad. Se analizará en un primer momento la estructura remisional del útil tratada en *Ser y tiempo*. Nos centraremos en los párrafos que van del 14 hasta el 18. Revisaremos todo el camino que traza Heidegger desde el *Zeug*, el ente que se nos presenta inmediatamente en la cotidianidad, hasta la mundaneidad. Trataremos a su vez las posibles experiencias preontológicas del mundo, tanto las negativas, llamatividad, apremiosidad y rebeldía, como la positiva, el signo. Todo este desarrollo tiene el fin de esclarecer luego la relación del utensilio y la obra de arte en la conferencia "El origen

¹ Este trabajo fue presentado parcialmente en el Encuentro Multidisciplinario Latinoamericano "Fronteras y márgenes: desde la filosofía hacia el arte" en Julio del 2015.

de la obra de arte”, de la cual nos concentraremos en la primera parte, “La cosa y la obra”. Si bien en ésta no hay un desarrollo explícito de lo visto en *Ser y tiempo*, entendemos que la caracterización de las botas y del “ser utensilio” lo supone. A su vez no sólo nos permite identificar las similitudes que se encuentran en ambos textos, sino, sobre todo, las diferencias entre el útil y la obra de arte, especialmente en su estructura significativa. Mientras que “lo a la mano” se constituye por su estructura remisional, es decir, siempre se entiende dentro de un contexto pragmático. El arte, dirá Heidegger, “abre mundo”, es decir, abre una nueva red de significados, independientemente del sentido que le quiso dar el artista. A su vez sostendremos que decir que el arte “muestra el ser del útil” no quiere decir que meramente muestra “la esencia de una bota”, sino la estructura remisional de “lo a mano”. Entendemos que el famoso ejemplo de las botas de Van Gogh tiene meramente como fin comparar el carácter de obra de la obra y el carácter de utensilio del útil, mostrando la independencia de la primera y la dependencia del segundo de accionar del *Dasein*. A la luz de esta interpretación, analizaremos las críticas de Schapiro y Schaeffer a la lectura heideggeriana del cuadro del pintor holandés.

2. La concepción del útil en *Ser y tiempo*

En *Ser y tiempo* Heidegger pretende alcanzar el ser a partir de la inmediatez cotidiana del *Dasein*. Para Heidegger, lo ónticamente cercano es lo ontológicamente lejano. La cotidianidad es aquello con lo que estamos familiarizados, pero, al indagar su sentido, éste se nos escapa. Partiendo del trato con las cosas, alcanzamos la noción de mundo. Nos referimos con “mundo” a la mundaneidad, es decir, lo que hace que el mundo sea mundo y que actúa como la condición de posibilidad de los entes intramundanos. Esto significará, como veremos, que las cosas tienen sentido en tanto que se insertan en una trama significativa, que es el mundo instaurado por el *Dasein*. Es decir que el *Dasein* desde siempre está sumergido en un campo estructurado significativamente, el mundo, que está siempre supuesto y es comprensible.

¿Qué es lo que se nos presenta en primer lugar en el mundo? Las cosas. Pero éstas no se nos muestran originariamente, como ha sostenido

por mucho tiempo la historia de la filosofía, como sustancia.² Las cosas se nos presentan como lo que usamos en la vida diaria y éste será el punto de partida: el modo cotidiano del *Dasein* es el trato con las cosas, el habérselas con los entes intramundanos. Este trato con las cosas u ocupación (*Besorgen*) no supone un conocimiento teórico de ellas, sino el conocimiento práctico, por el cual podemos manipularlas y utilizarlas. Por eso “comprender”, en *Ser y tiempo*, tiene que ver con insertar algo en un horizonte de sentido pragmático y no con aprehender su esencia (recordemos que la comprensión, con la disposición afectiva y el habla, es uno de los modos de apertura del *Dasein*). Por lo tanto, por comprensión no debemos entender el captar o inteligir algo mediante una facultad. En última instancia, la comprensión está dando cuenta de una teoría de la significación.³ Las cosas con las que me relaciono en el día a día las experimento como significativas. Todas las mañanas cuando uno se toma un café inserta la cafetera y la taza en una trama significativa, son lo que sirve para hacer café y beberlo. Esta acción nos es familiar, habitual y no tematizada. La ocupación puede darse en una infinidad de modos diferentes, no trato igual con las cosas cuando me sirvo un café que cuando juego al fútbol, son entes intramundanos diferentes y formas de ocuparse distintas. Los modos de ocupación son modos de existir o estar en medio de las cosas. Éstas no se nos presentan primeramente como objetos de la contemplación, como lo que está-ahí, sino que el ente que nos rodea es lo que está siendo usado, manipulado o producido. Heidegger llamará al ente que comparece en la ocupación *Zeug*, que traduce Rivera como “útil”.⁴

² Heidegger no quiere caer en un análisis objetivista, según el cual el “mundo” es un “objeto” donde se sitúan muchos “objetos”. Esta clásica interpretación no sólo no puede captar fenómeno de mundo, sino que lo presupone. Pero tampoco un abordaje subjetivista nos ayudaría a alcanzar el fenómeno de mundo, ya que no da cuenta del carácter compartido del mundo.

³ Respecto a esta interpretación de la filosofía heideggeriana como teoría de la significación se pueden consultar los trabajos y artículos de Adrián Bertorello, entre los que se destaca su libro *El límite del lenguaje. La filosofía de Heidegger como teoría de la enunciación* (2008), la obra de Cristina Lafont (1997), y el libro de Thomas Sheehan (2015).

⁴ Recomendamos la lectura del capítulo “Disponibilidad y presencia” de Hubert Dreyfus (2003).

La interpretación fenomenológica pretende determinar la estructura de ser del ente que comparece en el trato cotidiano. En términos de Heidegger, se pretende pasar de lo óntico extensivo, que refiere a lo histórico, fáctico y contingente, a lo ontológico existencial, que refiere a lo *a priori* y constitutivo. Y el ente que nos sale al encuentro en el mundo circundante con el que estamos familiarizados es, como ya dijimos, el útil. “Pero, como investigación de ser, ella se convierte en la ejecución autónoma y expresa de la comprensión de ser que desde siempre pertenece al *Dasein* y está «viva» en todo trato con entes” (Heidegger, 2012b: 89). Esto quiere decir que la investigación consiste en la explicitación de la precomprensión del ser que tiene el *Dasein* y que está detrás del trato con las cosas. En cierto sentido podríamos decir que el acceso al modo de ser que indagamos es un reconstruir lo que ya sabemos en la vida diaria. Es decir, todo lo que supongo en mi hacer a la hora de servir una taza de café, sin tematizarlo, lo “sé” en un sentido pragmático, y no en un sentido teórico, “sé” que la cafetera sirve para hacer mi café y que la taza sirve para contener esa bebida. Hablar de las cosas como sustancialidad, materialidad, extensionalidad, etc., suponen una determinación ontológica que encubre el modo de ser del útil y se dirige a una dirección ontológica equivocada. Cuando hablamos de “cosas” nos referimos a los entes que aparecen inmediatamente en el día a día. No hablamos de *res extensa* o sustancia, ya que no se nos aparecen como tales en la cotidianidad. Los griegos llamaban a las cosas *πολύμυτα*, aquello con lo que uno se las tiene que haber en el trato cotidiano: la silla en la que me siento, la computadora en la que escribo, el libro que leo y la ventana que deja pasar la luz.

Un útil no «es», en rigor, jamás. Al ser del útil le pertenece siempre y cada vez un todo de útiles [*Zeugganzes*], en el que el útil puede ser el útil que él es. Esencialmente, el útil es «algo para...». Las distintas maneras del «para-algo», tales como la utilidad, la capacidad para contribuir a, la empleabilidad, la manejabilidad, constituyen una totalidad de útiles [*Zeugganzheit*]. En la estructura del «para-algo» hay una *remisión* de algo hacia algo (Heidegger, 2012b: 90).

La esencia del útil es remitir a otro útil, el cual remite a otro. No se entiende el útil si no es en un sistema de relaciones. Por eso el útil tiene siempre un sentido plural (*Zeug* tiene en el alemán este sentido

plural intraducible; sería literalmente “cosas útiles”) y por eso dice que el útil no “es” en rigor jamás, es decir, no es un ente cerrado, sino que se define por referirse a otro. Es lo que llama Heidegger un complejo remisional, una totalidad de remisiones. Heidegger pone un ejemplo claro: si tomamos un útil para escribir, una pluma, ésta nos remite al papel y a la tinta. Pero estos presuponen un cuaderno y una mesa que hace de sostén. A la vez precisamos una lámpara y un cuarto. A la vez, no hay que entender el cuarto como un espacio llenado por útiles por separado, sino que el cuarto comparece como útil, como el estudio que sirve para trabajar. El todo le da sentido a cada una de las cosas. El útil siempre se encuentra en una estructura remisional. La remisión será, entonces, para Heidegger la estructura ontológica categorial del útil.

Una nota importante del “útil”, que retomará Heidegger en “El origen de la obra de arte”, es que en su manejo pasa inadvertido: en el momento en que uno está dando clase está usando zapatos, pero uno no se percata que está tratando con éstos y mientras tanto discute con sus alumnos qué quiere decir *Ereignis*. Los entes que se nos dan de modo inmediato, con los que tratamos en la cotidianidad, no se nos dan como objetos que están-ahí, delante de nosotros, sino que se nos presentan de tal modo que pasan casi inadvertidos. Podríamos decir, incluso, que desaparecen. Para que el útil se muestre en su ser propio, para que se nos muestre, por ejemplo, el martillo en tanto martillo, hay que usarlo. Sólo en el trato, el útil se manifiesta. En el martillar comparece el martillo. Que se manifieste o comparezca no quiere decir que lo contemplamos en su realidad objetiva (si fuera así no pasaría inadvertido) sino que en el martillar descubrimos su ser útil, su manejabilidad. El modo de ser del útil es lo que llama Heidegger *Zuhandensein*, estar a la mano.⁵ Lo a la mano no es conocido explícitamente, sino que, como ya dijimos, pasa inadvertido. Por eso dice Heidegger que su peculiaridad es su retirarse. Lo a la mano está propiamente a mano, disponible, y no frente a nosotros. Se podría objetar que, en realidad, en un primer momento comparece ante nosotros un ente que está-ahí delante como un objeto y,

⁵ Esto no tiene un sentido literal, ya que no siempre el útil está a la mano, como el avión en el que viajo o la luz del sol que entra por la ventana e ilumina el escritorio. Es aquello que se encuentra disponible. A su vez hay que tener claro que su ser no se entiende al modo de la sustancia, el martillo no es originariamente un ente conformado de materia y forma, sino que su ser consiste en su comparecer cuando hacemos uso de ella.

en un segundo momento, le asignamos una utilidad. Es decir, primero percibimos esta mesa, sólida y maciza, compuesta de un ente natural como la madera, y luego decimos que presenta una utilidad. Pero como dice Rivera, “el estar a la mano es previo en el orden ontológico de fundamentación al estar-ahí, y es también previo en el orden de su manifestación y de nuestra aprehensión” (2010: 73). Es decir, la mesa aparece en un primer momento como útil y luego, si es el caso, podemos abstraer que, por ejemplo, se compone de materia y forma. Es un segundo paso. El estar a la mano es un ente, es una cosa real efectiva, en tanto que se da dentro de la vida humana con un sentido y se encuentra dentro de una trama de remisiones. Lo a la mano está remitido siempre a algo, su modo de ser es lo que llama Heidegger la condición respectiva, que refiere al estar vuelto hacia otra cosa, al estar referido de lo a la mano.

El útil remite a un primer para, como puede ser el martillo que remite a martillar. Pero a su vez es un para-qué, el martillar es un para hacer algo, remite a una obra, lo que se quiere producir o hacer, como martillar para hacer una casa. Y ésta la construyo para habitarla, la obra tiene también el modo de ser propio del útil. Y la producción misma de la obra nos remite a otro “para”: hay un empleo de algo para algo, empleamos materiales para algo. Se refiere a los materiales que constituyen al útil, como el hierro y la madera constituyen el martillo. Y a la vez todo remite al portador y al usuario: el *Dasein*.

Pero la totalidad respeccional misma remonta, en último término, a un para-qué que ya no tiene *ninguna* condición respectiva más, que no es un ente en el modo de ser de lo a la mano dentro del mundo, sino un ente cuyo ser tiene el carácter del estar-en-el-mundo y a cuya constitución de ser le pertenece la mundaneidad misma. (...) El primario «para-qué» es un por-mor-de [*Worumwillen*]. Pero el por-mor-de se refiere siempre al ser del *Dasein* (Heidegger, 2012b: 105).

La totalidad respeccional apunta siempre a un para-qué que no remite a ningún otro para, un para qué ya no es a la mano, es decir, el destinatario que es el *Dasein*, un “por lo que” hacemos todo lo demás. Rivera traduce *Worumwillen* por “por-mor-de”, que puede traducirse también como “en vista de” o “en bien a” o “por lo que”, traducciones que no suenan tan ajenas a nuestro español. Por ejemplo, en el martillar,

que remite a clavar y cuya respectividad apunta a construir una casa o un refugio, tenemos una cadena respeccional que se ordena "en vista de" la protección del *Dasein*. No es una meta que tengo en mente, sino una autointerpretación que ordena mi hacer, estructura las actividades del *Dasein*. Esto significa que el por-mor-de estructura el todo de remisiones. Y el *Worumwillen* no es otra cosa que la existencia. Que el *Dasein* existe quiere decir que su ser le va, le importa, no le es indiferente, tiene una relación consigo mismo. Por tanto, que exista significa que el *Dasein* se refiere a sí mismo desde su autorreferencia constitutiva.

Podemos resumir lo expuesto en cuatro momentos del sistema de referencialidad:

El para: nos referimos a la utilidad inmediata del útil. Por ejemplo, en el caso del martillo, que es *para* el martillar.

El para-qué: refiere a la obra que es producida. Por ejemplo, usamos el martillo *para* producir un armario.

Aquello de lo que está hecho el útil: esto es la materia. En el caso del martillo la madera y el hierro son los materiales que empleamos *para* martillar.

El destinatario: éste es el que va a utilizar la obra, el *Dasein*. Es el último eslabón de la cadena de remisión del cual no se sigue ningún otro para.

2.1. La experiencia de la mundicidad.

Todo lo que dijimos hasta aquí es resultado de un desarrollo fenomenológico que despliega Heidegger puntualmente en *Ser y tiempo*. ¿Podemos alcanzar el ser a la mano del útil únicamente con los sutiles razonamientos de la filosofía? ¿Podemos tener una experiencia fáctica, óntica, prefilosófica, del mundo? Hasta aquí el mundo, que habíamos adelantado que es un entramado significativo donde los entes cobran sentido, se entiende desde el mundo circundante. Es decir que este entramado significativo se entiende desde el sistema de remisiones en el que se insertan los útiles. Mundicidad (*Weltmässigkeit*) hace referencia a la pertenencia de los entes intramundanos al mundo. No hay que confundir "mundaneidad" con "mundicidad". El primer término alude al ser propio del mundo, mientras que el segundo apunta a una nota del ente intramundano, su pertenencia al mundo. El mundo no es un ente intramundano, se manifiesta a partir de él y, a la vez, los entes intramundanos sólo pueden comparecer ante el *Dasein* gracias al

mundo. Pero recordemos que, en la cotidianidad, el sentido de ésta se nos escapa. La mundicidad no es algo que comparece en el día a día. Pero hay modos de ocupación en el estar-en-el-mundo que muestran el ente que trata el *Dasein* de tal manera que manifiesta la mundicidad de lo intramundano, es decir, que son parte de un sistema remisional que llamamos mundo. Y estos modos consisten en el fracaso de la ocupación.

La primera experiencia de la mundicidad es la que Heidegger llama el modo de la llamatividad. Es el caso de la herramienta que se rompe y que se nos presenta como inutilizable. El útil, al dejar de ser empleable, al interrumpir el curso habitual del trato con las cosas, nos llama la atención. Recordemos que, en el trato, en el uso del *Zeug*, al serme familiar, éste pasaba inadvertido. No advierto que estoy tratando con mis zapatos mientras camino, hasta que se rompen. Si llama la atención es porque ha dejado de estar a la mano, ha dejado de estar disponible para nosotros. Se nos presenta entonces por momentos como algo que está-ahí, ya que ahora es inservible, como algo delante de nosotros y que podemos mirar.

Pero la ocupación no tropieza solamente con lo inútil del *Zeug* cuando se rompe sino también con la ausencia de lo que está a la mano. Esta falta del instrumento es lo que Heidegger llama apremiosidad (*Aufdringlichkeit*), en el sentido de que apremia, que se necesita con urgencia. Por tanto, al faltar el útil, no podemos sacar adelante aquello que era necesario hacer con éste. La tercera experiencia de mundicidad es la rebeldía. Es la presencia de un obstáculo que dificulta mi hacer. Es cuando algo “no a la mano” puede comparecer en el trato con el mundo como obstáculo para la ocupación. El “estorbo”, como la apremiosidad, solamente es posible por una totalidad de remisiones que nos resulta familiar. Por ésta identificamos que hay cosas que no están en su sitio, ya sea como estorbo o como faltante. Tanto la llamatividad como la apremiosidad y la rebeldía muestran de lo a la mano su carácter de estar-ahí. Pero esto no quiere decir que se tornan meras cosas, objetos de la contemplación. Su estar-ahí está atado al estar a la mano del útil, dice Heidegger. Cuando algo deja de ser útil, le presto atención y descubro su pertenencia al mundo. De alguna manera queda, en ese trasto inútil, un rastro de su utilidad, una estela de su empleabilidad. Justamente lo llamo inútil por la utilidad que alguna vez tuvo.

¿Qué tiene que ver esto con el mundo? Ya dijimos que la estructura de lo que está a la mano se constituye de remisiones. Algo es útil porque refiere a una serie de “paras”. El útil remite a otro útil y así sucesivamente

en una cadena de remisiones hasta llegar al destinatario, el *Dasein*, que no remite a nada (lo que llamábamos el por-mor-de). Estas remisiones no son objeto de contemplación, sino que se suponen en el trato diario con lo que está a la mano. El mundo es este sistema de remisiones. Cuando el estar a la mano se torna inútil, ya sea porque falta, se rompe o se presenta un obstáculo, la remisión constitutiva del "para" queda impedida. Lo que estaba implícito en el quehacer cotidiano, la remisión, se hace explícito al ausentarse. Estar-en-el-mundo es estar familiarizado con el mundo. Cuando uno está habituado a ciertas cosas, éstas no le llaman la atención, se absorbe atemáticamente en el campo pragmático que abren los útiles como red de remisiones. Pero esto podrá advertirlo cuando los entes a la mano fallen de alguna manera, lo que nos hace tomar conciencia de la función del útil y su pertenencia a un contexto práctico de remisiones.⁶ En definitiva, esta falla de la ocupación *acus*a el mundo circundante, como sistema de remisiones, y, a su vez, el mundo, como entramado significativo. Lo propio de estos modos de ocupación es el *acusar* la pertenencia del ente al mundo, es decir, a un sistema de relaciones.⁷

¿Podemos tener una experiencia positiva de la mundicidad? ¿Podemos llegar a tomar conciencia del todo relacional de significaciones que es el mundo sin que exista una ausencia o un obstáculo? Los signos manifiestan, en su función de remitir, el contexto remisional. El signo es el útil que sirve para señalar y en el que se pueden encontrar múltiples remisiones. La particularidad del signo es que iluminan el hecho de que el útil es útil en un determinado contexto, en el cual ya habita el *Dasein*, y sólo es útil cuando se lo manipula. Al ser útil el signo, éste muestra el carácter remisional propio de lo a la mano. Ejemplos de signo son las banderas de la patria, las vestiduras de luto, el semáforo, etc. El señalar

⁶ Esta idea ya aparecía, aunque menos desarrollada, en las lecciones impartidas en 1923 en la Universidad de Friburgo, que son publicadas como *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*. Heidegger habla de "hábito" como la trama significativa que se presenta habitualmente. Refiere al modo en como ocurre lo existente en la cotidianidad. Solamente sobre la base del hábito puede aparecer lo que consideramos inhabitual.

⁷ Para un análisis más detallado respecto al tema del mundo se puede consultar el trabajo de Alejandro Vigo "Mundo como fenómeno. Aspectos metodológicos en el análisis heideggeriano de la mundanidad del mundo en *Sein und Zeit*" en su libro *Arqueología y aleteología* (2008).

es una remisión y éste es un relacionar. Pero ni toda relación es una remisión ni toda remisión es una señalización. Heidegger elige como ejemplo modélico del signo el guiño del auto, que ponemos para indicar para qué lado vamos a doblar. El guiño es un signo que se encuentra a la mano dentro de determinado contexto, el tránsito. El útil que es el signo, a diferencia del resto de los entes a la mano que decíamos que pasaban inadvertidos, debe llamar la atención. La llamatividad del signo atestigua la no-llamatividat de lo a la mano, ya que se funda en ella. La corbata en la puerta es signo de no molestar y llama la atención porque no es habitual poner una corbata en la puerta, se saca a ésta de su contexto pragmático, que es usarse en el cuello. El signo es un útil privilegiado que se destaca del resto de los útiles, porque revela el ser del útil, muestra su carácter remitivo. Nos muestra que el mundo es un sistema de remisiones, manifiesta que el mundo no es natural, sino la red de significaciones que pone el *Dasein*.

De lo dicho podemos concluir que esta caracterización del útil supone siempre la intencionalidad humana. El martillo es martillo no porque es una substancia con ciertas características determinadas, sino que el martillo se manifiesta como tal en tanto que presenta una utilidad para el *Dasein*. Las cosas no tienen una estructura fija, sino que se aparecen en el horizonte del trato cotidiano en el que se ocupa la existencia humana. Por tanto, las cosas *son* en tanto que se insertan en esta trama significativa que funda la acción pragmática del hombre. Aquí las cosas adquieren sentido. Ahora bien, ¿puede haber sentido por fuera de esta trama?

3. El útil y la obra de arte en “El origen de la obra de arte”⁸

¿Qué es una obra de arte? Lo primero que salta a la vista de la obra de arte es que es una cosa. El cuadro cuelga de la pared, la iglesia se eleva en la plaza, los temas de los Beatles son reproducidos por el iPod y *Rayuela* viaja en la mochila. Las obras poseen el carácter de cosa. Parecería que de esto no hay duda, pero también, en general, se estaría de acuerdo en que la obra de arte no se reduce a ser una cosa más entre las cosas. Nadie discutiría que el arte no se limita solamente a estar

⁸ Como ya hemos dicho, nuestro análisis se reduce a la primera parte de la conferencia, “La obra y la cosa”. Si se quiere consultar un trabajo que aborde la obra en su totalidad, recomendamos el libro de Gianni Vattimo (1993) y el reciente libro de Karsten Harries (2009: 201).

colgado en la pared, estar en la plaza o en la mochila. Hay "un algo más" que lo hace arte y por eso, dice Heidegger, es alegoría. La escultura es piedra, pero no es solamente piedra, sino que nos dice algo más. Más adelante dirá Heidegger, "abre mundo". Pero, ¿qué es este algo más? En primer lugar, tenemos que partir de nuestra primera certeza: su carácter de cosa.⁹ Pero ¿qué es una cosa? Heidegger intentará delimitar qué es una cosa para entender concretamente qué es una obra y para entender, a su vez, qué es el arte. Para esto hará un recorrido por la historia de la filosofía, detectando qué entiende por el concepto de cosa y mostrando por qué son concepciones insatisfactorias.

Por "cosa" entendemos los árboles que descansan afuera y sus hojas que caen, los autos que se amontonan en la calle, las luces que se prenden con el ocaso, la mesa, la silla que me sostiene, el papel que sostengo. Pero también se llama cosa a lo que no aparece, lo que la metafísica llama Dios, sustancia, ente. En un sentido muy amplio, se identificó cosa con ente. Pero esto no nos ayuda a distinguir entre el ente de la cosa y el ente de la obra de arte. ¿Cuál es el carácter de cosa de la cosa? ¿Qué es lo propio de la cosa? Para Heidegger las meras cosas son la piedra o el leño, las cosas inanimadas de la naturaleza, aunque también se identifica con "cosa" lo que es destinado al uso.

Heidegger comienza la búsqueda de la coseidad de la cosa, lo que hace a la cosa, en definitiva, cosa. Para que ésta se aparezca en sí misma, intenta dejar de lado las principales interpretaciones de la cosa que marcaron la historia de Occidente y que significaron un atropello interpretativo de la misma. En primer lugar, decimos, por ejemplo, que un escritorio es duro, de madera maciza, relativamente liviano y podríamos decir que un poco elegante. Pero esto son todas propiedades que observamos del escritorio, son propiedades de la cosa. ¿Qué es la cosa? Todas las características que enumeramos pertenecen como propiedades a un núcleo estable que es la cosa misma, lo que los griegos llamaban *ύποκείμενον*. Es decir que la cosa es lo que subyace detrás y sostiene lo que se liga a aquello que subyace, lo que se llama *συμβεβηκότα*. De aquí se deriva la interpretación de la cosa como

⁹ Javier Domínguez sugiere que con este énfasis en el carácter de "cosa" Heidegger intenta separarse de su contemporáneo Nicolai Hartmann, neokantiano. Esta corriente tenía una mirada muy subjetivista de la obra de arte, claramente influenciada por Kant y por lo tanto se concentraba en lo alegórico y simbólico, pasando por alto su materialidad (Cfr. Domínguez, 1991: 183-205).

substancia (*ύπόστασις*) y accidente (*συμβεβηκότα*). Se entiende la cosa fundamentalmente como una mera presencia, como algo que está-ahí (*Vorhandensein*), en términos de *Ser y tiempo*. El problema de esta postura es que llevó a identificar esta forma de entender la cosa con todo ente, haciendo imposible distinguir entre éstos.

Una segunda manera de interpretar la cosa es entenderla como el conjunto de lo que es percibido por los sentidos. La cosa es el *αἰσθητόν*, pasa a ser la unidad de la multiplicidad de sensaciones que llegan por los sentidos. Pero, se podría objetar, lo que percibimos no es un conjunto de sensaciones, sino la cosa misma. Uno no oye una suma de ruidos, sino que oye un portazo, el auto que llega y que uno reconoce como el auto de su esposa.

Una tercera forma de interpretar la cosa es como materia conformada, es decir, como compuesto de materia (*ὕλη*) y forma (*μορφή*). Esta interpretación se deriva del aspecto con el que se nos presentan las cosas, el *εἶδος* de la cosa. Ésta parece la interpretación ideal para entender la obra de arte, en cuanto un artista le induce una forma a la materia, como el escultor le da una forma única al bloque de mármol. El origen de este modo de entender la cosa surge de trasladar a todos los entes la experiencia de producción humana de los utensilios. El carpintero es el que a partir de cierta materia da forma a una mesa. A su vez esta concepción es reforzada por la idea de un Dios creador, un artesano que produce todos los entes como algo elaborado. ¿Por qué resulta insatisfactoria para Heidegger? Se entiende el ente como una especie de utensilio compuesto de materia y forma, pero desprovisto de su utilidad. Aquí se olvida que el producto es elaborado de determinada manera según la utilidad que el artesano le quiere dar. Disponemos las partes y elegimos la materia según para qué sirve el producto a elaborar. Para hacer un martillo, por ejemplo, debo elegir materiales sólidos, ya que un martillo de papel no logrará alcanzar su cometido. Pensar la cosa como materia y forma es tomar el modelo de producto conformado, pero dejando de lado su carácter de útil. Es decir, no podemos pensar la cosa como algo conformado y que luego se le agrega un valor o utilidad. El martillo, el hacha o los zapatos se nos manifiestan primeramente como útiles. “La utilidad es ese rasgo fundamental desde el que estos entes

nos contemplan, esto es, irrumpen ante nuestra vista, se presentan y, así, son entes" (Heidegger, 2012a: 19).

3.1. Las botas de Van Gogh

Heidegger tomará como punto de partida de la investigación al útil, con el fin de ver si así puede alcanzar la noción de coseidad y, en última instancia, el carácter de obra de la obra. Se comienza desde el utensilio porque "nos resulta más familiar en su ser", al igual que en la obra de 1927, donde se partía del modo cotidiano e inmediato del *Dasein*, que era el trato con lo a la mano. Lo trabajado en *Ser y tiempo* sobre el útil será fundamental para poder contextualizar la comparación entre la obra de arte y el útil y la interpretación de la pintura de Van Gogh. Heidegger elige como punto de partida las botas, un utensilio corriente, aunque, aclara, perfectamente podría haber sido otro. Y este utensilio lo compara con un famoso cuadro de Van Gogh de unas botas.¹⁰

Aquí el útil se define, como en *Ser y tiempo*, por su utilidad. En el caso de las botas lo que las constituye como útil es que sirve para calzar los pies. El ser-útil reside en su utilidad, es decir que el utensilio es propiamente un utensilio cuando es utilizado, comparece cuando tratamos con éste. "Las botas campesinas las lleva la labrador cuando trabaja en el campo y sólo en ese momento son precisamente lo que son. Lo son tanto más cuanto menos piensa la labrador en sus botas durante el trabajo, cuando ni siquiera las mira ni las siente" (Heidegger, 2012a: 23), como el martillo, que se caracteriza por pasar inadvertido y desaparecer en el uso y del cual nos percatamos solamente cuando se rompe o hace falta.

¿Qué vemos en el cuadro? Si el ser-útil reside en su utilidad, si sólo es propiamente cuando es utilizado, ¿qué muestra el cuadro? ¿Por qué dirá Heidegger que revela el ser de las botas? Si uno se limita a ver unos zapatos vacíos, no alcanza el ser-útil del utensilio, ya que lo estamos contemplando como algo que está-ahí y no como un ser a la mano. No se ve nada por lo que podamos contextualizar este par de botas, por la que podamos alcanzar su finalidad. Y Heidegger dice "Y sin embargo..."

¹⁰ Heidegger no especifica a cuál cuadro de Van Gogh se refiere. El pintor holandés compuso siete cuadros de zapatos. Meyer Schapiro, historiador del arte, gracias a una carta que le envió al mismo Heidegger, logró identificar que se refería a la pieza número 255 del catálogo de La Fille.

En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la *tierra* y su refugio es el *mundo* de la labrador. El utensilio puede llegar a reposar en sí mismo gracias a este modo de pertenencia salvaguarda en su refugio (Heidegger, 2012a: 23-24).

Lo primero que salta a la vista es una escritura mucho más suelta a la que Heidegger nos tenía acostumbrados en *Ser y tiempo*. Sobre el contenido podemos identificar en este fragmento la idea ya tratada en la obra del 27 de que el útil no es un *para* aislado, sino que se inserta dentro de una totalidad de remisiones. Los zapatos sirven para calzar, que a la vez sirven para trabajar en el campo. Encontramos a su vez el empleo del cuero para producir el zapato, es decir, aquello de lo que se compone el zapato. Y toda esta cadena es “en vista de” la labrador que utiliza el calzado y quiere llevar el pan a la mesa. El útil siempre remite hacia otra cosa, habíamos dicho, y en esto consistía la condición respectiva. Ahora bien, toda esta caracterización puede surgir a partir del desmenuzamiento fenomenológico del útil, como vimos en *Ser y tiempo*, o más bien, al mirar el cuadro. ¿A partir de una pintura? ¿Cómo? Para contestar esta pregunta es necesario aún dar un par de pasos más. Dijimos que las botas se encuadran dentro de un contexto pragmático, pero la labrador “sabe muy bien todo esto sin necesidad de mirarlas ni de reflexionar en nada” (Heidegger, 2012a: 24). El trato práctico con las

cosas solamente era posible si esta estructura remisional queda oculta.¹¹ Esto es lo que Heidegger en la conferencia llama "fiabilidad". El ser del útil no reside solamente en su utilidad sino también en que la labradorra puede abandonarse en las botas. Es decir, que el útil sea fiable, que antes de salir al campo para una jornada de trabajo pueda descansar en que las botas estén a la mano, disponibles, para la tarea. La inadvertencia de la labradorra, que solamente las use sin prestarles atención, se funda en la fiabilidad. Pero su ausencia, la presencia de un obstáculo o que estén averiadas rompen con esa fiabilidad, ya que no se cumple "lo esperado", y es ahí donde dejan de pasar inadvertidas.¹²

3.2. La autosuficiencia de la obra de arte

Una vez elaborado, el utensilio, por ejemplo el zapato, reposa en sí mismo como la mera cosa, pero no se ha generado por sí mismo como el bloque de granito. Por otra parte, el utensilio presenta un parentesco con la obra de arte, desde el momento en que es algo creado por la mano del hombre. Pero, a su vez, y debido a la autosuficiencia de su presencia, la obra de arte se parece más bien a la cosa generada espontáneamente y no forzada a nada (Heidegger, 2012a: 20).

El concepto de utensilio se presenta como inadecuado para analizar la obra de arte y por lo tanto las conferencias supondrán dar un paso más al análisis hecho en *Ser y tiempo*. La obra de arte es un producto del hombre, como el útil, pero, en cambio, se parece al bloque en tanto que

¹¹ En *Ser y tiempo* Heidegger afirmaba: "Para que en la ocupación cotidiana con el «mundo circundante» pueda comparecer el útil a la mano en su «ser-en-sí», las remisiones y totalidades remisionales en las que la circunspección «se absorbe» deben quedar sin tematizar para ésta, y más aún para una aprehensión «temática» no circunspeccional. El *no-acusarse* del mundo es la condición de posibilidad para que lo a la mano no salga de su no-llamatividad. Y ello constituye la estructura fenoménica del ser-en-sí de este ente" (2012b: 97).

¹² En la conferencia Heidegger no habla explícitamente de estas experiencias negativas de lo a la mano, desarrolladas en *Ser y tiempo* como ya vimos, sino más bien del desgaste del útil. Éste pierde su fiabilidad, se vacía de utilidad y se torna un trasto inútil y es ahí cuando lo contemplamos fuera de su contexto pragmático y comparece ante nosotros como algo que está ahí.

parece generado espontáneamente. Pero, ¿por qué?, ¿a qué está haciendo referencia? Para Heidegger el arte posee una autosuficiencia de su presencia que el útil no posee. Si pensamos en el utensilio, éste siempre es en relación al *Dasein* que lo utiliza, en tanto que lo sitúa en un entramado de remisiones, de *paras*. “Es” en tanto que se encuentra insertado en la totalidad respecional que inaugura la acción humana. Recordemos que lo que llamábamos “por mor de que” (*Worumwillen*) apuntaba a que la cadena de remisiones instrumentales en la que se inserta un útil culmina en el *Dasein*, el destinatario de ese último “para”. La obra de arte es independiente de este entramado pragmático. Decíamos que las cosas tienen sentido en tanto que pertenecen a este sistema de relaciones. Pero si lo pensamos desde el sentido, la obra de arte se escapa del entramado que caracteriza al útil. No parece propio de la cosa, que es una obra, que su pertenecer al mundo consista en estar determinado por una función o utilidad. La obra de arte es autosuficiente porque instaura un entramado de relaciones, fuera del entramado funcional del *Dasein*. Esto es a lo que en la segunda parte de la conferencia Heidegger llama “abrir mundo”.

La distinción entre útil y obra responde a un modo de relacionarse el *Dasein* con la cosa, no es que hay útiles por un lado y obras por el otro. Así, cuando traslado un cuadro de un lado a otro, se lo trata como útil. En cambio, si uno se detiene a contemplar o a escuchar, se lo toma como obra. Ésta no sólo prescinde de la funcionalidad. El útil se resuelve en el uso contextualizado en el mundo, en cambio la obra de arte no remite o significa según el contexto del que surgió, sino que siempre es polisémica. Si la obra de arte se redujera a la ley que le impone el artista, se agotarían las posibles significaciones de la obra. Pero la obra de arte trasciende épocas, siempre puede ser leída nuevamente, y por eso la obra va más allá de la mano del artista, se independiza. Por un lado, entonces, la obra de arte tiene algo del útil, y esto porque es un producto de la intencionalidad humana y refiere en cierta medida a la mano que la creó. Pero, por otro lado, respondiendo a su carácter de cosa, es independiente del contexto en que fue producido y es capaz de fundar una trama significativa propia. Funciona como un campo de sentido emancipado del productor. “Mientras que el útil se comprende sólo en el contexto pragmático de su uso y diseño, la obra borra las marcas de su origen, y se muestra ella misma como origen” (Bareiro y Bertorello, 2001: 75).

En general se toman los años desde 1930 hasta 1936 como etapa de transición hasta que se dé por completo el giro (*Kehre*). ¿No

encontramos aquí (recordemos que la conferencia se expone a fines de 1936) la concretización del viraje? La obra de arte está mostrando que las cosas no se insertan solamente dentro del campo pragmático de la acción humana, sino que manifiesta que las cosas no adquieren sentido solamente desde el horizonte que inaugura el *Dasein* con su obrar. En *Ser y tiempo* no encontrábamos sentido fuera del *Dasein* y en "El origen de la obra de arte" encontramos que la obra de arte colabora en la fundación de sentido.

3.3. El arte devela el ser del útil

Retomemos una pregunta que surgió en el punto 3.1: ¿el arte devela el ser del útil? ¿No se había dicho ya, tanto en *Ser y tiempo* como al principio del ensayo sobre el arte, que el útil comparece en tanto útil en el uso? ¿No decía Heidegger que la campesina comprendía las botas en su caminar y trabajar? ¿No alcanzamos su ser en su manejo? ¿Cómo puede entonces el arte develarnos el ser del útil? ¿No se presenta la pintura como inútil para manifestar el ser del *Zeug*? Derrida habla de una doble inutilidad de la obra de arte:¹³ por un lado, la inutilidad de la obra en tanto que es inútil para aprehender la utilidad de un producto, ya que no permite comprender a éste a partir del uso. Por el otro lado, el cuadro nos muestra un objeto inútil, nos presenta un par de zapatos vacíos, inutilizados, fuera de todo contexto pragmático.

Recordemos que el útil se caracterizaba por su fiabilidad, por la seguridad que nos da. A partir de esta fiabilidad nos sentimos más cómodos en el mundo, contamos con determinados útiles que facilitarán nuestra vida cotidiana. Y mientras contemos con ellos en el día a día, los útiles pasan inadvertidos, no les prestamos atención. Si el zapato calza bien, si no me aprieta o está roto, me olvido de él en el caminar, desaparece en su uso. En cambio, la obra de arte se impone como digna de atención por sí misma, en cierta medida, no se presta a considerarse como una cosa más entre las cosas. Y la "proximidad a la obra nos ha llevado bruscamente a un lugar distinto del que ocupamos normalmente" (Heidegger, 2012a: 25). La obra de arte conmociona nuestra forma habitual de relacionarnos con el mundo, pone entre paréntesis la "obviedad" del mundo. En el caso del cuadro de Van

¹³ Ver el capítulo "Restituciones" de Derrida, (2010).

Gogh, en cierta medida el artista pone el foco de atención en las botas que habíamos olvidado en el uso.¹⁴

Las botas comparecen como útiles en tanto que son usadas. Como es obvio, las botas del cuadro de Van Gogh no pueden ser tratadas como tales. Pero frente al lienzo podemos captar el ser utensilio de éstas. ¿Cómo? Aquí encontramos otra vez con la necesidad de volver a *Ser y tiempo* para enfrentar este problema interpretativo. ¿No estaremos, acaso, ante otra experiencia privativa de la mundicidad? La contemplación descontextualizada de las botas, es decir, fuera del todo remisional del útil, en primer lugar, nos disloca, nos llama la atención (porque estamos acostumbrados a que comparezcan en el uso) y en un segundo lugar manifiesta, al ausentarse, la estructura remisional del útil. De la misma manera que en las experiencias de la llamatividad, la apremiosidad y rebeldía interrumpían las remisiones del útil, por lo que éste se nos mostraba como inempleable, la pintura de Van Gogh nos presenta unas botas que están-ahí, desprovistas de sus referencias pragmáticas. En este sentido dirá Derrida que “es en la inutilidad —de los zapatos: del cuadro— que vamos a «leer» (...), «ver» dice Heidegger, la utilidad del producto, el ser-producto del producto *como utilidad*” (Derrida, 2010: 359). El *ready made* puede ser un ejemplo más explícito de la idea a la que estamos apuntando. Pensemos por ejemplo en *La fuente* de Duchamp. Ésta nos presenta, como obra de arte, un mingitorio. Éste, en medio del museo, nos saca de nuestras relaciones habituales (ya que en ese contexto no haríamos uso de él) y, privado de las remisiones que lo constituyen como útil, manifiesta lo propio de su ser útil, su carácter remitivo. Para el *ready made* cualquier objeto puede descontextualizarse y convertirse en objeto de atención, hace que cualquier cosa sea “mirada”.

¹⁴ Más adelante en la conferencia Heidegger afirma: “Es verdad «que» el hecho de haber sido fabricado es algo que también forma parte de todo utensilio disponible y en uso. Pero en lugar de aparecer en el utensilio, este «que» desaparece en la utilidad. Cuanto más manejable resulta un utensilio, tanto menos llama la atención, como le ocurre por ejemplo al martillo, y tanto más exclusivamente se mantiene dicho utensilio en el ámbito de su ser-utensilio. En realidad, podemos observar que todo lo dado es, pero se trata simple observación superficial que inmediatamente se olvida como ocurre con todo lo que es habitual. ¿Y qué más habitual que esto: que lo ente es? Por el contrario, en la obra lo extraordinario es precisamente que *sea* como tal” (Heidegger, 2012a: 47).

En este sentido podemos decir que se pone en marcha la desocultación de la estructura del útil. Podríamos analizar desde este marco también a la serie de pinturas de René Magritte "La traición de las imágenes". El cuadro más famoso de esta serie es aquél en el que encontramos una pipa con un título debajo que reza "*Ceci n'est pas une pipe*" ("Esto no es una pipa"). Si bien Magritte está pensando en el problema de la representación, podemos hacer una lectura heideggeriana del cuadro. La pipa del cuadro no es una pipa que puedo fumar, que puedo usar, como lo enfatiza el título debajo. La pipa funciona del mismo modo que las botas de Van Gogh, en tanto que el útil aparece de manera descontextualizada y en la ausencia de la estructura remisional ésta se revela. Pero en el cuadro de Magritte, a diferencia de la pintura del artista holandés, la frase junto a la imagen produce un efecto de choque para que el espectador se percate de esto.

4. Posturas críticas

4.1. Meyer Schapiro

La interpretación heideggeriana del cuadro de Van Gogh trajo consigo una serie de discusiones. Quien inaugura la polémica es Meyer Schapiro,¹⁵ el primero en cuestionar la interpretación de Heidegger: ¿pertenecen los zapatos del cuadro de Van Gogh a una campesina? ¿Es una interpretación válida la de Heidegger? Schapiro critica la lectura heideggeriana en sus artículos "La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre Heidegger y Van Gogh" y "Unas cuantas notas más sobre Heidegger y Van Gogh".

El autor afirma que de ningún modo se puede decir que lo que contemplamos en el cuadro expresa la esencia de los zapatos de una campesina. Para Schapiro los zapatos representan un objeto personal del mismo Van Gogh y expresan el significado que tenían para él.

¹⁵ Meyer Schapiro fue un importante historiador del arte del siglo XX. Si bien nació en Lituania en 1904, en 1907 su familia emigró hacia Estados Unidos, con lo cual desarrolló prácticamente toda su vida en este país. Se especializó en el arte cristiano primitivo y medieval, aunque también en el arte moderno. Se destacó por su metodología histórica interdisciplinar de las obras de arte, teniendo en cuenta los aspectos sociales, políticos y materiales de la obra. Enseñó fundamentalmente en la Universidad de Columbia. En 1996 murió en Nueva York.

Esta lectura del cuadro se fundamenta sobre todo en un pasaje de las memorias de Gauguin en las que dice: "En el estudio había un par de grandes zapatos con clavos, muy gastados manchados de barro; él hizo de ellos una notable pintura de naturaleza muerta. No sé por qué intuí que había una historia tras esta vieja reliquia" (Schapiro, 1999: 153). Estos zapatos para Van Gogh, que gran parte de su vida la pasó descalzo, fueron ciertamente significativos. Según Schapiro es el mismo Van Gogh lo que se está simbolizando. Ese par de botas es símbolo de su costumbre de andar, su ideal de peregrino. Hace de los zapatos un autorretrato. "Para un artista, aislar sus zapatos gastados como tema de un cuadro significa expresar su preocupación por las fatalidades de su ser social. No sólo los zapatos como un instrumento de uso, (...) sino los zapatos como parte de un yo" (Schapiro, 1999: 152). No sólo pretende invalidar la interpretación heideggeriana basándose en la pertenencia al pintor de los zapatos, sino que entiende que lo que Heidegger comprende, o más bien imagina, a partir de lo que ve en el cuadro, el ser del útil, se lo podría imaginar ante cualquier par de zapatos reales y no necesariamente un cuadro. Esto prueba que Schapiro desconoce totalmente el contexto del pensamiento de Heidegger y lo tratado en *Ser y tiempo*. En cierta medida el historiador del arte peca de aquello por lo que acusa al filósofo: así como Heidegger descontextualiza la obra de Van Gogh, Schapiro aísla el puñado de páginas en las que Heidegger habla del pintor de todo el pensamiento del profesor de Friburgo.

Defendiendo a Heidegger, Jacques Derrida dirá que no importa si los zapatos son de una campesina o de un hombre de ciudad, lo importante es que el cuadro funciona como apertura del ser-útil del zapato. La misma crítica de Schapiro prueba lo que postula Heidegger. Al decir que los zapatos son los que utiliza Van Gogh, está diciendo que los zapatos reflejados son un útil para un *Dasein*, es decir, se encuentra dentro de un sistema remisional cuyo destinatario es el artista holandés. Los zapatos no son objetos neutros, como lo describiría la ciencia, sino que pertenecen a alguien, se refieren a sus tareas y la vida de un dueño. En el uso cotidiano de estos zapatos, en el andar de Van Gogh por los mercados, este sistema referencial queda vedado, no es tematizado, ya que el calzado pasa inadvertido en el uso. El cuadro saca a la luz, desoculta, esta estructura remisional en la medida en que ésta se ausenta en la pintura, independientemente de a quién consideremos que le pertenecen las botas. Lo que desoculta la obra no es el dueño de las botas, sino cómo se constituye el útil. "No es en cuanto zapatos-*de-campesino*,

sino en cuanto *producto* (*Zeug*) o en cuanto zapatos *como producto* que el ser-producto se manifestó" (Derrida, 2010: 310).

4.2. Jean Marie Schaeffer

En *La imagen precaria* Jean Marie Schaeffer (1990)¹⁶ afirma que la interpretación de Heidegger podría ser verosímil, pero lo que se dice de la obra de Van Gogh, su poder "desocultar" el ser utensilio de las botas, no es aplicable a la fotografía. Schaeffer toma como ejemplo *Abandoned Shoes* de Edward Weston (1937, foto nro. 10) para mostrar que en realidad la fotografía no devela el ser del útil de los zapatos abandonados. Antes de desarrollar su crítica, es preciso introducir qué entiende el filósofo francés por fotografía. Para él ésta se define por la impresión físico-química que produce la cámara. Define impresión como "la señal que un cuerpo físico imprime sobre o en otro cuerpo físico" (Schaeffer, 1990: 13). No nos internaremos aquí en los detalles científicos del proceso fotográfico, que pueden consultarse en el primer capítulo del libro citado. La fotografía trae una señal visible para el hombre que no necesariamente está mediado por la mirada humana. La impresión fotográfica tiene la función semiótica de índice, es decir, que tiene un carácter referencial, que no es ni intencional ni codificado, es el resultado de un proceso físico-químico.¹⁷ Para Schaeffer la fotografía

¹⁶ Filósofo nacido en París en 1952. Sus trabajos se centraron en la estética y el estudio de las teorías de las artes. En varios de sus escritos Schaeffer propone una crítica a las teorías "especulativas" del arte, entre las cuales se estaría la teoría heideggeriana y la teoría hegeliana, que se caracterizan por adjudicar una función ontológica del arte, es decir, que el arte es presentación de la verdad.

¹⁷ Esto no quiere decir que es solamente una reproducción objetiva de lo que vemos, como muchas veces se cree. La microfotografía, la astrofotografía, la fotografía que se realiza en la oscuridad, la fotografía de hoy de alta definición, muestran que el dispositivo fotográfico produce señas visibles de fenómenos que no son captables para el ojo humano. Pero para Schaeffer la tesis que sostiene que el fotógrafo emite un mensaje que hay que descifrar es absurda. No estoy condenado a ver el mundo a través de la mirada del fotógrafo. "Si es cierto que, en su substancia icónica, toda imagen fotográfica constituye un punto de vista específico sobre un campo fenomenal, no deja de ser icónico según «vertientes» culturales e idiosincráticas que escapan a cualquier control del emisor postulado" (Schaeffer, 1990: 51). Si la fotografía se define como el producto de una impresión sensible, no hay, por parte del fotógrafo, codificación posible.

es un signo natural, que se contrapone al convencional, en tanto que no refiere a un mensaje intencionalmente emitido, sino a la imagen visual de un objeto o un acontecimiento real. El índice no dice nada, sólo muestra lo que está ahí. A su vez también funciona como ícono, en tanto que es un análogo de aquello que refiere como índice. El signo fotográfico tiene, entonces, una relación doble con el objeto fotografiado: el índice es una relación de grabación con el objeto mientras que el ícono se relaciona con éste analógicamente. De aquí podemos concluir que la función semiótica de la fotografía es referencial, en tanto que permite la identificación de un objeto o un acontecimiento. Debido que no hay una connotación, un significado al cual alude, puede ser interpretada de múltiples maneras. Schaeffer cita el caso de las fotografías de la bolsa de París tomadas por Gisèle Freund. Estas fotografías fueron publicadas por un periódico belga bajo el titular "Alza en la Bolsa de París" mientras que un diario alemán utilizó las fotos para titular "Pánico en la Bolsa de París". La connotación de las fotos es totalmente independiente de la emisión de las mismas, que, como dijimos, sólo indica un objeto o un acontecimiento.

En el caso del cuadro de Van Gogh Heidegger sostiene que la pintura "instituye el mundo campesino en el claro (*Lichte*) de su ser" (Schaeffer, 1990: 146). Para Schaeffer esto puede darse solamente en una obra pictórica, ya que, como vimos, la fotografía se reduce a su génesis empírica y no hay codificación posible por parte del artista. Además, si se reduce ésta a su función referencial, los zapatos de Weston no podrían develar nunca "el ser del útil". A su vez la obra de arte no podría ser nunca "puesta en obra de la verdad", entendida como "presentación originaria e inaugural del ser, concebida como horizonte último de un universo hermenéutico" (Schapiro, 1999: 147). La fotografía nunca puede ser un fenómeno originario, ya que se caracteriza por ser siempre segunda, es provocada por un objeto físico. Por lo tanto, la función ontológica que sostiene Heidegger en la obra de arte sólo sería posible a cierto tipo de arte (pintura, poesía, escultura, arquitectura), pero no a la fotografía.

Independientemente de la cuestionable interpretación que propone Schaeffer para el fenómeno fotográfico,¹⁸ reducido a una impresión físico-química, e independientemente de si Heidegger, por

¹⁸ Este tema excede los límites de nuestro trabajo. Se puede consultar el artículo de Adrián Bertorello (2006). Allí critica lúcidamente la tesis de Schaeffer

su propio paradigma cultural sesgado, consideraría como obra de arte la fotografía,¹⁹ podemos, en primer lugar, hacer la misma crítica a Schaeffer que a Schapiro. Los zapatos de Weston funcionan como una experiencia privativa del mundo, en tanto que revela una estructura remisional ausente. Consideramos que la equivocación de Schaeffer radica en que entiende que para Heidegger esta estructura del útil funciona como un mensaje que el artista quiere expresar en la obra. Si la fotografía se reduce a la función referencial, no hay codificación posible por el artista, no hay posibilidad de expresar un sentido o introducir un mensaje en la obra. Ahora bien, no hay que olvidar que Heidegger analiza la obra como fenómeno independientemente del artista. Le interesa la obra como obra, en tanto que acontecimiento de sentido, y nunca la entiende como portadora de un mensaje que impone el artista. En tanto que analizamos la obra de Weston como obra, encontramos también la estructura remisional ausente de los zapatos, es doblemente inútil como los zapatos de Van Gogh, al decir de Derrida. Además, esto no querría decir que la fotografía no puede "abrir mundo" o "poner en obra la verdad", pero nos internaremos en esta cuestión, debido a que tendríamos que profundizar en que se entiende por mundo y verdad, extendiéndose demasiado el trabajo y saliéndonos de nuestro objetivo, que es analizar la concepción de útil en el ensayo sobre el arte.

que sostiene que la fotografía se caracteriza por la génesis neutra producto de la interacción de impresiones químicas.

¹⁹ Heidegger no es explícito en si la fotografía es o no obra de arte, pero hace una mención de ésta en *Kant y el problema de la metafísica*, donde la caracteriza como reproducción. "La imagen, por lo tanto, es siempre un esto-aquí intuible. Y de esa suerte cada imagen-presente [*Ab-bild*], por ejemplo, una fotografía, no es más una copia de lo que se muestra de modo inmediato como una «imagen»" (Heidegger, 2013: 79). Claramente aquí Heidegger está tratando otro problema, la sensibilización del ente finito, y no está pensado en la obra de arte. Pero si consideramos que para Heidegger la obra de arte no es copia, mimesis, reproducción, sino que es puesta en obra de la verdad, podríamos pensar que, si la fotografía "no es más que una copia de lo que se muestra", no es obra de arte.

5. Consideraciones finales. La necesidad de la contextualización de lo dicho

Ahora bien, por un lado, decimos que la obra de arte funda una nueva trama de significaciones independientes de la red pragmática que funda el *Dasein*. Pero a la vez se sostiene que la obra de arte que “es la apertura por la que atisba lo que *es* de verdad el utensilio, el par de botas de labranza” (Heidegger, 2012a: 25). Pero unas líneas atrás nos habíamos puesto de acuerdo en que la novedad de la obra de arte era que se diferenciaba del sentido que instauraba el *Dasein* para fundar uno nuevo. La interpretación del mundo de la campesina a partir del cuadro, ¿no se sigue moviendo en el horizonte pragmático de las botas y nunca en un horizonte que trae la pintura? La obra de arte, ¿refiere a la trama significativa del *Dasein* o es una nueva red significativa independiente de éste último?

Sí y no. Recordemos que la experiencia del ser utensilio es privativa, justamente al presentar una nueva red de significaciones se prescinde del contexto remisional de estas botas y ante su ausencia podemos intuir su estructura referencial. Esto no quiere decir que cuando define a la obra de arte como “puesta en obra de la verdad” consista solamente en la manifestación de la estructura remisional del útil. Sería ridículo pensar que Heidegger está diciendo que el arte se limita a develar la estructura de los utensilios.²⁰ Es preciso que tengamos en cuenta el contexto argumentativo en el que Heidegger desarrolla lo tratado. Su objetivo es alcanzar el ser obra de la obra a partir de la cosa. Pero sólo podrá alcanzar la coseidad de ésta a partir de lo que se nos da cotidianamente, el útil. Lo que intenta hacer es comparar la obra y el útil

²⁰ “En la obra está en obra la verdad, es decir, no sólo algo verdadero. El cuadro que muestra el par de botas de labriega, el poema que dice la fuente romana, no sólo revelan qué es ese ente aislado en cuanto tal —suponiendo que revelen algo—, sino que dejan acontecer al desocultamiento en cuanto tal en relación con el ente en su totalidad. Cuanto más sencilla y esencialmente aparezca sola en su esencia la pareja de botas y cuanto menos adornada y más pura aparezca sola en su esencia la fuente, tanto más inmediata y fácilmente alcanzará con ellas más ser todo lo ente” (Heidegger, 2012a: 40).

y mostrar sus diferencias. El cuadro de Van Gogh no es lo central aquí, sino solamente un ejemplo para ilustrar aquel útil corriente que escoge: las botas. La pintura es un recurso para hablar de los zapatos y en este punto se interesa por el ser del utensilio, y no de la obra en sí, con el fin de separarse de las tradicionales interpretaciones de cosa que son insuficientes. Lo que intenta mostrar es que el *Zeug* se encuentra entre la mera cosa y la obra de arte. Por un lado, reposa en sí misma igual que la cosa, aunque no tiene la autosuficiencia del bloque de granito, como ya dijimos. Por el otro, igual que la obra, es producto de la intencionalidad humana, pero no tiene su suficiencia, "no reposa en sí misma" porque siempre se resuelve en el horizonte pragmático de la ocupación. "Por lo tanto, una obra como el cuadro de los zapatos exhibe lo que le falta a algo para ser una obra, exhibe —en zapatos— la falta de sí misma, y casi podría decirse su propia falta" (Derrida, 2010: 312-313). Es decir, la obra de arte, al instaurar un nuevo campo significativo, muestra lo que le falta al útil para ser una obra, y esto es el poder independizarse del contexto remisional y pragmático que lo constituye, o, en otras palabras, de la mano que lo produce. Así podríamos afirmar, al decir de Oscar Wilde, que "todo arte es completamente inútil".

Bibliografía

- Heidegger, M. (2013). *Kant y el problema de la metafísica*. Roth, G. I. (trad.) México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2012a). El origen de la obra de arte (1935/36). En *Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- _____. (2012b). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.

Bibliografía secundaria

- Bareiro, J. y Bertorello, A. (2011). Ontología de las relaciones objetales en Winnicott: Útil, obra de arte y cosas. En *III Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVIII Jornadas de Investigación Séptimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Buenos Aires: Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires.
- Bertorello, A. (2008). *El límite del lenguaje. La filosofía de Heidegger como teoría de la enunciación*. Buenos Aires: Biblos.

- _____. (2006). La polémica en torno a la estética ontológica de Heidegger: Schapiro, Schaeffer y Derrida. En *Constrastes. Revista Internacional de Filosofía*, XI, 65-82.
- Derrida, J. (2010). *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós.
- Domínguez, J. (1991). La teoría estética en Heidegger. En *Areté: Revista de filosofía*, III, 2, 183-205.
- Dreyfus, H. L. (2003). *Ser-en-el-Mundo. Comentario a la División I de Ser y Tiempo de Martin Heidegger*. Huneeus, F. y Orrego, H. (trads.) Santiago de Chile: Editorial Cuatro Vientos.
- Harries, K. (2009). *Art matters. A Critical Commentary on Heidegger's "The Origin of the Work of Art"*. Dordrecht: Springer.
- Lafont, C. (1997). *Lenguaje y apertura del mundo. El giro lingüístico de la hermenéutica de Heidegger*. Madrid: Editorial Alianza.
- Schaeffer, J. (1990). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Jiménez, D. (trad.) Madrid: Ediciones Cátedra.
- Schapiro, M. (1999). Unas cuantas notas más sobre Heidegger y Van Gogh. En Schapiro, M. *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. Madrid: Tecnos.
- _____. (1999). La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre Heidegger y Van Gogh. En Schapiro, M. *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. Madrid: Tecnos.
- Sheehan, T. (2015). *Making sense of Heidegger: a paradigm shift*. London: Rowman & Littlefield.
- Vattimo, G. (2006). *Introducción a Heidegger*. Barcelona: Gedisa.
- _____. (1993) *Poesía y ontología*. Valencia: Universitat de València.
- Vigo, A. (2008). *Arqueología y aleteiología*. Buenos Aires: Biblos.