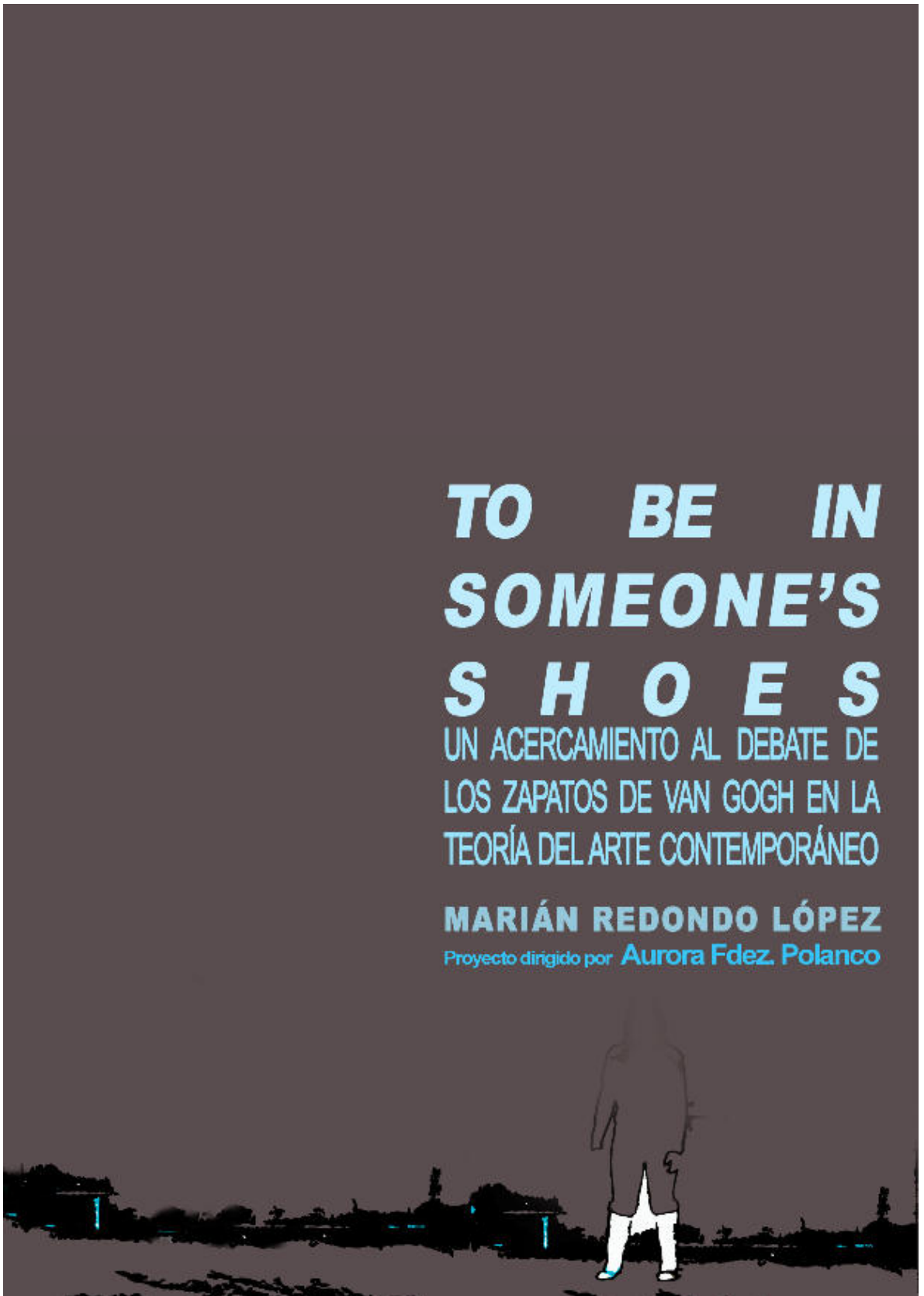


**TO BE IN
SOMEONE'S
SHOES**

UN ACERCAMIENTO AL DEBATE DE
LOS ZAPATOS DE VAN GOGH EN LA
TEORÍA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

MARIÁN REDONDO LÓPEZ

Proyecto dirigido por **Aurora Fdez. Polanco**



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Historia del Arte III



TO BE IN SOMEONE'S SHOES

Un acercamiento al debate de los zapatos de Van Gogh en la teoría del arte contemporáneo

Proyecto para optar a la obtención del Diploma de Máster MAC+I
presentado por

Marián Redondo López

Bajo la dirección de la doctora

Aurora Fernández Polanco

Madrid, Septiembre 2011

ÍNDICE

I. HISTORIA DE UN DEBATE: PRIMERAS CUESTIONES.....	7
I.1. Introducción.....	7
I.2. El origen del debate: Martin Heidegger	16
I.3. La vuelta de los zapatos a la ciudad: la respuesta de Meyer Schapiro	19
I.4. Jacques Derrida y la correspondencia entre Heidegger y Schapiro	24
I.5. La entrada de los zapatos en la posmodernidad: Fredric Jameson	32
II. PISAR LA TIERRA. EL ORIGEN.	40
III. PASEOS POR LAS CIUDADES DEL CAPITAL	50
IV. ZAPATOS SIN SUJETO. ZAPATOS CON SUJETOS.	61
V. EL ZAPATO COMO RUINA. Y VUELTA A EMPEZAR.....	72
VI. BIBLIOGRAFÍA.....	81
VII. ANEXO	86

HISTORIA DE UN DEBATE: PRIMERAS CUESTIONES

Introducción

- Zapato (Del turco *zabata*).

1. m. Calzado que no pasa del tobillo, con la parte inferior de suela y lo demás de piel, fieltro, paño u otro tejido, más o menos escotado por el empeine.¹

Comenzamos con una clara definición del zapato objeto según Martin Heidegger “un útil bien corriente. [...] Todo el mundo sabe lo que constituye un zapato. [...] Semejante útil sirve para calzar el pie”.² Lo que nos llevaría a la pregunta, ¿puede ser un zapato sin pie? ¿Qué significa entonces el pie? Una de las concepciones simbólicas del zapato es “andar calzado es tomar posesión de la tierra”.³ El pie dentro del zapato calzado es igualmente símbolo de poder. Pero también es símbolo de partida y de llegada. Designa igualmente el fin, porque siempre al andar el movimiento pasa por el pie y por el pie se termina. Sin embargo, sin la cabeza nada puede el pie. Estaríamos entonces hablando del cuerpo, de un cuerpo dentro de los zapatos. Pero, ¿y si los zapatos se nos presentan vacíos y sin que nadie los esté usando? ¿Y si además se nos presentaran representados como en el cuadro de Van Gogh? ¿Estaríamos hablando de los mismos zapatos corrientes o de otros zapatos? Son muchas las dudas que surgen en torno a unos zapatos vacíos, pero casi todas ellas están relacionadas con la identificación (en todos los sentidos de la palabra) de quién calza dichos zapatos y al lugar al que pertenecen, a lo ciudadano o a lo campesino o pueden también identificarse como impar y no ser aparentemente de nadie.

¹ VV.AA., DICCIONARIO DE LA RAE ESENCIAL, Madrid, Espasa Calpe, 2006, pág. 1635.

² HEIDEGGER, Martin. "El origen de la obra de arte", en *Arte y Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pág. 45.

³ CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder Editorial, 2007, pág. 1084.

Los zapatos estaban vacíos, tan vacíos como los zapatos del cuadro de Van Gogh antes de que en 1935 Heidegger les asignara la pertenencia a la tierra y a lo campesino, “incluso a la campesina”⁴ en su ensayo de *El origen de la obra de arte*. Pertenencia que le arrebató tres décadas después, concretamente en 1968, Meyer Schapiro, conocido historiador del arte que emigró a los Estados Unidos, su ensayo *La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre Heidegger y Van Gogh*, en el cual, los zapatos pertenecen, sin ninguna duda, a Van Gogh, “el artista, por aquel tiempo un hombre de pueblo y ciudad”⁵. Este asunto se hubiera quedado en mutua correspondencia si no fuera por la restitución que realiza en 1978 Jacques Derrida en su obra *La Verdad en Pintura*, quien a partir de la deconstrucción de dicha paridad se encarga de desparejarlos y volverlos a emparejar del revés⁶.



Viejos zapatos con cordones, Vincent Van Gogh, 1886.

⁴DERRIDA, Jacques. "Restituciones de la verdad en pintura", en *La verdad en pintura*, Buenos Aires, Paidós Ibérica, 2001, pág. 287.

⁵ La cita aparece en inglés: "the artist, by that time a man of town and city" Ibid., pág. 291. Traducción propia.

⁶ 'Revés' según las traducciones de Derrida significa igualmente *dessous* (debajo). Citado en: *Ibidem.*, pág.299.

Pero la historia completa comienza en la segunda mitad de 1886 en París (o puede comenzar antes, si nos dejamos llevar por el apego de Van Gogh a sus zapatos de viaje). Vincent Van Gogh tomó un par de sencillos zapatos con el propósito de pintarlos. Nadie sabe si los cogió prestados de alguien desconocido o eran del él mismo. Eran unos simples zapatos, como recalca Irene Artigas:

“Hechos a la medida de un abismo interior, como las ortopedias del exilio; [...] con unos lazos sueltos que solamente trenzan el desamparo con la soledad”.⁷

Según Schapiro, para Vincent Van Gogh los zapatos fueron un objeto fundamental en su vida, ‘una reliquia sagrada’⁸. Gauguin en sus memorias sobre Van Gogh cuenta cierta historia sobre los zapatos de Van Gogh :



Par de botas, Vincent Van Gogh, 1888

"En el estudio había un par de grandes zapatos con clavos, muy gastados y manchados de barro; él hizo de ellos una notable pintura de naturaleza muerta. No sé por qué intuí que había una historia tras esa vieja reliquia, y un día me atreví a preguntarle si tenía razón para conservar con respeto lo que uno tira normalmente al cubo de la basura.

Mi padre – dijo – era pastor, y siguiendo su consejo estudié teología para prepararme para mi futura vocación. Cuando era un joven pastor me marché a Bélgica una buena mañana, sin decírselo a mi familia, a predicar el Evangelio en las fábricas, no como me lo habían enseñado, sino como yo lo entendía. Estos zapatos, como ves, han aguantado valientemente la fatiga de ese viaje".⁹

⁷ Citado en: ARTIGAS, Irene. *Ecfrasis y Naturaleza muerta, los Botines con lazos de Van Gogh y Olga Orozco*. [Documento electrónico: <http://trans.univ-paris3.fr/spip.php?article84>], (fecha de consulta: 11/06/2009)

⁸ SCHAPIRO, Meyer. "La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre Heidegger y Van Gogh", *Estilo, artista y sociedad*, en *Teoría y filosofía del arte*, Madrid, Editorial Tecnos, 1999, pág. 153.

⁹ *Ibíd.*, pág. 153.



Tres pares de zapatos, Vincent Van Gogh, 1886

Sin embargo, según François Gauzi, compañero de taller del artista durante 1886-1887, Van Gogh "había comprado en el rastro un par de zapatos viejos, pesados y duros, los zapatos de un cochero (*charretier*) pero limpios y recientemente brillantados. Eran unos zapatos caros (*croquenots riches*). Se los

puso una tarde de lluvia y salió a dar una vuelta por las fortificaciones. Manchados de barro se hicieron interesantes [...]. Vincent copió su par de zapatos con exactitud."¹⁰

¿Estamos hablando entonces de los mismos zapatos? ¿No se suponía que eran una "reliquia sagrada"¹¹, "aliento de (su) yo?"¹² Pero puesto que el artista pintó varios cuadros de zapatos, ¿se podría constatar que dichos zapatos pueden tener diferente *correspondencia*? ¿Qué zapatos son entonces puestos en cuestión por estos autores?



Un par de botas, Vincent Van Gogh, 1887.



Viejos zapatos con cordones, Vincent Van Gogh, 1886.

¹⁰ SCHAPIRO, Meyer. "La naturaleza muerta como objeto persona...", *op.cit*, pág. 151.

¹¹ *Ibíd.*, Pág. 153.

¹² HAMSUM, Knut. *Hambre*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2004, pág. 44.

Medio siglo más tarde, una de éstas pinturas de viejos zapatos fue escogida por Heidegger con el propósito de "ilustrar"¹³ tanto como su curso *Introducción a la metafísica*, publicado después en 1.953, como la conferencia ofrecida en Friburgo y Zurich entre 1935 y 1936, *El origen de la obra de arte*. Ambos textos se refieren a Vincent Van Gogh, pero es en ésta última donde Heidegger hace especial hincapié en el cuadro de los zapatos de Van Gogh.

El autor alemán se pregunta ante todo por la verdad en el arte, o más concretamente por el origen de la verdad en la obra de arte. A grandes rasgos podríamos decir que Heidegger encuentra la verdad en la esencia del arte que a su vez, aparece en la realidad de la obra o según el autor, en lo "cósico" de la obra. Definir la *cosidad*¹⁴ de la obra de arte del pensamiento occidental, es básicamente lo que tiene de útil el ser útil, el cual está entre la cosa y la obra. Para llegar al mismo, Heidegger escoge "como ejemplo un útil bien corriente: un par de zapatos de labriego. [...] A este fin basta una reproducción pictórica. [...] Un conocido cuadro de Van Gogh que pintó más de una vez tales zapatos".

Zapatos de labriego que aparecen en tierra de labranza, los cuales pertenecen a lo campesino, (o según el autor más exactamente a una campesina) que al hacerlos suyos en su utilidad les confiere su mundo. Según Suzanne Bloom y Ed Hill para Heidegger "la obra de arte en un acontecimiento que, a través de una cierta reveladora extrañeza manifiesta la esencialmente conflictiva y ansiosa relación entre tierra y mundo, o en términos no heideggerianos, entre naturaleza y cultura".¹⁵ O "urdimbre y trama"¹⁶ según José Luis Pardo:

"Cultura y técnica son, como más de una vez se ha hecho notar, como la trama y la urdimbre de la existencia humana: la técnica proporciona a las

¹³ Significado de "ilustrar" según Derrida.

¹⁴ Heidegger hace referencia a lo que tiene de cosa la cosa con el término en alemán *Dinghaft*. Samuel Ramos, para evitar complicaciones introduce el neologismo *cósico*. Al cual nos referiremos de ahora en adelante.

¹⁵ "[...] the work of art is an event that, through a certain revealing strangeness, manifest the essentially conflictual and anxious relation between earth and world – or, in non-Heideggerian terms, between nature and culture." BLOOM, Suzane y HILL, ED. "Borrowed Shoes", *Artforum*, 1988, nº 23, pág. 112. Traducción propia.

¹⁶ PARDO, José Luis. "La obra de arte en la época de sus modulaciones serial. (Ensayo sobre la falta de argumentos)", en *¿Deshumanización del arte?*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, pág. 13.

colectividades humanas, en efecto, una urdimbre con la que afrontar la inhóspita naturaleza, acotando el dominio de la utilidad, el substrato universal sin el cual la especie no podría subsistir; pero la cultura hila en esa urdimbre una trama, proporciona a la vida humana un argumento (planteamiento, nudo y desenlace) que confiere a los acontecimientos un sentido capaz de ordenarlos, un vínculo más o menos secreto que traba el sucederse cotidiano de la experiencia y qué permite a los hombre no ya vivir, sino cantar, contar y saborear la vida [...]"¹⁷

Siguiendo la idea trama y urdimbre y retomando a Heidegger y la obra de los zapatos de "campesino" de Van Gogh, José Luis Pardo explica que "asistimos al modo en que, sobre la urdimbre de un útil, hijo de la técnica y sumergido en la habitualidad, sobre el fondo de un instrumento cuyo ser parece agotarse en su ser-usado y desgastado por el uso, vemos tramarse un gigantesco argumento"¹⁸ que describe Heidegger con claridad: "la tenacidad de la lenta marcha a través de los largos y monótonos surcos de la tierra labrada, [...] la tarde que cae, [...] el trigo que madura y su enigmático rehusarse en el yermo campo en baldío en invierno"¹⁹. La auténtica esencia de verdad de lo útil se hace patente a través de la obra de arte, o lo que es lo mismo, el arte abre un *mundo* ("trama argumental de sentido que constituye una cultura sobre una urdimbre de hábitos técnicos"²⁰) arraigado en la *tierra* ("*naturaleza soberana e irreductible*"²¹).

Tierra y mundo (welt y land) se hacen patentes en la obra. A modo de corta conclusión, pues retomaremos este tema posteriormente, la obra y los zapatos pertenecen a la tierra y a la campesina, lo que a decir verdad, no se aleja demasiado de la ideología rural de Van Gogh quien afirmaba: "Cuando digo que soy un pintor de campesinos es así, es en realidad así y luego verás que es ahí dónde me siento en mi medio".²²

¹⁷ PARDO, José Luis. "La obra de arte en la época de sus modulaciones serial. (Ensayo sobre la falta de argumentos)", *op. cit.*, pág. 13.

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 15

¹⁹ HEIDEGGER, Martin. "El origen de la obra de arte", *op.cit.*, pág. 46.

²⁰ PARDO, José Luis. "La obra de arte en la época de sus modulaciones serial", *op. cit.*, pág. 15.

²¹ *Ibíd.*, pág. 15.

²² DERRIDA, Jacques. "Restituciones de la verdad en puntura", *op. cit.*, pág.381.

Un pintor con ideología rural pero "*claramente*"²³ un hombre de ciudad que pintaba cuadros de zapatos llenos de tierra pertenecientes a él mismo es lo que Meyer Schapiro explica en su ensayo *La naturaleza muerta como objeto personal: una nota sobre Heidegger y Van Gogh* (1968). En este punto nos centramos en la corrección que el autor realiza sobre *El origen de la obra de arte* de Heidegger analizando, en primer lugar, de qué cuadro exactamente se trataba, además de, explicar qué significado tenían para el pintor sus zapatos y, de ahí, el porqué deben de pertenecerle a él. Ya no estamos hablando de que los zapatos sean de ciudad, sino de que los zapatos pertenecen a Van Gogh. Schapiro se los arrebató a Heidegger para ofrecérselos ¿a quién? ¿A él mismo²⁴? Los zapatos pertenecen al artista porque los ha llenado con su propia subjetividad. Pero, ¿la del artista o la de Schapiro, al igual que Heidegger? Esto podría significar que los zapatos en la obra de Walker Evans *Floyd Burroughs' workshoes*, realizada en Hale County Alabama en 1936 pertenecen también al artista porque los ha llenado de su persona, "como una imagen reflejada en un espejo dirigida hacia sí mismo"²⁵ ¿o no? En cualquier caso, existe tanto una oposición como una correspondencia entre Heidegger y Schapiro, además de sus conversaciones entre cartas, en sus textos se observan similitudes en cuanto a la pertenencia de los zapatos.

A través de Jacques Derrida el tercero en discordia en este cuento de zapatos nos centramos en este punto en particular y en otros subyacentes que aparecen a lo largo de su texto, casi novela, sobre el "célebre cuadro de Van Gogh".

En *La verdad en pintura* (1978), Derrida intenta, con un acto de literatura, mediar la disputa entre filosofía y la parte ofendida, historia del arte. Debajo de dicha apariencia, *deconstruye* con ingenio y exhaustiva crítica los textos tanto de Heidegger como Schapiro entrelazándolos como si de cordones se tratase. Encuentra una sospechosa correspondencia entre ellos, como en una extraña pareja. Como "dos pensadores cuyas intenciones se

²³ Término repetido frecuentemente por Schapiro para afirmar la autoría de Van Gogh. El término original es *clearly*.

²⁴ 'A él mismo' se refiere, tanto como al artista como al propio Schapiro.

²⁵ DERRIDA, Jacques. "Restituciones de la verdad en pintura", *op. cit.*, pág. 158.

ven en la necesidad de retornar los zapatos abandonados a un cuerpo erecto capaz de andar con y en ellos"²⁶. Pero Derrida se pregunta:

"¿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)?, ¿cuándo deja de andar 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?"²⁷.



La volar!, Marilín Pedraza, 2009.

El arte y los artistas ayudarían a Derrida a seguir preguntándose: ¿podrían andar alguna vez (y de qué forma) los zapatos atados con alambre de Ana Soler?

¿O mis propios zapatos colgados de un tendedero?

¿O el zapato "soft" de Pep Durán?



Tapones para no pisar el suelo, Ana Soler, 2002-2003



Updated, Pep Durán, 1998.

Porque según Derrida "algo pasa, 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 el uno con respecto al otro, pero con este suplemento de desenlace en el caso de que sean desparejos".²⁸

²⁶ DERRIDA, Jacques. "Restituciones de la verdad en puntura", *op. cit.*, pág. 112.

²⁷ *Ibíd.*, págs. 277-278.

²⁸ *Ibíd.*, pág. 279.

Los zapatos se abren a la ambigüedad.

Los zapatos del cuadro de Van Gogh han sido ocupados, como diría Derrida, de forma alucinatoria. Pero mis zapatos siguen aparentemente desocupados e inservibles, puesto que todavía no hay nadie que los calce.

Llegados a este punto se plantea la siguiente hipótesis en ***To be in someone's shoes***:

¿A qué o quién pertenecen mis zapatos? Y por qué.

El origen del debate: Martin Heidegger

Resulta extraño como se incide repetidamente en los zapatos de labriego en *El origen de la obra de arte* (1935). Más aún, cuando no se hace referencia a éstos, es decir, cuando claramente no se designa a Van Gogh y se identifican con la campesina como su poseedora hasta la séptima mención a los mismos. Heidegger comienza su ensayo con el simple círculo cerrado de artista=obra=arte, pero en ningún momento vemos ninguna mención a los zapatos ni a su significado hasta la segunda página, y lo hace mencionando la obra de Van Gogh como cosa: "las obras son tan naturalmente existentes como las cosas."²⁹ Se aproxima a los zapatos como rozándolos pero sin llegar a adentrarse en ellos.

Primero se acerca a los zapatos asociándolos, como hemos apuntado anteriormente, con el martillo, el hacha o el cántaro, identificando cada uno como cosas corrientes, como útiles, pero, ¿en qué consiste lo cósmico de estas cosas? En la "trama" (cultura) y en la "urdimbre"³⁰ (técnica) trabadas gracias a la naturaleza, que es quien (en un principio) maneja los hilos. A través de la confección de la materia en una forma obtenemos un producto útil, como pueden ser los zapatos, producidos para el uso y el consumo. Pero llegados a este punto éstos se independizan de los otros ejemplos citados con anterioridad. Según la opinión de Derrida:

"Quizás, a diferencia del hacha o del cántaro este producto útil sea también un vestido relacionado con el cuerpo: digamos más rigurosamente, con el *sujeto*."³¹

Pero la obra de arte y lo útil tienen en común que ambos son creados por la mano del hombre, por lo tanto, el útil sería mitad cosa-mitad cosa creada (obra de arte). No olvidemos que no se ha hecho aun mención alguna al cuadro, únicamente nos hemos referido a los zapatos como producto útil. Todavía no están pintados ni representados. Pertenecen a *un lugar intermedio*, como hemos dicho antes, entre la cosa y la obra. Y que según

²⁹ HEIDEGGER, Martin. "El origen de la obra de arte", *op. cit.*, pág. 33.

³⁰ PARDO, José Luis. "La obra de arte en la época de sus modulaciones serial", *op. cit.*, pág. 14.

³¹ En alemán *Dasein*.

José Pardo, está tejida "aunque sea imposible saber cómo, es la Naturaleza quien trama y quien urde"³². Contando para ello que la técnica (trama) no puede estar formada por mecanismos de devastación de la misma. Porque, ¿qué pasaría si se diera una atrofia de trama o una hipertrofia de urdimbre? Heidegger analiza la obra de arte, en este caso, la obra de los zapatos de Van Gogh desde un punto de vista no estético, apelando que la estética está vinculada con la belleza. Afirma que " hasta ahora el arte tenía que ver con lo bello y la belleza y no con la verdad. Aquellas artes que crean tales obras se llaman bellas artes...Al contrario, la verdad pertenece a la lógica. Pero la belleza se reserva a la estética"³³. ¿Significa esto que debemos entonces analizar la utilidad de los zapatos de la obra de Van Gogh desde un punto científicista o económico dada la época en la que se desarrolla *El Origen de la Obra de Arte*?³⁴

Heidegger lleva la obra de arte al terreno de la ontología reflexionando sobre el problema de la verdad de la obra desde el punto de vista de la desocultación del ser de los entes.

Como describíamos antes, el autor se acerca a los zapatos como "útil", como "cosa", "como una percepción que unifica una multiplicidad de sensaciones"³⁵ en palabras de Pardo. Sin embargo Heidegger tiene la capacidad de preguntar desde él mismo (sujeto/subjetividad) a la obra de arte, siendo ésta evaluada como un producto que proporciona un estado de ánimo. En palabras de Pardo:

"Así comprendido, el arte es conducido hacia su propia muerte: expuestas para el imaginar que fantasea caprichosamente, para el flotar de la mera representación y la de imaginación de lo irreal, las obras cuelgan en las paredes de los museos y de las galerías como reses

³² PARDO, José Luis. "La obra de arte en la época de sus modulación serial", *op. cit.*, pág. 15.

³³ HEIDEGGER, Martin. "El origen de la obra...", *op. cit.*, 32.

³⁴ En palabras del propio Pardo: "Tal parece ser que la experiencia de quienes viven la Grand Guerre del 14 -18, la primera guerra tecnológica y la primera guerra de masas, esa de la que frecuentemente se dice que los hombre que fueron a ella montados a caballo regresaron (los que regresaron) conduciendo tanques". PARDO, José Luis. "La obra de arte en la época de sus modulación serial", *op. cit.*, pág. 25.

³⁵ *Ibíd.*, pág. 16.

mueras en las cámaras frigoríficas de los carniceros, esperando ser consumidas en un comercio artístico regido por la lógica del mercado³⁶.

Por lo tanto volvemos a ¿qué tiene de útil la utilidad de los zapatos en el cuadro de Van Gogh según Heidegger? La campesina lo sabe muy bien puesto que los lleva en la tierra de labranza; y mientras menos piensa y siente que los lleva, más auténticamente son los zapatos lo que son. "El ser del útil en cuanto tal consiste en servir para algo."³⁷ Una vez más, Pardo:

"El útil no puede ser llamado verdadero ni falso (sólo correcto o incorrecto), el útil no es una obra de arte; la obra de arte no es un útil pero manifiesta la verdad de lo que el útil, en su auténtica esencia, es"³⁸.

A lo que Derrida se pregunta: "¿Pero creemos verdaderamente que este cuadro de Van Gogh copia (*male ab*, pinta) un par de zapatos de campesino dado (presente, *vorhandenes*) y que es una obra porque lo ha logrado?"³⁹

Los zapatos son inútiles, el cuadro donde se enmarcan los zapatos es inútil, pero a través de los primeros y en el segundo es dónde la verdad del arte, a través del artista (moderno), en su origen en su esencia, es. Pero verdad analizada desde un punto de no estético, ni bello, ni inauténtico, sino desde la propia *desocultación* de lo oculto en cuanto a oculto. O como diría Ortega y Gasset en *El sentimiento estético de la vida* (1995) "dejar ser obra a la obra" en vez de querer ver algo a través de ella o en lugar de usarla como un objeto que ha de provocarnos una sensación.

Lo que Heidegger establece en su ensayo es que a las obras les es imposible ser lo que son. A lo que Derrida se pregunta: "¿Pero creemos verdaderamente que este cuadro de Van Gogh copia (*male ab*, pinta) un par de zapatos de campesino dado (presente,



Le modèle rouge, René Magritte. 1935.

³⁶ PARDO, José Luis. "La obra de arte en la época de sus modulaciones serial", *op. cit.*, pág. 17.

³⁷ HEIDEGGER, Martin. "El origen de la obra de arte", *op. cit.*, pág. 46.

³⁸ PARDO, José Luis. "La obra de arte en la época de sus modulaciones serial", *op. cit.*, pág. 15.

³⁹ DERRIDA, Jacques, "Restituciones de la verdad en puntura", *op. cit.*, pág. 332.

vorhandenes) y que es una obra porque lo ha logrado?⁴⁰

Sin embargo, no debemos olvidarnos que el ejemplo que propone para como obra verdadera es una pintura *pintada* por Vincent Van Gogh en 1886. (Año bastante lejano de la primera y la segunda guerra mundial y todas sus consecuencias) *Viejos zapatos con cordones* es ante todo una representación en pintura y lo único que se puede hacer con ellos es contemplarlos.

¿Por qué acontece la verdad sólo en el cuadro de los zapatos de Van Gogh? ¿Por qué no en el cuadro *Le Modele Rouge* pintado igualmente en 1935, fecha correlativa al texto de Heidegger? ¿Sabía Heidegger del arte contemporáneo? ¿Se puede imaginar que Magritte representara unos zapatos y debajo escribiera "Esto no son unos zapatos"?

Por otro lado, ¿qué tienen que ver los zapatos en ello? ¿Y la personificación de los mismos? ¿Era necesario identificar la campesina en esos zapatos? ¿Era necesario que los zapatos estuvieran en el campo, que fuesen de campo?

En cualquier caso, gracias a ello pudo Schapiro seguir la disputa.

La vuelta de los zapatos a la ciudad: la respuesta de Meyer Schapiro

Aunque sea comenzar la casa por el tejado con respecto al ensayo de Schapiro, se podría decir que Van Gogh es re-encarnado en y por los zapatos por Schapiro que con insistencia identifica los zapatos como los del artista.

⁴⁰ DERRIDA, Jacques, "Restituciones...", *op. cit.*, pág. 332.

Pero, ¿de dónde sacaría la idea Van Gogh de retratar unos (o sus) zapatos? En 1934, Irving Stone publicó un libro⁴¹ titulado *Lust for Live* (llevado al cine en 1956 por Vicente Minelli. Película por cierto en la que no se habla de zapatos) dedicado a la vida y obra de Van Gogh. Una de las aventuras que cuenta sobre el artista es que vagando por París junto a su amigo Gauguin se encontraron con Cézanne dormitando en un banco del parque. Cézanne tenía metidos debajo de su cabeza las botas, pero no como almohada, como Gauguin asumió, sino para que se las robaran. Podemos imaginar que Van Gogh tomó prestada esta idea para sus varios cuadros de zapatos. Aunque esto no despeja la duda de si los zapatos que retrató eran o no los suyos.

Schapiro afirma que son los zapatos del artista, por entonces, hombre de pueblo y de ciudad. Y es así como se lo hace saber a Heidegger al preguntarle dónde había visto el cuadro que describe en *El origen de la obra de arte*.

Pero vayamos por pasos en este debate. Schapiro realiza un aparentemente concienzudo examen al ensayo de Heidegger. El primer asunto que debate "es ilustrar la naturaleza del arte como desvelamiento de la



Viejos zapatos con cordones, Vincent Van Gogh, 1886

verdad"⁴² a la cual Heidegger se aproxima al célebre cuadro distinguiendo tres modos de ser: artefactos útiles, cosas naturales y obras de bellas artes.⁴³ En cierto modo, el autor tiene razón, Heidegger analiza las tres interpretaciones de lo cósico de la cosa durante el trascurso del pensamiento occidental, pero en este acercamiento en ningún

⁴¹ ARTIGAS, Irene. "Ecfasis...", *op. cit.*, pág. 112.

⁴² SCHAPIRO, Meyer. "La naturaleza muerta...", *op. cit.*, pág. 147.

⁴³ *Ibid.*, pág. 147.

momento nombra la obra de Van Gogh y sólo se refiere a los zapatos como producto útil. Un útil que podemos encontrar en "una pintura, por ejemplo, la de Van Gogh".⁴⁴

Prosigue su debate incidiendo en la *no identificación* concreta del cuadro de zapatos descrito por Heidegger. En este punto cabría aclarar que Vincent Van Gogh pintó, que se conozcan, seis cuadros con zapatos o botas, fechados entre 1885 y 1888 y casi con el mismo título: *Un par de botas, Un par de zuecos o Un par de zapatos*. Por lo tanto, realiza su investigación por sí mismo, habida cuenta que es experto en la vida y obra de Van Gogh llegando a la conclusión, después de preguntarle (como hemos comentado anteriormente) por carta a Heidegger que dónde vio el cuadro. Éste le responde que "en una exposición en Amsterdam en 1930."⁴⁵

Schapiro llega a la conclusión de que el cuadro en cuestión era el 255 del catálogo de La Faille, en el cual se encuentran catalogados todos los cuadros pintados por el artista y que se expusieron en la época que Heidegger escribió su ensayo. (A propósito de esta mutua correspondencia cabría preguntarse por qué Heidegger no corrigió, a su vez, a Schapiro, explicando los errores que supuestamente había en su ensayo)

Una vez identificado el cuadro casi científicamente Schapiro afirma con rotundidad:

"Son los zapatos del artista, por entonces hombre de pueblo y de ciudad."⁴⁶

Y además lo repite una y otra vez. Le atribuye un cuerpo a los zapatos de la misma forma que Heidegger, pero en su caso para afirmar que eran un objeto personal del artista, como muestra con las cartas y memorias de Gauguin sobre Van Gogh.

No contento con indicar a Heidegger su falta de rigurosidad con la identificación exacta del cuadro de zapatos, Schapiro dice:

"se ha engañado verdaderamente a sí mismo. Ha conservado el encuentro mantenido con el lienzo de Van Gogh un emocionante

⁴⁴ HEIDEGGER, Martin. "El origen de la obra...", *op. cit.*, pág. 33.

⁴⁵ Comunicación personal, carta con fecha 6 de mayo de 1965. Citado en: SCHAPIRO, Meyer. "La naturaleza muerta...", *op. cit.*, pág. 149.

⁴⁶ *Ibíd.*, pág. 149.

conjunto de asociaciones con campesino y con el terreno que no se derivan del cuadro en sí. [...] Efectivamente, se ha imaginado todo y lo ha proyectado en el cuadro."⁴⁷

Es justo esta confrontación entre Heidegger y Schapiro la que inicia el debate en torno a los célebres zapatos de Van Gogh. Por la incompreensión del desvelamiento paso a paso de la verdad: la verdad en sí misma tanto de la obra como de los zapatos en la obra. Pues no se trata de la contemplación de unos zapatos reales, como parece olvidar Schapiro, sino de un producto familiar reconocido por todos que se encuentra en una obra de arte. Puede ser que Heidegger llegue a precipitarse en la identificación de la campesina de los zapatos como poseedora de los mismos.

Pero centrémonos de nuevo en el texto de Schapiro, en la descripción que realiza del cuadro de los zapatos. Éste dice:

"Ha aislado sus propios zapatos en el suelo; los ha presentado de frente a nosotros como mirándonos, y con una apariencia tan gastada y arrugada que podemos referirnos a ellos como verdaderos retratos de zapatos en proceso de envejecer. [...] Van Gogh tiene también [...] un don excepcional de representación; es capaz de transferir al lienzo con un poder singular las formas y cualidades de las cosas; pero son cosas que le han emocionado profundamente, en este caso sus propios zapatos: cosas inseparables de su cuerpo y memorables para su propia conciencia reactiva. Su representación no es menos objetiva por contemplarlas como dotadas con los sentimientos y sueños de sí mismo. Al aislar sus propios zapatos, viejos y gastados, en un lienzo, los vuelve hacia el espectador; hace de ellos parte de un autorretrato, esa parte del vestuario con la que pisamos la tierra y en la que situamos los esfuerzos en movimiento, fatiga, presión, pesadez: la carga del cuerpo erecto en su contacto con el suelo. Marcan el lugar que ineludiblemente ocupamos en la tierra."⁴⁸

Después de esta larga descripción, sólo podemos pensar en una cosa ¿de quién habla? Pues los zapatos son una cosa, y las cosas no sienten; sin embargo, estos zapatos sienten la pesadez, la presión, el esfuerzo, imaginamos de una persona de un cuerpo erecto en su contacto con el

⁴⁷ SCHAPIRO, Meyer. "La naturaleza muerta...", *op. cit.*, págs. 149 – 150.

⁴⁸ *Ibíd.*, pág. 152.

suelo".⁴⁹ (Sensaciones muy parecidas a la pesadez del trabajo de la campesina). Evidentemente podemos comprobar que Schapiro también proyecta en el cuadro, no sólo su imaginación al identificarlo con Van Gogh, sino su yo. El yo de Van Gogh, por lo tanto su yo imaginado de Van Gogh.

Es interesante que Schapiro cite a Knut Hamsun, pues también hace referencia al yo de sus zapatos cuando se para a contemplarlos, pero puesto que lo hace desde su propia persona y hacia sus propios zapatos tiene un poco más de sentido cuando dice:

"Al dirigir la vista a mis zapatos me parece encontrar un buen amigo o una parte separada de mí mismo. Es como un reconocimiento."⁵⁰

Pero la teoría de que el que se identifica propiamente en los zapatos representados es Schapiro es sólo una idea personal. El autor del texto sigue insistiendo en la atribución de los zapatos a Van Gogh, haciendo más hincapié sobre ello en la segunda parte de su ensayo *Unas cuantas notas más sobre Heidegger y Van Gogh*. El principio de esta segunda parte sigue la investigación científica sobre posibles conversaciones de Van Gogh con sus conocidos, dando a entender su olvido hacia Heidegger (que recupera después). Sin embargo, argumenta de nuevo, de parte de Van Gogh, la parte significativa de sí mismo (suponemos del artista) que tienen los zapatos: "Como una imagen reflejada de sí en un espejo –, elegida, aislada, con una cuidada disposición y dirigida hacia sí mismo."⁵¹

Pero el Schapiro nos deja una pista más:

"Existe entonces en la obra una expresión del yo plasmando un momento del sentimiento que es único en tanto en cuanto se compromete con el tema anómalo, absorbente, deformado y que subyace en la metáfora del par de zapatos. El hecho de que Van Gogh pintase frecuentemente un par de zapatos separados del cuerpo y su atuendo como un todo puede compararse con la importancia que confirió en sus conversaciones a la idea de zapatos como símbolo de su

⁴⁹ SCHAPIRO, Meyer. "La naturaleza muerta...", *op. cit.*, pág. 152.

⁵⁰ *Ibíd.*, pág. 44.

⁵¹ *Ibíd.*, pág. 158.

costumbre de toda la vida de andar, y al ideal de vida de peregrino que supone un perpetuo cambio de la experiencia."⁵²

El terruño pegado a la suela del zapato va desapareciendo a cada paso por la ciudad.

Sentimiento que sufre el propio autor. Schapiro nació el 23 de Septiembre en 1904 en Šiauliai, Lituania, pero emigró en 1907 a los Estados Unidos. Su "maestro", Goldstein ((Katowice, 1878-Nueva York, 1965), fue la persona que "llamó su atención sobre el ensayo de Heidegger"⁵³, emigró a los Estados Unidos, donde Schapiro ya enseñaba, en 1935 huyendo de la Alemania Nazi, como explica Derrida en *Restituciones de la verdad en puntura*.

Jacques Derrida y la correspondencia entre Heidegger y Schapiro

Aunque dejemos el hilo de la cuestión que nos traíamos entre manos con Schapiro, debo empezar con Derrida desde el principio para su mejor comprensión. Comenzaremos pues en primer lugar con la definición de *fisonomía*: 1. f. Aspecto particular del rostro de una persona, 2. Aspecto exterior de las cosas.

La primera definición la podríamos vincular sin ningún problema con la cuestión de pertenencia de los zapatos, pero es, sin embargo, la segunda la que constituye uno de los ejes del ensayo de Derrida.

Hasta ahora hemos descrito a los zapatos, o más bien, a lo imaginado de la situación de los zapatos y a su interior, es decir, al cuerpo que supuestamente los posee. Pero Derrida, analiza el exterior tanto del cuadro/marco como de los zapatos en sí y *sus cordones*:

"[...] este forma una especie 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

⁵² SCHAPIRO, Meyer. "La naturaleza muerta...", *op. cit.*, pág. 159.

⁵³ *Ibid.*, pág. 147.

enfrenta, simétricamente, la firma de Vincent, *roja y subrayada*. Ocupa un lugar generalmente reservado a la firma del artista. Como si del otro lado, en el otro ángulo, en el otro borde, pero simétricamente, (casi) en paridad con esta [...]"⁵⁴.

Esta primera descripción no tiene nada que ver con la de los autores anteriores, es solo la descripción de composición de los elementos del cuadro, todavía no se ha descrito los zapatos. En este sentido el autor continúa:

"Encuentro este par, si puede decirse, siniestro. De punta a punta. Miren 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. Si nos dejamos llevar por la facilidad del simbolismo, [...] la bisexualidad evidente de esta cosa plural radicaría en la pasividad dada vuelta, abierta como un guante."⁵⁵



Willy's left leg, Madeleine Berkhamer, 2007.

O como la forma de una vagina. Como dice Derrida: "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."⁵⁶ (O como la oreja cortada de Van Gogh). Quizás nos hemos adelantado sobre el concepto del fetichismo. Derrida propone que tanto en la obra de Heidegger como de Schapiro todos los sujetos se encuentran, a propósito de los zapatos, lo más cerca aún de sí mismos puesto que en los zapatos existe un *doble sujeto*. En este punto el autor se pregunta: "¿Qué hacemos cuando le atribuimos unos zapatos (reales) al presunto signatario de una pintura que supuestamente

⁵⁴ DERRIDA, Jacques. "Restituciones de...", *op. cit.*, pág. 292.

⁵⁵ *Ibid.*, pág. 293.

⁵⁶ *Ibidem.*, pág. 281.

representa estos mismo zapatos?"⁵⁷ El zapato como portador-portado se convierte en zapato-sujeto. ¿Dónde está la verdad en este *doble-sujeto*? ¿Y dónde tiene lugar esa verdad?

Según el ensayo de Freud sobre *El Fetichismo* (1927) el zapato se erige como sustituto del pene de la mujer, como hemos dicho anteriormente, parte que puede ser separada y restituida, como un guante, un conjunto siempre divisible. En palabras de Derrida: "[...] alargados, sólidos o cerrados por una superficie, por un lado; huecos o cóncavos por el otro."⁵⁸ Pero para complementar esta forma hace falta un pie, y todavía no nos hemos apropiado de ningún sujeto, ni siquiera de Van Gogh. Hasta ahora sólo tenemos la contradicción de campo/ciudad del par de zapatos, pero ¿qué pasa si no son un par? Sin embargo, los dos autores anteriores coinciden en ello, ¿cómo se le ha podido pasar a ambos por alto cuando ni siquiera el título (claramente) lo indicaba? Derrida encuentra una correspondencia en este hecho, para él fundamental y que abre el debate aún más.

Una de las partes de esta correspondencia es según Derrida:

"Le debo la verdad en pintura y se la diré. Pero hay que desplazar el acento sobre la deuda y sobre el debe, verdad sin verdad de la verdad. ¿Qué es lo que ambos deben, y qué deben pagar mediante esta restitución de los zapatos, uno pretendiendo devolvérselos a la campesina y el otro al pintor?"⁵⁹

Ambos autores restituyen los zapatos a un cuerpo.

Schapiro homenajea con su ensayo de *Naturaleza muerta como objeto personal* a la persona que le indicó la existencia del mismo, Kurt Goldstein, tal y como cita en la primera página. Como comentábamos anteriormente, Goldstein, psiquiatra y neuropsicólogo de Katowice, Polonia, (aunque trabajaba en Berlín), emigró en 1936 a los Estados Unidos, concretamente a Nueva York. Según Derrida, emigró en primer lugar a Ámsterdam en la misma época probablemente que Heidegger dio sus conferencias sobre *El origen de la obra de arte* (1935) y el curso *Introducción a la metafísica* (1933), antes de

⁵⁷ DERRIDA, Jacques. "Restituciones de...", *op. cit.*, pág. 280.

⁵⁸ *Ibíd.*, pág. 282.

⁵⁹ *Ibidem.*, pág. 286

viajar definitivamente a los Estados Unidos. Allí se quedó hasta su muerte en 1965. Por esto mismo Derrida opina:

"Todo sucede como si Schapiro, de Nueva York [...] le disputara, los zapatos, a Heidegger, se los quitara para restituirlos, vía Ámsterdam, París (Van Gogh en París), a Van Gogh, pero al mismo tiempo a Goldstein, quién le había llamado la atención sobre la desviación heideggeriana. Y Heidegger los retiene."⁶⁰

Ambos desean devolver los zapatos a su propia pertenencia: uno al artista/pintor de ciudad que firma el cuadro y el otro a la campesina. Pero puede ser que todo este asunto de pertenencias no sea tan sencillo como aparentemente es. La única forma que tiene Schapiro de restituir los zapatos es arrancárselos duramente a Heidegger, quien, a través de lo campesino quiere lo mismo que él, calzarse los zapatos. Pero, en palabras derrinianas: "en sus pies de hombre de campo, con este pathos del 'llamado de la tierra', del *Feldweg* o de los *Holzwege*, quien, en 1935-1936 no fue ajeno a lo que obligó a Goldstein a emprender su larga marcha hacia Nueva York, Vía Ámsterdam".⁶¹ Schapiro tiene una gran deuda que devolver a través de los zapatos de ciudad, emigrados, separados, como la *oreja cortada de Van Gogh*. El historiador afirma y re-afirma entonces su atribución a unos *pies* con lo ciudadano y lo emigrante, a los zapatos apropiados. Le pone los zapatos a Goldstein. Los re-pone y los regresa.

¿Pero repone los dos zapatos o sólo uno? Puesto que Schapiro también se identifica en ellos y además se queda con la última palabra en el debate, detentando la verdad de los zapatos del cuadro de Vincent Van Gogh en desacuerdo con Heidegger y atribuyendo a éste la equivocación tanto de la pintura como de los zapatos. Pero dicha equivocación se vuelve contra él mismo, (y a la vez, también contra Heidegger) puesto que el título del cuadro que él pretende identificar en el texto de Heidegger, según Derrida es *Viejos zapatos con cordones* (1886). Quien continúa: "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)"⁶² Pero tampoco ningún

⁶⁰ DERRIDA, Jacques. "Restituciones de...", *op. cit.*, pág. 287.

⁶¹ *Ibid.*, pág. 288.

⁶² *Ibidem.*, pág. 291.

título⁶³ indica que sean un par, por lo tanto, Derrida piensa: "si los cordones están sueltos, los zapatos están bien desatados de los pies en sí mismos."⁶⁴ ¿Convertir los zapatos en individuales, desparejarlos puede ser otra posibilidad de atribuir los zapatos?



Sin título. Chema Madoz, 2001.

En este caso, podemos darle, ofrecer, un zapato a Heidegger y otro a Schapiro para que lo restituyan a quién quieran. Pero lo que es más importante: ¿Pensaría Van Gogh de antemano en esta disparidad? Para que haya correspondencia tiene que haber un par por la misma razón que un cuerpo tiene dos pies. Sin embargo, el verdadero propósito de esta correspondencia es el sujeto de enlace del célebre cuadro. Derrida afirma:

"El desatado resulta insoportable. [...] No sólo 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."⁶⁵

A la deriva porque se encuentran representados en un lienzo que los presenta en un lugar indeterminado, en un no-lugar, debajo del debajo⁶⁶, de la suela, ¿Qué podemos encontrar en ese no-lugar? *El parergon*⁶⁷. Lo que está fuera de la obra, incluso, de alguna forma, fuera del marco. En la representación estética de Kant el vestido era un ejemplo de parergon. El cuerpo por tanto sería *ergon*.⁶⁸ Pero en nuestro caso ya tenemos un sujeto, desnudo, a su vez,

⁶³ Aunque Schapiro explica en sus investigaciones que Van Gogh habla en una carta de otro cuadro designándolo como "un par de viejos zapatos".

⁶⁴ DERRIDA, Jacques. "Restituciones de...", *op. cit.*, pág. 292.

⁶⁵ *Ibíd.*, pág. 298.

pues se encuentra sin su cuerpo sin calzado, es decir, doblemente desnudo. "El parergon se desata..."⁶⁹ La lógica del parergon de Derrida juega con el adentro y el afuera de la obra que va apareciendo y desapareciendo al ritmo del enlace de los cordones pasando a través del texto de Heidegger y Schapiro, delimitando dentro del marco lo que tiene y cómo de sujeto los zapatos llegando con esto a la desatadura de los mismos.

Es en lo suplementario de lo parergonal donde se produce la máxima correspondencia que explica Derrida. Según éste se llega a la conclusión, tomando el concepto de proyección o de imaginación según los propios autores (uno como la presencia de la verdad en pintura y el otro, en cuanto a la representación mimética y adecuada al objeto) que:

"nada en este cuadro permite ver los zapatos, aún menos los pies o el cuerpo entero [...]. En ambos casos la imprudencia y la proyección son evidentes, pero en el caso de Heidegger, quizás, se pueda atenuar gracias al contexto escrito-pictórico del artista. La ideología rural, "de la tierra, terrosa, artesanal"⁷⁰ no es tan ajena a Van Gogh, que se consideraba como en su medio pintando campesinos. Ideología campesina y artesanal en pintura, preocupación por la verdad en pintura (Pero me es tan cara, la verdad, el buscar un efecto de verdad, también, en fin creo, creo que sigo prefiriendo ser zapatero a ser músico con los colores), esto es lo que comparte con Heidegger, aun cuando su 'verdad', al menos en su discurso siga siendo representativa."⁷¹

Con Schapiro se le devuelven los zapatos a Van Gogh. O lo que es lo mismo en palabras derridianas: "Entre el cuerpo de quien pasa y los zapatos, entre los pies y los zapatos, incluso entre los dos zapatos, en el par, ya no existe separación posible."⁷² Van Gogh a su vez se da a ver a través de los zapatos, son el propio Vincent, inseparable por sí mismo. Incluso se hace con el cuerpo de la campesina bajo la fingida descripción de unos zapatos de campesino pintados por Van Gogh, recurso utilizado por Schapiro para demostrar a Heidegger su falta de presencia del artista. Como Derrida observa:

⁶⁹ DERRIDA, Jacques. "Restituciones de...", *op. cit.*, pág. 298.

⁷⁰ *Ibíd.*, pág. 298.

⁷¹ *Ibíd.*, pág. 381.

⁷² *Ibíd.*, pág. 383.

"La atadura está tan ajustada (absoluta) que se borra o se absuelve: los zapatos pintados no solo son los zapatos reales y realmente presentados de Vincent real y presente, no solo corresponden a sus pies: son Vincent Van Gogh de pies a cabeza. [...]La cabeza: Vincent firmó ahí en autorretrato, ilustró su firma, sujeto de los zapatos pintados y si en este autorretrato disimuló los pies, no sería para abandonar unos zapatos vacíos (sobrantes) sino porque esos zapatos son el rostro de Vincent."⁷³

Se podría decir que ambos autores entonces concuerdan en el retorno a la tierra y al artesanado de los zapatos, la labor campesina y el mismo "pathos". Aunque Schapiro lo legitima en su analogía entre el pintor y el campesino y Heidegger no. Pero, como en todo par y correspondencia, todo tiene sus límites.

Sin embargo, la correspondencia no parece ser tan correspondiente. Según Derrida: "El hecho de que Van Gogh diga y pinte tan a menudo 'yo' ¿no constituiría una 'circunstancia atenuante' para Schapiro en esta oportunidad, como lo era la ideología 'campesina' del pintor para Heidegger?"⁷⁴ Al igual que Derrida no podemos olvidar que los zapatos están representados en el cuadro, "están ahí para la pintura en acción. No para ser atados a los pies de tal o de cual en el cuadro o fuera de él, sino ahí para-la-pintura."⁷⁵ Ni siquiera para su creador, Van Gogh, el cual Schapiro identifica una y otra vez con *autoconsciencia, autoconsciente, propio, retrato*⁷⁶, haciendo referencia incluso a Hamsun y al fantasma de su otro Yo como una parte viva de su propio yo cuando miraba sus zapatos ¿Son el fantasma de Van Gogh o el fantasma del otro Yo de Van Gogh, ¿y qué quiere decir entonces el otro yo?

Por un lado se rompe con la correspondencia. Por otro, Derrida lo vincula con la idea del par o impar que dejamos aparcada anteriormente:

"Un análisis espectral del dos de los zapatos debería decirnos cómo van: incluso si van juntos y entonces cómo, y si le *van* a los pies y entonces cómo, y si *van* a los pies y entonces cómo. Ir con en el primer caso, irle a en el segundo, pero irle a no quiere decir *encaminarse a* (tal

⁷³ DERRIDA, Jacques. "Restituciones de...", *op. cit.*, pág. 384.

⁷⁴ *Ibíd.*, pág. 387.

⁷⁵ *Ibíd.*, pág. 388.

⁷⁶ Términos originales: "self concius, self awareness, own, portrait".

o cual lugar). Para ir, en los dos casos, *ir juntos*, o *irle-a*, dos zapatos deben, es una de las condiciones indispensables, formar un *par*. En principio. Pero en cuanto ya no van a ningún lado, en cuanto están desatados, aislados, desenlazados, ya no pueden formar el par. El par se separa."⁷⁷

Esto puede dar como resultado tres posibilidades: desemparejados aunque andantes si las circunstancias (derecha e izquierda) lo permiten. Segunda posibilidad: un solo zapato, como ya hemos comentado anteriormente. Tercera posibilidad: dos zapatos izquierdos o dos zapatos derechos, como dos dobles perfectos que lastiman a quien los lleva. Esta posibilidad se abre en dos: estos dos pares pueden pertenecer a su vez a otros dos pares diferentes. Cada uno de ellos se separó por sí mismo pero deja su marca en cada zapato. Lo que lleva a un re-apareamiento. Por otro lado, los dos zapatos derechos o los dos zapatos izquierdos solo se diferencian entre sí por su numeración. Son exactamente idénticos:

"Dos únicos perfectamente idénticos. Ficción alucinógena. El apareamiento, la com-paración misma, incluso la apuesta. Porque una apuesta supone siempre *comparar*."⁷⁸

Pero para comparar tiene que haber una diferencia, ¿Qué pasa cuando no la hay? ¿No se puede apostar? La apuesta se vuelve imposible.

En el caso de los zapatos correspondientes a Heidegger y Schapiro, e incluso algunos otros autores relacionados con los mismos, la apuesta seguiría en pie puesto que la atribución de sus sujetos, enteros o por partes, supone una diferencia. Derrida se pregunta:

"Pero lo desaparejo (lo dispar), ¿no permite que aparezca mejor la verdad, la paridad del par, la relación consigo del par o de la pareja?"⁷⁹ Para Schapiro, Van Gogh se reprodujo él mismo en sus zapatos. En su autorretrato de zapatos se reprodujo a sí mismo. Derrida utiliza el término *se rendre*⁸⁰ como

⁷⁷ DERRIDA, Jacques. "Restituciones de...", *op. cit.*, pág. 387.

⁷⁸ *Ibíd.*, pág. 389.

⁷⁹ *Ibidem.*, pág. 390.

⁸⁰ 1 (someterse) rendirse. 2 (a un sitio) ir (à, a). 3 (seguido de un atributo) volverse; se rendre fou: volverse loco; se rendre utile: ser útil. Verbo irregular

otro sentido de reproducir, de esta forma, Van Gogh se devuelve a sí mismo los zapatos:

"se ha reproducido <a *rendu*> en sus zapatos, se ha reproducido <s'*est rendu*>, se ha dirigido <s'*est rendu*> con sus zapatos, se ha rendido <s'*est rendu*> a sus zapatos, se ha devuelto <s'*est rendu*> sus zapatos. Todos los sentidos se anudan y desanudan en el lazo de esta sintaxis."⁸¹

Abriendo todas estas posibilidades podemos o no apostar por el par. Podemos comparar, aparejar y desemparejar.

La entrada de los zapatos en la posmodernidad: Fredric Jameson

Digamos que de nuevo apostamos por el par. Es más, digamos que comenzamos de nuevo por el principio, por el supuesto par del cuadro de los zapatos de Van Gogh, según Jameson, obra "clásica en el auge del modernismo en las artes visuales".⁸² Pero no nos acercaremos a estos zapatos pares para evocar mundos ni para asignarle dueño, más bien para buscar su profundidad ⁸³. Bueno, más bien para comparar las profundidades de la modernidad ⁸⁴ y la postmodernidad.

⁸¹ DERRIDA, Jacques. "Restituciones de...", *op. cit.*, pág., 394.

⁸² JAMESON, Fredric, *Ensayos sobre el Posmodernismo*, [en línea]. Versión en castellano traducida por Sonia Mazzco, Christian Ferrer y Esther Pérez. URL: <http://www.inabima.org/BibliotecaInabima2/J/Jameson,%20Fredric%20%20Ensayos%20sobre%20el%20posmodernismo/Jameson,%20Fredric%20>, [fecha de consulta: 28/08/2010].

⁸³ Pero, ¿qué profundidad? Con este término se pretende hacer hincapié en la forma como se percibe la obra de arte, ya sea visualmente por el espectador como por el crítico que la valora. La obra de arte se ha considerado siempre como la ventana que nos revela algún tipo de verdad. Como apuntaba Heidegger, la obra es la apertura del mundo, esto es, lo que *desoculta lo desoculto* de la esencia de la verdad. Sin embargo, hay obras, como dice Eduardo Grüner en el prólogo de *Ensayos sobre el posmodernismo* de Fredric Jameson, que por su infinita multiplicación de representación que ya no representan nada más que a sí mismas en su representarse. Aunque quizás sea ésta la nueva estrategia de revelación.

⁸⁴ Este término hace referencia al periodo que en España se denominó como *vanguardia*. En ningún momento a partir de ahora se debe confundir con el movimiento moderno o Escuela de Bauhaus que se desarrolló entre las décadas de 1930 y 1960.

En 1984, Fredric Jameson, profesor de Literatura e Historia de la Conciencia en la Universidad de California en Santa Cruz por aquel entonces, publicó en la revista *New Left Review* un artículo titulado *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. O lo que es lo mismo, *El Posmodernismo como Lógica Cultural del Capitalismo Tardío*. Dicho artículo, bastante polémico y ampliado posteriormente como libro en 1991, alarga considerablemente el hilo de la cuestión sobre los zapatos de Van Gogh. Propone dos lecturas del cuadro que reconstruyen la recepción de la obra a través de un proceso de dos niveles o etapas.

En primer lugar, para evitar que la obra caiga en mera banalidad decorativa se reconstruye la situación original de la que surge el cuadro de Van Gogh. Según Jameson:

"A menos que esa situación – desvanecida en el tiempo – se recree mentalmente, el cuadro seguirá siendo un objeto inerte, un producto cosificado, imposible de ser aprendido como acto simbólico por derecho propio, como praxis y como producción"⁸⁵.

Con este último término se nos presenta un dilema. Por una parte, éste puede sugerir una manera de reconstruir la situación a la cual el cuadro es una respuesta, es decir, mediante la materia prima, de la cual, en palabras del autor, "el contenido inicial que la obra confronta, reelabora, transforma y se apropia"⁸⁶. Por una parte, como materia prima se puede considerar la pintura, más concretamente, el color vibrante, chillón y porqué no, alucinante de la pintura, a la cual Jameson hace especial hincapié. Es decir, se podría decir que a través de los tonos verdes y rojos se reconstruye la situación inicial de la obra. Pero también se podría decir que la materia prima de la cual emerge y se confronta el cuadro son los zapatos representados en él. He aquí el dilema: ¿La obra responde a la situación inicial de los zapatos o a lo que ellos quieren decir a través del color puro? ¿El objeto inerte no sería en este caso los zapatos representados en la obra, más que la obra en sí misma, y por lo tanto, materia prima que reconstruye su mundo?

O quizás son los zapatos los que se apropien de la obra, y por tanto, de su color puro y el significado de éste. En opinión de Jameson:

⁸⁵ JAMESON, Fredric. *Ensayos sobre...*, *op. cit.*, pág. 23.

⁸⁶ *Ibid.*, pág. 32.

"En una primera opción de interpretación sugeriré que la violenta y voluntaria transformación del mundo monótonamente pardusco de los objetos campesinos en la más pura materialización del color puro en óleo debe entenderse como un gesto utópico de los sentidos, o al menos de ese sentido supremo, - la vista, lo visual, el ojo [...].⁸⁷

Colores puros y exóticos como respuesta o búsqueda de una brecha en medio de la nueva sensibilidad nacida por y del capitalismo que no es otra cosa que una nueva fragmentación de la subjetividad.

Lo que nos conduce directamente a la segunda lectura de Van Gogh que sugiere Jameson, la cual, evidentemente, después de todo lo expuesto en el párrafo anterior, se relaciona de forma directa con el análisis de *El origen de la obra de arte* de Heidegger. Según Jameson la obra surge en la brecha de Tierra y Cielo, (o Tierra y Mundo en términos heideggerianos), es decir, asocia Tierra con el cuerpo y la naturaleza y Cielo con la historia y lo social. En concreto, como materialidad y significado respectivamente. Es mediante esta brecha o grieta y en la lucha que se produce en ésta entre los términos citados anteriormente donde los ilustres zapatos recrean el mundo ausente del cual surgieron. A través de ellos se revela la campesina. "Propiedad de la tierra es este útil ", o producto, " y lo resguarda el mundo de la labriega [...] El cuadro de Van Gogh es el hacer patente lo que el útil, el par de zapatos de labriego, en verdad es"⁸⁸, según Heidegger. A dicha recreación de lo ausente Jameson aporta la materialidad renovada de la obra que transforma los elementos del cuadro, tanto la tierra como los caminos creados a partir de pinceladas de expresividad oleosa llevada a un primer plano sólo por el placer visual. Placer, cabría preguntarse, ¿para el espectador o para el propio Jameson con el cual justificar, a la vez, su criterio?

Sin zapatos no hay sentimiento del cual emerge la expresividad que nos sacude con colores puros y vibrantes. Digamos que ambos autores coinciden en que dichos zapatos de campesino recrean a su alrededor.

Pero, por qué si una campesina, sus zapatos y todo su mundo reproducen todo este cúmulo de sensaciones y conceptos, ¿no unas zapatillas de baile, como las de Warhol, artista desde siempre que comenzó

⁸⁷ JAMESON, Fredric. *Ensayos sobre...*, *op. cit.*, pág. 32.

⁸⁸ HEIDEGGER, Martin. "El origen de...", *op. cit.*, págs. 46 -49.

reproduciendo zapatillas y bailarinas⁸⁹ como ilustrador comercial de moda de calzado y diseñador de vidrieras? En palabras de José Luis Pardo:

"por hipertrofia de la urdimbre y atrofia de la trama. Hipertrofia de la urdimbre porque la técnica, no conforme con acuñar los medios necesarios para afrontar la naturaleza, parece haber proporcionado a las sociedades occidentales una 'segunda naturaleza' que en cierto modo, sustituye a la primera, convertida enteramente en utilidad, en instrumento, en máquina, en técnica. Atrofia de la trama porque parece como si, justamente en el momento en que la técnica se convierte en la – nueva o falsa – 'naturaleza' de las sociedades occidentales, [...] la cultura ya no fuera capaz de tramar como antes argumentos en ese telar"⁹⁰.

O lo que es lo mismo desde el punto de vista de Heidegger: "al menos desde hace algún tiempo, a las obras les es imposible ser lo que son"⁹¹.

Jameson retoma a Heidegger como ejemplo moderno y propone un contrajemplo posmoderno con una obra, en principio, superflua *Zapatos de polvo de Diamante* creada por Andy Warhol en 1980.



Diamond Dust Shoes, Andy Warhol, 1980.

La diferencia a simple vista es contundente, zapatos de estilizado diseño, elegantes, impecables, fríos,... y no parejos. Al contrario de los zapatos de Van Gogh que según Derrida componen una pareja heterosexual, los de Warhol son según Jameson:

⁸⁹ Término de moda utilizado para desinar un tipo de calzado, generalmente femenino, de suela plana, muy parecido a las clásicas zapatillas de ballet.

⁹⁰ PARDO, José Luis. "La obra de arte en la época...", *op. cit.*, pág. 18

⁹¹ *Ibid.*, pág. 18

"una colección casual de objetos muertos, que descansan en el cuadro como otros tantos nabos, tan cortados de su anterior mundo vital como un montón de zapatos abandonados en Auschwitz, o como los restos de un incendio trágico e incomprensible en un atestado salón de baile".⁹²



Entre Sueños, Jaume Plensa, 2008 y Acción de grupo de artistas 'no oficiales' durante ARCO'08.

Objetos que podemos identificar más fácilmente como fetiche, ya sea con Freud o con Marx y a los cuales no hay manera de encontrarle o aplicarle el gesto hermenéutico que recree el contexto de, suponemos, extravagante salón de baile del cual surgieron. Estamos más bien ante unos zapatos expuestos sin más, sin profundidad. Incluso se podría decir que con voluntad de no profundidad. Zapatos empañados, según Esther Díaz, "en no portar más mensaje que el de su simple mostración desencantada. Desencantada y encantadora a la vez, porque brillan. Son de polvo de diamante".⁹³ Cualidades vistas por Jameson como representaciones propias de las desdichas del capitalismo tardío con su conversión de objetos en mercancías. Es decir, estamos ante unos zapatos totalmente 'posmodernos'.

Es ahora, después de contraponer los zapatos de Van Gogh contra los de Warhol cuando podemos designarlos sin titubeos como modernos y posmodernos respectivamente. Ante la profunda búsqueda a través de los entes de la esencia del ser existente en la obra de arte de las teorías de Heidegger, los zapatos de Warhol simplemente son.

En palabras de Jameson: "No nos interpelan en absoluto".⁹⁴

⁹² JAMESON, Fredric. *Ensayos sobre...*, op. cit., pág., 25.

⁹³ DÍAZ, Esther. *Posmodernismo*, op. cit., pág. 48.

⁹⁴ JAMESON, Fredric. *Ensayos sobre...*, op. cit., pág. 26.

Según Jameson, son absolutamente bidimensionales, como las imágenes expuestas en vallas publicitarias cargadas de superficialidad, según Jameson, la característica más determinante de todo el posmodernismo. Nos encontramos pues con una nueva estrategia expresiva que se asemeja al negativo fotográfico. Al contrario que el gesto ilusorio de Van Gogh, que transformaba su mundo herido de muerte en estridencias de color utópico a través de un *fiat* y un acto de voluntad nietzcheniano, la superficie externa y trivializada de los zapatos de diamante, coloreada y brillante, hubiera sido, en palabras de Jameson, "removida para revelar el mortal sustrato blanco y negro del negativo fotográfico que encierran".⁹⁵ Como una imagen congelada de rayos x, como una captura de algo vivo que muere para darse eternidad. La muerte: tema sin duda alguna molesto para el ojo cosificado del espectador y al que volveremos más adelante.

El arte de Warhol en general se trata de un arte de propaganda y apariencias, que incluso tocando un tema tan controvertido como el citado anteriormente, lo hace de una manera irónica, casi como burlándose de su arte y de sí mismo.⁹⁶ Pero se trata de algo más importante que la superficialidad y el contenido de las imágenes publicitarias y/o artísticas. Se trata según Jameson de "una mutación más fundamental, tanto en el mundo de los objetos – que se ha convertido en un conjunto de textos o simulacros – como en la disposición del sujeto".⁹⁷ Podríamos decir que básicamente, el posmodernismo tiene tres diferencias significativas con el modernismo: el estallido de una nueva bidimensionalidad o falta de profundidad, la fragmentación en la disposición del sujeto y la llamada por Jameson, la mengua de los afectos, en la cual, haremos especial hincapié más adelante.

Pero, ¿qué papel juegan los zapatos en la modernidad y posmodernidad? Justamente esto es lo que intentaremos explicar partiendo de cuatro ideas en torno a esta problemática que se desglosa a los siguientes capítulos a partir, sobre todo de la teoría del capitalismo tardío de Jameson y el texto de José Luis Pardo *La obra de arte en la época de su modulación serial*. Veremos en

⁹⁵ *Ibíd.*, pág. 27.

⁹⁶ Según Esther Díaz, Warhol, en el libro *Diarios*, editado por su secretaria Pat Hackett, algunas señoras millonarias compraban sus representaciones de accidentes automovilísticos o muertos electrocutados, alegando que sus colores hacían juego con el de la alfombra del living de su casa.

⁹⁷ JAMESON, Fredric. *Ensayos sobre...*, *op. cit.*, pág. 28.

muchos casos que nos es pertinente una línea divisoria. El pasado y el presente se intercambian, en obras del pasado encontramos elementos del presente y en obras del presente anidan tiempos pasados. El capítulo final dará cuenta de todo ello.

PISAR LA TIERRA. EL ORIGEN.

"Pero me es tan cara, la verdad, el buscar un efecto de verdad también, en fin creo, creo que sigo prefiriendo ser zapatero a ser músico con los colores."

Van Gogh



Sin título/ Botas, Pamen Pereira, 1998.

Acabamos de relatar la historia en torno al debate de los zapatos de Van Gogh, pero ¿hemos tenido en cuenta en algún momento al artista y a su papel como autor de los benditos/malditos zapatos desencadenantes de todo? Al comienzo de *El origen de la obra de arte*, Heidegger se preguntaba cómo y dónde es el artista lo que es. Es en primer lugar, por supuesto, el creador de la obra. Pero es también la obra la que hace al artista. Ambos se crean mutuamente a partir del arte. Parafraseando a Pardo podríamos decir que el artista no es un pueblo ni el pueblo es el artista. El artista es un "fundador de mundos".

El papel del artista es el punto que nos interesa. Más concretamente en papel del artista en la modernidad. De un modo orientativo y general se podría decir que dicho la modernidad se extiende desde la última década del s. XIX hasta, aproximadamente, la segunda guerra mundial. Aunque Octavio Paz limita aún más esta temporalidad. Según este autor:

"hacia 1880 surge en Hispanoamérica el movimiento literario que llamamos *modernismo*. Aquí conviene hacer una pequeña aclaración: el *modernismo* hispanoamericano es, hasta cierto punto, un equivalente del Parnaso y el simbolismo francés, de modo que no tiene nada que ver con lo que en lengua inglesa se llama *modernism*. Este último designa a los movimientos literarios y artísticos que se inician en la segunda década del siglo XX; el *modernism* de los críticos norteamericanos e ingleses no es sino lo que en Francia y en los países hispánicos se llama *vanguardia*".⁹⁸

Sin embargo, mucho son los historiadores que han puesto fecha de nacimiento a eso que llamamos modernidad, que no es otra cosa que un complejo intrincado de muchos hechos y sus consecuencias, que incluso se podría decir, perviven hasta hoy. Estos hechos no se produjeron de manera homogénea, sino que se podría afirmar que se llevaron a cabo en un contexto social, político y económico (dos guerras mundiales y transformaciones en que conllevaron en todos los ámbitos) con una clara voluntad de ruptura respecto a todo pasado. Además de un marcado empeño de renovación que influía tanto en el estilo y la materialidad de la obra, como en la propia noción de arte y posición del hombre en él. Los artistas e intelectuales de la modernidad, inmersos en estas circunstancias, con unas convicciones casi pasionarias y con un férreo compromiso con su obra, fueron como los integrantes de una cruzada en contra del falso arte y su mecenazgo en cada una de las disciplinas que profesaban. Esto, por una parte, les llevó a conseguir innovaciones técnicas de las que somos deudores, y por otra, según Usanos "a una obsesión milimétrica por la exactitud y la pureza de la expresión. Fruto de esa inclinación son tanto la exhaustividad (y consecuente

⁹⁸ PAZ, Octavio. *Los hijos del limo: del Romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1993, pág. 74.

desgaste) de los géneros que cultivaron, con el modo maquinal en la ejecución que puede observarse en algunos de sus hitos".⁹⁹

Se puede considerar entonces al artista moderno como espiritual, no contaminado, anónimo y no individualista, tópico que se expresa a partir de su obra, ya sea con colores puros y estridentes, pinceladas cortas que capturan el amanecer, líneas y símbolos flotantes, esquinas y formas partidas en mil pedazos superpuestos o ready-mades. La figura del artista y los movimientos artísticos se alzan y se abren al mundo, aunque al mismo tiempo se cierran a la cultura de masas. Esto no se debe a que no les guste, sino que no lo entienden.

Volviendo al tema de los zapatos, después de todo lo explicado, se podría decir que Van Gogh expresó sin ninguna duda 'algo' a través de los zapatos de su obra: ¿su locura?, ¿su anhelo a la tierra donde se crió?, ¿sus recuerdos de caminante interminable? ¿O su recuerdo de la miseria de la campesina? ¿O a su propia persona? Apropiaciones detonantes de todo el debate. Sea lo que sea, el significado tiene un punto en común, se refiere únicamente al artista (artista moderno): a sus locuras, a sus vivencias, a su infancia, su presente y su futuro. Toda la obra gira en torno al artista según Derrida:

"Van Gogh se da, se da a ver, hace una ofrenda sacrificial de su carne dando a ver sus zapatos".¹⁰⁰

Como Knut Hamsun cuando observaba sus propios zapatos alegando que sus zapatos le afectaban como el fantasma de su otro Yo.

Pero, ¿qué ocurre si tomamos otra obra de zapatos, de Magritte concretamente, artista "moderno" igualmente? ¿En torno a qué artista derivaría el significado de la obra, (puesto que Van Gogh evidentemente la creó antes)?



Le modèle rouge, René Magritte. 1935.

⁹⁹ SANCHEZ USANOS, David. *Reflexiones sobre la posmodernidad. Una conversación de David Sánchez Usanos con Fredric Jameson*, Madrid, Abada Editores, 2010, pág. 18.

¹⁰⁰ SCHAPIRO, Meyer. "La naturaleza como objeto personal...", *op. cit.*, pág. 383.

El Modelo Rojo (Le modèle rouge) de Magritte¹⁰¹, aunque no representa exactamente lo mismo, es una mutación entre el pie y la bota, lo que puede ser una respuesta al cuadro de Van Gogh. En este punto no podemos olvidar que según Suzanne Bloom y Ed Hill: " ésta pintura en sí misma ha sido 'pirateada' por la industria publicitaria como modelo para un asunto completamente diferente de zapatos"¹⁰² Al igual que los zapatos de éste último, están situados en la tierra, la planta del pie toca, como decía Heidegger, "todo lo que tiene de húmedo y graso el suelo"¹⁰³ Aunque el punto de fuga queda eliminado por una sólida pared de madera construida, suponemos, por la mano del hombre.

El concepto de Tierra como origen se desdibuja ante este hecho. Los zapatos ya no son una útil propiedad de la tierra que queda resguardada por el mundo de la labriega. Lo envuelto es al mismo tiempo el envoltorio. La obra tiene un carácter binario, entre un mundo material externo, y por esto mismo, posible de objetivar; y una conciencia interna, un sujeto que captura lo externo constituido en objeto. Pero no es este dispositivo objeto-sujeto lo que realmente no interesa, sino, quién es el sujeto portador y portado de los zapatos. ¿Podrían ser entonces los pies de Van Gogh? ¿O serían los propios pies de Magritte haciéndose pasar por Van Gogh? No lo sabemos, pero hasta ahora el sujeto sigue entero. Aunque como dijo el propio Magritte: "Uno siente, gracias al *Modelo Rojo*, que la unión de un pie humano y la piel de un zapato surge en realidad desde una monstruosa costumbre"¹⁰⁴.

¹⁰¹ *Le Modèle Rouge* fue creado en 1935, sólo un año antes de la conocida fotografía de *Floyd Burroughs Work Shoes* de Walker Evans y en el mismo año que Heidegger expusiera su ensayo *El origen de la obra de arte*.

¹⁰² BLOOM, Suzanne y HILL, ED. "Borrowed Shoes", *op. cit.*, pág. 1.

¹⁰³ HEIDEGGER, Martin. "El origen..." *op. cit.*, pág. 46.

¹⁰⁴ "One feels, thanks to *The Red Model*, that the union of a human foot and a leather shoes arises in reality from a monstrous custom". BLOOM, Suzanne y HILL, ED. "Borrowed Shoes", *op. cit.*, pág. 6. Traducción propia.

Casi al mismo tiempo que Heidegger exponía *El origen de la obra de arte*, Walker Evans, fotógrafo norteamericano de la América de la Gran Depresión,



Floyd Burrough's workshoes. Walker Evans, 1936.

trabajó entre 1935 y 1938 para Roosevelt's New Deal Resettlement o lo que es lo mismo, para la FSA (Farm Security Administration) fotografiando todo lo que veía desde el estado de Pennsylvania hasta los estados del Sur: Alabama, Mississippi y Louisiana. Durante el proceso de captura de imágenes, Walker se propuso, además de alertar a la sociedad urbana

americana, (en constante aumento), de la pobreza rural de la Depresión del 29, lograr con precisión y claridad captar la pobreza pero a partir de una educada conciencia y una descripción simple y certera no contaminada por opiniones. Sus fotografías de barberías, escaparates o casas rurales están llenas de detalles de la vida cotidiana, el tiempo y a veces una desesperada necesidad.



Floyd Burrough, cotton sharecropper. Walker Evans, 1936.



Charles and his father Floyd Burrough. Walker Evans, 1936.

En 1936, junto con el escritor James Agee, creó un reportaje de retrato, después editado como libro con el título *Let Us Now Praise Famous Men* (1941) de varias familias de Hale County, en Alabama, al sur de los EE. UU. Entre ellas la familia Burroughs, arrendatarios de un campo de algodón. Sus

retratos: del arrendatario, sus botas, su esposa y sus hijos, son, incluso hoy, una de las imágenes icónicas americanas del s. XX. Se podría pensar que Walker Evans ha cogido prestados literalmente los zapatos de Van Gogh además de Floyd Borroughs, los ha colocado en la misma tierra aunque con diferente tiempo, el de la captura. Ya no está la expresividad intencionada de la pincelada pictórica, tan sólo un instante en blanco y negro congelando toda la vida de unos zapatos. Sin embargo, estos zapatos nos siguen pareciendo "auténticos", "modernos".

En 1976, cuatro años antes de que Warhol crease sus brillantes zapatos de diamantes y sólo uno antes de que Douglas Crimp comisariara la exposición *Pictures* en el Artist Space, Sherrie Levine puso a la venta setenta y cinco pares de zapatos en la Mercer Street Store.



Shoes Sale at Mercer Street, Sherrie Levine, 1976.

En opinión de Crimp:

"Eran todos casi idénticos, pequeñas cosas raras, de la talla de un niño pero diseñadas para parecer como éstos para hombre, del tipo medio de zapatos que llevan los hombres de negocios".¹⁰⁵

Los compró como lote en California y los vendió todos en un día por muy poco dinero. De la performance de la venta quedan varias fotografías, *Snapshot of Shoes from Shoes Sale, Mercer Street Store, New York (1977)* que fueron incluidas en el catálogo de Crimp y sobre los cuales él mismo escribió que dichos zapatos no eran ciertamente útiles, ni siquiera atractivos. Desprovistos singularmente de una estética interesante. Pero las preguntas que hizo surgir en torno a ellos, tales como si fueron intencionados como una especie última de ready-mades duchampianos o si fue una simple declaración de la artista, anticiparon las discusiones que se establecieron años después alrededor del trabajo de Levine. En una de sus obras tomó prestadas fotografías del por entonces ya reconocido Evans, justamente las fotografías pertenecientes a la familia Burroughs, pero no la susodicha de las botas de trabajo de Floyd. Sin embargo, si nos fijamos en las fotografías de la venta en Mercer Street, se observa claramente que no robó las botas de Floyd, sino las botas de Van Gogh. Pero mientras que las botas de Van Gogh son viejas y gastadas, con señales de su uso, las fotografías de las botas de Levine parecen recién compradas, como unos brillantes zapatos de oficina creados para seres liliputienses. A pesar de todo, se puede advertir que hay un innegable parecido entre las dos obras, (dejando a un lado la fotografía de Evans). La forma en la que ambos están situados, en el centro de una superficie plana, la manera en la cual están dispuestos los cordones, conectando ambos zapatos como si fueran un par y guiando el ojo del espectador por ello. ¿Coincidencia? Posiblemente, pero hay otras razones por las que los zapatos de Levine están conectados con los de Van Gogh.

¹⁰⁵ El texto original es el siguiente: "They were all nearly identical, odd little things, sized for a small child but designed to look like those for an adult male, the kind of standard footwear worn by businessmen". CRIMP, Douglas, *Photographs at the End of Modernism, On the Museum's Ruins, On the Museum's Ruins, Cambridge/London, MIT Press*, pág. 16. Traducción propia.



En palabras de Derrida:

"Los zapatos están siempre abiertos a la inconsciencia del otro. Alquilados, de acuerdo con otro tema o el tema de los otros. Alquilados, en rebajas, preparados para el remate, para ser apostados por ello, para ser cogidos de cualquier manera, pero nunca para ser poseídos, menos aún para ser guardados."¹⁰⁶

Pero el autor se refiere a los zapatos de Van Gogh no a los de Sherrie Levine ni a los de Walker Evans. Me refiero, tal y como hemos ido explicando hasta ahora, que Van Gogh, artista de la modernidad, proyectó su imaginario a través de los zapatos, el cual, Evans y Levine han tomado prestado como propio. No se han metido dentro de los zapatos de Van Gogh para saber si son de una campesina o del propio artista, simplemente los han cogido. Evans como modo de ilustrar a su sociedad americana la pobreza del campo. Levine, ¿cómo simple apropiación?

La artista abre los términos de autor/origen en múltiples lecturas. Más aún, sabiendo que el artista original, Van Gogh, está muerto, podemos poner sin necesidad de ser objetivos nuestro propio deseo en ellos. Aunque por supuesto, ese 'ponerse en sus zapatos' podría traducirse como vergüenza cuando de pronto nos demos cuenta que nos estamos enfrentando a nuestros miedos y/o deseos los cuales previamente nos han estado restringidos o marginados fuera de la obra. Esto nos conduce a una situación totalmente posmodernista: el desarraigo del yo del artista de la obra de arte, en la cual prima, el contexto en el que se crea y se expone y por otro la recepción de su

¹⁰⁶ "The shoes are always open to the unconscious of the other. Rented out, according to an other topic or the topic of another. Rented out, in a cut-price sale, up for auction, being gambled-for, to be taken however you can, but never be possessed, still less to be kept. You can only give them back (render) if you think you have them, and you can only think you're giving them if you haven't got them". DERRIDA, Jacques, "Restituciones...", *op. cit.*, pág. 381. Traducción propia.

concepto en el espectador. La alienación del sujeto (propia de la modernidad: "la histeria y neurosis en los tiempos de Freud, las experiencias clásicas de aislamiento y soledad radicales, anomia, revuelta privada, locura al estilo de Van Gogh"¹⁰⁷), según Jameson ha sido sustituida por la fragmentación del sujeto. Esto supone la destrucción del mónada individual o concepción de sujeto, asfixiada por su propia subjetividad individualizada e inútil en un campo autosuficiente y cerrado, o lo que es lo mismo, 'la mengua de los afectos' de Jameson. Esto implica, no sólo el fin del ego del artista de la modernidad, sino también el fin del estilo, del sentido de lo peculiar y lo personal, el fin de la pincelada individual y distintiva sustituido ahora por la primacía de la reproducción mecánica. Esto en cuanto a la materialidad de la obra. En cuanto al artista, se da una liberación de la ansiedad del sujeto de la pasada anomia, es decir, de la liberación de todo tipo de sentimiento. Con esto no nos referimos a que los artistas y sus obras no tengan sentimientos, sino más bien que son impersonales y flotantes: *intensidades*.

Intensidades que dependen de muchos factores y circunstancias, entre ellas su producción.

Nos hemos despegado de la Tierra, nos volvemos emigrantes desarraigados¹⁰⁸ de nuestro origen. Nos hemos vuelto sincrónicos, incluso se podría decir que nuestra vida cotidiana, experiencia psíquica y lenguajes culturales están hoy subyugados por categorías de espacio y no por categorías de tiempo. Nos hemos despegado de la naturaleza, de la casa del ser, y nos acercamos sin remedio al simulacro de lo mecánico y la repetición. A la ciudad y su modo de producir. En palabras de Jameson: "En ese sentido, el otro de nuestra sociedad ya no es la Naturaleza, como lo era en las sociedades precapitalistas, sino algo distinto que tenemos que identificar".¹⁰⁹

¹⁰⁷ JAMESON, Fredric. *Ensayos sobre... op. cit.*, pág. 42.

¹⁰⁸ Concepto de Schapiro sobre Van Gogh como artista.

¹⁰⁹ JAMESON, Fredric. *Ensayos sobre... op. cit.*, pág. 45.

PASEOS POR LAS CIUDADES DEL CAPITAL¹¹⁰

"En lo alto está el Cielo, abajo está la Tierra, es muy difícil llegar con la piedrita al Cielo, casi siempre se calcula mal y la piedra sale del dibujo. Poco a poco, sin embargo, se va adquiriendo la habilidad necesaria para salvar las diferentes casillas [...] y un día se aprende a salir de la Tierra y remontar la



Reflexiones en torno a una escalera mecánica. CIELO.
Mariano Rodondo, 2011.

piedra hasta el Cielo, [...], lo malo es que justamente a esta altura [...] se acaba de golpe la infancia y se cae en las novedades, en la especulación del otro Cielo al que también hay que aprender a llegar. Y porque se ha salido de la infancia [...] se olvida que para llegar al Cielo se necesitan como ingredientes una piedrita y la piedrita de un zapato".

Julio Cortázar, Rayuela

Todo el mundo sabe lo que es una ciudad: un cúmulo de personas, edificios, empresas, coches, ruidos, estrés, prisas y no tiempo en una superficie más o menos extensa. Lo que sería claramente una entidad político-administrativa urbanizada. Pero, ¿cómo se percibe la ciudad y su arquitectura en estos términos? Ambos están ligados entre sí y puestos al

¹¹⁰ Nos referimos a ciudades en plural puesto que 'el capital' ha pasado ya de ser industrial, financiero y cognitivo.

servicio de los ciudadanos que hacen uso de ellos. Son prácticos, pero también contemplativos como un producto cultural. Un producto cultural útil y necesitado que sido transformado radicalmente en la posmodernidad lo cual, hace que nuestro uso del mismo cambie de igual forma. Debido al capitalismo, la arquitectura se vuelve popular en la posmodernidad. Se acabaron las austeridades elitistas y en algunos casos utópicas del gran modernismo arquitectónico. Los edificios ya no intentan exponer un lenguaje diferente, diferenciado, utópico y elevado en el sistema de signos de la ciudad que los rodean, sino que se nutren de ese mismo lenguaje.

Jameson ilustra este cambio de ciudad de la modernidad a ciudad de la posmodernidad con la arquitectura del Hotel Bonaventura, construido en el centro de Los Ángeles (EE. UU) por el arquitecto y agente de terrenos John Portman. Este edificio confirma la primera regla de arquitectura posmodernista señalada anteriormente: es popular. Lo visita tanto el turista como los habitantes de la propia ciudad. Sin embargo, su inserción en la misma es el problema que atañe tanto a Jameson como a nosotros mismos con el debate de los zapatos.

El Bonaventura, así como otros edificios de la posmodernidad como el Beauborg de Paris o el Eaton Centre de Toronto son como pequeñas ciudades en miniatura, un mundo completo en sí mismo. (Analogía con los artistas contemporáneos: creadores, diseñadores, productores, gestores, vendedores y casi *exponedores* de su propia obra). Un espacio total vinculado con su espacio circundante, la ciudad. Con entradas reducidas a su mínima expresión, las cuales no resultan prácticas ni posibles, lo que da una sensación clara de absoluta independencia con respecto al espacio que lo rodea. No quiere ser parte de la ciudad, sino su sustituta. Jameson claramente explica:

"Considero que este diagnóstico se ve confirmado por la gran superficie de vidrio que recubre el Bonaventura. [...] Es una repulsión para la que contamos con analogías en esos espejuelos de sol que le hacen imposible al interlocutor ver los ojos de quien los lleva puestos".¹¹¹

¹¹¹ JAMESON, Fredric. *Ensayos sobre... op. cit.*, pág. 40.

Las paredes exteriores no reflejan otra cosa que las imágenes distorsionadas de lo que lo rodea, como el negativo fotográfico revelado en colores estridentes de los *Zapatos de polvo de Diamante* de Warhol. En éstos no había nada sino superficialidad. Una superficialidad que traspasa el límite de la pintura, la fotografía, la escultura, el dibujo, la performance, el video e irrumpe en la ciudad, en nuestra cotidianidad, en la cual, el arte, en general, está hecho por y para las masas: para el capitalismo. La ciudad y sus centros, hoteles y demás edificios, incluso, museos están pensados exclusivamente para alimentarlo. Se podría pensar que esto se acentúa en las grandes ciudades de América del Norte, aunque nosotros también lo llevamos a cabo en nuestras ciudades llenas de historia y acontecimientos del pasado. Esa historia es ahora vendible y se planifica para ello, actualmente incluso de forma temporal. Un ejemplo de ello se puede apreciar en los grandes museos en los cuales se está cambiando la concepción de colección permanente por exposiciones temporales concretas y que dotan de nuevos significados a la historia. Ya no está de moda ir a los museos sólo a pasear.

Pero sigamos con las características del edificio de la modernidad. Unos elementos novedosos y culpables en cierta medida del ambiente de espectáculo cuando suben y bajan como si, fueran según Jameson, "grandes faroles japoneses"¹¹² son, como las denomina el propio arquitecto 'gigantescas esculturas cinéticas'. Hablamos de las escaleras mecánicas y los elevadores. Aunque ya no sólo hay este tipo de inventos funcionales en los hoteles de lujo, se han extendido hasta tal punto que ya no hay patio de vecinos que se precie que no tenga ascensor. Son objetos imprescindibles para el habitante contemporáneo. Son portadores de personas. Existen incluso estudios de arquitectura que se preocupan de explicar nuestras trayectorias físicas a través de ellos mediante vías dinámicas y paradigmas narrativos y que nosotros como visitantes, completamos y seguimos con el movimiento de nuestro cuerpo. Un ejemplo claro de esto sería el Metro, cualquier metro de cualquier ciudad. Nuestro cuerpo es atraído hasta estas máquinas. En palabras de Jameson:

¹¹² JAMESON, Fredric. *Ensayos sobre...*, op. cit., pág. 40.

"Las escaleras mecánicas sustituyen a nuestro al movimiento, pero que además y sobre todo, se designan a sí mismos como nuevos signos reflexivos y emblemas del movimiento mismo. [...] El paseo narrativo ha sido subrayado, simbolizado, cosificado y sustituido por una máquina que transporta y que se convierte en el significante alegórico del antiguo deambular."¹¹³

No se nos permite hacerlo por nuestros propios medios. Pero es, sin embargo, al abandonar estos aparatos cuando experimentamos esa sensación casi delirante del espacio mismo, como si estuviéramos perdidos en otra temporalidad y en otro espacio. Un ir y venir, y la repetición de ambos que hace que el visitante pierda la distancia que antiguamente permitía la percepción del espacio y del volumen. (Casi la misma sensación que ponernos ante la planicie del cuadro *Zapatos de polvo de diamante* de Warhol o las fotografías *Snapshot of Shoes from Shoe Sale* de Levine). Aunque en dicho contexto la escalera mecánica y el ascensor nos llega a proporcionar una experiencia espacial completamente diferente, que trasciende las capacidades de un cuerpo humano individual. En opinión de Jameson:

"Estamos ante una nueva máquina que ya no representa el movimiento, como la antigua maquinaria modernista simbolizada por la locomotora o el aeroplano, sino que solo puede ser representada en movimiento".¹¹⁴

Una constante en la ciudad posmodernista y su producción que se ha acelerado aún más en nuestros días (con todos sus pros y sus contras).

Pero el hombre también puede estar en continuo movimiento, al menos artísticamente. ¿O no? Francis Alÿs no para de deambular por una ciudad, que quizás, por las circunstancias en las que se encuentra políticamente, se podría excluir como tipo de ciudad de la posmodernidad. El artista, durante la V Bienal de La Habana (1994), Cuba, realiza paseos diarios con unos zapatos magnéticos recogiendo azarosamente con éstos todo residuo metálico que se encuentre, (lo que en una ciudad como La Habana¹¹⁵, no es demasiado).

¹¹³ Ibíd., pág. 43.

¹¹⁴ JAMESON, Fredric. *Ensayos sobre...*, op. cit., pág. 56.

¹¹⁵ La Habana podría decirse que se quedó a medio camino de ciudad del capital por su cierre político, económico y social dado el triunfo de la Revolución en 1959. Una ciudad donde ya los 'restos' del consumo son escasos.



Zapatos magnéticos, Francis Alÿs, 1994.

Francis Alÿs recorre de forma mecánica la ciudad, pero siendo él mismo el motor de su propio movimiento, sin perder de esta manera la perspectiva de su propio espacio tiempo. En palabras de Dávila:

"Se puede hablar de un peatón planetario en esas prácticas que mezclan desplazamiento y producción de formas en el mismo tejido urbano y la aldea global, en los mismos edificios y pulsaciones de la megápolis. [...]"¹¹⁶

Paseos cotidianos en los cuales sus zapatos hacen de memoria de lo andando un día tras otro. Como Rousseau, el paseante solitario pero no en la naturaleza.¹¹⁷ El movimiento se repite, pero son los zapatos los que guardan la memoria de ello, la cual, como dice Agamben, no puede traernos de vuelta lo que fue. En cambio, puede restituir al pasado dicha posibilidad. Cosa que el artista aprovecha hasta casi el final, cuando entra en un hotel. ¿Coincidencia? Además está el hecho de que la acción ha sido documentada, a través de escritos, pero sobre todo del vídeo, con todo lo que ello conlleva. Pero por ahora, dejando el asunto del tiempo nos centraremos sobre todo en la exposición de dicha acción para la cultura de masas. El hecho de que podamos encontrar el vídeo que documenta esta acción en una de las páginas de Internet más demandadas de reproducción de vídeo (imágenes) que debe su éxito a su constante y fácil accesibilidad y por esto mismo cercana a la opinión popular con sus marcados gustos, nos muestra algo con bastante claridad: que la alienación del artista se ha disuelto por completo debido a esta cercanía de medios "populares" de exhibición: no paseamos con Francis Alÿs sino que lo seguimos con la mirada desde Internet. Es más, lo podemos seguir las veces que queramos.

Estamos posicionados, se mire desde la perspectiva que se mire, en un mundo cognitivo de mapas conectados entre sí, que a su vez conectan con otros mapas y así sucesivamente. La información y la comunicación se mueven en este espacio de manera repetida. Pero, ¿qué es repetición y que tiene que ver en esto? Este es el punto que nos interesa. Podríamos afirmar que dónde hay movimiento hay una parada. Pero también hay repetición. El movimiento vuelve a continuar. Se repite. Como todo. Según Jameson:

¹¹⁶ DÁVILA, Thierry. "Perpetuum mobile", *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, pág. 60.

¹¹⁷ ROUSSEAU, Jean Jacques. *Las ensoñaciones del paseante solitario*, Madrid, Alianza, 1988, pág. 8.



Reflexiones en torno a una escalera mecánica. LIMBC
Marián Redondo, 2011.

"Hoy en día los países capitalistas avanzados se han convertido en campo de una heterogeneidad estilística y discursiva carente de norma. [...] Los productores de la cultura no tienen hacia dónde volverse, sino al pasado: la imitación de estilos muertos, el discurso a través de todas las máscaras y voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que ya es global".¹¹⁸

Pero no vamos a hablar aquí ni de la parodia, ni del pastiche, ni del simulacro, sino de sus consecuencias. Una de ellas es según Debord "la imagen se ha convertido en la forma final de la

cosificación para la transformación en mercancías"¹¹⁹ ¿De qué manera influye esto en nuestra Historia, que no es otra que una Historia globalizada, o incluso se podría decir, una historia de la información que se repite de manera diferente según la moda establecida en la época? No es que no haya nada nuevo actualmente, lo hay, pero resulta tan extraño (en términos de frecuencia) que incluso cuando ocurre parece ser la respuesta a cierta planificación. En este contexto, no se entrevee ninguna promesa de una verdadera ruptura. Es más, se podría pensar que el arte y la cultura, junto con la economía y la política, sin haberse consumado, se han consumido. A su vez Usanos afirma:

"Han agotado todas sus posibles combinaciones formales y nos encontramos ante una constante repetición de lo ya visto. A la potencia e intensidad que la tecnología y la industria nos confieren no le corresponde una homóloga sensación de plenitud en el aspecto espiritual o teórico"¹²⁰.

¹¹⁸ JAMESON, Fredric. *Ensayos sobre...* op. cit., pág. 63.

¹¹⁹ "El espectáculo es el capital en tal grado de acumulación que ha devenido imagen" En, DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Editorial Pre-textos, 2002. La traducción original de la cita dice: "Le spectacle est le capital à un tel degré d'accumulation qu'il devient image"

¹²⁰ USANOS, David. *Reflexiones sobre la posmodernidad*, op. cit., pág. 20.

Lo que nos conlleva a una decepción frente a la que no tenemos ninguna alternativa.

Pero volvamos de nuevo al término repetición, concepto muy importante en mi obra *Reflexiones en torno a una escalera mecánica*. Repetición sería, en palabras de Giorgio Agamben, "la restitución de la posibilidad de lo que ha sido, lo hace posible de nuevo; casi es una paradoja. Repetir algo es poder hacerlo de nuevo. Ahí reside la proximidad entre la repetición y la memoria. La memoria no puede traernos de vuelta lo que fue. En cambio, puede restituir al pasado dicha posibilidad."¹²¹

Reflexiones en torno a una escalera mecánica se realiza en esto mismo: una escalera mecánica.

Comentábamos anteriormente que ésta sustituye a nuestro propio movimiento: es desplazamiento continuo en sí mismo.

En palabras de Thierry Dávila:

La cineplástica es una exploración sistemática de las posibilidades de desplazamiento – desplazamiento de mirada, desplazamiento de protocolos artísticos, desplazamientos de las percepciones de lo cotidiano más inmediato – para llevar el arte hacia zonas intersticiales en las que otra ciudad existe y se construye, en las que otra realidad actual está emergiendo."¹²²



Reflexiones en torno a una escalera mecánica LUMBO

Marian Redonda, 2011

¹²¹ "[...] repetition is not the return of the identical; it is not the same as such that returns. The force and the grace of repetition, the novelty it brings us, is the returns as the possibility of what was. Repetition restores the possibility of what was, renders it possible anew; it's almost a paradox. To repeat something is to make it possible anew. Here lies the proximity of repetition and memory. Memory can not give us back what was, as such: that would be hell. Instead, memory restores possibility to the past. Leído en: AGAMBEN, Giorgio, "Le cinéma de Guy Debord, Image et mémoire". *Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, París, Desclée de Brouwer, 2004, pág. 88. Traducción propia.

¹²² DÁVILA, Thierry. "Perpetuum mobile", op. cit., pág. 60.

Pero centrándonos en el desplazamiento de la escalera mecánica, también hemos dicho que trazan, de manera invisible un camino hecho por y para el visitante que se repite constantemente. Un ir y venir: concepto fundamentalmente en el cual se basa la obra. De manera más profunda, podríamos decir que en este continuo movimiento no hay parada posible, es decir, no hay posibilidad de espera para parar. Porque, como se pregunta Tejada: "¿Qué significaría narrativamente hablando, no esperar en su sentido más radical?"¹²³



Reflexiones en torno a una escalera mecánica. CICLO Merán Redondo, 2011.

¿Qué pasaría si a los *Zapatos Magnéticos* de Alÿs no se adhiere nada y los paseos son en vano? ¿Seguiría paseando igualmente? Podríamos pensar que sí. Que azarosamente el hecho de no esperar puede traer algo inesperado.

O no.

Es irónico no esperar nada según el contexto dónde te encuentres y cómo. Desde luego, *Reflexiones en torno a una escalera mecánica* es tan irónica como Estragon y Vladimir esperando a Godot. En un solitario camino debajo de lo que antaño sería un árbol. (Aunque eso sí, tienen una cuerda).

Pero estábamos hablando de la ciudad, (a la cual los surrealistas eran acérrimos: todo lo maravilloso¹²⁴ ocurría en ella) el movimiento y la espera. La obra es una acción que se lleva a cabo en el espacio del Metro de Madrid, hecho que incide de manera directa en el concepto de la obra. La localización de dicha escalera mecánica se encuentra en la línea Circular de

¹²³ TEJADA, Ricardo, *De una sensibilidad por venir. Ensayos de estética contemporánea*, Madrid, Arena Libros, 2008, pág. 135.

¹²⁴ "El valor fundamental que encontramos tanto en la magia primitiva de las artes y civilizaciones más remotas como en la atención dedicada a los azares de lo cotidiano. Lo maravilloso surge donde menos lo esperas".¹²⁴ Puede darse incluso en la ciudad. O especialmente en la ciudad. No es que esto me coloque directamente del lado de Schapiro ni que aleatoriamente siga "lo maravilloso moderno de signo surrealista" ligado estrechamente a la ciudad. (Pobres ilusos, no nos gustaría imaginar que dirían si su contexto fuera el actual).

la estación de Cuatro Caminos, la cual, (dejando a un lado la poética del nombre), fue la última estación de la primera línea de Metro de Madrid, inaugurada por Alfonso XIII el 17 de octubre de 1919, que conectaba con la Puerta del Sol (kilómetro 0 de las carreteras radiales españolas). Además de esto, el tramo de escalera mecánica en el cual se desarrolla la grabación se encuentra justo en el medio de seis niveles de bajada y de subida. Punto más profundo (altitud con respecto al mar) de todas la líneas que constituyen el Metro de Madrid.

Reflexiones en torno a una escalera mecánica es pues una vídeo- instalación que se compone de tres vídeos que utiliza la subida y bajada de unos zapatos (mis zapatos) de una escalera mecánica de metro la cual nos lleva (y es salida al mismo tiempo) a un mapa subterráneo de vías por las que pasan vagones vacíos y llenos que no se detienen más de diez minutos antes de continuar su camino. Estos zapatos sencillamente simulan, con un continuo y cotidiano movimiento en loop, el proceso repetitivo de vida - muerte, dividiendo la obra en tres partes, la cuales, según Heidegger son las más fundamentales de lo fundamental, "las últimas cosas"¹²⁵: subida al cielo o adónde quiera que se suba al final, el nuevo comienzo repitiéndose una y otra vez, y la bajada, ¿adónde?, no se sabe, pero no se descarta como lugar al que supuestamente vamos; y la eterna espera donde se decide qué hacer.

Sin embargo, el movimiento también supone un tiempo. En este caso un tiempo eterno, el cual es imposible. Pero esto lo analizaremos más adelante.

Nos interesa acabar este capítulo con un modo de repetición que nos hemos dejado atrás: la repetición del propio individuo. Como los individuos anónimos de la obra de Jaume Plensa en *Arco'08*. O como Sherrie Levine y sus setenta y cinco pares de zapatos, de los que todavía no hemos comprobado si son iguales, pares o impares pero todos con un hecho en común, les falta el cuerpo que tire de ellos. Les falta el cuerpo, por ejemplo, de Mona Hatoum tirando de sus propias botas a cada paso, obra de la cual, aunque sólo nos quede la captura de dicho momento en una fotografía, se inició con un movimiento para llevarla a cabo.

¹²⁵ HEIDEGGER, Martin. "El origen de la obra...", *op. cit.*, pág. 35.

ZAPATOS SIN SUJETO. ZAPATOS CON SUJETOS.

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

Jacques Derrida.¹²⁶



This is a love history. Pamen Pereira.2009.

El texto que nos viene acompañando de Jameson conlleva en el fondo una pregunta sobre la fragmentación del sujeto en la posmodernidad tratada en el artículo citado de Jameson y todo lo que ello conlleva. Para esto comenzaremos analizando lo que el autor llama "la mengua de los afectos". Como hemos comentado en el primer capítulo, en este periodo se produce

¹²⁶ DERRIDA, Jacques. "Restituciones...", op. cit., pág. 271.

una ruptura en la obra y en el propio artista como buscador de profundidad y en constante intento de transmitir un más allá de la obra en el espectador. Se acaba dicha profundidad y nace la superficialidad y de ahí la obra como mercancía.

Pero más allá del desvanecimiento de la deconstrucción de la propia estética de la expresión, el concepto en sí mismo supone una visible separación dentro del sujeto y junto a esto, toda una filosofía del interior y el exterior. La emoción, a menudo catárticamente, se proyecta hacia afuera y se externaliza en forma de grito o gesto, como dice Jameson, a manera de comunicación desesperada y de dramatización de sentimientos internos. Esto podría llamarse modelo hermenéutico del interior y el exterior si no fuera por la teoría contemporánea, que se empeña en calificarlos de ideológicos y metafísicos. Sin embargo, lo que conocemos por teoría contemporánea es un fenómeno de la posmodernidad. Según explica Jameson:

"Por tanto, resultaría incoherente defender la verdad de sus propios descubrimientos teóricos en un momento en que el propio concepto de "verdad" forma parte del bagaje metafísico del que el posestructuralismo está tratando de desembarazarse".¹²⁷ Es entonces cuando sugiere que "la crítica posestructuralista de la hermenéutica, de lo que llamaré el modelo de profundidad, nos resultará útil como síntoma significativo de la cultura posmodernista".¹²⁸

Aparte del modelo hermenéutico del interior y el exterior ejemplificado por Jameson con el cuadro del *El Grito* de Munch, hay otros cuatro modelos de profundidad importantes que han sido igualmente desechados por la teoría contemporánea: el modelo dialéctico de esencia y apariencia (ejemplo: aparentemente son unos zapatos cualquiera manchados de barro pero en esencia son los zapatos que albergan el mundo de la campesina); el modelo freudiano de lo latente y lo manifiesto; el modelo existencial de la autenticidad y la falta de autenticidad, en este punto podríamos preguntarnos: ¿son las obras de Sherrie Levine sobre Evans auténticas?, ¿se podría llamar al apropiacionismo auténtico si se apropia de lo que no es suyo? Continuando con los modelos nombra también el de alienación y desalienación del cual podemos decir: ¿Evans es un artista alienado y Levine, no, porque expresa

¹²⁷ JAMESON, Fredric. *Ensayos sobre la posmodernidad*, op. cit., pág. 78.

¹²⁸ *Ibíd.*, pág. 79.

sentimientos de otro? Y finalmente, la gran oposición entre significante y significado. Pero lo que más nos interesa, lo que sustituye a estos modelos de profundidad: las nuevas estructuras sintagmáticas con ideas acerca de las prácticas del funcionamiento de los discursos y los textos, en las que lo fundamental no es que la profundidad sea sustituida por la superficie, sino por superficies múltiples, es decir, por intertextualidades que ya nada tienen que ver con el asunto de la profundidad, sino con la multiplicidad de significados de la obra. Entre ellos se podría contar con el simulacro. Aunque nos adentremos en un campo un poco confuso, donde se pretende llegar es al hecho del cual parte el simulacro (no sólo de las imágenes) como parte de la modificación constante del propio pasado a la cual hacíamos referencia anteriormene. La moda por revivir épocas pasadas mejores (desde nuestra perspectiva actual), *la mode rétro* o el *pastiche* de Jameson proyectado a nivel de colectivo social en el que se intenta con desesperación capturar un pasado ausente, ahora vacío, hace que nuestro presente social, histórico y existencial, y el propio pasado queden como objetos obsoletos flotantes entre esta intertextualidad. Jameson afirma:

"En otras palabras, ahora nos encontramos con la intertextualidad como una característica deliberada e integral del efecto estético, y como operador de una nueva connotación de lo pasado y de una profundidad seudohistórica en que la historia de los estilos estéticos desplaza a la verdadera historia."¹²⁹

Es decir, las versiones no son otra cosa que simulacros de lo ya vivido en el pasado. El acercamiento al presente a través del lenguaje artístico del simulacro o del pastiche de un pasado estereotipado proporciona a la realidad actual y a la amplitud de su historia presente de una capa de satinado espejismo. Como dice el autor:

"Pero este propio modo estético, con su poder hipnótico, surgió como síntoma elaborado de la mengua de nuestra historicidad, de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de una manera activa".¹³⁰

No nos puede extrañar entonces que actualmente todo se parezca o esté globalizado. Que tengamos una constante sensación de que lo diferente se

¹²⁹ JAMESON, Fredric. *Ensayos sobre la posmodernidad, op. cit.*, pág. 40.

¹³⁰ *Ibíd.*, pág. 42.

parece. Como el par de zapatos de Van Gogh de Derrida, que no se ve claro si son dobles idénticos, pares o impares, si forman un par o si son independientes. En este punto podemos decir que los zapatos de Van Gogh no están tan ajenos a dicha intertextualidad de la posmodernidad. En ellos confluyen, de la mano de Derrida la deconstrucción y construcción de las teorías expuestas en torno a los mismos por Heidegger y por Schapiro, además de las suyas propias, y que se podría decir, los abren al posmodernismo.

Viejos zapatos con cordones ya no posee una única identidad, Van Gogh, sino que se le han ido añadiendo una subjetividad tras otra por el camino. Empezando por la campesina hasta los dobles clonificados de Levine.



Shoe Sale at Mercer Street, Sherrie Levine, 1976.

Aunque todavía siguen sin tener cuerpo, o más que nada, éste ha ido desapareciendo conforme avanzaba el tiempo, cosa lógica. Más aún, no se le han visto ni oído más cuerpo desde Derrida ya que las siguientes teorías se han basado en los zapatos y su cuadro como materia prima y como obra de arte en sí, mercancía, para ilustrar su posición frente a uno y otro periodo.

En este punto, volvamos por un momento al análisis de Derrida sobre los zapatos de Van Gogh:

"¿Pero entonces qué son, quienes son en verdad, y de quién, de qué, estas cosas? [...]¿A quién corresponde 'revient'? A quién, a qué restituir, ligar, sujetarlos justamente"¹³¹.

¹³¹ DERRIDA, Jacques. "Restituciones...", *op. cit.*, pág. 273.

Pero a través de diferentes obras de zapatos que no dejan de actuar como simulacros del original pero que nos ofrecen la posibilidad de encontrar nuevos significantes (característica positiva de la posmodernidad dentro de su justa medida) al debate de los zapatos. El análisis comienza, como ya sabemos, con lo sedentario arraigado de Heidegger y lo emigrante desarraigado de Schapiro, lo que lo convierte en un par, en un par que anda porque le asignan un cuerpo. O muchos cuerpos, como la acción citada que



Entre Sueños, Jaume Plensa, 2008 y Acción de grupo de artistas 'no oficiales' durante ARCO'08.

se lleva a cabo durante ARCO'08 complementando la obra *Entre Sueños* de Jaume Plensa por un grupo de artistas 'no oficiales', en la cual, el público de la feria puede dejar o coger los zapatos abandonados alrededor de la cabeza central de Plensa. Los zapatos están ahí para probárselos, sean pares o impares, o más aún, se puede 'jugar' a encontrar el otro par abandonado a su suerte ¹³².

Una emigrante desarraigada también es Mona Hatoum, artista que nació en 1952 en Beirut aunque de padres palestinos exiliados del Líbano, Haifa concretamente, en 1948 y que como la mayoría de los palestinos exiliados, no ha podido volver. Ya desde sus primeras acciones a principios de los 80, el cuerpo funciona como un elemento central en su trabajo, rechazando la separación entre cuerpo y mente que a su parecer se observaba en Occidente. Utilizando la performance, instrumento rompedor y



¹³² Resulta bastante irónico que una obra expuesta en ARCO con todo lo que ellos representa para la misma obra y para el propio artista, se pueda consumir (y disfrutar) en Youtube.

completamente adecuado para sus necesidades expresivas en la primera mitad de la época de los 80, Hatoum comienza a introducir en su obra un carácter político bastante fuerte.



Roadworks (Performance-Still), Mona Hatoum . 1985 - 1996.

En este contexto se enmarca *Roadworks (Performance-Still) 1985-1995*. Performance que realiza en las calles de Brixton, un barrio obrero y predominantemente negro de las afueras de Londres junto con el también artista, Stefan Szczelkun. La obra en sí constaba de dos performances dentro de una acción organizada en la que se pretendía crear una relación con otros artistas que intervenían en dicha comunidad marginal. En esta obra, Hatoum recorre las calles del barrio de Brixton a pie tirando de un par de pesadas botas *Doc Marten's*¹³³ atadas a los tobillos. Sus pies están descalzos e indefensos frente a las fuertes y poderosas botas utilizadas tradicionalmente por la policía o los "cabezas rapadas". Se representa a sí misma como una persona marginada intentando hacer evidente el violento funcionamiento estructural del sistema.

¹³³ Tipo de botas bastante conocidas en los ochenta. Conocidas popularmente en España como botas Martin o botas militares.



Le modèle rouge, René Magritte, 1935.

Las botas están fuertemente atadas a la persona que las porta, la artista, pero no la representan a ella. Además están atadas desde el exterior: no existe envoltura y envuelto. Hay un doble cuerpo. El cuerpo digamos, del sistema al que se le hace frente y el de la artista que lo ata, lo contradice y lo arrastra. Ambos, fuertemente anudados, se arrastran mutuamente en direcciones opuestas. (Como Heidegger y Schapiro a través de Derrida). En contraposición con *Le modèle rouge* de Magritte que se encuentran reposando sobre la tierra, sobre los

terrones del terruño o del camino heideggeriano. Magritte llegó a decir de su propia pintura: "El problema de los zapatos muestra con qué facilidad la falta de cuidado convierte las cosas más terribles en asuntos completamente inocuos. Gracias al "modelo rojo" nos damos cuenta de que el envolver un pie humano en un zapato es, en realidad, una costumbre monstruosa". Siniestros (Unheimlich) como el par perfecto o la propia des-paridad. Derrida una vez más:

"[...] Los seguimos sobre el reborde de ese vacío, los rebordes, el reborde múltiple que separa ese ser-producto de lo que llamaré su alcance subjetivo. Reborde lineal y bastante simple en torno del cuello del pie o del tobillo des-criptos *in absentia*."¹³⁴

El *Uno* se encuentra dentro del *Otro*, ¿o son ambos el mismo?



Tu y Yo II (Zapatos perdidos), Eva Louiz, 2003

¹³⁴DERRIDA, Jacques. "Restituciones...", *op. cit.*, pág. 353.

Los zapatos de Eva Lotz en la obra *Tu y Yo II (Zapatos parlantes)*, 2000, no son perfectos, pero se pertenecen el uno al otro, se contraponen y se complementan como si fueran un solo par a partir de las palabras. Como muy bien explica Derrida:

"desatados de todas maneras, nos conciernen, nos miran, boquiabiertos, es decir, mudos, dejándonos hablar, desconcertados frente a aquellos que los hacen hablar [...] y a los que ellos hacen hablar en verdad".¹³⁵

Zapatos de fieltro, uno frente al otro pero en diferentes caminos, (también de fieltro), separados por un abismo de nada continuo. Uno par más grande que otro. Diferentes entre sí. Y mientras, dos voces, de mujer y de hombre, se escuchan de fondo, entremezcladas entre silencios. Como cordones que entrelazan el adentro y el afuera, pero ya no de un par, sino de dos haciéndose uno. En palabras de la propia artista:

"Como forma vacía de auto-percepción, como entidad que constitutivamente 'no sabe lo que es' - se hace necesario el Otro para definir la identidad propia: lo que el otro piensa que yo soy, se inscribe íntimamente en el corazón propio y funda la autoconsciencia y la identidad. O sea, que el sujeto empieza a ser lugar de una carencia que además es constitutiva. [...]"¹³⁶

Tanto Magritte como Looztz hacen visible al par del otro. Se corresponden y complementan entre ellos.



Tu y Yo II (Zapatos parlantes), Eva Looztz, 2000.

Son dos pares pero uno solo en su conjunto, como si uniéramos el título: *TúyYo*. Son uno pero divididos en un par de zapatos.

¹³⁵ DERRIDA, Jacques. "Restituciones...", *op. cit.*, pág. 276.

¹³⁶ LOOTZ, Eva. *Dibujos* (cat. expo.), Granada: Diputación, 2000.

Pero, ¿y si los atásemos de verdad? ¿Y si los zapatos de Van Gogh estuvieran atados a través de los cordones como los zapatos de Chema Madoz?

Derrida afirma: "Entre el cuerpo de quien pasa y los zapatos, entre los pies y los zapatos, incluso entre los dos zapatos, en el par, ya no existe separación posible."¹³⁷ Madoz une en dos atados las tres teorías que abren este debate; la de Heidegger, Schapiro y Derrida. En palabras de éste último: "La atadura está tan ajustada (absoluta) que se borra o se absuelve."¹³⁸ Donde queremos llegar es que al final, los zapatos, ahora mismo, no se mueven hacia ningún lado. Por decirlo que alguna manera no le cabe ningún cuerpo, ni siquiera ya el del propio artista original, por mucho que se eche de menos lo bohemio de tiempos pasados mejores. Incluso apostando de manera más arriesgada me atrevo a afirmar que los zapatos rechazan el cuerpo original dada la multitud de ofertas que tiene para escoger.

Es decir, da la sensación con estas obras de que nunca va a haber un cuerpo para esos zapatos, sino múltiples e intrincados entre sí, casi como apropiándose y excluyéndose los unos a los otros pero dando como resultado diferentes lecturas y significados para el que los vea/lea. Se podría afirmar entonces casi de forma matemática que la identidad de los zapatos se multiplica a través del simulacro de la historia y se convierte en subjetividades sujetas al artista no alienado, al espectador popular y al tiempo sincrónico de nuestra era. Son ahora los propios zapatos los que escogen al cuerpo para poder andar, o no, ser par o impar, estar atados o desatados.



Sin título, Chema Madoz, 2001.

Es el zapato el que está a la caza del cuerpo.

¹³⁷ DERRIDA, Jacques. "Restituciones...", *op. cit.*, pág. 383.

¹³⁸ *Ibíd.*, pág. 384.



Artista devorada por sus botas (fotograma), Marián Redondo, 2011.

Como en *Artista devorada por sus botas*, una vídeo-instalación en la cual las botas se apropian del propio cuerpo del artista creador. De esta forma se invierte el proceso de artista + creador + zapatos = obra, sino que son ellos mismos los que literalmente se comen al artista emergente contemporáneo: botas + artista = obra. *Artista devorada por sus botas* es simplemente eso, una artista devorada por sus botas.

En este punto cabría preguntarse: si las botas acaban con el artista, ¿éste también perdurará en el tiempo como objeto de culto?

EL ZAPATO COMO RUINA. Y VUELTA A EMPEZAR.



La quimera del Oro, Charles Chaplin, 1925.



Intento de comerse unos zapatos(fotograma), Marián Redondo, 2011.

Hemos venido comparando al hilo de los zapatos, dos tiempos, dos momentos históricos y culturales. Dos 'lógicas' distintas del capitalismo. Con estas dos imágenes se pretende mostrar ambos tiempos: un fotograma de *La Quimera del Oro*, película que dirigió y protagonizó Charles Chaplin en 1925 y

un fotograma de mi propia obra, *Intento de comerse sus zapatos* realizada en 2011.

Siguiendo la idea de tiempo, Usanos le pregunta a Jameson:

"[...] ¿no cree que el modo biográfico de experimentar el tiempo, la manera en que se vive la temporalidad, todavía se mueve conforme a un patrón narrativo lineal?, ¿no cree que nuestro tiempo sigue siendo, después de todo, un tiempo lineal?"¹³⁹

¿Son las obras de arte contemporáneas y su producción de nuevas experiencias las que pueden tener la clave para intentar otro tipo de narración temporal? ¿Por ejemplo, de *pasajes*¹⁴⁰?

Estamos entrando en un tema muy contradictorio. En palabras de Douglas Davis:

"Ahora sabemos que el universo se encuentra en un constante estado de flujo molecular, que incluso su estructura externa está oscilando, expandiéndose aquí, contrayéndose allá, y que el mismo universo es un evento, no una constante, con un principio y un final".¹⁴¹

Digamos que estamos actualmente en un tipo de tiempo lineal por pura costumbre, puesto que desde una perspectiva diacrónica la experiencia temporal de una cultura o grupo social cambia a lo largo de la historia, pero actualmente también desde un punto de vista sincrónico al rescatarse dicha historia de forma simultánea. Dejando aparte el concepto de Jameson sobre la transformación de las categorías temporales en categorías espaciales, donde pretendemos llegar es a: si el arte contemporáneo se mueve ahora de forma sincrónica, simultánea, ¿cómo logra sobrevivir si la imagen en sí, medio actual por excelencia en todas sus formas, muere incluso antes de su propio

¹³⁹ USANOS, David. *Reflexiones sobre...*, op. cit., pág. 84.

¹⁴⁰ Término con el que Raymond Bellour describe el vídeo. "Pasajes (en lo que me ocupa) en los dos grandes niveles de experiencia que he evocado: entre móvil e inmóvil, entre la analogía fotográfica y lo que la transforma. Pasajes, corolarios, que cruzan esos "universales" de la imagen sin corresponderse exactamente con ellos: se produce así entre foto, cine, vídeo una multiplicidad de superposiciones, de configuraciones poco previsible". Edición en castellano traducido por Adriana Vettier: BELLOUR, Raymond. *Entre imágenes. Foto. Cine. Vídeo*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Colihue, 2009, pág. 14.

¹⁴¹ DOUGLAS, David. "¡Tiempo! ¡Tiempo! ¡Tiempo! El contexto de la inmediatez" en *Primera Generación. Arte e imagen en movimiento [1963-1986]*, Madrid, MNCARS, 2009 pág. 89.

nacimiento? ¿Cómo si la obra tiene ya de por sí fecha de caducidad? Incluso hasta la nueva arquitectura. ¿De qué vivirán entonces los que vengan detrás de nosotros?, ¿de *instantes*¹⁴²?

No queremos adentrarnos en la realidad de la imagen como mundo posible, sólo en la temporalidad de éstas: su inmediatez para con la supervivencia de la obra de arte en la actualidad. ¿Cómo puede sobrevivir si tanto el artista, fragmentado en su subjetividad, como su obra se agotan en sí mismas? Estaríamos hablando de las obras como objetos perdidos (*u objetos melancólicos*), o mejor aún como recuerdos¹⁴³ perdidos. Como explica claramente Quinard en uno de sus pequeños tratados:

"Todo lo que puede ser vivido se encuentra en la muerte. Todo está perdido. Desprovisto de memoria. Eso no ha tenido lugar. Así mismo, nada puede hacer recordar el recuerdo, ni hacer rememorar su desaparición. Es una amnesia la que precede a la memoria. El eclipse se sitúa en los dos extremos de la antigua cadena imaginaria: no tiene identidad. [...] En este sentido es de alguna manera fácil decir que para el que escribe toda lengua es una lengua muerta. Es una memoria de nada, pero exactamente de la misma forma como 'recordamos de nuevo' la muerte".¹⁴⁴

La obra muere, pero no dentro de la temporalidad habitual de principio y fin, sino en su misma creación como imagen, que a la vez se realiza intertextualizada en un contexto fragmentado. La fecha de caducidad de la obra ha sido alterada, no sólo en el momento de su creación sino en el de la propia recepción por parte del espectador. Podemos poner de nuevo el ejemplo de la nueva museografía: las exposiciones permanentes están siendo suprimidas por las exposiciones temporales. De esta forma, el discurso que se elabora en torno, pongamos por ejemplo, una obra 'clásica', *Viejos zapatos con cordones (1886)* de Van Gogh no es único y duradero. No está cerrado. Se mezcla de forma expográfica con otras obras creando discursos

¹⁴² *Instantes*: término que según Ricardo Tejada, es "la intensificación y aceleración de la velocidad hacen del vector la única dimensión de un mundo que termina identificándose con el desierto del instante". En TEJADA, Ricardo. *De una sensibilidad por venir. Ensayos de estética contemporánea*, Madrid, Arena Libros, 2008, pág. 24.

¹⁴³ Concepción de la fotografía, sobre todo, por Roland Barthes.

¹⁴⁴ QUINARD, Pascal. *El odio a la música. Diez pequeños tratados*, Argentina, Andrés Bellos Ed., 1999.

'novedosos'. (Justamente lo que estamos realizando en este trabajo). Pero hablamos de una obra con historia, con un pasado incrustado en el lienzo ¿Qué ocurre con las obras actuales del siglo XXI? ¿Se pueden crear discursos variados a partir de obras que están creadas para sólo un instante? ¿O tendremos que esperar veinte años para asignarle un significado (si es que sobreviven)?

Retomando el texto de Jameson con respecto a esta cuestión el autor propone:

"Lo que estoy proponiendo es la existencia de períodos, no de enfermedad exactamente, pero sí de lo que podríamos denominar formas periódicas de negatividad en diferentes momentos históricos".

El ejemplo que pone Jameson es Baudelaire, el Romanticismo y la posterior aparición del tedio (*l'ennui*): experiencia encontrada en literatura, la cultura y probablemente en la cotidianidad popular y que actualmente se ha visto sustituida por algo como la ansiedad. Aunque ésta se vislumbra y se comienza a discutir con Freud, momento en el que dicha ansiedad llega a dominar y se piensa en fragmentación por el sencillo hecho de que nuestra atención se divide, o mejor dicho, nos distrae. Según Fourier, inventor del repertorio de formas de conciencia¹⁴⁵, una forma de distracción poderosa y adecuada para ese tema es la conciencia mariposa, es decir, estás haciendo algo, te interesas por otra cosa y dejas la primera, y así continuamente. (Lo que en niños y no tan niños se podría llamar Trastorno por Déficit de Atención). Este es el punto clave que nos interesa. Esta distracción puede ser positiva porque podemos estar interesados en varias cosas al mismo tiempo, pero, a la vez, negativa. Según Usanos, "ves lo que en un determinado momento tienes frente a ti y eres incapaz de relacionarlo con ningún otro estímulo anterior o posterior"¹⁴⁶. De esta forma estaríamos frente a un *presente perpetuo*¹⁴⁷ (y fragmentado). La pregunta crucial sería: ¿es esta fragmentación positiva o negativa? Ni una cosa ni la otra. Las características

¹⁴⁵ Visto en "Fourier or Ontology and Utopia", en JAMESON, Fredric. *Arqueologías del futuro: el deseo y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Madrid, Ediciones Akal, 2009, págs. 283-302

¹⁴⁶ USANOS, David. *Reflexiones sobre la posmodernidad*, op. cit., pág. 11.

¹⁴⁷ Forma de describir la esquizofrenia utilizada por Deleuze. En: DELEUZE, Giles y GUATTARI, Félix, *El anti-edipo: capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Barral, 1973.

apuntadas anteriormente de la posmodernidad se mueven en esa ambigüedad, entre lo positivo y lo negativo dependiendo de sí se juzga desde una perspectiva de la modernidad o no. (Está claro que si lo observamos desde ésta se parece más a una pérdida). Dichas características supusieron una ruptura con el individualismo, en efecto, pero éste tampoco era perfecto en sí, por mucho que ahora caigamos en su nostalgia como carácter fuerte unificador. Por el contrario, la fragmentación supone además del rompimiento de esa unidad y su consecuente debilidad una pérdida de la historicidad, como comentábamos en capítulos anteriores. En palabras de Usanos esto sería:

"Lo que hace que el sistema sea percibido como algo eterno, de este modo, no es que no se pueda hacer una revolución, es que ni tan siquiera se puede pensar de otra manera. De hecho, si se es incapaz de estructurar la experiencia temporal, no es que no se pueda pensar de un modo alternativo, es que no se puede pensar en absoluto".¹⁴⁸

¿Cómo se puede aprovechar esta ambigüedad? ¿Cómo el artista puede aprovechar este bucle de tiempo y situar su obra en él si vivimos en una constante repetición?

Eva Lootz tiene otra obra de zapatos titulada *Dos pares de zapatos. Jamás Podría...* (1990-1994) que habla de los pasos, de la memoria y los zapatos están vacíos, y no son sólo un par, sino dos, diferentes, masculinos y femeninos. Los zapatos para Lootz son como una funda del cuerpo, como lo que protege al pie en palabras de la artista.



Jamás podría... Eva Lootz. 1990-1994.

¹⁴⁸ USANOS, David. *Reflexiones sobre la posmodernidad*, op. cit., pág. 11.

Por otro lado, a un nivel de fenómeno puramente plástico, el pie me fascina como arquitectura capaz de cargar con todo el cuerpo. Y hacer una funda, un envoltorio, para ese objeto irregular y espacialmente tan complejo es un ejercicio del que, curiosamente, no me canso nunca." ¹⁴⁹ Pero el zapato, además, en ese "cargar" del cuerpo también hace su memoria. ¿A quién hace su memoria si están vacíos y en un lugar indeterminado, ni en tierra ni en ciudad? Están como levitando, como los zapatos de Van Gogh analizados por Derrida, quien afirma:

"En efecto, parecen estar un poco en el aire, sea que parezcan no estar en contacto con la superficie, como en levitación por encima de ellos sin embargo los sostiene [...] sea que, abandonados a su ser-desatado, 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, [...]"¹⁵⁰ Porque en el momento en que los dos pares con la suela hacia arriba toquen el suelo su marca se borrará, quizás, con el tiempo. Aunque después como único rastro de memoria nos queden los zapatos"¹⁵¹.

¿Qué pasa si destruimos ese rastro de memoria al mismo tiempo que creamos la obra, ésta que tenderá a desaparecer igualmente? ¿Qué pasa si es el propio artista quién se come, literalmente, sus propios zapatos?

Pero no es el mismo comer de zapatos, por ejemplo el de Chaplin y el mío propio. Los contextos generacionales de ambas obras son bastante evidentes como hemos ido comentando a lo largo del trabajo, lo que hace que nos planteemos las diferencias desde un punto de vista del individuo: precariedad – copiosidad, hambre – voracidad, necesidad – deseo.

¹⁴⁹ LOOTZ, Eva, "Los hilos de Ariadna", *La lengua de los pájaros* (cat. expo.), Madrid, MNCARS, 2002

¹⁵⁰ DERRIDA, Jacques. "Restituciones...", *op. cit.*, pág. 304.

¹⁵¹ DERRIDA, Jacques. "Restituciones de la verdad en puntura", *op. cit.*, pág. 321.



Intento de comerse unos zapatos (fotograma), Marián Redondo, 2011.

¿Podríamos encontrar aquí el ejemplo "moderno" en Chaplin y el "posmoderno" en el mío? ¿Tendría sentido esta separación? ¿Qué hay de Chaplin en mi vídeo y qué veo en Chaplin de actualidad?

No es útil en este sentido la cita del Bergson en cuanto a acción que se preocupa por el tiempo: "Jamás podría, evocar y contar el pasado si no se hubiera constituido ya en el momento en el que el pasado era todavía presente, y por tanto con una finalidad futura. Precisamente por eso es una conducta: sólo en el presente nos constituimos una memoria, y lo hacemos para servirnos de ella en el futuro, cuando el presente sea pasado"¹⁵²

Sino que se podría hablar del acto de comerse un zapato (objeto perdido) como un gesto melancólico, y en última instancia narcisista. En palabras de Agamben:

"Según Freud, el mecanismo dinámico de la melancolía toma prestados sus caracteres esenciales en parte del luto y en parte de la regresión narcisista. [...] así también la melancolía es una relación con la pérdida de un objeto de amor, pero a la que no sigue, como podría esperarse

¹⁵² Texto de Deleuze en su libro sobre Bergson que da título a la pieza de la escultora austriaca.

una transferencia de la libido hacia un nuevo objeto, sino su retraerse en el yo, narcisistamente identificado en el objeto perdido"¹⁵³.

El autor continua: "Así en la melancolía el objeto no es ni apropiado ni perdido, sino una y otra cosa al mismo tiempo"¹⁵⁴. En este sentido, el objeto perdido es la apariencia que el propio deseo crea al cortejar al fantasma de dicho objeto, así mismo, la introyección de la libido con respecto a esa pérdida es sólo una faceta de un proceso en el que lo real pierde su realidad para lo que lo que es irreal se vuelva real. ¿Desocultación de los entes de nuestro propio deseo? ¿Qué se come Chaplin en este caso, el propio fantasma de su hambruna, como un '*ogro meláncolico*'? ¿Es la devoración la única forma de incorporar de nuevo al yo el objeto perdido?

Según María Cunillera en su tesis *Metáforas de la voracidad del siglo XX* (2010): "la boca es el comienzo, o si queremos, la proa de los animales; en los casos más característicos es la parte más viva, es decir, más terrible, para los animales vecinos"¹⁵⁵ Y es también al mismo tiempo punto (ciego)¹⁵⁶ de inicio de incorporación al cuerpo que irremediamente se perderá. En palabras de Aurora Fdez. Polanco: "devorar el objeto de deseo supone la destrucción previa y la anulación de toda distancia, es decir, de toda consideración de 'lo otro', [...] retener, volver a tener interiorizar, impedir que aquello vuelva a desaparecer. Si es así, será conmigo"¹⁵⁷. El caso de *Intento de comerse sus zapatos*, devorados por la propia artista. En la obra A y B, sujeto y objeto (componentes fundamentales de la representación) entran en conflicto. Si los dos son "eliminados", ¿qué queda?

¹⁵³ AGAMBEN, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Ediciones Pre-Textos, 2006, pág. 52.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, pág. 54

¹⁵⁵ CUNILLERA, María. *Metáforas de la voracidad del arte del siglo XX*, Madrid, Universidad Complutense, 2010, pág. 67.

¹⁵⁶ Según Cunillera: "Punto ciego que renueva el trauma escópico de origen del que nos habla Freud, ligado a la pérdida del objeto y la castración. En CUNILLERA, María. *Metáforas de ...*, op. cit., pág. 75.

¹⁵⁷ FDEZ. POLANCO, Aurora. "Devorar", dentro del dossier "El arte y la comida", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 637-638, julio-agosto, 2003.

BIBLIOGRAFÍA

- Libros:

- AA.VV, *Arte moderno. Ideas y conceptos*, Instituto de Cultura, Madrid, Fundación Mapfre, 2008.
- AA.VV, *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.
- .Antología I, *TIC-TAC, Cuentos y poemas contra el tiempo*, Madrid, Ediciones Atlantis, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Ediciones Pre-textos, 2006.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1980.
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?* Madrid, Ediciones Rialp, 1966.
- BECKETT, Samuel, *Teatro Reunido*, Barcelona, Tusquets Editores, 2006.
- BELLOUR, Raymond, *Entre Imágenes. FOTO. CINE.VIDEO*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2009.
- CHEVALIER Jean y GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de los Símbolos*, Londres, Editorial Hender, 1981.
- CRIMP, Douglas, *Photographs at the End of Modernism, On the Museum's Ruins*, Cambridge, London, MIT Press, 1984.
- CRUZ, Manuel, *Cómo hacer cosas con recuerdos*, Buenos Aires, Katz Editores, 2007.
- CUNILLERA, María, *Metáforas de la voracidad del arte del siglo XX*, Madrid, UCM, 2010. (Tesis doctoral inédita)
- DERRIDA, Jacques, *La verdad en pintura*, Buenos Aires, Paidós Ibérica, 2001.
- DÍAZ, Esther, *Posmodernidad*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2000.
- ECO, Umberto, *Cómo se hace una tesis*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, George, *Los que vemos, lo que nos mira*, Argentina, Ediciones Manantial, 2006.
- DUNCAN, P. *Alfred Hitchcock, El arquitecto de la angustia 1988-1980*, Barcelona, Taschen Ediciones, 2003
- FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1997.

- HEIDEGGER, Martin, *Arte y Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- HEIDEGGER, Martin, *Introducción a la Metafísica*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2003.
- KAPLAN, E. Ann, *Las mujeres y el cine a ambos lados de la cámara*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998
- KRAUSS, André, *Vincent Van Gogh, Studies en the Social Aspects of his work*, EE.UU, Humanities Press International, 1987.
- KRAUSS, Rosalind E., *El inconsciente óptico*, Madrid, Editorial Tecnos, 1997.
- KRAUSS, Rosalind E., *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Forma, 2009.
- KRAUSS, Rosalind E. *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002.
- KRAUSS, Rosalind E., *The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1987.
- LIANDRAT- GUIGUES, Suzanne y LEUTRAT, Jean-Louis, *Cómo pensar el cin*, Madrid, Ed. Catedra, 2003.
- MAGRITTE, René, *Escrito*, Madrid, Editorial Síntesis, 1979.
- MARTÍN GUTIERREZ, Gregorio, *Cineastas frente al espejo*, Madrid, T&B Editores, 2008.
- ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona, Editorial Paidós, 1995.
- PARDO, José Luis [et al.], *¿Deshumanización del arte?*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, Barcelona, Editorial Visor, 1992.
- RAMIREZ, Juan Antonio, *Construcciones Ilusorias, Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, Alianza Forma, 1983.
- SCHAPIRO, Meyer, *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Madrid, Editorial Tecnos, 1999.
- SILVERMAN, Hugh, *Textualities. Between hermeneutics and deconstruction*, New York, Routledge, 1994.
- TEJADA, Ricardo, *De una sensibilidad por venir. Ensayos de estética contemporánea*, Madrid, Arena Libros, 2008.

- TISSERON, Serge. *El misterio de la cámara lúcida*, Salamanca, Universidad de Salamanca Editorial, 1999.
- WARHOL, Andy, *Diarios*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1990.

Revistas:

- BLOOM , Suzanne y HILL, Ed, "Borrowed Shoes", *Artforum* , nº 22, 1988.

Catálogos:

- AA.VV, *Primera Generación. Arte e imagen en movimiento [1963-1986]*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006.
- ANNA MALAGRIDA, Fundación Mapfre, Madrid, 2010.
- ATOPIA, *Art i ciutat al segle XXI*, Centre de Culture Contemporània, Barcelona, 2010.
- CHEMA MADDOZ, Colección PhotoBolsillo, Biblioteca de Fotógrafos Españoles, Ediciones La Fábrica, Madrid, 2009.
- EVA LOOTZ, *Dibujos* (cat. expo.), Granada: Diputación, 2000.
- EVA LOOTZ. *La lengua de los pájaros* (cat.), MNCARS, Palacio de Velázquez, Madrid, 2002.
- HELENA ALMEIDA, *Tela rosa para vestir*, Fundación Telefónica, Madrid, 2008.
- LA SUBVERSIÓN DE LAS IMÁGENES. Surrealismo. Fotografía. Cine, Fundación Mapfre, Madrid, 2010.
- RENÉ MAGRITTE, *La fidelidad de las imágenes*, Palacio de la Merced, Córdoba, 2003.
- WALKER EVANS, Fundación Mapfre, Madrid, 2009.

Documentos electrónicos:

- CASTRO FLORÉZ, Fernando, *Homeless Depeindre. (Cuando la extranjería nos habita)*. [en línea], URL: <http://juancarlosnadal.com/wp-content/uploads/2010/01/Homeless-Depeindre.-Fernando-Castro-Florez1.pdf>
- CRIMP, Douglas, *Pictures*, [en línea], URL: <http://www.clubblumen.at/media/crimp.pdf>
- DZEPAROSKI, Ivan, *Van Gogh's Tight Shoes: Derrida Unshoes, Heidegger and Schapiro*, [en línea], URL: http://www.identities.org.mk/files/Dzeparoski_Van_Goghs_Tight_ShoesENG.pdf
- GALARD, Paul, *La obra exapropiada. Derrida y las artes visuales*. [en línea], URL: <http://revistas.ucm.es/fsl/18855687/articulos/ESIM0606110057A.PDF>, UCM.
- KROSNER, Andrea, *Deconstructing Origin Stories*, [en línea] URL: <http://es.scribd.com/doc/44247965/Kroksnes-Andrea-Deconstructing-Origin-Stories>
- MARTÍNEZ FERNANDEZ, Pablo, *La Posmodernidad como Implosión, Acoplamiento y Envoltura: Estética de Surrealismo y Cyborg*, [en línea] URL: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fuks2.html#Pmartinez>, UCM.
- OHLIN, Alix, *Home and Away: The Strange Surrealism of Mona Hatoum* [en línea] documento monográfico de Internet, URL: http://www.daratafunun.org/main/activit/curentl/mona_hatoum/2.htm

ANEXO

1.- Making off de las obras *Artista devorada por sus zapatos* e *Intento de comerse sus zapatos*.

El contexto donde se realizan la obras es un espacio a medio camino entre el campo (mi propio origen) y la ciudad (mi destino, parece), digamos que es un espacio Heideggeriano-schapiriano, y totalmente atemporal. *Artista devorada por sus botas* es una vídeo-instalación, pues se compone de dos partes: en primer lugar se exponen las botas y su contexto de grabación (sólo tierra, el contexto expositivo ya ofrece el carácter ciudadano) tal cual, cámaras de grabación incluidas, simulando la posición del cuadro original de Van Gogh, aunque anclados en el suelo sin que se puedan mover. En segundo lugar, el vídeo no se proyecta, se retransmite a través de la cámara de vídeo que apunta al mismo tiempo a las botas expuestas. La acción transcurre en la propia cámara de vídeo, no en la realidad. Es decir, no interesa la noción de simulacro ni doble imagen, (aunque sí acompañen al concepto final) lo que importa es que las botas/zapatos son las protagonistas, no el artista ni el cuerpo del artista.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

