



<http://dx.doi.org/10.15446/ideasyvalores.v66n165.49010>

HORROR VACUI

UNA APROXIMACIÓN AL VACÍO DE UN PAR DE ZAPATOS A PARTIR DE MARTIN HEIDEGGER



HORROR VACUI

AN APPROACH TO THE EMPTINESS OF A PAIR OF SHOES ON THE BASIS OF MARTIN HEIDEGGER'S THOUGHT

IVÁN GODOY*

Universidad Finis Terrae / Universidad del Desarrollo - Santiago de Chile - Chile

.....
Artículo recibido el 5 de febrero de 2015; aprobado el 14 de noviembre de 2015.

* igodoy@uft.cl, i.godoy@udd.cl

Cómo citar este artículo:

MLA: Godoy, I. "Horror vacui. Una aproximación al vacío de un par de zapatos a partir de Martin Heidegger." *Ideas y Valores* 66.165 (2017): 111-132.

APA: Godoy, I. (2017). *Horror vacui*. Una aproximación al vacío de un par de zapatos a partir de Martin Heidegger. *Ideas y Valores*, 66 (165), 111-132.

CHICAGO: Iván Godoy. "Horror vacui. Una aproximación al vacío de un par de zapatos a partir de Martin Heidegger." *Ideas y Valores* 66, n.º 165 (2017): 111-132.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

RESUMEN

Los zapatos nos sirven y nos acompañan, testimonian diferentes verdades, dependiendo de su utilidad y su dueño. Pueden ser de vagabundos o de prisioneros, de militares, artistas o campesinos, de adultos o de niños, de asesinos o de asesinados. Muchos guardan un misterio, todos tienen una historia. El arte los ha acogido desde sus comienzos, vinculándolos a diferentes sucesos, como en las obras de Vincent Van Gogh, Can Togay y Gyula Pauer. A partir del trabajo de estos artistas se busca vincular el vacío y el horror en el arte con el tema de la verdad, entendida como *alétheia* o desocultación, rememoración y acontecimiento, e indagar por la historia que se oculta tras ciertas obras artísticas.

Palabras clave: V. van Gogh, G. Pauer, C. Togay, arte, verdad, zapatos.

ABSTRACT

Shoes are not only useful; they are also our constant companions, and, as such, they attest to different truths, depending on their utility and their owner. They can belong to vagabonds or prisoners, to soldiers, artists, or peasants, to adults or children, to murderers or victims. Many conceal a mystery, and they all have a history. Since its beginnings, art has included them and linked them to diverse events, as is the case in the works of Vincent Van Gogh, Can Togay, and Gyula Pauer. On the basis of the work of these artists, the article connects emptiness and horror in art with truth, understood as *alétheia* or unconcealment, remembrance, and event, and inquires into the hidden story of certain artworks.

Keywords: V. van Gogh, G. Pauer, C. Togay, art, truth, shoes.

*Pero me es tan querida la verdad,
el buscar hacer lo verdadero, también:
en fin, creo que prefiero seguir siendo
zapatero, a ser músico con los colores.*

VINCENT VAN GOGH

Horror, vacío y verdad

Los zapatos nos sirven y acompañan, testimonian diferentes verdades, dependiendo de su utilidad y a quien pertenezcan. Los zapatos pueden ser de vagabundos o de prisioneros; de militares, artistas o campesinos; de adultos o de niños; de asesinos o asesinados. Muchos guardan un misterio tras su apariencia, todos tienen una historia que contar, que no es otra que la de los caminos recorridos. Los hay usados y no tanto. Hay otros abandonados que son dramáticos. Los zapatos nos cuentan y se cuentan en las marcas que llevan inscritas en su epidermis. Los zapatos son tanto un adentro como un afuera, son una segunda piel que tras lo evidente oculta lo inmanente. Los zapatos como modelo significan más aún cuando están vacíos. Literalmente –como señala Martin Heidegger respecto a la obra de arte–, cuando reposan-en-sí, “hablan”, sobre todo cuando su vacío atestigua aquello indeterminado que los invade. No “a través de la descripción o explicación” o “por medio de un informe sobre el proceso de elaboración” de un determinado “calzado”, menos “a la observación del uso que se les da en la realidad a esos zapatos”. Sino en el silencio, delante de la tela de Van Gogh. Esta es la que ha hablado (*cf.* Heidegger 1998 25).

A partir de sus comienzos, el arte se ha ocupado de representar zapatos y los ha vinculado con diferentes sucesos. Como acompañantes de gestas notables, sucesos ilustres, dramáticos acontecimientos o tiernos episodios. Sin embargo, hay un artista en particular que hizo de los zapatos un elemento protagónico y recurrente en sus obras. Vincent Van Gogh pintó cerca de una decena de cuadros con zapatos como “tema”, y muchos otros utilizándolos como modelo secundario.¹ En *El origen de la obra de arte* (1952), Martin Heidegger indaga y explica la esencia de la obra artística. En esta obra, Heidegger le dará capital importancia a un particular cuadro de zapatos del artista holandés, que el filósofo alemán titulará *Zapatos de campesina* o *Zapatos de campesino* (1886).²

- 1 Hay once “cuadros” de zapatos como tema principal y diez más que los usan como tema secundario, de acuerdo con el catálogo revisado el 15 de octubre de 2015 en la página web de la Van Gogh Gallery.
- 2 Meyer Schapiro, iconólogo e historiador del arte de la Universidad de Columbia en Nueva York, cuestiona la *evidencia* propuesta por Heidegger y sostiene una fuerte discusión en torno al cuadro de los zapatos que refiere el filósofo alemán. Schapiro, en

Otros zapatos que construyen un significado a partir del vacío, pero de muy distinta manera que los anteriores, son los *Zapatos al borde del Danubio* (2005); un conjunto escultórico realizado por los artistas húngaros Gyula Pauer y Can Togay, a orillas del río Danubio en Budapest, para recordar los brutales asesinatos que tuvieron lugar en la ciudad durante la Segunda Guerra Mundial.

A partir de estas dos obras de Van Gogh y de Togay y Pauer, este escrito procurará, por una parte, ligar el vacío y el horror en el arte con el tema de la verdad, entendida esta última como la entendieron los griegos, es decir, como *alétheia*, como desocultación, rememoración y acontecimiento. Por otra parte, se propone indagar las historias que se ocultan tras estas obras, desde sus atributos materiales a los hechos ocurridos, así como la emoción que provocan, pesquizando en los relatos que se esconden en el vacío que las invade.

La Real Academia Española (RAE) define horror como un sentimiento intenso causado por algo terrible y espantoso, como aversión profunda hacia alguien o algo, también como atrocidad, monstruosidad, enormidad. La RAE define terror como miedo muy intenso, como persona o cosa que produce terror. Hay que distinguir “terror” y “horror”, dos conceptos que inapropiadamente se entienden como sinónimos. Generalmente hablamos de terror cuando debiéramos hablar de horror. En el sujeto estriba la diferencia entre ambas palabras. Horrorizarse es la forma reflexiva del verbo horrorizar. Se horroriza uno mismo, o si el horrorizador es otro, necesita a su vez colaboración del horrorizado: “El horror nace en uno mismo, se genera dentro de uno como consecuencia de algo horrible” (Arnal 2017 s.p.). Será justamente ese “terror-horror” que nace de uno mismo, ligado al miedo, que Martin Heidegger precisará como *Angst*, y emergerá como “angustia” que nos “hace patente la nada” (cf. 1974 51).

Horror vacui es una expresión latina que significa horror al vacío. Su origen está, por una parte, en la idea del vacío como nada que amenaza la existencia esencialmente a causa de la muerte, y por otra, en el horror ante esta posibilidad. Con el tiempo, sin embargo, la expresión se desplazó a otros ámbitos como el arte, y consintió en no dejar un espacio

lo esencial, refuta la idea de Heidegger de que los zapatos sean femeninos y que sean campesinos, basado en una investigación de todas las versiones de zapatos que el artista pintó, y concluye que los zapatos aludidos por Heidegger como “zapatos de campesino o campesina (labriego)” corresponden al cuadro pintado en 1886 por Van Gogh, conocido como *Par de botas* (figura 1) –y últimamente con el nombre de *Viejos zapatos con cordones* (*Old boots with laces*), título dado por el gran catálogo de la exposición de las Tuileries en 1972, con obras de la colección del Museo Nacional Vincent Van Gogh de Holanda–, y que representaría unos zapatos del propio Van Gogh y no los de una campesina (cf. Schapiro 357).

libre en la decoración de la pieza artística, esto es, llenar el vacío para desquiciar la nada, sacarla de su lugar, interpelarla. Ciertamente, un par de zapatos se predicen vacíos cuando todavía no tienen dueño, o cuando nadie los usa. Cuando el zapato ha sido abandonado en su vacío no habita la nada, sino la historia de los cuerpos que lo habitaron.

En su forma y materialidad, en sus pliegues, ataduras y orificios, en su gastada suela habita el residuo de una memoria, evidencia de un tiempo transcurrido. Un par de zapatos vacíos testimonia abandono y queda suspendido en las causas de este. En el vacío de un par de zapatos la nada es aparente, la oquedad es desolación, amenaza y crispación ante el olvido. En el vacío de un par de zapatos se oculta su verdad, su pertenencia y utilidad, pero sobre todo, los caminos recorridos. Hay huellas dentro y fuera del vacío de los zapatos que nos hablan de rumbos y contextos, de acontecimientos y de historias. Los zapatos de impronta humana nos dejan en su vacío el silencioso registro de los eventos ocurridos.

La verdad como *alétheia* es desocultación, y no solo “concordancia del conocimiento con la cosa”. Es más, para que el conocer se “adecue a la cosa” y “que la cosa pueda ser la que fije previamente el enunciado” es imperativo que primeramente “aparezca”, que “emerja ella misma de su ocultamiento” (cf. Heidegger 1998 37). La verdad de la palabra, a su vez, no se refiere al desocultamiento al afirmar que algo es esto o aquello, sino más bien que el algo “es”, y no es “nada”. No se trata de pensar la cosa en su relación con lo falso, sino en su relación con la nada (cf. Gadamer 2002). Definitivamente, hablar de la nada “seguirá siendo repulsivo y un sinsentido para la ciencia” mas no para la poesía o la filosofía. No se puede hablar de la nada como si fuera una cosa más; menos cuando el “verdadero hablar de la nada siempre será excepcional. No se puede convertir la nada en algo común” (Heidegger 2003 33).

Van Gogh y un par de zapatos

Para Martin Heidegger, la verdad del arte se debe entender no como producto u objeto encerrado en una determinada red de valores y significados, sino como “acontecimiento” que irrumpe en el mundo “desocultándose poéticamente”, volviéndolo a fundar cada vez, y nos maravilla ante el acontecer de lo insólito (cf. Heidegger 1998 52-53). Para ello, el filósofo alemán ejemplificará analizando someramente la pintura *Zapatos de campesino* (figura 1) de Vincent Van Gogh. Desde un comienzo nos advierte Heidegger que dependiendo de la función que tengan los zapatos (caminar, bailar, trabajar), se generan las consecuentes diferencias entre materia y forma. Es en este sentido, precisa, que justamente el ser útil radica en servir para algo; sin embargo, para explorar lo útil es necesario hacerlo servible. Es en su función donde realmente los zapatos son lo que son. Más auténticos son cuanto menos piense en

ellos el campesino o campesina al trabajar, cuanto menos los sienta o los contemple. Es en su específico “uso” para lo que sirven los zapatos. Al respecto, Heidegger repara que, al contemplar la obra de Van Gogh, nos vemos impedidos para experimentar lo que en verdad es el ser de lo útil, pues no tenemos acceso a su uso, no sabemos de su fiabilidad y familiaridad con la usuaria del zapato; sin embargo:

En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo, mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia a sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el llamado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la tierra, y su refugio es el mundo de la labradora. El utensilio puede llegar a reposar en sí mismo gracias a este modo de pertenencia salvaguardada en su refugio. (Heidegger 1998 23-24)

Este ser del útil no lo encontramos gracias a una descripción y explicación del zapato, tampoco como parte de una información del proceso de confección de este, menos aún –y esto es de capital importancia ante la discusión con Schapiro–,³ en virtud de haber observado el uso real y efectivo del zapato. Solo poniendo atención a la obra de Van Gogh para observar desinteresadamente en su “vacío”, podremos hallar el “ser del utensilio” en su esencia, escuchar lo que la obra “ha hablado” y “saber lo que es de verdad un zapato”. Es en la cercanía de la obra donde pasamos inesperadamente a estar en lo insólito, en un lugar donde habitualmente no estamos. Será por lo tanto la obra de arte la que “pondrá” en operación la verdad: “poner quiere decir aquí erigirse, establecerse [...] en la obra a la luz de su ser”, alcanzando su permanencia justamente en su “aparecer” (cf. Heidegger 1998 25).

3 Schapiro (1999) defiende la imposibilidad de que los zapatos puedan expresar otra verdad que no sea la de su referente real y efectivo, en este caso, no unos existentes y reales *zapatos de campesino*, sino, en su opinión, los zapatos del propio Vincent Van Gogh. Es decir, si el cuadro devela alguna verdad, esta hace referencia a Van Gogh, un hombre urbano durante la época en que pinta este cuadro; bajo ningún concepto podrá referírsele al mundo de los campesinos. Para Schapiro, lo *real* resulta determinante a la hora de fijar qué verdad se muestra en el cuadro (cf. 149-150).

La esencia del arte, por tanto, en esta obra de Van Gogh, sería justamente el poner en operación la verdad de los zapatos. Sin embargo, al ponerse en operación la verdad como *alethéia* (desocultación), esta pone a su vez en cuestión la verdad tradicional entendida como *adaequatio*, por la cual el arte es una “imitación y copia de la realidad”. Heidegger es enfático en señalar que de ningún modo “Par de botas campesinas” pintadas por Van Gogh encuentran su sentido como obra de arte a causa de la coherencia que encuentra lo real con la imagen de la obra. Por lo tanto, y subraya este aspecto, la obra de arte no consiste en la reproducción de unos zapatos en particular, “sino más bien el de la reproducción de la esencia general de las cosas” (Heidegger 1998 26). La que consiste justamente en poner en operación la verdad, de ahí la evidencia,⁴ el suceso y el acontecimiento, de ahí su mundo: “Alzándose en sí misma, la obra abre un mundo y lo mantiene en una reinante permanencia. Ser obra significa levantar un mundo” (*id.* 31).



FIGURA 1. Vincent Van Gogh, *Par de botas* (titulados como *Zapatos de campesino* por Heidegger), óleo sobre tela, 37,5 x 45 cm, 1886. Fuente: Museo Nacional Van Gogh de Ámsterdam, Holanda.

-
- 4 Las obras de arte son evidencias de algo en la medida que muestran, de muy diversa manera, lo cósmico que las constituye. Sin embargo, no se puede aclarar lo cósmico de la obra hasta no haber iluminado en forma nítida su reposar en sí. Para poder lograr esta nitidez básica del reposar en sí de la obra, es necesario primeramente deshacernos de todas aquellas relaciones que se refieren a lo que no es ella misma. Precisa Heidegger que, con el tiempo, las obras son explotadas de diferente forma como objetos artísticos; sin embargo, por más fuerza que contengan y por más que guarden óptimos grados de preservación, las obras van a ser arrancadas de su propio espacio existencial, y despojadas de su mundo. En lo sucesivo, la obra de arte quedará prisionera de este nuevo estatuto: de ser-objeto de la obra en vez de su ser-obra. Por más que toda la cultura artística se esmere en cultivar la obra por ella misma, este reposar en sí ha huido.



FIGURA 2. Vincent Van Gogh, *Tres pares de zapatos*, óleo sobre lienzo, 49 x 72 cm, 1886. Fuente: Fogg Art Museum, Cambridge, Estados Unidos.

Para el filósofo alemán, en el cuadro de Van Gogh acontece la verdad:

Esto no quiere decir que en ella se haya reproducido algo dado de manera exacta, sino que en el proceso de manifestación [...] del utensilio llamado bota, lo ente en su totalidad, el *mundo* y la *tierra* en su juego recíproco, alcanzan el desocultamiento. (Heidegger 1998 40)

De lo oculto emerge el sentido del zapato para Heidegger, y este no es otro que el lugar del misterio donde surge la verdad –en un combate entre *mundo* y *tierra*–, como lo desocultado. De ahí que “en la esencia de la verdad reside una tendencia hacia la obra”, trayendo del encubrimiento hacia lo claro, la “verdad en cuanto obra” (cf. Heidegger 1998 45).

Sin embargo, la utilidad del zapato también tiene su otra historia, la particular, la de su confección y apropiación que no es otra que su biografía, su origen, vida y muerte. La historia de su acontecer acontecido, de ahí su propósito, recorrido y pertenencia. El vacío en los zapatos de Van Gogh también es ese espacio oscuro habitado y modelado que descansa en espera de su habitante. El habitante es el que le da sentido al ser del útil, más allá de su especificidad, porque le da historia. La ausencia del habitante testimonia un vacío preñado de sentidos, el de los caminos recorridos y el de los caminos por recorrer, “en el habitar descansa el ser del hombre, y descansa en el sentido del residir de los mortales en la tierra” (Heidegger 2001 110).

Vincent Van Gogh lamentablemente no pinta zapatos de campesino, como titula Heidegger su obra, sino que pinta *Par de botas* (figura 1), y su historia cambia radicalmente; los zapatos –como concluye Schapiro–, son del mismísimo Vincent Van Gogh (cf. Calabrese 1987 50). Lo nominal distribuye acciones y atributos, otorga pertenencia y sentido. La verdad que emerge al dejar reposar-en-sí la obra varía según el nombre que se le dé. El asunto se complica aún más si lo que se ve no es lo que se cree. Derrida sostendrá –crispando aún más el “hablar” de la obra–, que el par de botas no es un par, sino que son dos zapatos de un mismo pie. Por lo tanto, “algo diabólico” (*Muscipula Diaboli*) estaría tras esta obra: “Tal vez lo diabólico ya esté atrapado, carnada suplementaria, en el cojeo de estos dos zapatos torcidos, si el doble no forma un par, en trampa a quien quiere meter los pies ahí y esta sería la extraña trampa” (Derrida 290), dando pie literalmente a una nueva y compleja interpretación de la obra y su verdad.

La atribución de los zapatos, por tanto, independientemente de lo que cada cual nombre, contemple o escuche, resultará, tanto para Heidegger como para Schapiro y Derrida, una condición necesaria de cualquier discurso en torno a su verdad. Sin embargo, para Heidegger, previa a toda *adaequatio*, esta verdad no podrá ser nominal, sino hasta que haya emergido primeramente de la obra y su reposar, iluminada por la afamada luz griega de la *aletheia*.⁵ Se necesita para ello –precisa el filósofo alemán– tener “la capacidad de asombrarse ante lo simple”, para “que lo desocultado sea experimentado solo como lo que llegado-a-aparecer”, o “lo presente” (cf. Heidegger 2001 192).

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

5 “La luz solo puede aclarar lo presente si lo presente ya ha salido a algo abierto y despejado, y puede expandirse en ello. Esta apertura es, en efecto, aclarada por la luz, pero de ninguna manera traída y configurada recién por ella. Pues también lo oscuro requiere de esta apertura; de lo contrario no podríamos atravesar ni cruzar por la oscuridad. Ningún espacio podría darle a las cosas su lugar y distribución, ningún tiempo podría hacer madurar, en el devenir y el transcurrir, hora y año, es decir, extensión y duración, si no le fuese concedido al espacio y al tiempo, y a su copertenencia, la apertura que reina cabalmente en ellos. El lenguaje de los griegos llama a eso que deja libre lo despejado, y que concede recién todo lo abierto, la *A-létheia*, el no-ocultamiento. El que no deja a un lado el ocultamiento: esto ocurre tan mínimamente, que el desocultar, el poner al descubierto [*Entbergen*], requiere siempre del ocultar” (Heidegger 1967 s.p., énfasis agregado).

ausencia de un título podemos acudir a la recurrencia sobre un tema en la obra de Van Gogh, aspecto importante y que no debiera soslayarse en ningún análisis puntual de su obra. Once pinturas con zapatos realizó el pintor holandés, y muchas otras relacionadas con el tema. Esto marca indudablemente una tendencia, señalando un interés particular en torno a un tema específico: el andar, como una de las aptitudes más esenciales del ser humano. El andar es un acontecimiento en sí, es objeto de independencia, de autonomía, de libertad. Indudablemente el andar es un segundo nacer en el mundo,⁶ tanto literal como metafórico para Van Gogh, sobre todo en momentos de penurias:

Ha sido, sin embargo, en esta miseria cuando he sentido renacer mis energías y me he dicho: de cualquier modo yo seguiré todavía, volveré a coger el lápiz que abandoné en mi decaimiento, y volveré nuevamente al dibujo; por lo que me parece, todo ha cambiado para mí y, mientras tanto, estoy en camino, y mi lápiz se ha vuelto más dócil, y parece volverse más y más cada día. (Van Gogh 1992 49)

Diferentes tipos y estilos en diferentes posiciones y situaciones mostrarán el interés de Van Gogh por el tema del zapato (figura 2), invitando

6 “El 30 de marzo de 1852, en Zundert (Holanda), nace muerto –o muere al poco tiempo de nacer– un niño al que llamaron Vincent Willem. Como si se tratara del argumento macabro de un misterioso cuento, el mismo día, del mismo mes, del año siguiente (1853), nace otro niño de los mismos padres, al que vuelven a llamar Vincent Willem, el cual habría de llegar a ser un famoso pintor. Nace, pues, Vincent van Gogh, como sustituto de otro hermano muerto prematuramente, que fue enterrado cerca de la iglesia donde trabajaba su padre, por lo que es posible que, siendo niño, Vincent viese frecuentemente una tumba donde estaba grabado su nombre y apellidos. La esposa de su hermano Theo, Johanna Bonger, espera un hijo para el mes de enero de 1890. Van Gogh se alegra ante la noticia –especialmente al conocer que le van a poner “Vincent” si es un niño, como así ocurrirá–. Muy probablemente como homenaje a su sobrino elaboró una bella composición, inspirada en una estampa de Millet, la cual llamó *Primeros pasos*, adaptada a su propio lenguaje artístico, y en clave impresionista. El andar en la obra *Primeros pasos* se hace promesa, resguardo e ilusión, preludiviendo un nuevo nacer al mundo de aquella pequeña criatura que comienza a andar. Aparentemente Van Gogh pinta una amorosa escena familiar: un niño en sus primeros pasos, asistido tiernamente por su madre, quien lo ayuda a mantenerse en pie. Al frente, a unos pocos pasos, el padre ha abandonado momentáneamente su tarea en la huerta (carretilla, pala, rastrillo), para hincarse con una rodilla en la tierra y expectante tenderle los brazos a la criatura, que está a punto de soltarse de los brazos de su madre para caminar hacia él. Lamentablemente, la criatura no llegará a destino, por más que logre andar. No solo no hay camino alguno delante del niño, sino que además el terreno es intransitable para la criatura; aún más, Vincent se ha encargado de hacer más difícil el andar del niño, interponiendo entre él y su padre un surco, una grieta profunda en la tierra, que separa indefectiblemente al campesino de su descendencia; así dispuesta la obra, el andar de la criatura será estéril, no llegará a ninguna parte” (Godoy 209-210).

a pensar no solo en las obras individuales, en su reposar-en-sí, tal como sugiere Heidegger, sino también en su conjunto, esto es, en su recurrencia y permanencia como tema en la obra del artista. El zapato, como tema, crea la acción del andar manifiesta en la errancia como historia del pintor holandés.⁷ Si la obra *Zapatos de campesino* “habla”, según Heidegger, se le debiera preguntar en forma más acuciosa qué historia cuenta, y de ahí quizá podríamos complementar su esencia, si es que la tiene. En los zapatos sin nombre de Van Gogh reposa el silencio, la latencia de un acontecimiento. El “vacío” del interior del zapato dirige el sentido para el “lleno” fuera de cuadro; de ahí su verdad. El ser del útil no solo emerge en el “reposar-en-sí” de la obra como evidencia, sino a lo que este alude: su biografía como parte de una “herencia”, entendida esta, no como los sucesos relevantes dentro de un tiempo determinado de un pueblo, sino más bien como aquella historia que “vuelve a comenzar” impulsada por el “acontecer del arte”, en donde “el arte es historia en el esencial sentido de que funda historia” (cf. Heidegger 1998 55-56).

Lo que el zapato cuenta refiere inexorablemente a la biografía del artista, como individuo y como mediador ante lo oculto. La elección, condición y reiteración del modelo atestigua la verdad del zapato tras lo aparente. Lo que desoculta la obra es solo una parte, un indicio, que apunta inexorablemente a un “fuera de cuadro”.⁸ La obra es la consumación de un episodio, que tras la apariencia permanece ligada a un contexto y su historia; de ahí su acontecimiento.

Togay y Pauer. Sesenta pares de zapatos a la orilla del Danubio

Zapatos a orillas del Danubio (2005) es una obra creada por los artistas Can Togay y Gyula Pauer en la orilla del río Danubio, en Budapest, Hungría (figuras 3 y 4), para recordar los brutales asesinatos que tuvieron lugar en la ciudad durante la Segunda Guerra Mundial. Con este propósito y al conmemorarse sesenta años de los dramáticos sucesos, se montó una instalación artística, un grupo escultórico, al borde del

7 “El zapato como modelo es un indicio que evoca la acción del andar como tema y fenómeno, ambos manifiestos en los caminos de la vida en la obra de Vincent Van Gogh. En este sentido, un primer cruce de caminos entre Heidegger y Van Gogh sería aquel por el cual el ‘zapato’ como modelo sería lo manifiesto por una parte, remitivo a su vez al fenómeno que sería lo-que-se-muestra-en-sí-mismo en tanto acción, esto es: el ‘andar’. Por lo tanto, el zapato, como síntoma, indicio y evidencia, anunciará a su vez el fenómeno de un movimiento solapadamente pertinaz en Van Gogh: la errancia, entendida esta a su vez como un aparente andar ‘sin rumbo’ o un vagabundear, he ahí su manifiesto” (Godoy 206-207).

8 Este es un término utilizado en la fotografía y el cine para señalar aquello que queda fuera del campo visual una vez que se realiza el encuadre de la cámara, y que señala un espacio que interactúa sin verse desde el afuera hacia adentro y viceversa.

río, donde una hilera de sesenta zapatos pareciera aguardar a sus propietarios a que salieran del baño en el río. Togay y Pauer crearon estos sesenta pares de zapatos en hierro, recreando los diseños de la época. Los zapatos están adosados al paseo peatonal de piedra, donde hay tres planchas de hierro escritas en húngaro, inglés y hebreo, con el siguiente texto: “a la memoria de las víctimas asesinadas y arrojadas al Danubio por las milicias del partido nazi húngaro en 1944-1945. Erigido el 16 de abril del 2005” (figura 3).



FIGURA 3. Can Togay y Gyula Pauer. Zapatos a orillas del Danubio (Shoes on the Danube Bank), 2005.

Estos zapatos rinden homenaje a los judíos que fueron asesinados por el partido nacional socialista *Arrow Cross* en la Segunda Guerra Mundial –conocidos como los *Nyilaskeresztes Párten* húngaros, dirigidos por Ferenc Szálasi–, época en que dirigieron el país, y en donde en menos de seis meses asesinaron entre doce y quince mil personas, judías en su mayoría, y desterraron al campo de concentración de Auschwitz a más de ochenta mil.

Según consignan los testimonios de la época, en este lugar a orillas del Danubio, los judíos eran atados en parejas o de a tres, y tras disparar a uno de ellos –para ahorrar municiones–, eran arrojados al río. Previamente les quitaban los zapatos, escasos y muy valorados en aquel tiempo. Los zapatos fundidos en hierro son un símbolo de las personas asesinadas, y están dispuestos en la ribera del río, como si aguardaran en silencio a que los muertos saligan del agua. Agnes Mandl Adachi, sobreviviente de estos crímenes, describe la forma en que fueron ejecutados muchos de ellos:

Los nazis húngaros bajaban a la gente hasta el río, ataban a las personas de tres en tres y fusilaban a la del medio, de modo que todos cayeran al agua. Si veían algún movimiento, volvían a disparar, para asegurarse de que murieran. (1992 s.p.)

Sin embargo, gracias a la ayuda del diplomático sueco Raoul Wallenberg, muchos judíos lograron salvarse. Mandl Adachi cuenta que, bajo la dirección y coordinación de Wallenberg, en compañía de médicos y enfermeras, ella y tres hombres fueron encomendados para tirarse a las gélidas aguas del Danubio en procura de salvar a las personas, aún sobrevivientes, fusiladas y arrojadas al río: “Saltamos al agua y nos sostuvimos ayudados por el hielo y las cuerdas, y ayudamos a varias personas a salir del agua, pero solo a cincuenta, porque para entonces estábamos helados y ya no pudimos seguir” (1992 s.p.).

Para encontrar la esencia del arte que realmente está en la obra habrá que buscar en lo real, y preguntar “qué es y cómo es” (Heidegger 1972 36-37). Dejar hablar la obra en su reposar-en-sí no es solo pesquisar su materialidad y forma, también es escuchar lo que nos cuenta, su historia, de ahí su “por qué”, anterior a su “qué” y su “cómo”. Al escrutar la obra habrá que considerar tres placas escritas (figura 3), en húngaro, inglés y hebreo, sobre hierro, puestas a ras de suelo, que enmarcan la obra y nos otorgan una información relevante para saber a quiénes aguardan esos zapatos: “A la memoria de las víctimas asesinadas y arrojadas al Danubio por las milicias del partido nazi húngaro en 1944-1945. Erigido el 16 de abril del 2005”. La escritura en las placas de hierro nos entrega cuatro informaciones relevantes: la primera refiere a la razón de ser de la obra y a sus protagonistas, esto es: “la memoria de las víctimas asesinadas y arrojadas al Danubio por las milicias del partido nazi húngaro”. La segunda remite a la fecha de lo ocurrido: “1944-1945”. La tercera apela a la fecha de la ejecución de la obra: “Erigido el 16 de abril del 2005”. Y la cuarta apunta a los tres diferentes idiomas escritos en cada una de las placas de hierro –puestas a cada costado de la obra–, y que aluden a los tres pueblos involucrados, tanto en el desarrollo como en el fin de los hechos.

Esta primera capa de la evidencia convoca, a su vez, dos universos significativos diversos; el primero señala al pasado y a los hechos históricos acaecidos: los brutales crímenes ocurridos en la Segunda Guerra Mundial realizados por simpatizantes húngaros del III Reich en Hungría. El segundo universo significativo refiere al presente y a la necesidad de rescatar del olvido lo ocurrido. Ciertamente, la descripción de los hechos sustenta el concepto de *memorial* y determina su forma, su “cómo”. El término *memorial* alude a un monumento conmemorativo, a una pieza que evoca y trae del olvido un pasado digno de recordar, que atañe a quien vive el presente, y al lugar donde este presente emerge. Como señala Georges Didi-Huberman:

El acto conmemorativo en general, el acto histórico en particular, plantean fundamentalmente una cuestión crítica, la cuestión de la relación entre lo memorizado y su lugar de emergencia –lo que nos obliga, en el

ejercicio de esa memoria, a dialectizar aún más, a mantenernos todavía en el elemento de una doble distancia—. Por una parte el objeto memorizado se acercó a nosotros. Creemos haberlo “recuperado” y podemos manipularlo, hacerlo ingresar en una clasificación; en cierto modo lo tenemos a mano. Por la otra, está claro que, para “tener” el objeto, tuvimos que poner patas arriba el suelo originario de ese objeto, *su lugar* ahora abierto, visible, pero desfigurado por su propia puesta al descubierto. (2006 117)

“El hombre moderno pone todo su empeño en olvidar lo más rápidamente posible” y “debería saber lo que es olvidar” (Heidegger 2001 196). El filósofo alemán utiliza, para referirse a la esencia de la obra de arte, el término *alétheia*, concepto griego que alude a la verdad, que es traducido como desocultación o develamiento. *Alétheia* deriva del adjetivo *alethés*, que en una de sus acepciones señala, *a*: sin *léthos*: olvido, es decir sin-olvido, cuyo verbo sería el de recordar, precisamente el objeto y la función del *memorial* (cf. Griffa 164). El *memorial* desoculta, recuerda y conjuga la *alétheia* en toda su extensión. Lo escueto de lo escrito en las placas de hierro esboza lo injusto, pero no alcanza el horror. Habrá que consignar que *Víctimas asesinadas y arrojadas al Danubio* no da cuenta de lo atroz de lo sucedido, de la forma cómo ocurrieron los hechos, de los “detalles” como se fraguaron los asesinatos. Sin embargo, esta carencia en la palabra será complementada por la elocuencia de la imagen pura y dura de los zapatos al borde del río (figuras 3 y 4). La placa de hierro escrita funciona como titular de los hechos ahí acaecidos, como referencia y marco histórico, delegando toda la carga emotiva en la materialidad y forma de los zapatos.

Heidegger precisa que, dependiendo de la “función” del zapato (caminar, bailar, trabajar), será diferente la materia y la forma (cf. 1998 52); que la utilidad del zapato radica justamente en su función, y que es ahí donde los zapatos son lo que son. Los zapatos son lo que son, no solo por el servicio que prestan, sino de acuerdo a quien se lo prestan, a quien los usa. La concordancia (*adaequatio*) desestimada por Heidegger en esta obra sí es relevante. No es lo mismo una bota militar que una zapatilla de ballet.

Su “ser de confianza” es ético y político también, está dirigido “hacia el otro”. En la obra *Zapatos al borde del Danubio* podemos decir que la utilidad de los zapatos radica justamente en su aparente “inutilidad”, asentados establemente en un doble fin: el del uso y el camino, y el de su materialidad de hierro. Los zapatos del Danubio están deshabitados. Sus moradores se han hundido con sus historias en el fondo del río. Los zapatos son testigos que hablan a partir del vacío que los inunda; de ahí su verdad, la desocultación y recordación de los hechos que atestiguan.

¿Y cuáles son estos hechos? ¿Cuál es su historia? ¿Qué cuentan estos zapatos al borde del río Danubio? Cuentan sobre mujeres y hombres de una época pasada, cuentan que están desarreglados en una espera “ahogada por el horror que rememoran”. ¿Por qué alguien los habría de abandonar? Cuentan que no son zapatos nuevos, cuentan que en realidad no son zapatos, que no sirven para caminar, menos para correr o bailar, cuentan que son de hierro y que se oxidan con la humedad, que si cayeran al río se hundirían inexorablemente. Comprendemos que esos zapatos corresponden a los que murieron ahí fusilados. Sin embargo, estos zapatos no alcanzan a narrar lo atroz de los sucesos. Pareciera que aquella crueldad en el procedimiento para matar fuera imposible de verbalizar, de nombrar, de determinar o presentar con palabras o imágenes: “una de las grandes fuerzas de la imagen es crear al mismo tiempo síntoma (interrupción en el saber) y conocimiento (interrupción en el caos)” (Didi-Huberman 2008).



FIGURA 4. Can Togay y Gyula Pauer, detalle zapatos de niño en *Zapatos a orillas del Danubio* (*Shoes on the Danube Bank*), 2005.

El horror parecería ser esquivo de contar. Sin embargo, algo acontece: un particular par de zapatos emerge en medio del grupo. Unos zapatos pequeños, de niño, yacen entre unos macizos zapatos de caña alta de hombre y unos zapatos de tacón de mujer (figura 4). El drama se desplaza hacia lo frágil y precario. Lo atroz de la verdad embiste feroz al inocente por antonomasia, y agrega como brutal pie de página de la obra: también mataron niños.⁹

9 “Una imagen aparentemente inofensiva, abierta, en la que no se encuentra ningún indicio que apunte a un acontecimiento concreto, puede provocar, con vistas a una historia ocurrida en el pasado, el mayor susto y recibir dimensiones concretas inesperadas precisamente por su silencio y vacío” (Rabe 12).

Algo ha sucedido hace mucho y ha vuelto a suceder de diferente manera en el *memorial Zapatos al borde del Danubio*. El vacío ha sido exorcizado, extrayendo del recuerdo el instante póstumo de los ahí fusilados. En palabras de Walter Benjamin:

El pasado solo cabe retenerlo como imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad [...]. Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo “tal y como ha sido” [...]. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro. (Benjamin 307)

No hay nada “edificadamente bello” en esta obra. Es más bien triste. Los zapatos no sugieren un esplendor en el futuro, ni nada que se le parezca. Hay más bien abandono y una terrible advertencia. Los zapatos están henchidos de terror, de desolación, amenazados por el fin de la mirada, del prójimo, del lenguaje, donde la vida terminará por faltar y donde ya nada sucederá.

Lyotard señala al respecto que “[l]o sublime es que, del seno de esta inminencia de la nada, sin embargo ‘suceda’, tenga ‘lugar’ algo que anuncie que no todo está terminado. Un simple *aquí está*, la ocurrencia más mínima, es ese *lugar*” (1998 91). La obra ha desocultado del olvido un cruel episodio, inmortalizándolo con hierro en memoria de las víctimas, como un imperativo para que nunca más suceda. Ya nadie ocupará esos zapatos, nadie irá a ninguna parte con ellos. El río es el límite para el andar, donde los zapatos pierden su utilidad. Los zapatos y sus habitantes llegaron a su fin. Unos hundiéndose con una bala en el cuerpo y el agua entrando a los pulmones, los otros abandonados a su suerte como objetos, como evidencias de lo atroz, condenados a permanecer quietos, privados de toda utilidad que no sea la de testimoniar el terror de lo acontecido. La pregunta emerge a partir de lo insólito, a partir del vacío de esos zapatos clamando: ¿por qué?, ¿para qué?

Los horrores-terrores están vinculados a privaciones. Privación de la luz, que conlleva al terror, a las tinieblas, a lo oscuro; privación del prójimo, terror a la soledad, a la ausencia; privación del lenguaje, terror al silencio; privación de los objetos, terror al vacío; privación de la vida, terror a la muerte: “lo que aterroriza es que el *suceso* no suceda, deje de suceder” (Lyotard 1998 104), permitiendo el imperio del vacío. El sentido es lo que está en entredicho cuando amenaza el vacío. El *suceso* es el acontecimiento que resguarda la memoria del olvido: “lo que está en juego en las artes en los siglos XIX y XX es convertirse en testigos de lo que hay de indeterminado” (Lyotard 1998 106).

En *Zapatos a orillas del Danubio* es el aquí y el ahora lo que sucede, y lo que sucede es: *Víctimas fusiladas a orillas del río Danubio*¹⁰ en todo su espesor. El nombre propio adquiere densidad, mientras se hunde bajo las frías aguas de lo aparente, la verdad emerge trágica y exuda dolor. La verdad “arde”, huele a pólvora y putrefacción: “*arde* por el dolor del que proviene y que procura a todo el que se toma el tiempo para que le importe [...] *arde* por la memoria”, “cuando ya no es más que ceniza”, por “su esencial vocación por la supervivencia, a pesar de todo” (Didi-Huberman 2008 s.p.). En principio, la verdad es subjetiva, pues pertenece a quien desoculta, a quien determina y formaliza lo impresentable para posteriormente socializarlo. En segundo término, la verdad es de quien la comparte, de quien escucha atento lo que la obra dice, su historia, inclusive lo que el tiempo le adhiere. He aquí el contexto de la obra, donde el *memorial* cobra vida y pertenencia: la memoria.

Testimoniar no es solo documentar, también es interpretar: traer al frente lo experimentado. Es hacer que algo suceda. Es determinar, formalizar, hacer historia sobre algo que ocurrió. Como señala Giorgio Agamben: “el testigo testimonia de ordinario a favor de la verdad y de la justicia, que son las que prestan a sus palabras consistencia y plenitud” (11). La obra ha contado su historia; de ahí su cobijo. La obra artística ha cumplido su función mediadora ante lo oculto, ha sido cómplice en rememorar, contando a la vez su propia verdad, la de su materia y forma, la que subyace bajo la interpretación del modelo. Ha sido un puente con el pasado, ha sido una excusa y una precaución para el olvido, para que los hechos acaecidos no vuelvan a ocurrir. La obra es un testimonio esculpido en hierro, para perdurar en el tiempo.

Conclusión

Entre los zapatos de Van Gogh y los de Togay y Pauer media poco más de un siglo (1886-2005). Varios acontecimientos, sucesos e historias separan a unos de otros; sin embargo, estos son aparentes¹¹ en comparación con el común vacío que los invade, que los convoca y los evoca. Sin embargo, a la luz de los zapatos de Togay y Pauer se abre el interrogante acerca de qué puede hacer y decir el arte ante sucesos horribles,

10 “Entre diciembre de 1944 y fines de enero de 1945, la Cruz Flechada tomó a 20.000 judíos del *ghetto*, los fusiló a lo largo de las orillas del Danubio y arrojó sus cuerpos al río” (Enciclopedia del Holocausto s.p.).

11 “Distingo entre apariencia y aparición: cuando la mariposa aparece, no es una ilusión. Es justamente lo real. Si tú consigues que la imagen sea una aparición, que capte una aparición, en ese momento la imagen toca lo real. En la polémica en torno a las imágenes de los campos, la cuestión era si la foto nos enseña algo de Auschwitz o no [...]. Para mí tocan lo real, sin ser lo real” (Didi-Huberman 2011 s.p.).

concebidos como crímenes de lesa humanidad.¹² ¿Dónde el vacío y lo lleno? ¿Dónde la nada y el algo? ¿Qué pueden decir un par o un conjunto de zapatos al respecto? ¿Cuál es la diferencia y la similitud entre los zapatos de Togay y Pauer y los de Van Gogh? ¿Dónde están la verdad y su historia; lo oculto y lo olvidado? ¿Dónde está el acontecimiento, el suceso, lo insólito, lo impresentable y lo indeterminado?

La verdad acontece en *algo* y no en *nada*. En la nada habita el vacío, si es que algo puede habitar en ella. El vacío es aterrador por cuanto es inimaginable, a no ser por algo que lo refiera, como, por ejemplo, un par de “zapatos vacíos”. El vacío “es” por algo, de lo más abstracto a lo más concreto: un “espacio” vacío, un “sujeto” vacío, un “objeto” vacío. El algo le da proporción al vacío. Es contenedor y contenido, superficie que contiene y es contenida. El vacío se predica en su relación con algo. Si el vacío es oscuridad, el algo es lleno. El vacío amenaza a lo lleno y lo intimida en su forma, materia y memoria. El algo desquicia al vacío de ahí su reciprocidad y su primera verdad.

Habría que precisar que este “vacío” tiene límites y nombre: zapatos. Habría también que señalar que tiene historia, y esta no es otra que la que oculta el olvido: huellas de caminos recorridos. Heidegger homologará olvido con ocultamiento, haciendo de la verdad (*alétheia*) un acto de rememoración. En esta dirección, este rememorar será un traer a la luz, un experimentar, no sin dificultad, aquello que se retira a causa de la “indiferencia”, “esencia misma del olvido” (cf. Heidegger 2001 196). El olvido cual ocultamiento deja un vacío donde había un acontecimiento, donde había una historia, donde había un “asidero”. Un vacío que es llenado por la angustia que nos “hace patente la nada”, y en donde el existir es “la conmoción de ese estar en suspenso en que no hay nada donde agarrarse” (Heidegger 1974 51).

Para Lyotard, el vacío es la privación que amenaza la vida a partir de lo inhumano del hombre, en procura de que ya “nada” humano

12 La definición de crimen contra la humanidad o crimen de lesa humanidad, recogida en el Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional, comprende las conductas tipificadas como asesinato, exterminio, deportación o desplazamiento forzoso, tortura, violación, prostitución forzada, esterilización forzada y encarcelación o persecución por motivos políticos, religiosos, ideológicos, raciales, étnicos, de orientación sexual u otros definidos expresamente, desaparición forzada, secuestro o cualquier acto inhumano que cause graves sufrimientos o atente contra la salud mental o física de quien los sufre, siempre que dichas conductas se cometan como parte de un ataque generalizado o sistemático contra una población civil y con conocimiento de dicho ataque. Estos actos también se denominan crímenes de lesa humanidad. “Leso” significa agraviado, lastimado, ofendido: de allí que crimen de lesa humanidad aluda a un crimen que, por su aberrante naturaleza, ofende, agravia, injuria a la humanidad en su conjunto (cf. Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos 1968)

suceda, a no ser el imperio del vacío y su horror (cf. 1998 104). Podemos atestiguar, por lo tanto, que todo lo que conforma el objeto artístico –incluyendo el vacío– es pertinente, tanto su luz como su sombra, tanto su horror como su belleza, tanto su esencia como su apariencia, “incluso la nada, que en tanto algo pensado y dicho también es algo” (Heidegger 2003 45). De ahí que el desocultar (*alétheia*) del arte procure justamente que “suceda algo”, como sosiego a una desamparada conciencia que no logra pensar ni entender la vacuidad, y que prefiere olvidar para constituirse en sí misma (cf. Lyotard 1998 96). Lo que para Heidegger es *alétheia*, en Lyotard será lo que “sucede” con lo impresentable y lo indeterminado que permanece oculto en la nada. La “deontología del artista”, por lo tanto, radicará en producir el testimonio de “lo que hay”, como prescripción que emana del silencio o del vacío. La labor artística sucederá cronológica y sin fin, recomenzando una y otra vez para dar “testimonio” del acontecimiento, permitiendo a su vez que este sea (cf. Lyotard 1998 94). “El choque por excelencia es que ‘suceda’ (algo) en lugar de nada, la privación suspendida” (id. 103).

A diferencia del “miedo” (*Furcht*), la “angustia” (*Angst*) es desposesión-de-sí, es “desfundamentación de todo aquello que aportamos para construir razón, para construir sentido, estabilidad, regularidad. [Es una experiencia que conduce al silencio...] una manera para hacerse cargo de la realidad escurridiza de la nada” (Ferrer García 58). El “miedo” remite a lo esencial para quitar “algo”, operando siempre como mal inminente, donde su tragedia radicará justamente en la cercanía o lejanía de la amenaza. Según el filósofo alemán, el miedo tendrá que ver con el “paraje” (*Gegend*), aquel espacio que nos acerca o distancia de la amenaza (cf. Heidegger 1991 58). El miedo deviene horror-terror justamente cuando el asunto no remite a cercanía-lejanía de la amenaza, sino cuando entra en escena lo “desconocido”. Será precisamente en la instantaneidad de lo desconocido donde lo horroroso y terrorífico se hará súbitamente presente.

Lo “inimaginable” es impresentable en cuanto reside en que no suceda nada, y que el algo se oculte tras la apariencia de la nada. Un “acontecimiento”, sin embargo, es aquello donde se manifiesta el algo. Donde el “algo” emerge del vacío, de la nada, e insólitamente se hace presente realidad

en el aquí y el ahora el artista intenta combinaciones que permiten el acontecimiento. [Así...] la obra no se somete a modelos, trata de presentar lo que hay de impresentable; no imita la naturaleza, es un artefacto, un simulacro. (Lyotard 1987 105)

George Didi-Hubermann precisa que “para recordar hay que imaginar”, y que por lo general aludimos a lo “inimaginable” para manifestar nuestro “desconcierto, nuestra dificultad de comprender”, pero a pesar

de todo no renunciamos a entender. De allí, de la dificultad de comprender, nace la “imaginación”, que no es otra cosa que un “saber pese a todo” (cf. Didi-Hubermann 2011 55, 235). Un par de zapatos vacíos puede testimoniar abandono, e incertidumbre respecto a las causas de este abandono. En el vacío de un par de zapatos abandonados la nada es aparente; la oquedad es desolación, amenaza y crispación ante el olvido, el ojo de otro “dialécticamente” los revive (cf. *id.* 221).

En la nada habitan el vacío y lo desconocido, si es que en la nada algo puede habitar aparte de la angustia. Lo desconocido es lo vacío e indeterminado en donde nunca se acaba de consumir el “proyecto poético de la verdad” establecido en la obra. Así, la obra de arte se verá arrojada a “futuros cuidadores” que no son otra cosa que una “humanidad histórica” (Heidegger 1998 55). Señala Heidegger que “el arte es historia en el esencial sentido de que funda historia” (*id.* 56), sin embargo, también será “acontecer”, que no es otra cosa que el “actuar y sufrir”, que “desde el futuro, asimila lo pasado y atraviesa el futuro” (Heidegger 2003 48). Habrá que precisar que la historia también es imagen, que no “resucita nada en absoluto. Pero ‘redime’: salva un saber, recita pese a todo, pese a lo poco que puede, la memoria de los tiempos” (*id.* 256).

Tanto en Van Gogh como en Togay y Pauer, el zapato es contenido y contenedor del vacío, de un tiempo ido, de la huella y la reverberación de esta. El zapato es “evidencia”. Más allá de las particulares características de la obra artística, emerge la verdad como “suceso”, como “acontecimiento” e “historia”, irrumpiendo en el mundo y volviéndolo a fundar cada vez, con aquella originaria posibilidad de comunicar y maravillarse con el enigma. Sin embargo, será justamente en su función, en lo que yace fuera de cuadro y donde la imaginación habita, donde los zapatos de ambas obras, adquirirán su verdad y razón de ser. En las “huellas” dejadas tras-de-sí, en los “caminos recorridos”, en la historia que los determina, en la memoria de lo ocurrido y sus protagonistas, en su tiempo, en su pertenencia y resguardo, tanto como obra y ser de confianza. A su manera y referidas a sus respectivos contextos, las obras de Van Gogh y Pauer y Togay interrogan el enigma y permiten el acontecer del misterio que emerge desde lo oculto, atestiguando y extrayendo dentro y fuera del vacío –del silencio y la ausencia–, el andar, la errancia del hombre y su historia.

Bibliografía

- Agamben, G. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- Arnal, M. “Horror” *El Almanaque*. Web. 2 nov. 2017. <http://www.elalmanaque.com/politica/HORROR.htm>

- Benjamin, W. "Sobre el concepto de la historia." *Obras*, 1. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2008. 303-318.
- Calabrese, O. *El lenguaje del arte*. Trad. Rosa Premat. Barcelona: Editorial Paidós, 1987.
- Didi-Huberman, G. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Trad. Mariana Miracle. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2006.
- Didi-Huberman. "Cuando las imágenes tocan lo real." 2008. Web 24 octubre 2015. http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf
- Didi-Huberman, G. *Imágenes pese a todo*. Trad. Mariana Miracle. Madrid: Paidós, 2011.
- Derrida, J. *La verdad en Pintura*. Trad. Mariana Miracle. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Ferrer García, A. "Temblor sin temor: miedo y angustia en la filosofía de Martin Heidegger." *Revista de Filosofía Factótum* 10 (2013): 55-67.
- Gadamer, H-G. "Pensamiento y poesía en Heidegger y Holderlin." *Los caminos de Heidegger*. Trad. Angela Ackermann Pilári. Barcelona: Herder, 2002. 95-109.
- Godoy, I. "Veintiséis zapatos y un manifiesto suicida. El *andar* en la obra de Vincent Van Gogh, una visión fenomenológica desde Martin Heidegger." *Alpha* 39 (2014): 203-218.
- Griffa, M. C. *Pensamiento, poesía y celebración*. Buenos Aires: Biblos, 2001.
- Heidegger, M. "La proveniencia del arte y de la determinación del pensar." Academia de las Ciencias y de las Artes. Trad. Breno Onetto Atenas. 4 de abril de 1967. Conferencia. <http://www.angelfire.com/ego/cedelacultura/Heidegger.htm>
- Heidegger, M. *¿Qué es la metafísica?* Trad. Xavier Zubiri. Ed. José Bergamín. Madrid: Turner, 1974.
- Heidegger, M. *El ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Heidegger, M. "El origen de la obra de arte." *Caminos de Bosque*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial, 1998. 15-55.
- Heidegger, M. *Conferencias y artículos*. Trad. Eustaquio Barjau. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001.
- Heidegger, M. *Introducción a la metafísica*. Trad. Angela Ackermann. Barcelona: Gedisa, 2003.
- Löwy, M. *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Liotard J. F. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Liotard, J. F. *Lo inhumano (charlas sobre el tiempo)*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1998.
- Mandl Adachi, A. Raoul Wallemborg y el rescate de los judíos en Budapest. Testimonio. 1990. https://www.ushmm.org/wlc/es/media_oi.php?ModuleId=10007416&MediaId=3604

- Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos. *Convención sobre la imprescriptibilidad de los crímenes de guerra y de los crímenes de lesa humanidad*. 1968. <http://www.ohchr.org/SP/ProfessionalInterest/Pages/WarCrimes.aspx>
- Rabe, A. M. "Solo vemos lo que nos mira." *III Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Miradas al Pasado desde el Presente*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. 30 de octubre de 2010. Conferencia.
- Schapiro, M. "La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre Heidegger y Van Gogh." *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. Madrid: Tecnos, 1999. 140-160.
- Togay, C. y Pauer, G. *Zapatos a orillas del Danubio*. 2005, escultura de hierro, Budapest.
- Van Gogh, V. *Cartas a Theo*. Barcelona: Labor, 1992.