

CONTRASTES

Revista Internacional de Filosofía

Volumen XI (2006) • ISSN: 1136-4076

SUMARIO

ESTUDIOS

- Juan García* In memoriam Gorka V. Arregui
Eduardo Armenteros Retazos de una “gigantomaquia”
Sonia Arribas Deconstruction as Critique of Ideology
Bernardo Bayona La paz en la obra de Marsilio de Padua
Adrián Bertorello La polémica en torno a la estética ontológica
Mauricio Beuchot El origen de la tragedia y la “metafísica de artista”
Juan José Colomina Criaturas y “creaturas”: evolución, representación
Asunción Herrera Guevara La ética, entre la justicia y el bien
Carmen López Sáenz *El Quijote* como ejemplo de articulación de realidades
Carlos M^a Madrid El nuevo experimentalismo en España
H. C. F. Mansilla El mundo de ayer, la comprensión de nuestros límites
Natalia Carolina Petrillo Consideraciones sobre la reducción solipsista

NOTAS Y DEBATES

- José Luis Villacañas* Dejar que los humores se expresen libremente.
Reflexiones sobre la transición española

TRADUCCIÓN CRÍTICA

- Jean-Jacques Rousseau* Fragmentos políticos
(Introducción, traducción y notas de José Rubio Carracedo)

INFORME BIBLIOGRÁFICO

- José Francisco Parra* Informe bibliográfico sobre ciudadanía

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La polémica en torno a la estética ontológica de Heidegger: Schapiro, Schaeffer y Derrida

ADRIÁN BERTORELLO
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

El trabajo se propone, por un lado, presentar los argumentos que M. Shapiro y J. M. Schaffer hicieron contra la interpretación heideggeriana del cuadro de van Gogh. Y, por otro, someter a un análisis crítico cada una de las objeciones. La idea central es presentar la polémica que produjo la recepción del texto de Heidegger *Der Ursprung des Kunstwerkes* y mostrar que dicha recepción se funda en un desconocimiento del pensamiento heideggeriano -tal como sucede en el caso de M. Shapiro- y en una incorrecta descripción de la producción del sentido -tal es el caso de J. M. Schaffer-.

CONCEPTOS CLAVE:
SIGNIFICADO, REFERENTE, OBRA DE ARTE, ESTÉTICA

ABSTRACT

The study aims, on one hand, at submitting the objections that M. Shapiro and J.M. Schaffer made against Heidegger's interpretation of Van Gogh's painting, and, on the other hand, at making a critical analysis of every objection. The main idea consists in presenting the controversy created by the reception of Heidegger's *Der Ursprung des Kunstwerkes* and showing that said reception is based on the ignorance of Heidegger's thought – as in the case of M. Shapiro – and on the improper description of the production of meaning – as in the case of J.M. Schaffer.

KEY CONCEPTS:
MEANING, REFERENT, WORK OF ART, AESTHETICS

EL PRESENTE TRABAJO TIENE POR FIN presentar la discusión que generó la lectura de un cuadro de Van Gogh que M. Heidegger propuso en la conferencia *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935/36). La discusión girará en torno a la posición que Meyer Schapiro y Jean Marie Schaeffer tomaron frente al texto de Heidegger. Para que la exposición resulte lo más clara posible me referiré, en primer lugar, a los argumentos de cada uno de ellos contra la interpretación heideggeriana. En un segundo momento examinaré críticamente dichos argumentos. Aquí me valdré, en parte, de las críticas que Jacques Derrida expuso contra la lectura de Schapiro. El capítulo “Restituciones” de *La verdad en Pintura* es fundamentalmente una defensa de Heidegger contra la interpretación ingenua de Schapiro (Derrida, 2001: 308). Como conclusión presentaré una breve reflexión sobre el problema del dispositivo técnico y la producción de sentido.

I. ARGUMENTOS EN CONTRA

I. 1. *LOS ARGUMENTOS DE MEYER SCHAPIRO*

Schapiro expone sus argumentos contra la interpretación heideggeriana del cuadro de Van Gogh en dos artículos. Uno del año 1968, titulado “La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre Heidegger y Van Gogh”. Y otro del año 1995 en donde retoma los mismos argumentos expuestos casi treinta años atrás. Su título dice así: “Unas cuantas notas más sobre Heidegger y Van Gogh”.

La estrategia argumentativa es muy simple. Encierra dos momentos. El primero, como comenta Derrida, consiste en una trampa (Derrida, 2001 : 290-291). La trampa es la carta que Schapiro le envía a Heidegger en el año 1965 preguntándole a cuál se refería de los muchos cuadros sobre zapatos que Van Gogh pintó. La respuesta del filósofo lo lleva a identificar el cuadro como el N° 255 del catálogo de La Fille. El segundo momento consiste en sacar las consecuencias de la identificación: no se trata de los zapatos de una campesina, sino de los del pintor (hombre de ciudad y no del campo). Por lo tanto “...de ninguno de estos cuadros, ni de ninguno de los otros, podríamos decir de modo apropiado que un cuadro con unos zapatos pintados por Van Gogh expresa el ser o la esencia de los zapatos de la mujer campesina y su relación con la naturaleza y el trabajo” (Schapiro, 1999a: 149).

Schapiro hace dos comentarios sobre esta falsa identificación: a) la lectura de Heidegger es una proyección arbitraria sobre el cuadro de su propia concepción de la sociedad. La interpretación es una libre asociación de sus propios prejuicios, y b) todos los predicados atribuidos a los zapatos del cuadro pueden muy bien atribuirse, a partir de la simple observación, a dos zapatos reales.

La pintura no agrega nada a la realidad, el arte carece de un poder metafísico (Schapiro, 1999a: 150-151).

Una vez refutada la interpretación de Heidegger, Schapiro propone lo que sería una lectura adecuada del cuadro. Esta lectura se funda en la correcta identificación del cuadro y, consecuentemente, en la identificación del portador real de los zapatos. La interpretación dice así: la pintura de los zapatos muestra el significado que tenían para Van Gogh y no para una campesina de *Schwarzwald*. Shapiro cita un pasaje de las memorias sobre Van Gogh de Gauguin: “En el estudio había un par de grandes zapatos con clavos, muy gastados manchados de barro; él hizo de ellos una notable pintura de naturaleza muerta. No sé por qué intuí que había una historia tras esta vieja reliquia” (Schapiro, 1999a: 153). La cita del texto de Gauguin continúa relatando la historia de los zapatos. Al final Schapiro comenta: “la historia de Gauguin confirma el hecho fundamental de que para Van Gogh los zapatos eran una parte importante de su propia vida, una reliquia sagrada” (p. 153).

El artículo del año 1995 no agrega nada fundamental a esta argumentación.

I. 2. LOS ARGUMENTOS DE J. MARIE SCHAEFFER

La posición de Schaeffer se encuentra en dos textos. Cada uno de ellos desarrolla un aspecto argumentativo diferente. No obstante, se complementan. *La imagen precaria* (1990) se centra en la siguiente tesis: todo lo que Heidegger dice sobre la pintura de los zapatos de Van Gogh no vale para el caso de una fotografía de un par de zapatos. En *El arte de la era moderna* (1999) presenta a Heidegger como un representante tardío del romanticismo, de lo que llama “estética especulativa del arte”.

I. 3. LA ASEPSIA ONTOLÓGICA DE LA FOTOGRAFÍA

El argumento fundamental que J. M. Schaeffer esgrime en *La imagen precaria* contra Heidegger es el siguiente: la lectura del cuadro de Van Gogh como puesta en obra de la verdad es una interpretación culturalmente verosímil, pero su ámbito de validez se reduce sólo a la pintura. No se puede transponer esa misma lectura a una fotografía de zapatos, como, por ejemplo, “*Abandoned Shoes*” (1937) de Weston. La razón de ello radica en el estatuto semiótico específico de la imagen fotográfica (Schaeffer, 1990: 146).

El argumento supone esclarecer previamente la especificidad semiótica de la imagen. El punto de vista que Schaeffer elige para determinar esta cuestión es un enfoque genético: “La imagen fotográfica es, en su especificidad, el resultado de una puesta en práctica del dispositivo fotográfico en su totalidad.

De ahí se deriva que la propia identidad de la imagen no pueda ser captada más que partiendo de su génesis” (Schaeffer, 1990: 11). Por “análisis genético” debe entenderse no la reconstrucción de las condiciones de producción del sentido de la imagen fotográfica, sino la descripción de las condiciones físico-químicas de producción. Lo que le interesa no es la imagen como una unidad semántica, sino como una impresión. Reconducir la impresión fotográfica a los procesos físico-químicos que le dieron origen significa remitirse a su respectivo *arché*. El fundamento de este modo de analizar se halla en el fin que persigue Schaeffer, a saber, determinar la diferencia entre pintura y fotografía (Schaeffer, 1990:12).

Como consecuencia de esta metodología la fotografía se define como el resultado de procesos físico-químicos: “La imagen fotográfica, como impresión química, es el resultado de una interacción puramente material entre dos cuerpos físicos, efectuada por el intermediario de un flujo fotónico” (Schaeffer, 1990:16). La cuestión que esta noción plantea es si la foto tiene que ser concebida como una representación (reduplicación) de lo visible. Es decir, si hay una analogía entre la impresión fotográfica y lo que percibe el hombre como visible. La respuesta de Schaeffer es tajante: la irradiación fotónica nunca puede ser comparada con lo que el ojo percibe, la fotografía no supone la mediación de la mirada humana (Schaeffer, 1990:18). La imagen fotográfica no es una copia de algo dado originalmente en la percepción sensible, sino “la grabación de una señal visible, extraída de una realidad polimorfa” (Schaeffer, 1990: 21). En ello radica su distinción esencial con la cámara oscura. En consecuencia, el *arché* de la fotografía, su especificidad semiótica desde el punto de vista de su materialidad, se expresa en la imagen fotónica, es decir, en el hecho de que es un grabado de señales visibles (Schaeffer, 1990: 22).

La estrategia de Schaeffer consiste en tomar como punto de partida esta descripción de las condiciones materiales de producción de la fotografía y desde ella establecer su estatuto semiótico. La semiótica de la imagen fotográfica debe respetar la especificidad de las condiciones técnicas de producción. Una semiótica que no considerara la génesis empírica de la foto, desconocería su peculiar estructura significativa. Esto es, dicho sumariamente, la crítica que Schaeffer le hace a U. Eco (Schaeffer, 1990: 23-31).

Del hecho de que la fotografía sea una impresión fotónica entre dos objetos no se puede inferir que sea un signo codificado convencionalmente. Por el contrario, la interpretación genética de la foto da cuenta de su estatus mixto de índice e ícono: a) en tanto índice la imagen fotográfica denota sin mediación convencional alguna la existencia de un objeto o un acontecimiento (Schaeffer, 1990: 43) b) en tanto ícono es un análogo del objeto o acontecimiento que denota.

Esta doble naturaleza semiótica de la fotografía expresa su especificidad. Ante una foto sólo podemos reconocer que es un ícono y al mismo tiempo un índice, si el receptor posee el saber del *arché*, es decir, si conoce la naturaleza del

dispositivo fotográfico (las condiciones empíricas de su producción) (Schaeffer, 1990: 32 y 44). Analogía y deixis se implican mutuamente. Schaeffer desarrolla esta idea diciendo que la imagen fotográfica es el index y análogon del tiempo y del espacio (Schaeffer, 1990: 48-51).

Si el estatus semiótico de la fotografía es la iconicidad e indexicalidad, entonces -concluye el autor-, la objetividad de la imagen se reduce sólo a la función de identificación del objeto o acontecimiento que denota, es decir, a su carácter referencial. En el caso de la fotografía "*Instantáneas de París*" (Schaeffer, 1990: 61), la única aserción que el receptor de la foto puede hacer sin caer en el subjetivismo es la de que denota a un agente de cambio. Los predicados que pueda asignarle al agente de cambio (si su expresión significa la caída o alza de la bolsa) supone reconstruir el contexto enunciativo en donde fue tomada la imagen. Por lo tanto, ante la ausencia de este contexto la imagen se vuelve ambigua y es capaz de generar interpretaciones contrarias.

Una vez determinada la especificidad semiótica de la imagen fotográfica vuelvo al argumento central de Schaeffer: los predicados atribuidos por Heidegger a los zapatos de Van Gogh valen sólo para el caso de una pintura, pero no para el de una fotografía como la de Weston. Ahora se ve claramente el fundamento de esta afirmación: el análisis de las condiciones empíricas de producción del dispositivo fotográfico tiene como consecuencia que el estatus semiótico de la imagen fotográfica se reduzca sólo a su función referencial. La foto funciona como los deícticos y los íconos, no como los predicados. De ahí que la atribución de la interpretación heideggeriana de los zapatos de Van Gogh a la fotografía de Weston sea una aberración semiótica, una sobreinterpretación.

De esta postura se sigue una crítica más general: cuando Heidegger habla de que el arte es la puesta en obra de la verdad sus afirmaciones deben restringirse a las artes que él considera (pintura, poesía, arquitectura, escultura). Habría por lo menos un arte, la fotografía que, debido a su peculiar especificidad semiótica, escapa a la función ontológica que Heidegger pretende para todo arte. Schaeffer incluso va más lejos: prohíbe el uso metafórico que la tradición filosófica hace de la luz para el caso de la imagen fotográfica. La luz fotográfica oculta su valor de iluminación, de descubrimiento (que es precisamente lo que está en el uso que hacían los griegos) y se manifiesta sólo como impregnante (Schaeffer, 1990: 144). Con lo cual Schaeffer llega al final de sus análisis a determinar un dominio de la praxis estética (la fotografía) que está libre de cualquier supuesto ontológico. La fotografía sería algo así como una región pura e incontaminada de cualquier intromisión ontológica.

La idea de que es posible aislar una zona neutra desde el punto de vista ontológico no sólo es el hilo conductor del estatus semiótico de la imagen fotográfica, sino también de la crítica a la interpretación de U. Eco del signo

icónico. En el contexto de esta discusión no se habla ciertamente de un dominio ontológicamente aséptico, sino de la posibilidad de hablar de “signos naturales”, es decir, de signos que estén libres de cualquier codificación cultural. Esta asepsia de toda convención guarda una íntima relación con la ontológica, ya que, según Schaeffer, son precisamente los índices y los íconos los que significan “naturalmente”. Hablar de significación natural en el caso de los índices (Ej.: el cielo rosa significa la salida del sol) y en el caso de los íconos (Ej.: fotografía) implica sustraer este proceso semiótico de su referencia a la comunicación humana (Schaeffer, 1990: 27-28). Es decir, la significación se produce tan sólo por una *contigüidad física*, como, por ejemplo, entre el color rosa del cielo y la salida del sol, entre el objeto o acontecimiento y su impresión fotónica. La contigüidad es un fenómeno que resulta de un proceso natural y no por una actividad humana. Los índices naturales (huella, humo, etc.) y los íconos (fundamentalmente la fotografía) dan cuenta de un dominio libre de convención cultural.

I. 4. LA ESTÉTICA ESPECULATIVA DEL ARTE

En el libro *El arte de la era moderna* Schaeffer dedica el capítulo cinco a la concepción ontológica del arte de Martin Heidegger. La tesis que aquí propone posee un alcance mayor que la desarrollada a propósito de la imagen fotográfica. Schaeffer hace una evaluación global de la “estética” heideggeriana. El argumento que desarrolla es el siguiente: *Der Ursprung des Kunstwerkes* tiene que ser remitido a una determinada tradición estética, a saber, la teoría especulativa del arte del romanticismo (Schaeffer, 1999: 372). La pertenencia a esta tradición es la que funda el principio de inteligibilidad del texto heideggeriano. La estrategia de Schaeffer es doble: en primer lugar presenta los rasgos comunes entre el pensamiento de Heidegger y la estética romántica. Luego hace una lectura crítica de la tesis central de *Der Ursprung des Kunstwerkes*.

La relación de Heidegger con la tradición estética romántica es compleja. Schaeffer reconoce la posición crítica de Heidegger con el romanticismo. Sin embargo, sostiene la tesis de que hay elementos en su pensamiento que remiten a la *doxa* romántica (Schaeffer, 1999: 378-382): pesimismo cultural, rechazo de la modernidad, violación de la naturaleza por la técnica, desprecio de la ciencia, mistificación de la *physis*, decadencia del lenguaje, hipóstasis del origen y la afirmación de paradigmas que revelan la verdad (arte, estado y pensamiento). Este último elemento romántico del pensamiento de Heidegger le resulta especialmente problemático. En efecto, si vivimos la época de la consumación de la metafísica, y si nuestra existencia está determinada epocalmente, por qué el arte tiene un estatus privilegiado, es decir, por qué el arte escapa a la deformación metafísica que moldea nuestra existencia (Schaeffer, 1999: 398).

Una vez presentado el marco general, Schaeffer analiza la tesis central de la teoría especulativa del arte: la obra de arte revela la verdad del ser del ente (Schaeffer, 1999: 387-388). Aquí se inscribe su crítica a la lectura fenomenológica del cuadro de Van Gogh. La razón de ello está en que Heidegger ilustra su tesis central mediante el cuadro. El núcleo central de la crítica gira en torno a la arbitrariedad de la interpretación: “Ahora bien, desde ese momento inaugural se producen algunas identificaciones implícitas y deslizamientos” (Schaeffer, 1999: 391).

¿Cuáles son esas arbitrariedades? En primer lugar, la atribución de los zapatos a una campesina sin ningún tipo de justificación. En segundo lugar, el pasaje inmotivado de una descripción intuitiva de los zapatos a la interpretación ontológica según la cual revelan el ser del útil. El único indicador lingüístico de este giro interpretativo es el “Y sin embargo”, hecho que revela claramente la ausencia de una estrategia argumentativa fundamentada en los rasgos estrictamente pictóricos. Por último, los adjetivos que describen los zapatos carecen de cualquier fundamentación en el cuadro. Por ello Schaeffer habla de “unos zapatos particularmente habladores” (Schaeffer, 1999: 392).

Schaeffer no se limita a criticar la paráfrasis heideggeriana del cuadro de van Gogh, sino también los conceptos con los que Heidegger intenta expresar la función ontológica de la obra de arte. De esta crítica me interesa destacar las siguientes interpretaciones de Schaeffer: a) la referida a los términos tierra-mundo: “Reformulando el problema en una terminología corriente diremos que la «tierra» se refiere a la *Physis* y más precisamente a la materia, a los materiales de la obra de arte; el «mundo», por su parte, lo sabemos ya, designa la función representacional de la obra” (Schaeffer, 1999: 398) b) la referida a los términos choque (*Stoss*) e impulso (*Antoss*). Estos términos expresan la función existencial de la obra de arte como resultado de la mutua pertenencia de tierra y mundo. Según Schaeffer, el choque y el impulso dan cuenta del acontecimiento de la obra de arte, del hecho de que sea, o como dice más adelante, de su carácter autotético como opuesto a la teleología del útil (Schaeffer, 1999: 399 y 402).

Todos estos conceptos también tienen una filiación romántica. Schaeffer los vincula específicamente con los románticos de Jena, para quienes “el arte nos hace acceder a otra «realidad», revelando al mismo tiempo la «falsedad» de la realidad cotidiana” (Schaeffer, 1999: 401).

II. ANÁLISIS CRÍTICO DE LOS ARGUMENTOS EN CONTRA

II. 1. CRÍTICA DE LA ARGUMENTACIÓN DE SCHAPIRO

Basta remitir al texto de Jacques Derrida para refutar definitivamente la lectura de Schapiro. El punto de partida de la discusión es el problema de la

restitución. Tanto Heidegger como Schapiro organizan su discurso sobre el cuadro de van Gogh en torno al problema siguiente: ¿a quién atribuir los zapatos? ¿quién es el sujeto a quien deben ser restituidos? ¿la campesina o van Gogh? (Derrida, 2001: 297 y ss).

Derrida hace una lectura detallada del texto de Schapiro para mostrar las simplificaciones de su interpretación del texto de Heidegger (Derrida, 2001: 309). La primera simplificación está en el desconocimiento del contexto argumentativo en el que Heidegger introduce el cuadro de Van Gogh: “El recurso al «célebre cuadro» se justifica en primer lugar a través de una pregunta por el ser-producto y no por la obra de arte. Es como al pasar, y retrospectivamente, que parece hablar de la obra en cuanto tal. En el punto en que Heidegger propone volverse hacia el cuadro, no se interesa entonces por la obra sino por el ser-producto del cual los zapatos –cualesquiera sean– proveen el ejemplo” (Derrida, 2001: 314).

El desconocimiento del contexto argumentativo es el índice más evidente de una ignorancia aún más profunda: la de la filosofía de Heidegger¹. Ella es la que mueve a Schapiro a plantear el problema de la restitución. Derrida, que conoce detalladamente la terminología heideggeriana, resuelve dicho problema con el siguiente argumento: que sea de una campesina o de un campesino, de un ciudadano o de Van Gogh, da exactamente lo mismo: “Todo lo que se refiere al mundo «campesino» es al respecto una variable accesoria, aun cuando se trata en buena medida de una «proyección» y responda a *catexis* patéticas-fantasmáticas-ideológicas-políticas de Heidegger (...) La característica «campesina» sigue siendo aquí secundaria. La «misma verdad» podría ser «presentada» por cualquier otro cuadro con zapatos, incluso por cualquier experiencia de zapatos e incluso por cualquier «producto» en general: se trata de la experiencia de un ser-producto que vuelve de «más lejos» que la pareja materia-forma, incluso que una «distinción entre las dos»” (Derrida, 2001: 325). ¿Por qué da exactamente lo mismo? La respuesta está en la siguiente afirmación “La pertenencia del producto «zapatos» no remite a tal o cual *subjectum*, si siquiera a tal o cual mundo. Lo que se dice de la pertenencia al mundo y a la tierra vale para la ciudad y los campos. No de manera indiferente sino igual” (Derrida, 2001: 326). La respuesta de Derrida se funda en el concepto exacto de lo que Heidegger entiende por mundo.

El mundo no significa ni las cosas que existen con independencia del hombre (los entes), ni alude primariamente una descripción del contenido como en la expresión “mundo campesino” o “mundo religioso”. El mundo tiene un

1 Derrida describe la argumentación de Schapiro como una argumentación dogmática y precrítica (Derrida, 2001: 327 y 372).

sentido formal. Heidegger lo denomina “la significatividad” (*Bedeutsamkeit*). Dicho muy brevemente: el mundo es una concatenación de significados referidos a un yo que obra aquí y ahora. Para ese “yo” las cosas se presentan no como objetos neutros y desprovistos de valor, sino como algo significativo, es decir, como entes referidos axiológicamente a sus intereses. Para evitar todo vínculo con la tradición moderna, que describe al “yo” como un sujeto que pone una distancia objetiva con las cosas, Heidegger lo describe como un sujeto histórico. La acuñación terminológica de ello es la *terminus technicus* “*Dasein*”.

La expresión “mundo de la campesina” puede parafrasearse así: “mundo de la campesina en tanto *Dasein*” o “el conjunto de significados que los entes del entorno tienen para una campesina que es un yo histórico, es decir, un yo que existe aquí y ahora, y que guarda una relación axiológica con los entes”. Por ello dice Derrida que el mundo no se ata a un subjectum, sino a un *Dasein* (Derrida, 2001: 370-371). El campesino, la campesina, el ciudadano o van Gogh tienen estructuralmente el mismo mundo. Cuando Heidegger hace la descripción del cuadro, lo que le interesa es introducir la noción formal de mundo como un elemento central de la obra de arte: la obra de arte se estructura como un sistema de significados.

Que la intención principal del Heidegger es la introducción del concepto de mundo y no la lectura del cuadro de van Gogh, se puede verificar muy fácilmente contrastando dos versiones existentes de *Der Ursprung des Kunstwerkes*. En la primera elaboración, publicada póstumamente bajo el título *Vom Ursprung des Kunstwerkes: erste Ausarbeitung* (Heidegger, 1989) Heidegger introduce la noción de mundo como un elemento esencial de su concepción de la obra de arte, pero sin la referencia ilustrativa al cuadro de van Gogh.

Quisiera mostrar, para finalizar con esta crítica, cómo en el texto de Schapiro ya está indicada su propia refutación. En efecto, cuando propone como lectura correcta del cuadro que su sentido sería el significado que los zapatos tenían para Van Gogh, y cita la anécdota de Gauguin, dice exactamente lo que Heidegger afirma en *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Los zapatos no son objetos neutros como los objetos que describe el discurso científico; los zapatos están referidos a las tareas, intereses, valoraciones, en síntesis, a la vida de su portador (el *Dasein*). Ahora bien, en el uso cotidiano de los zapatos este sistema referencial permanece como un telón de fondo, como un horizonte atemático. Es el cuadro, la obra de arte, lo que tematiza, o dicho en términos de Heidegger, la que lo saca a la luz o descubre su verdad. La verdad descubierta no es la de los significados concretos que tenía para van Gogh (o para la campesina) sino su estructura formal. La cita de Gauguin no sólo se vuelve en contra de Schapiro, sino también demuestra su incompetencia filosófica.

I. 2. CRÍTICA DE LA ARGUMENTACIÓN DE SCHAEFFER

2.1. El argumento de la imagen fotográfica

De los dos argumentos que expone Schaeffer contra Heidegger el más interesante desde el punto de vista filosófico es el primero. La afirmación de que la fotografía (entendida como el resultado de su proceso físico-químico) pertenece a un dominio semiótico ontológicamente neutro no sólo pone de relieve la importancia semiótica del concepto de dispositivo, sino también toca uno de las cuestiones centrales de la filosofía contemporánea, el problema de las condiciones de producción del sentido.

El argumento de Schaeffer dice sintéticamente así: el sentido de la fotografía, su estatus semiótico específico, se agota en la función referencial. La fotografía es al mismo tiempo un índice y un ícono. ¿En virtud de qué el sentido de la imagen fotográfica está en su valor referencial? Porque desde el punto de vista del dispositivo técnico que la produce es un fenómeno físico-químico de impresión fotónica. La imagen es un *graphéin*, esto es, registra físicamente, usando como medio la luz (*phós-graphéin*), la presencia real, aquí y ahora, de un objeto u acontecimiento físico. Todo el sentido de la imagen fotográfica se resuelve en este enfoque genético.

El argumento es muy interesante, pero creo que es fundamentalmente falso. La falsedad de la posición de Schaeffer puede ser demostrada tomando como punto de partida su propia argumentación. La refutación ya está incluida en su propia concepción de la fotografía. Acepto la premisa fundamental: la especificidad semiótica de la foto radica en su carácter referencial. Ahora bien, si el estatus semiótico de la foto es referir un objeto (estado de cosas) o un acontecimiento, es necesario -para que la función referencial se constituya- establecer un sistema de coordenadas que organice el campo de la *deixis*. *La referencia sólo existe para alguien. Sin la mediación de ese "alguien" no se puede hablar en absoluto de referencia.* Es lo que Bühler en su *Sprachtheorie* llama el sistema de coordenadas de la *deixis*. El campo de la *deixis* tiene un origen (*Origo*): el *ego, hic et nunc* del sistema enunciativo (Bühler, 1999: 102)

La afirmación de Schaeffer de la constitución de la referencia por mera contigüidad física (en el caso de la fotografía por el medio del impregnante "luz" y en el caso de los signos naturales por sucesión temporal) es definitivamente ingenua. "El rosa del cielo" refiere a la salida del sol siempre y cuando exista un sujeto (una mirada en el sentido que le da a este concepto Merleau-Ponty) que establezca la función semiótico-referencial. La sola contigüidad física ni refiere ni significa nada, es un fenómeno alosemiótico (Lotman, 1996). Lo mismo vale para una fotografía: la foto que está en mi Documento Nacional de Identidad refiere únicamente a mi persona no en sí misma, es decir, por efecto de un fe-

nómeno físico producido por un determinado dispositivo técnico, sino por la mediación de una institución social, el registro civil de personas, que establece y legitima la referencia. Dicho de otra manera: el que dice que el que está en la foto soy yo no es el hecho físico de la transmisión fotónica, sino un sujeto social (Registro Civil) y sus respectivas prácticas. O para tomar los modelos de fotografía que Schaeffer propone en su libro (Schaeffer 1990: 13): cuando la policía fotografía en la escena del crimen un cuerpo y establece la identidad del mismo y las posibles causas de la muerte, ello resulta de la legitimidad social que tiene la policía y el discurso forense.

De aquí se sigue una consecuencia importantísima desde el punto de vista teórico: si la constitución de la referencia sólo es posible por relación a la mirada humana, y si el estatuto semiótico específico de la fotografía es la referencia, necesariamente el sentido de la imagen fotográfica se explica por mediación de la mirada humana y no por el dispositivo tecnológico que le dio origen. La explicación del sentido de la fotografía que apela a su génesis física es irrelevante desde el punto de vista semiótico, es decir, no explica lo que pretende explicar, a saber, la especificidad de la fotografía. Las condiciones de producción de la referencia en la fotografía están en el sujeto que mira y no en el dispositivo técnico.

La idea de que el carácter referencial de la fotografía es independiente del dispositivo técnico es el concepto central que domina el texto de R. Barthes *La cámara lúcida*. Barthes sostiene todos sus análisis de la fotografía sobre la base de la mediación de la mirada humana. Ello se puede advertir muy fácilmente en los conceptos de *studium* y *punctum*. Barthes los caracteriza así: “Por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías (...) El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)” (Barthes, 2003: 58-59). Sin la referencia al yo ambos conceptos pierden su capacidad de análisis.

Pero no sólo aparece aquí la mediación, sino fundamentalmente cuando Barthes afirma: “Contrariamente a estas imitaciones –se refiere a la pintura y al discurso-, nunca puedo negar en la Fotografía que la cosa haya estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía. Lo que intencionalizo en una foto (no hablemos todavía del cine) no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundador de la Fotografía. El nombre del noema de la Fotografía sería pues: «*Esto ha sido*», o también: lo intratable” (Barthes, 2003: 121).

Al igual que Schaeffer, Barthes sostiene que la esencia de la fotografía radica en su función referencial. Pero a diferencia de aquel no fundamenta esta tesis sólo en el proceso de producción técnica de la imagen, sino en la

mediación subjetiva de la foto. En efecto, definir el referente como el noema de la fotografía implica necesariamente ponerlo como correlato de un acto de conciencia (noesis) que no es otra cosa que un acto perceptivo. Sin este acto perceptivo (“lo que intencionalizo en la foto”), que supone un sujeto percipiente, se vuelve imposible hablar de un noema. La imagen fotográfica refiere siempre para alguien. El noema “Esto ha sido” lleva implícito un “para mí”.

Incluso en el siguiente pasaje en donde Barthes pareciera que argumenta como Schaffer: “Suele decirse que fueron los pintores quienes inventaron la Fotografía (transmitiéndole el encuadre, la perspectiva albertiana y la óptica de la camera obscura). Yo afirmo: no, fueron los químicos. Ya que el noema «Esto ha sido» solo fue posible el día en que una circunstancia científica (el descubrimiento de la sensibilidad a la luz de los haluros de plata) permitió captar e imprimir directamente los rayos luminosos emitidos por un objeto iluminado de modo diverso. La foto es literalmente una emanación del referente” (Barthes 2003: 126). Incluso aquí Barthes afirma la primacía del acto perceptivo como fuente de la referencia. La expresión “sólo fue posible el día que...” no significa que la referencia surge del soporte técnico, sino que el descubrimiento científico posibilitó un refinamiento de la función referencial inherente la mirada humana. Sin la mediación de ella no se podría hablar de una emanación del referente. Es en relación a ella que el noema de la fotografía tiene un carácter temporal pasado (ha sido).

Definir el estatuto semiótico de la fotografía por su función referencial tiene como consecuencia la imposibilidad de eliminar el sujeto de la enunciación, origen de todo sistema deíctico. Y si esto es así, la tesis central de Schaeffer de que la imagen fotográfica representa un dominio semiótico no codificado socialmente y aseptico desde el punto de vista ontológico, se vuelve un absurdo, ya que la mediación del sujeto de la enunciación introduce la red simbólica de la cultura. El sujeto es un sujeto histórico que organiza el campo deíctico desde sus prácticas. El noema de la fotografía supone la mediación de esas prácticas.

Como conclusión de este examen del primer argumento de Schaeffer se sigue exactamente lo contrario de su tesis: todos los predicados que Heidegger le asignó a un par de zapatos pintados pueden ser atribuidos con igual legitimidad a un par de zapatos fotografiados. Los zapatos de la fotografía de Weston no remiten a un estado de cosas que no puede ser descrito por ningún predicado, sino más bien refiere al mundo (al sistema de significados) de aquel *Dasein* que alguna vez los llevó puesto.

2.2. *El argumento del romanticismo*

El segundo argumento de Schaeffer posee un alcance mayor que el primero. Propone una mirada, por llamarla así, “genealógica” como clave interpretativa

general de *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Según ella, la concepción heideggeriana del arte remite implícitamente a la tradición de la estética romántica.

Creo que la descripción de lo que Schaeffer llama la “*doxa* romántica” es un elemento que opera efectivamente en el pensamiento estético de Heidegger. Pero a diferencia de Schaeffer considero que desde el punto de vista de su genealogía tiene otra procedencia muy distinta de la del romanticismo. La posición de Schaeffer choca con una dificultad textual que él mismo reconoce, la crítica explícita de Heidegger al romanticismo.

La lectura que propongo es la siguiente: los rasgos que Schaeffer enumera como constitutivos de la *doxa* romántica son motivos comunes a diversos temas que provienen de tradiciones distintas. Esos motivos sólo pueden ser interpretados correctamente si se los lee desde su correspondiente inscripción temática. Schaeffer, a mi juicio, identificó correctamente los motivos (rechazo de la modernidad, pesimismo cultural, etc.), pero se equivocó con el tema que les da sentido (romanticismo).

Creo que los motivos enumerados por Schaeffer pueden ser remitidos a dos temas. Cada uno de ellos proviene de tradiciones distintas. El primer tema dominante desde donde Heidegger lee la cultura científico-técnica, la cultura de masas y el arte es el integrismo católico, tradición que está íntimamente vinculada a su juventud (Thomä, 1990; 31-48). Heidegger participó activamente durante los años 1911-1915 en la disputa modernismo-antimodernismo. Publicó diversos artículos en el diario católico de Messkirch (*Heuberger Volksblatt*) en el que defiende la doctrina oficial de la Iglesia contra los liberales. En esos artículos, recientemente editados por E. Büchin y A. Denker (2005), se pueden apreciar claramente los siguientes motivos: pesimismo cultural, vuelta a la tradición, crítica a la ciencia y a la técnica. Cito, como ejemplo, un pasaje de un artículo publicado en el *Heuberger Volksblatt* el 13 de Enero de 1915. Heidegger reflexiona sobre la primera guerra mundial y la modernidad (*unsere moderne Zeit*). El artículo se titula “*El triduo de guerra en Messkirch*”. Al final del texto dice: “Nosotros, los modernos, hemos perdido a menudo la mirada para lo simple, nos excita lo complicado, lo problemático; de ahí ese espantadizo temor a los *principios*, que como tales siempre son lo más simples; de ahí la plena indisponibilidad para la grandiosa simpleza y la silenciosa grandeza de la cosmovisión cristiana y de la fe católica. Si no queremos ser vencidos en el futuro por la victoria, debemos entonces salir principalmente de la falta de principios hacia el preguntar de la vida más elemental” (Büchin y Denker, 2005: 114-115) (la traducción es mía).

Aunque unos años después Heidegger rompe con el catolicismo (1919) y propone una concepción atea de la filosofía, siempre mantuvo una mirada crítica y desconfiada de la modernidad. Ciertamente que después de la ruptura, la mirada crítica de la modernidad adquiere un contenido estrictamente filosófico. Pero

desde el punto de vista genealógico, su procedencia no es romántica, sino que proviene del debate que hubo en Alemania entre ultramontanos y liberales.

El otro tema opera en uno de los motivos identificados por Schaeffer: la búsqueda de lo originario, del principio, y de un lenguaje que sea capaz de dar cuenta de ello. Schaeffer cita a Reiner Schürmann (Schaeffer, 1999: n381) para fundamentar la idea de una hipóstasis del origen. Creo que el motivo del origen está efectivamente en la tradición romántica. A propósito del problema del lenguaje puede citarse como ejemplo el tratado de Herder *Über den Ursprung der Sprache*, texto al que Heidegger le dedicó un *Oberseminar* en el año 1939.

Heidegger usa profusamente el término “origen” (*Ursprung*) desde sus primeras lecciones en Freiburg en el año 1919. Como sinónimo de *Ursprung* usa *Genesis*, *Herkunft* (procedencia), *Génos*, *Genealogie*, *Quelle* (Fuente), *Abkunft* (descendencia) y *Ableitung* (derivación). Todos estos términos expresan la concepción genética que Heidegger tiene del método fenomenológico. Su fuente directa no es el romanticismo, sino la fenomenología de Husserl, su maestro, y el neokantismo (Stolzernberg, 1995). Todas las afirmaciones de Heidegger referidas al “origen” tienen que ser interpretadas sobre el trasfondo temático de su discusión con la filosofía de su tiempo. La procedencia directa de la fenomenología del motivo del origen puede documentarse muy fácilmente en los textos de Husserl. La simple lectura permite determinar el uso constante y técnico tanto de la palabra latina “*Originalität*” y sus derivados como de la alemana “*Ursprung*” y sus derivados.

La estrategia interpretativa de leer *Der Ursprung des Kunstwerkes* como un texto que se inserta en la tradición estética romántica implica desconocer a) que los motivos pueden ser inscriptos en diversos contextos temáticos b) que los contextos temáticos son los que determinan las pautas interpretativas de los motivos c) que en el caso de Heidegger esos motivos proceden del catolicismo y de la discusión filosófica que había en Alemania a principio del siglo XX.

Para finalizar con el examen crítico de Schaeffer, me voy a referir sumariamente al argumento de las arbitrariedades de la lectura del cuadro:

En primer término, la argumentación intuitiva que Schaeffer le atribuye a Heidegger deja de ser tal si se tiene en cuenta el trasfondo de la argumentación total. Los mismos argumentos que Derrida propone contra Schapiro pueden ser aplicados a Schaeffer: la lectura del cuadro de van Gogh tiene que ser incluida en un contexto argumentativo mucho más amplio que abarca no sólo *Der Ursprung des Kunstwerkes* sino también *Sein und Zeit*. El “*Y sin embargo*” (*Und dennoch*) (Heidegger, 1994: 19), que para Schaeffer es el signo más evidente de la arbitrariedad, funciona como una implicatura que remite al lector a la obra anterior a 1936. En efecto, el conector argumentativo de oposición tiene la función de mostrar la transición del pensamiento de Heidegger que va del útil a la obra de arte. En *Sein und Zeit* el ente paradigmático a partir de

cual describe fenomenológicamente el mundo es el útil. En *Der Ursprung des Kunstwerkes* cambia de modelo, introduce un ente que está a medio camino del útil y de la mera cosa, a saber, la otra de arte. Las descripciones del uso de los zapatos de la página 18 retoman los análisis de *Sein und Zeit*. El conector de oposición (p. 19) introduce la paráfrasis del cuadro de van Gogh y, con ello, le indica al lector el giro de su pensamiento, el cambio del modelo a partir del cual construirá su ontología. Ahora bien, esta inferencia que tiene que hacer el lector sobre la base de su conocimiento enciclopédico de la obra de Heidegger (presupone estar familiarizado con *Sein und Zeit*) posee una mediación más cercana ya que el resumen de esa discusión ontológica entre ambos modelos ónticos está al comienzo de la conferencia cuando Heidegger discute los diferentes sentidos de la obra, la cosa y el útil. Para un lector, como es el caso de Derrida, que lee la interpretación del cuadro de van Gogh desde ese trasfondo, el “y sin embargo” pierde su carácter arbitrario e intuitivo y restituye -como una implicatura- la mediación desde donde Heidegger propone su lectura. Uno puede acordar o no con la argumentación total, pero nunca puede decir que se trata de una arbitrariedad basada en la intuición. A lo sumo puede quejarse, como lo hace con razón H. Arendt, de que Heidegger se cite a sí mismo explícita o implícitamente como si fuese la Biblia (Thomä, 1990: 18-19).

En segundo lugar, Schaeffer se queja de que los zapatos hablan demasiado. Este argumento es muy interesante si se lo confronta con la lectura que G. Vattimo hace de la estética heideggeriana y de las poéticas del siglo XX. Que el cuadro de van Gogh produzca un discurso que sobrepasa los límites estrictamente pictóricos, es el motivo por el que Heidegger pertenece a los planteamientos poéticos contemporáneos. En efecto... “La obra de arte, para ser gozada, o más genéricamente comprendida, necesita de un ámbito de inteligibilidad; en ciertos períodos de rápidas transformaciones de la sociedad...no resulta pacíficamente establecido ni es obvio, necesita ser continuamente reconstruido y refrendado. En estas circunstancias, la función fundante del lenguaje-palabra, que en condiciones normales no tenía forma de manifestarse temáticamente, llega a primer plano con el apogeo de las poéticas, de la crítica, del discurso hablado y escrito sobre los otros tipos de lenguaje... Una primera conclusión del examen del fenómeno de las poéticas de nuestro siglo es, por consiguiente, que se trata de una manifestación temática de la función fundante del lenguaje-palabra con respecto a todos los demás lenguajes, y por tanto con respecto a todas las artes. Esta función fundante, de la que se puede encontrar una expresión filosófica en la estética de Heidegger, de momento es, sin embargo, sólo indicada...” (Vattimo, 1993: 58).

En tercer lugar, la interpretación que Schaeffer hace de los conceptos “tierra-nundo” y “*Stoss-Anstoss*” es errónea. El mundo no expresa el valor representacional de la obra de arte, es decir, no alude al hecho de que el cuadro

de van Gogh represente un par de zapatos. Esta interpretación se funda en el desconocimiento del sentido preciso que tiene el término “mundo” en la filosofía de Heidegger. Del mismo modo que Derrida argumenta contra Schapiro, el mundo es un sistema de significados, dicho de otra manera, es un texto que nos interpela y nos pone en cuestión. En la medida en que nos confrontamos con ese texto, la obra de arte funda un mundo. Vattimo lo expresa muy claramente así: “Si el mundo, y aquí nos servimos todavía de los resultados de la analítica trascendental heideggeriana, no es sino un sistema de significados dentro del cual estamos siempre inmersos, la obra de arte funda un mundo en cuanto que funda un nuevo sistema de significados; el encuentro con ella es como el encuentro con una persona, en el sentido de que no se inserta simplemente en el mundo tal cual es, sino que representa una propuesta de nueva y distinta sistematización del mundo, es decir, una *Weltanschauung*: pero, puesto que el mundo no existe independientemente como objeto de *Anschauungen*, sino que se reduce al sistema de significados, existe en su totalidad en él, la obra es *tout court* un *Welt*, un mundo” (Vattimo, 1993: 80).

El efecto de interpelación de la obra, el choque entre nuestro sistema de significados que configuran el mundo de nuestra cotidianidad y el sistema de significados que funda la obra de arte, es lo que Heidegger denomina *Stoss* y *Anstoss*. Ambos términos tienen un sentido déctico y modal muchísimo más cercano al formalismo de Victor Sklovski que al romanticismo. En la experiencia de la obra de arte se confrontan dos miradas: la mirada automatizada de nuestra cotidianidad y la mirada desestructurante de la obra. El término “*Stoss*” describe el choque desestructurante de la miradas. “*Anstoss*”, que literalmente significa impulso, debe ser interpretado también como una experiencia de choque. Von Herrmann en su comentario a *Der Ursprung des Kunstwerkes* lo interpreta como un *aufstossen* y un *umstossen* (Von Herrmann, 1994: 325). *Aufstossen* significa “abrir de un empujón”, pero también “chocar” (*stossen*) “contra algo” (*auf*). *Umstossen* significa “derribar”, “atropellar”, “quebrantar”.

Por último, la tierra es un concepto correlativo al mundo y no designa la materialidad de la obra: mienta la negatividad constitutiva del mundo, el hecho de que el sistema de significados que la obra propone no es proporcional a su riqueza semántica. Por decirlo así, mientras que el mundo abre, la tierra cierra la obra. El sistema semántico que propone no es plenamente transparente, sino que incluye al mismo tiempo una esencial opacidad.

Quisiera cerrar el trabajo con una breve reflexión sobre el problema del “dispositivo”, tema que apareció en este trabajo a propósito del argumento de Schaeffer basado en la especificidad semiótica de la imagen fotográfica. El argumento saca a la luz una cuestión filosófica realmente de envergadura: ¿cuáles son las condiciones de producción del sentido? ¿de dónde surgen los significados? Ciertamente que la respuesta de Schaeffer no tiene la intención de

responder a estos interrogantes generales. Sin embargo, el punto de vista que elige para determinar el estatus semiótico de la imagen tiene consecuencias de mucho mayor alcance de las que pretende.

La pregunta que voy a plantear en esta conclusión se la puede formular de la manera que sigue: ¿el dispositivo técnico, cualquiera que sea, es relevante desde el punto de vista semiótico para explicar la producción de significados? Creo que, como argumenté más arriba, es irrelevante.

Ahora bien, esta afirmación tiene una restricción: siempre y cuando se entienda por dispositivo lo que Schaeffer entiende por ello, esto es, el mero soporte tecnológico. Mi afirmación no es válida si se entiende el concepto de dispositivo en un sentido más amplio, como el soporte tecnológico en el que media “el saber”, en el sentido que le da Foucault a ese término (Berten, 1999: 33 y ss.). También advierto esta ampliación de la noción de dispositivo en Traversa: “Es necesario convenir, llegados a este punto, que el solo recurso a la técnica no basta para examinar las cuestiones atinentes a la producción del sentido” (Traversa, 2001: 236).

El parentesco entre la noción de dispositivo en Foucault y la filosofía heideggeriana aparece claramente reconocido por Berten (Berten, 1999: 35). Creo que el carácter mediador del dispositivo se funda en la teoría del sujeto de Foucault. Ella es la que le permite superar un planteo puramente tecnológico. La concepción del sujeto en Foucault procede directamente de Heidegger: “¿Qué es el sujeto de verdad, qué es el sujeto que dice la verdad, etcétera? Por mi parte, no veo más que dos. No veo más que a Heidegger y a Lacan. Personalmente, como deben haberlo advertido, trato de reflexionar en todo eso más por el lado de Heidegger y a partir de Heidegger” (Foucault, 2002, 189).

El sentido es independiente del dispositivo tecnológico que lo produce. Del mismo modo que es independiente, según Merleau-Ponty, del dispositivo anatómico que lo genera. La razón de ello es que el sentido no es un hecho natural, sino un fenómeno socio-histórico. Las condiciones de producción del sentido están en las prácticas históricas. Heidegger intentó expresar el mecanismo de producción histórica del sentido tomando como modelo la obra de arte. La obra es el lugar, el dispositivo, en donde media la producción del sentido entendido como el juego entre el mundo y la tierra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. (2003): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós.
- BERTEN, A. (1999): “*Dispositif, Médiation, Créativité: petite genealogie*” en *Hermes* 25.
- BÜCHIN E. & DENKER A. (Verf. und Hrgs.), (2005): *Martin Heidegger und seine Heimat (Ein dokumentationsband)*. Stuttgart: Klett-Cotta.

- BÜHLER, K., (1999): *Sprachtheorie*. Stuttgart: Lucius & Lucius UTB.
- DERRIDA, J. (2001): *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós.
- FOUCAULT, M. (2002): *La hermenéutica del sujeto*. México: FCE.
- HEIDEGGER, M. (1994): “*Der Ursprung des Kunstwerkes*”, en M. Heidegger, *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- (1989): “*Vom Ursprung des Kunstwerkes: Erste Ausarbeitung*”, en *Heidegger Studies*. Berlin: Duncker & Humbolt, vol. 5.
- LOTMAN, I., (1996), “*Acerca de la semiósfera*”, en Lotman I., *La semiósfera I*. Madrid: Cátedra.
- MERLEAU- PONTY, M. (1997): *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península
- SCHAEFFER, J. M, (1990): *La imagen precaria*. Madrid, Cátedra.
- (1999): *El arte de la era moderna*. Madrid: Monte Ávila.
- SCHAPIRO, M. (1968): “*La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre Heidegger y Van Gogh*”, en Schapiro M, *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. Madrid: Tecnos, (1999a).
- (1995): “*Unas cuantas notas más sobre Heidegger y Van Gogh*”, en Schapiro M, *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. Madrid: Tecnos, (1999b).
- STOLZERNBERG, J. (1995): *Ursprung und System*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- TRAVERSA, O. (2001): “*Aproximaciones a la noción de dispositivo*”, en *Signo y Seña*, n° 12, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras UBA.
- THOMÄ, D. (1990): *Die Zeit des Selbst und die Zeit danach. Zur Kritik der Textgeschichte Martin Heideggers 1910-1976*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- VANDELVELDE, P. (1993): “*L' oeuvre d'art comme discourse: Heidegger et la question de la discursivité*”, en *Heidegger Studies*. Berlin: Duncker & Humbolt, vol. 9.
- VATTIMO, G. (1993): *Poesía y Ontología*. Barcelona: Galería Punto.
- VON HERRMANN, F.W. (1994): *Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung «Der Ursprung des Kunstwerkes»*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Adrián Bertorello es profesor de la Universidad de Buenos Aires. Su campo de investigación es la filosofía hermenéutica (Heidegger, Gadamer, Ricoeur) y la teoría de la enunciación (Greimas, Courtés, Paret, Benveniste). Recientemente ha publicado “Sujeto, Historia y Narración en la filosofía de M. Heidegger”, en *Pensamiento*, vol. 57, n° 219 (2001), pp. 461-470; y “Hermenéutica de la vida y filosofía en el escrito de Heidegger *Interpretaciones fenomenológicas de Aristóteles*”, en *Ágora. Papeles de Filosofía*, vol.19, n° 1, (2001), pp. 169-181.

E-mail: adrianbertorello@fibertel.com.ar o adriabertore@yahoo.com