

# La noción heideggeriana de verdad en la obra de arte: Paul Klee y Wassily Kandinsky



## Resumen

Desde las primeras etapas de docencia e investigación llevadas a cabo por Heidegger, su obra manifiesta un especial interés por desentrañar una vía alternativa y más originaria del sentido y el concepto de verdad. Repudiando el tradicional convencionalismo de la verdad como “verdad del enunciado”, Heidegger investiga y profundiza en la noción de verdad como *alétheia* (desvelamiento); entendiéndolo que la verdad de un ente sólo puede conocerse cuando se hace posible que ente se revele en sí mismo y se desvele su naturaleza. En buena medida, para Heidegger el medio privilegiado que permite este desvelamiento es el arte. Entre los artistas más reconocidos por Heidegger se encontraba Paul Klee, aunque nuestro análisis se extiende a la obra de Kandinsky.

Palabras clave: Heidegger, verdad, *alétheia*, desvelamiento, obra de arte, Paul Klee, Wassily Kandinsky, abstracción.

## Abstract

*Since his first research and teaching at Freiburg, Heidegger's work evidences a particular concern to elucidate the possibilities for a concept of truth closer to its pre-platonic origins. Renouncing to the conventional and logical conception of truth and coming back to its pre-classic roots –trying a different approach to ancient thinkers like Parmenides-, Heidegger study the potential of a conception of truth as *alétheia* (unhiddenness). Within this conception of truth, we need to think on reality in a very different way or sense: a way particularly appropriate to the work of art, because, to Heidegger, the work of art has the privilege to be an stage where reality can become unveil onto us. Among Heidegger's most celebrated artists we can find painters like Paul Klee, nevertheless we have extended our analysis to the work of Kandinsky.*

*Keywords: Heidegger, truth, *alétheia*, unhiddenness, work of art, Paul Klee, Wassily Kandinsky, abstraction.*

---

---

María del Carmen Molina  
Barea

---

---

mcpalladio@hotmail.com

---

---

Pedro Mantas España

---

---

fs1maesp@uco.es

## Heidegger, la búsqueda de la verdad o el protagonismo de la obra de arte

El problema de la verdad constituye uno de los motivos esenciales sobre los que pivota el pensamiento heideggeriano. El análisis reflexivo que Heidegger emprende a este respecto, se inicia con una revisión pormenorizada del concepto mismo de verdad, lo que expondrá, entre otros textos, en su obra *De la esencia de la verdad*<sup>1</sup>. El resultado será la subversión del tradicional concepto de verdad como enunciado, heredado de la tradición platónico-aristotélica. Heidegger sospecha de este modo de entender la verdad, y pretende retornar a un estadio pre-platónico, en el cual localizará una forma más originaria de acercamiento a la “esencia” de la verdad: la verdad como *alétheia*<sup>2</sup>, una vía de acceso a la comprensión de la verdad que no parte de la verdad como “verdad del enunciado”, pues la verdad entendida como *alétheia* supone el desvelamiento de la verdad de los entes en un proceso de *co-existencia*<sup>3</sup> con la persona.

Por tanto, según la tesis heideggeriana el modo de darse la verdad no opera por medio del mecanismo de la proposición, de “la verdad de la proposición”; Heidegger persigue una noción que la haga depender de la cosa en sí, y del *Dasein* que intenta comprenderla. Hay que tener presente que lo que se dice de una cosa no es la verdad de la cosa, pues la verdad de una cosa es la cosa en sí misma, algo que se desvela y se nos desvela. Ahora bien, para Heidegger, este proceso de desvelamiento acontece en virtud de una particular relación de *philia*; una dinámica y recíproca relación cognoscitiva de carácter amoroso y de pertenencia. Precisamente, en esto consiste el “ex-sistir” del *Dasein* o, dicho de otro modo, el “ser cabe” de la persona y del algo por conocer, es decir, una relación y vinculación filosófica en sentido originario.

La verdad es, pues, un proceso, una relación vital y experiencial, que no enunciativa, en la que se produce el desvelamiento, la verdad del ente y de aquél a quien el ente se desvela.

Una vez ha examinado en qué consiste la verdad, desechando la noción de verdad del enunciado, y asentando en su lugar la de *alétheia*, el siguiente paso consiste en especificar el ámbito apropiado para la situación de desvelamiento: y ninguno tan prolífico como la obra de arte. Será en *Caminos de bosque*<sup>4</sup> donde Heidegger afirme que es a través de la obra artística, mejor que en cualquier otro ámbito, el ámbito de mayor excelencia para la manifestación de la verdad-verdad como *alétheia*. En palabras de Heidegger, “lo que obra en la obra es un modo de acontecer la verdad. El arte es un modo de sugerir la verdad. El arte hace surgir la verdad”<sup>5</sup>.

La obra de arte es el medio privilegiado gracias al cual se manifiesta la verdad, el medio en el que se revela la verdad. Forma parte de su naturaleza favorecer el desocultamiento del ente. Heidegger alcanza este planteamiento del pro-

blema a raíz de un proceso por el cual se propone diferenciar la esencia de una obra de arte respecto a la de otros dos tipos de entes, a saber: cosas y utensilios. Pues, para el maestro, los componentes de esta tríada, que son íntimamente heterogéneos, por costumbre han tendido a ser empleados en calidad de sinónimos y a agruparse bajo el vocablo general de “cosa”. Siendo esta la situación, el pensador se pregunta por aquello a lo que denominamos “cosa”. Se pregunta en torno a la naturaleza de la cosa, en torno al ser-cosa de la cosa; la coseidad de la cosa: en definitiva, por la causa que ha llevado a aglutinar estos tres modos de tratar o concebir el ente, es decir, por qué se les llama en común “cosas”.

Según Heidegger, la unificación de cosa/utensilio/obra se ha producido por la influencia de tres principios asumidos con el tiempo, y que hay que superar. Son el citado principio de verdad como enunciado, el principio de adecuación y el de materia-forma. Estos tres principios son modos tradicionales de determinación de la coseidad, que se adelantan al propio acercamiento a la comprensión de la cosa. Y es que estos principios esgrimen unos valores preconcebidos que orientan la comprensión de los entes, coartando y desfigurando su esencia. Así, para conocer la naturaleza de la cosa, el utensilio y la obra habremos de dejar que cada uno de ellos repose en sí mismo, es decir, se revele como tal, sin forzarlos con ninguno de esos tres modos estereotipados y asumidos de pensar.

Al margen, pues, de esa manipulación de la comprensión de la esencia de los entes, Heidegger se refiere en primer lugar a la naturaleza de la cosa. Ésta se alcanza una vez se elimina el valor de utilidad. Es decir, que el ser-cosa de la cosa se halla al prescindir del carácter de utilidad; ya que esta particularidad responderá a otro tipo de ente: al utensilio, que es el objeto elaborado con un fin utilitario. Esta segunda noción, la del ser-utensilio del utensilio, se logra precisamente a través de una obra de arte; a partir de la conocida lectura heideggeriana de las celebérrimas *Botas* de Van Gogh. Sólo resta entonces ocuparse del ser-obra de la obra. Pues bien, al proporcionarnos la obra la verdad acerca del utensilio, podemos comprobar que su naturaleza es la de permitir el desvelamiento de los entes. Se concluye así lo que anteriormente se apuntaba: la esencia del arte consiste en revelar la verdad de lo ente, ya que la obra deja que la realidad se manifieste como tal en una relación de *philia* con el espectador, sin forzarla con encorsetamientos. De ahí que para Heidegger, el arte sea la mejor vía para la comprensión de la verdad.

Llegados a este punto, cabe preguntarse cómo se produce el desvelamiento del ente en la obra de arte. Esto se logra gracias a dos rasgos propios de la obra artística, que son los elementos definidores del ser-obra de la obra. Se trata de la capacidad de la obra tanto para “levantar un mundo” como para “traer aquí la tierra”. En primer lugar, hablar del mundo es una forma de aludir al todo ontológico en el que nos movemos; por eso “levantar un mundo” será ese desvelamien-

to del que venimos hablando. Pero la revelación del mundo se hace en enfrentamiento con un factor contrastante: la tierra, o lo que es lo mismo, lo relativo a la creación y a los elementos materiales a los que pertenece la obra, con los que ésta ha sido constituida y sin los cuales no puede entenderse.

Dadas estas circunstancias, la obra será la responsable de incitar al enfrentamiento entre mundo y tierra, y con ello al desocultamiento del ente, que resulta de la lucha de estos dos aspectos. En pocas palabras, el fenómeno se condensa en el hecho de que la obra favorece en la persona la experiencia de vinculaciones existenciales de la verdad de la realidad –“levantamiento del mundo”–, generadas a partir de lo creado con lo material -la tierra. La verdad se entiende entonces como un proceso; es una relación de *philia*.

Dicha capacidad para el desvelamiento, que Heidegger reconoce en el arte, la vincula, además, a un carácter “poético” del que es poseedor la obra artística. Según argumenta, sólo el lenguaje hace posible el desvelamiento. Por ejemplo, no hay posibilidad de que acontezca la verdad en el mundo de las bestias o de las rocas. Sin embargo, el arte, al ser un lenguaje, comunica y propicia también el desocultamiento de lo ente; abre el mundo y la tierra. En este sentido, el arte es poema; y la esencia del poema (del lenguaje) es fundar la verdad. Consecuentemente, el carácter poético de la obra de arte, lo que Heidegger define como su capacidad de “traer hacia delante” (poner de manifiesto), es lo que en ella subyace para propiciar el desvelamiento.

No en vano, en esta entidad poética que Heidegger otorga al arte va implícito también el valor de la creación; signo de definición intrínsecamente humano, que permite expresar, comunicar, indagar, revelar... “Toda creación es una forma de sacar fuera”<sup>6</sup>. Heidegger apunta que no debe perderse de vista que la obra de arte es, ante todo, algo creado. En este contexto, el filósofo señala igualmente la importancia del creador. Para él, el artista adopta algo así como un rol de *médium*, pues es quien nos pone en contacto con la cosa como cosa, es decir, con la verdad. Pero, además, ocurre que la obra también necesita de otros “creadores”: sus “cuidadores”.

Internarse en la obra, en la verdad que ésta entraña, es lo que Heidegger llama “el cuidado de la obra”. Cuidar las obras como obras no es meramente experimentar un deleite artístico, sino atender a ellas como fuentes para el conocimiento de la verdad. Con esto se pone de relieve el fundamental papel que desempeña el espectador para que la obra funcione como tal, y no como un objeto decorativo o estético. La obra de arte es promesa de revelación, de conocimiento de la verdad. Que se produzca la relación de *philia* por la cual se revela la verdad, dependerá no sólo del artista creador, sino muy determinadamente de la actitud y expectativas del sujeto que se acerque a la obra, el cual, en ese sentido, es también creador de la misma. Él hace -o puede contribuir- a que un simple

objeto material pase a ser reconocido como obra de arte, o lo que es lo mismo, una puerta de acceso a la verdad.

### Paul Klee y la metáfora del árbol

La orientación artística de Heidegger se perfila, al menos en parte, a partir de su fijación por la obra de Cézanne, el considerado “precedente” del Cubismo. También se interesó por la pintura de Picasso y Braque, algo que le acercaría, de forma casi natural, a Paul Klee -en quien quiso entrever una cumbre.

Nacido en Suiza, en el seno de una familia de músicos, el joven Klee manifestó desde temprano su voluntad de dedicarse a la pintura. En 1911 conoce a Wassily Kandinsky y se vincula a su grupo expresionista *Der Blaue Reiter*. Aunque Klee no era oficialmente miembro de esta agrupación, decía sentirse muy unido al círculo de artistas que la integraban. Al año siguiente, muy interesado por Cézanne y el Cubismo, Klee viaja a París y conoce a Picasso, Delaunay y otros cubistas.

En 1920 es llamado por Walter Gropius para trabajar como profesor de la Bauhaus, con sede en Weimar, y más tarde en Dessau. En esa etapa, la pintura de Klee se deja influenciar por la de otros docentes de la Bauhaus, como Mondrian y el ya mencionado Kandinsky. A la hora de reclutarlo para su centro, lo que en particular le interesó a Gropius del artista, fue la limpieza espiritual e ingenuidad de su pintura. Precisamente, el método de trabajo de Klee se guiaba por un curioso y atractivo procedimiento, que se concretaba en vivir la pintura desde la actitud de un niño, con la limpieza de la mirada infantil. Los niños pintan ajenos a las normas clásicas y/o académicas, no tienen en cuenta las reglas estereotipadas de representación, ya sea perspectiva o proporciones, y sin embargo son profundamente sinceros, espontáneos y muy expresivos; ahí radica el interés de Klee. Él defendía el enfrentarse al papel en blanco con una mente también en blanco, libre de prejuicios academicistas. Así, la pintura resultante sería la comunicación de lo auténtico, sin pasar por filtros deformadores que supone a Academia.

Klee se movía en el absoluto convencimiento de la existencia de algo espiritual en el arte: “[Las realidades del arte] no reproducen lo visible con mayor o menor temperamento, sino que hacen visible una visión secreta”<sup>7</sup>. Así mismo, para Klee, el artista ocupa el puesto de una especie de *médium*, “alguien a través del cual las fuerzas creativas de la naturaleza puedan manifestarse, dando lugar a otros mundos”<sup>8</sup>. El propio Klee explicaba esta teoría por medio de la metáfora del árbol: el artista, como el árbol, recibe por las raíces el alimento de lo profundo, y a través de él, como el tronco, la función del artista es transmitir esa sabiduría de lo verdadero hasta las ramas, de las que nace el follaje y los frutos, que son las obras. Aludiendo a esta función del artista, argumenta que, en realidad, al

cumplir su función de tronco, él no puede hacer más que recoger lo que le viene de las profundidades y transmitirlo más lejos. Así pues, él no sirve ni manda, sólo actúa como mediador.

Pictóricamente, el principio de Klee se base en la economía de elementos, la línea y la importancia del color; la búsqueda de lo claro y lo preciso, pero sin eliminar la fantasía, que es el elemento que le permite mezclar formas y colores y configurar nuevos mundos antes desconocidos, sin contaminar, como los de los niños. Pero todo ello cargado a la vez de un grado de ironía, que es clave en su producción. Este cúmulo de ingredientes configura en Klee un léxico formal preñado de abstracción, si bien el artista casi nunca llegó a romper del todo con la figuración.

Este tipo de pintura no supuso para Heidegger un accidente a esquivar. Por el contrario, el pensador respalda abiertamente las posibilidades de una pintura ajena a los cánones tradicionales de representación: “[...] aquella opinión ya superada según la cual el arte es una imitación y copia de la realidad [...] ¿Acaso pensamos que la tela es copia de algo real que el artista ha sabido convertir en un producto de la producción artística? Nada de eso”<sup>9</sup>.

En definitiva, todo este afán de creación como tránsito de revelación de lo verdadero -ajena a los corsés de los principios de materia-forma, etc.-, es un claro trasunto de la noción de verdad como desvelamiento defendida por Heidegger.

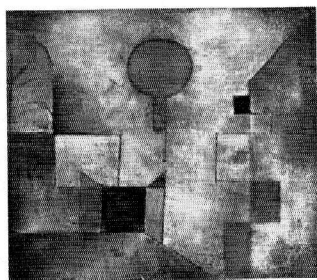


Fig. 1. *Red balloon*, 1922



Fig. 2. *Con el sol poniente*, 1919

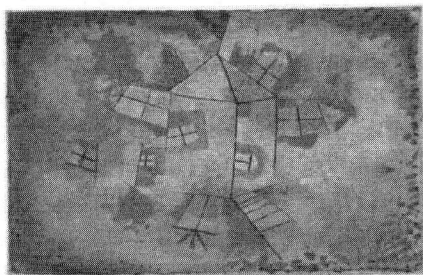


Fig. 3. *Casa giratoria*, 1921

A ojos del filósofo, las obras de Klee invitaban a esa tranquilidad, recogimiento y misteriosa intimidad que para él eran tan importantes de cara a olvidar los modos habituales de conocimiento, y abandonarnos al cuidado de la obra, es decir, disponernos hacia la verdad, asistir y formar parte del desvelamiento. En palabras de Heidegger, “seguir estos desplazamientos significa transformar las relaciones habituales con el mundo y la tierra y a partir de ese momento contener el hacer y apreciar, el conocer y contemplar corrientes a fin de demorarnos en la verdad que acontece en la obra. Detenerse en esta demora es lo que permite que una obra sea una obra [...]”<sup>10</sup>.

De hecho, fue tal la admiración por Klee, que Heidegger incluso llegó a plantearse escribir una segunda parte del *Sobre el origen de la obra de arte*, que giraría precisamente en torno a la obra del artista. Aunque el proyecto no llegó a cuajar, la posibilidad del mismo ya supone un revelador signo de ligazón entre el pensamiento heideggeriano y la obra de Klee. No es de extrañar, pues, tal hermanamiento, ya que son altamente significativos los puntos en común que se propician entre filósofo y pintor.

### **Kandinsky, la revelación de lo auténtico**

Si bien no consta una especial atención de Heidegger hacia la pintura de Kandinsky, como sí ocurría en el caso de Klee, resulta oportuno considerar las concomitancias que se plantean entre el modo heideggeriano de entender la verdad y la construcción teórica en virtud de la cual el pintor concibe sus obras. Ruso de nacimiento y teósofo de formación, manifiesta una profunda inclinación por la relación espíritu-materia. Su misticismo le llevará a sintetizar religión, filosofía, ciencia y psicología en un personal procedimiento pictórico que abre las sendas de la abstracción.

Al igual que Klee, Kandinsky cree en una realidad esencial oculta tras las apariencias, de forma que la pintura debe contribuir a la revelación de la misma, debe comunicar el conocimiento de lo auténtico y profundizar en lo espiritual. Por lo tanto, muy en línea con Heidegger, para Kandinsky el arte es una vía para la manifestación de la verdad, y el artista -como en Heidegger y Klee- es un visionario que enseña y que guía hacia este trascendental fin.

Kandinsky afirmaba que lo auténtico es reconocible por su vida interior, la cual esconde la verdad. Pues bien, él expresaba su convicción en la manifestación de la vida interior en las formas del arte: si lo auténtico se refleja en las formas artísticas -la figura, en términos heideggerianos-, ni la faceta decorativa, ni la belleza del color o de la composición son objetivos suficientes para el arte. Lo que busca el arte es lograr la experiencia de la vivencia interior. Por eso, Kandinsky reivindica el reconocimiento de esa labor de envergadura acometida por el arte, que no es otra cosa que el *cuidado* de la obra demandado por Heidegger.

El arte, en definitiva, vuelve a ser considerado como el ámbito sobresaliente para el acontecimiento procesual de la verdad.

Consecuencia de lo anterior será el hecho de que, para Kandinsky como también para Heidegger, el espectador desempeñe un puesto fundamental para que se produzca la relación de *philia* y el proceso de desvelamiento que dicha relación puede desencadenar. En opinión del artista, la función principal de la pintura consiste en enseñar al espectador a pensar y a descubrir lo espiritual en lo sólido, en lo material (lo que sería la tierra en sentido heideggeriano); es decir, enseñarle participa del proceso de la verdad. Con respecto a este objetivo mesiánico, es bien conocida la afirmación del pintor: “Enviar luz a las profundidades del corazón humano es la misión del artista”<sup>11</sup>. Para llevar esto a cabo, Kandinsky necesitará de unas “herramientas” efectivas, es decir, necesitará que los elementos materiales que conforman la obra conduzcan al espectador al final que se persigue. Por eso, Kandinsky busca los contactos del color y de la forma con el sentir del ser humano. Así, configurará un profundo estudio sobre los elementos pictóricos en función de las repercusiones que sus combinaciones tienen en el alma humana.

En su escrito *De lo espiritual en el arte*<sup>12</sup>, Kandinsky hablaba de una nueva época de gran espiritualidad y de la contribución que aporta la pintura. El arte nuevo deberá basarse en un lenguaje de color, y Kandinsky da las pautas sobre las propiedades emocionales de cada tono. A diferencia de las teorías sobre color más antiguas, él se interesa por la respuesta del alma al estímulo cromático: “La armonía del color y la forma deben basarse única y exclusivamente en el principio del justo contacto con el alma humana”<sup>13</sup>. Sus cuadros tienen, por tanto, el fin de establecer un idioma “simbólico” entre formas y colores que conecten con el espectador y lo orienten al conocimiento de sí mismo, de la verdad y lo trascendental. Por eso, Kandinsky afirma que cuando el espectador halla en la obra consonancia con su alma, encuentra en ella alimento espiritual, pues las obras de arte revelan lo verdadero y, a través de este desocultamiento hacen que el alma humana no se envilezca.



Fig. 4 (izq.) *Con el arco negro*, 1912.

Fig. 5 *Pintura con tres manchas nº 196*, 1914.



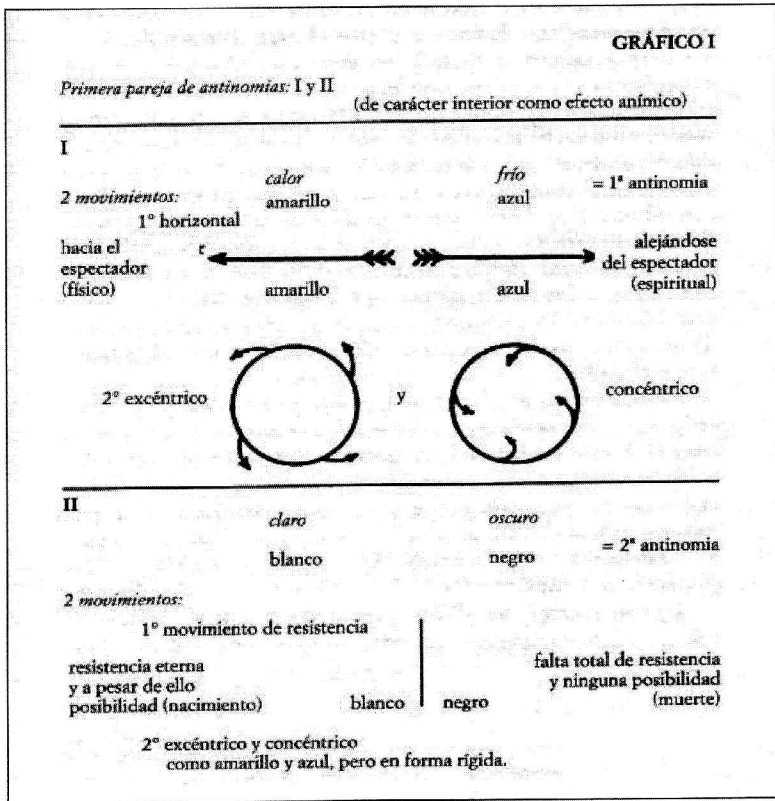


Fig. 6 Primera pareja de antinomias, estudio de Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*

De este modo, en sus libros, pero sobre todo en *De lo espiritual en el arte* y *Punto y línea sobre el plano*<sup>14</sup>, Kandinsky codifica el medio por el cual lograr esa relación entre pintura y alma y, a partir de ella, la consecución de lo trascendental. En estos escritos establece las relaciones entre colores, puntos, líneas, planos y demás formas, con las sensaciones y percepciones del alma, así como con los vínculos esenciales de la existencia humana. Estudia particularmente los efectos del color: el primer efecto cromático es puramente físico (es captado por el ojo, produciendo en el espectador sensaciones físicas), pero el segundo efecto provoca vivencias psicológicas y anímicas (sensaciones de frío, calor, y otras vinculaciones de valor que se producen por asociación, caso de la relación amarillo-limón-ácido). Kandinsky llegará a la conclusión de que el color, en su convivencia con la forma, afecta al cuerpo y a la psique; por ello, estudia sus imbricaciones y elabora un auténtico recetario de instrucciones del cual poder

tomar, en cada caso, las combinaciones más convenientes para ayudar al espectador a formar parte del proceso de la “verdad”.

Sin duda, este modo de plantear el arte pictórico lleva implícito los ingredientes de la abstracción, campo que Heidegger entendió como proclive a la verdad como *alétheia*, ya que las creaciones de esta índole no están coartadas por principios tradicionales de ejecución artística. El propio Kandinsky justifica su pintura con este argumento: “Porque todo lo creado en objetos artísticos por espíritus amantes de la verdad, sin ningún respeto por el exterior convencional de la obra, permanece auténtico para todos los tiempos”<sup>15</sup>.

Junio 2010

## Notas

- 1 Heidegger, M., “De la esencia de la verdad”, *Hitos*, trad. H. Cortés y A. Leyte, Alianza, Madrid, 2000, pp. 151-71. En castellano, véase también Heidegger, M., *Introducción a la filosofía*, trad. M., Jiménez Redondo, Cátedra, Madrid, 1999. Para los textos originales, véase Heidegger, M., “Vom Wesen der Wahrheit”, *Wegmarken (1919-1961)*, Gesamtausgabe 9, V. Klostermann, Frankfurt, 2004<sup>3</sup> [GA 9]; *Einleitung in die Philosophie* (Wintersemester 1928/29), V. Klostermann, Frankfurt, 2001<sup>2</sup> [GA 27]; *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet* (Wintersemester 1931/32), V. Klostermann, Frankfurt, 1997<sup>2</sup> [GA 34]; *Sein und Wahrheit*, 2. “Vom Wesen der Wahrheit” (Wintersemester 1933/34), V. Klostermann, Frankfurt, 2001 [GA 36/37].
- 2 *Alétheia*, verdad. Traduciremos el término como “desvelamiento”.
- 3 Tomamos la expresión de la traducción y los comentarios de M. Jiménez Redondo a Heidegger, M., *Introducción a la filosofía* (cit. n. 1).
- 4 Heidegger, M., *Caminos de bosque*, “El origen de la obra de arte”, trad. H. Cortés Gabaudan, Alianza, Madrid, 1995.
- 5 *cit.*, p.67.
- 6 *Ibid.*, p.65.
- 7 Paul Klee, cit. en Santos García Felguera, M<sup>a</sup>, “Las Vanguardias históricas I”, *Historia del arte*, Historia 16, Madrid, 1993, p. 44.
- 8 *Ibid.*
- 9 Heidegger, M., *cit.* p. 29.
- 10 *Ibid.* p. 57.
- 11 Kandinsky hace suya una expresión de Robert Schumann en *De lo espiritual en el arte* (Kandinsky, W., *De lo espiritual en el arte: Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, trad. G. Dieterich, Paidós-Estética, Barcelona, 1996, p. 23).
- 12 Kandinsky, W., *De lo espiritual en el arte: Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, trad. G. Dieterich, Paidós-Estética, Barcelona, 1996.
- 13 Kandinsky, W., *cit.* p. 62.

- 14 Kandinsky, W., *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, trad. R. Echavarren, Labor, Barcelona, 1994.
- 15 Kandinsky, W., *El jinete azul*, trad. R. Burgaleta, Paidós, Barcelona, 2002, p. 45.