



APROXIMACIONES A PAUL KLEE COMO UN MODO DE TESTIMONIAR EL ARTE DEL OTRO INICIO

Approaches to Paul Klee as a way of witnessing the art of the other beginning

*Juan García Hernández*¹

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

juan.gh.gh@hotmail.com

Resumen

La presente investigación tiene como principal objetivo reflexionar sobre la obra artística de Paul Klee, a partir de una aproximación al pensamiento de Martin Heidegger, concentrando la atención en *Las notas sobre Klee*, heredadas por el filósofo alemán. Para lograr el cometido de este artículo, se parte de la pregunta: ¿es posible determinar y ubicar una obra de arte que nos habilite a pensar el otro inicio que sugiere Heidegger?. Responder a tal interrogante supone la delimitación de dos instancias. En primer lugar, se trazaré un breve análisis interpretativo sobre la pintura *Rayo luminoso*, del artista suizo con el fin de resguardar una señal que conceda la oportunidad de asimilar las notas del pensador de Marburgo. En segundo lugar, de esta investigación, descansa en la búsqueda por hilar una reflexión sobre el modo en que Klee le permite a Heidegger confirmar la posibilidad para que el arte pueda advenir en el otro inicio como claro que contiene la decisión por otra esencia del hombre. Finalmente, se comprobará la vigencia de reflexionar sobre la producción artística de Klee como una posibilidad para fijar un vínculo esencial entre ser y hombre.

Palabras clave: Klee, Heidegger, otro inicio, ser, obra de arte.

Abstract

The main objective of this research is to reflect on the artistic work of Paul Klee, starting with an approach to Martin Heidegger's thought, focusing our attention on *The Notes on Klee*, inherited by the German philosopher. To accomplish this aim, we will start from the question: is it possible to determine and locate a work of art that enables us to think the other beginning suggested by Heidegger? To give this question an answer will imply the delimitation of two instances. In the first place, we will delineate a brief interpretative analysis on the

¹ Estudiante de Filosofía de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.



painting *Ray of Lightning*, by the Swiss artist in order to preserve a sign that grants us the opportunity to assimilate the notes of the thinker from Marburg. In the second place of our investigation rests on reflecting the possibility of establishing Klee's art in the other beginning as a clear that contains the decision of another essence of man. Finally, we will verify the veracity of reflecting on Klee's artistic production as a possibility to set an essential link between being and man.

Keywords: Klee, Heidegger, other beginning, being, work of art.

Fecha de Recepción: 13/05/2021 — *Fecha de Aceptación:* 28/06/2021

La obra no es objeto sim-bólico [*sin-bildlicher*], ni instalación de la organización del ente, sino claro del ser [*Seyn*] como tal, claro que contiene la decisión por otra esencia del hombre
M. Heidegger, *Meditación*

Introducción

Abrir el presente artículo con un epígrafe correspondiente a la época del pensar ontohistórico del ser, implica de algún modo sostener la reflexión que se abre al final del manuscrito sobre *El origen de la obra de arte*, en la medida en que al preguntarse por la esencia del arte Heidegger atisba un pensamiento que será cardinal para la articulación de su obra posterior a 1936. Esto se verá reflejado en obras que se publicaron póstumamente, como *Aportes a la filosofía*, *Meditación* o *El comienzo*. Tal pensamiento descansa en la radicalización del modo en que se pregunta por la verdad del ser, para distinguir esta cuestión vale la pena detenerse en lo escrito por el filósofo alemán:

el arte es en su esencia un origen: un modo destacado de cómo la verdad llega al ser, de cómo se torna histórica [...] ¿Estamos en nuestro Dasein históricamente en el origen? ¿Sabemos o, lo que es lo mismo tomamos en consideración la esencia del origen? ¿O, por el contrario, en nuestra actitud respecto al arte nos limitamos a invocar conocimientos acerca del pasado? (Heidegger 2010a 56).



En virtud de las preguntas con las que cierra la meditación heideggeriana, resulta viable atender las posibles implicaciones que conlleva la ambigüedad suscitada en los enunciados; el arte es en su esencia un origen y si nuestra actitud frente a la obra de arte corresponde a una mera limitación a invocar conocimientos que ya forman parte de un pasado, al respecto de esta ambigüedad: “frente al pasado en realidad no se propone un futuro, un 'arte nuevo' [...] sino si cabe comprender el arte fuera de la estética, o lo que es lo mismo: de su determinación metafísica. Porque lo que vaya a venir [...] no puede ser asunto de un programa estético” (Leyte 48). En pocas palabras, el proyecto filosófico que Heidegger despliega a partir del *Origen de la obra de arte* aspira a una superación de la estética, por ende, la meditación sobre la esencia del arte debe por un lado interrumpir la concepción estética que hasta ahora ha determinado nuestra actitud frente al arte y por otro aproximarse a la esencia del arte en tanto origen [*Ursprung*]. Claramente son aspectos que necesitan abordarse en función de una lectura mucho más amplia y que por ahora no será posible agotar, sin embargo, lo que se busca en el siguiente texto descansa en la oportunidad de meditar, si aquel vaticinio sobre la obra de arte como un modo en que acontece la verdad además de superar la tensión entre un pasado ligado a la tradición metafísica y un futuro que pueda abrazar la fundación de otro inicio, ¿podrá ser reconocible? Es decir, que el objetivo central de este escrito radica en la pretensión de ubicar y determinar si existe una obra de arte que habilite a pensar en la dirección que Heidegger propone. En suma, se valorará si el arte aún puede constituir aquella fuerza para atraer nuestro *Dasein* histórico rumbo al *otro inicio* o tan solo se comprobará si el fantasma de la resolución hegeliana sobre el arte como un pasado es definitiva.

Conviene avanzar delimitando a qué se refiere aquí con el *otro inicio*, para ello, se aludirá a *Preguntas fundamentales de la filosofía*, curso medular en el pensamiento heideggeriano, el cual bien podría tomarse como una referencia indispensable si se busca introducirse al pensamiento ontológico del ser, pues en ella se encuentra un conjunto de elaboraciones que a la postre serán el impulso de otras obras. Entre aquellas elaboraciones, destaca un amplio tratamiento sobre el desarrollo de la pregunta por la verdad, en la medida



en que para Heidegger dicha pregunta será la que permitirá esbozar el modo en que se funda el primer inicio del pensar occidental. Por consiguiente, la dilucidación del maestro de Friburgo comienza en abrir un diálogo con la filosofía griega, particularmente en relación a Platón y Aristóteles. No obstante, el recorrido del curso establece la pregunta sobre la esencia de la verdad desde una perspectiva más radical, favoreciendo un marco conceptual más rico que parte del modo en que se interroga a lo ente en la época técnica contemporánea, la cual se constituye por el abandono del fundamento, derivado por la ausencia de un preguntar esencial por lo ente. Por tanto, “si con el pensar ontohistórico Heidegger logra reconocer el abandono como determinación de la historia de Occidente, es entonces desde este ámbito que ahora debe ser pensado el final del primer inicio y el vislumbre de otro inicio del pensar” (Xolocotzi 101). No obstante, para vislumbrar el *otro inicio*, es necesario poner en marcha un fundamento distinto al del primer inicio, se verá que este fundamento puede atravesar la esencia del arte, entendiéndola como un modo en que se pone en obra la verdad, y este acontecer es ya una *fundación esencial*:

Este fundamento es la esencia de la verdad. Esta esencia debe ser preparada de modo pensante en el tránsito al otro inicio. En el futuro la relación de los poderes que fundarán la verdad, esto es, la poesía –y por ende el arte en general– y el pensar será diferente a la del primer inicio. La poesía no es lo primero, sino que en el tránsito el pensar deberá ser el preparador del camino. Pero el arte será en el futuro –o ya no será en absoluto– el poner a-la-obra de la verdad, una fundación esencial de la esencia de la verdad. De acuerdo con este patrón supremo debe medirse todo aquello que quiera presentarse como arte: como el camino para dejar que la verdad devenga siendo en aquel ente que en cuanto obra encanta al ser humano en la intimidad del Ser al mover a éste fuera de la luminosidad de lo desvelado y de ese modo temperarlo y determinarlo como guardián de la verdad del Ser (Heidegger 2008 176).

Gracias al último extracto, se puede registrar una serie de premisas que son importantes para comprender la interpretación heideggeriana sobre el arte en el *otro inicio*. De entrada, la poesía y el pensar son los *poderes* que fundarán la verdad. Esta delimitación implica una apuesta por consolidar la fuerza del arte, más allá de cualquier valoración estética, pues tal como intentó en su célebre trabajo, *El Origen de la obra de arte*, una meditación sobre la



esencia del arte implica un distanciamiento sobre cualquier teoría del arte. Sin embargo, para llevar a cabo tal distanciamiento es primordial asegurar una ruta que logre esbozar un fundamento distinto al del primer inicio. Este fundamento brotará de la confrontación entre el hombre y la verdad, pues si para el primer inicio la definición del hombre como un ser racional guio el modo en que se entendió al ente, para el otro inicio el hombre deberá comenzar dudando sobre la cuestión de quiénes somos, y permanecer cerca de esta dubitación conducirá a Heidegger a enunciar la posibilidad de una relación más esencial entre el hombre y la verdad. De ahí la proposición del hombre como *guardián de la verdad del Ser*, aunque descubrir aquella determinación, implica reconocer en el arte un camino para que la verdad advenga. Por ahora, el interés de esta investigación se enfoca solamente en tematizar una posible estancia que nos aproxime al arte del futuro, más allá de una teoría estética, buscando dicho arte en la obra que desarrolló Paul Klee. Se tratará de comprobar que es posible seguir el proyecto de Heidegger, en torno a la fundación del otro inicio mediante la superación de la estética, siempre y cuando dejemos a la obra de arte *ser*.

Aproximaciones a Klee

El origen de la obra de arte puede ser valorada como un proyecto inconcluso, caso similar a *Ser y tiempo*, pues también Heidegger reconoció la necesidad de ampliar el manuscrito sobre el arte, a raíz de los impulsos que significaron para él, la pintura y obra de Paul Klee, artista nacido en Berna. En *Encuentros y diálogos con Martin Heidegger*, Heinrich Petzet relata con gran ánimo el modo en que el pensador de la Selva Negra quedó fascinado al ver gran parte de las obras de Klee en una casa configurada como galería en Basilea. Allí, el impacto que se instaló en la mirada del filósofo fue de tal importancia que después le comunicará a Petzet, alumno y amigo, el deseo de problematizar la obra de Klee para determinar hasta qué punto hay una afinidad entre la producción del artista y su propia obra, advirtiendo que la aproximación a Klee engloba una dificultad muy alta: “*el arte se estaba transformando*. De



manera que ahora, él, Heidegger, se vería obligado a escribir una segunda parte de «El origen de la obra de arte»” (Petzet 196).

Aunque, esa segunda parte nunca se llevó a cabo, varios amigos cercanos a Heidegger como Biemel o Pöggeler reconocen la existencia de una conferencia dictada en Friburgo sobre Paul Klee. Tal hipotética conferencia comprobaría que Heidegger siguió interesado en Klee, hasta el final de su pensamiento, pero la esperanza de encontrar dicha conferencia se vio aclarada con las más recientes investigaciones alrededor del archivo de las obras de Heidegger, comprobando, que en efecto, tal conferencia no existe o al menos no hay pruebas verosímiles de ella. Lo que sí hay, son una serie de *Notas* de Heidegger alrededor del pensamiento y obra de Klee. Estas *Notas*, fueron recuperadas recientemente por el editor Günter Seibold, quien las publicó en la revista *Heidegger Studies* en 1993.

Aquellas *Notas* son una pequeña muestra del esfuerzo de Heidegger por interpretar la obra de Klee, y más allá de las distintas interpretaciones sobre este extracto elaboradas por reconocidos especialistas en el pensamiento heideggeriano, tales como Pöggeler (2002), Young (2001 158-162) o recientemente Stephen Watson (2009 93-116). La interpretación que guía este escrito se apoya en las observaciones que el mismo Seibold realiza en su trabajo de 1993, pues ahí se incluyen no solamente los apuntes de Heidegger sino también un intento por elaborar una interpretación mucho más amplia. Por tanto, en lo que sigue se tratará de hilar un somero análisis sobre el modo en que Klee le permite a Heidegger confirmar una posibilidad para que el arte sea, o mejor dicho para que el arte pueda advenir en el otro inicio como claro que contiene la decisión por otra esencia del hombre.

Petzet, esboza que uno de los cuadros que mayor impacto causó a Heidegger fue el titulado *Rayo colorido* o *Rayo multicolor*: “Otro cuadro concentró su atención largo tiempo. Él, que toda su vida había tenido una extraña relación con el rayo y con la tempestad, apenas podía despegarse del *Rayo colorido* de Klee, pensamos en el pino partido por un rayo que estaba muy cerca de la cabaña de Todtnauberg” (Petzet 195).

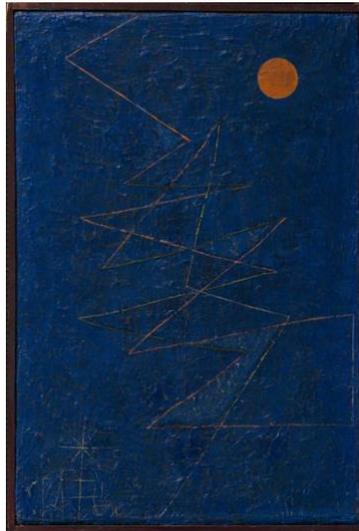


Fig. 1. *Rayo luminoso*. (Bunter Blitz), 1927. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Germany

El cuadro que se tiene ante la mirada será la pintura que permita desentrañar una aproximación a la obra de Klee en virtud de las señales que brinda Heidegger. Conviene advertir que la selección de esta pintura se basa fundamentalmente en aquella afinidad que Petzet reconoce al relatar su encuentro con Heidegger. En suma, dicha afinidad de cierta forma se alinea a ciertos momentos que entrelazan la vida y obra del filósofo alemán, como el lugar que ocupa la cabaña de Todtnauberg o la relación con el relámpago a partir de la lectura de *Los himnos de Hölderlin* donde enuncia la definición de la poesía a partir de una dilucidación sobre el sentido divino del lenguaje en Hölderlin: “Tormenta y relámpago son el lenguaje de los dioses, y el poeta es quien tiene que, sin escapar, resistir este lenguaje, suavizarlo y ponerlo en el Dasein del pueblo” (Heidegger 2010b 43). Sin embargo, cabe distinguir que dicha pintura no solo “caería bien” a la exigente mirada del maestro de Friburgo, sino que de manera primordial refleja algunos aspectos de la *poética* de Klee, pues en ella se encuentra una evidente referencia a los intereses del artista suizo, porque es viable identificar la relación entre la *creación pictórica* y la dinámica de la naturaleza. Esta última presentada a partir de la fuerza que implica el movimiento particular de la línea, además del evidente contraste entre los colores, que a su vez se complementan armónicamente cuando



un *astro* aparece en la parte superior, posiblemente, aquel *astro* simbolice la luna, elemento predilecto en la producción artística del maestro en la Bauhaus.

Antes de continuar, conviene establecer el camino a seguir. En primera instancia, se tratará de identificar el modo en que Paul Klee considera la actividad artística como una actividad de tan alto rango, donde justamente lo divino queda esbozado. Esta búsqueda de lo divino es planteada en uno de sus textos teóricos como *Caminos en el estudio de la naturaleza*. Además de una rápida atención sobre tal ensayo, se elaborará un bosquejo sobre el perfil de Klee como *artista*, describiendo el modo en el que este se asume a sí mismo, ya que tal perfil permitirá traducir la recepción heideggeriana en términos más favorables.

En segunda instancia, se verá que para Heidegger esta última pintura como otras más permiten depositar en el arte el *poder* para dejar atrás toda esencia metafísica, refiriendo el arte de Klee más allá de la metafísica, pero inscribiéndolo en el característico lugar del *entre*. Esta posición intermedia desplaza el lugar del peso figurativo, no objetual o abstracto que constituye el arte del “hoy”. Se podría decir que Heidegger detecta en la plástica del artista suizo el “mañana” de la historia, o mejor dicho el amanecer que acontece cuando la más oscura noche envuelve a toda una época, la nuestra. Este *amanecer* que se plasma en Klee brota del mismo *origen*, que conforma la esencia de la obra de arte, tal particular movimiento *funda* otra relación entre el hombre y el Ser. Quizá este vínculo surge solo en la medida en que escuchamos la voz del Ser, pero esta última sentencia la comprobaremos al final de esta investigación.

Así pues, al re-orientar la visión de este estudio sobre el cuadro ya atisbado, titulado, *Rayo luminoso*, se ofrecerá al lector un breve análisis interpretativo sobre la pintura, llamando la atención en al menos dos aspectos, por un lado, los componentes técnicos y, por otro, la descripción de una “posible” narrativa que envuelve a la obra. Una cuestión fundamental para comenzar el análisis se nutre de un oportuno diagnóstico que el propio Klee (1971) elabora al momento de interpretar la tradición pictórica del pasado y quizá del presente: “Y un arte puramente óptico se elaboró hasta la perfección, en tanto que el arte de contemplar y de hacer visibles impresiones no físicas quedó abandonado” (68). En virtud de lo dicho, por



el artista suizo, se deja entrever una crítica a la historiografía del arte, entendiendo aquella como resultado de un cierto ocularcentrismo, el cual nivela toda aproximación al arte a partir de la jerarquía del ojo, es decir, de la recepción óptica, y síntoma de esta metodología desplaza el auténtico proyecto artístico y que bellamente se esboza en las palabras iniciales de *Credo creador*: “el arte no reproduce lo visible, hace visible” (Klee 2013 6). Pero se tiene que dar un paso más, pues ¿dónde se vuelve evidente aquel lugar que el arte hace visible?, de entrada, no descansa en nuestra mirada, pues la mirada a la pintura y en general a las artes puede operar desde dos perspectivas: la erudita o especializada y la desinteresada. Aun así ambas son consecuencia de un proceso mucho más profundo y, dicho sea de paso, toda riqueza de las perspectivas señaladas son un resultado de aquel proceso, el cual nosotros podríamos percibir como el *devenir de la obra*, esto es, el dinamismo interno de la obra de arte, porque para Klee, la obra es esencialmente movimiento: “La obra de arte nace del movimiento; ella misma es movimiento fijado y se percibe en el movimiento” (*Id.* 60).

Conviene agregar que tal movimiento no debe ser pensado desde cierta unilateralidad, sino en una constante tensión entre movimientos y contramovimientos. Véase esta cuestión al tratar los elementos formales de la obra, a saber, punto y color, donde en ambos descansa lo que Klee denomina *devenir de la obra*.

Es bien, conocido la atenta meditación sobre la línea, como en el tratado *Bases para la estructuración del arte*, entre una de sus figuras, se encuentra: “Una línea *activa* se desliza libremente sin final alguno. El conductor es un punto que va proyectándose sucesivamente” (Klee 1995 7). Se puede sospechar este despliegue apoyándose en la obra del *Rayo*, sin embargo, habrá que añadir el modo en que nace esta *línea activa*, la cual enfrenta de manera esencial el artista frente al plano, es así como el propio Klee de modo pedagógico relata:

Desde el punto muerto, propulsión del primer acto de movilidad (línea). Poco después detención para retornar aliento (línea quebrada) (o en caso de repetidas detenciones, línea articulada). Mirada atrás sobre el trayecto recorrido (contramovimiento). Evaluación mental de la distancia cubierta y de la que falta (haz de líneas). Hay un río que obstaculiza; se toma una barca (movimiento ondulante) [...] (Klee 1971 56).



Si se hace un intento por traducir este relato tan esclarecedoramente pedagógico a la pintura que se está tratando, se puede si no asegurar, al menos, intuir que la producción pictórica en Klee se fundamenta en el dinamismo de la línea. Por tanto, el *Rayo* nos transporta a tal dinamismo cuando las líneas que recorremos no transcurren bajo una sola dirección sino que se bifurcan, se transponen unas otras, chocan, se repelen y se entrelazan pero también se esfuman y ondulan. En resumen movimiento y contramovimiento tejen el trazo que ha sido nombrado como *Rayo*, él es nuestra barca.

Y al permanecer en aquella *barca* descansamos en el devenir de la obra, a tal punto que solo percibimos movimiento. Si bien, aún persiste la pregunta que nuestro ojo advierte cuando se encuentra frente a semejante movimiento establecido por la obra: ¿qué vemos?, un rayo, una mera articulación de líneas en un fondo azul, o un fenómeno natural. Dar cuenta de lo que vemos en el cuadro influenciados por la vista como primer paso para acercarnos al arte, quizá implicaría asumir una actitud ocularcentrista. Con el fin de distanciarnos de tal tipo de *ver*, podemos sugerir tal como lo hace Klee (1971), ya no ver en un cuadro o en una obra un mero objeto particular representado en medio de una totalidad de cosas y objetos, pues a cada uno le corresponderá una mirada que ensancha una cierta relatividad de lo visible. En contraste, se trata de reconocer el arte como un misterio que “atraviesa las cosas, va más allá tanto de lo real como de lo imaginario” (64). Esta idea desemboca en el “hallazgo de un cosmos plástico que presenta tales parecidos con la Gran Creación, que basta un soplo para actualizar la esencia de la religión” (*Id.* 62). He aquí, el carácter de lo divino o sagrado en la propuesta de Klee, pero también la dificultad de este hallazgo solo puede hacerse patente en la medida en que dejemos al cuadro hablar por sí mismo, entonces asumamos una mirada que de testimonio de aquel misterio.

Un rayo que ilumina la noche, la noche más alta que cobija las cosas que gravitan rumbo a la tierra, evento que ocurre desde el principio de los tiempos y que el lenguaje caído en la costumbre ha convenido en llamarla, “media noche”. Un centro que determina el final y el principio, centro que inunda y expande la oscuridad omniabarcante, allí la ceguera del



día renueva descubrimientos y la visión instituida como la monarca del espacio normaliza y domina lo existente. En esta violenta regularidad descansa, el sueño, que anuncia la venida del verdadero misterio, insondable instancia que persigue el cielo, horizonte hollado por las aves en el día, pero que en la noche aguarda una batalla entre el silencio y el temblor, entre la penumbra y la luz que se resiste a fallecer. Un relámpago crece y camina a la velocidad de la luz, dejando tras de sí, un engaño a la tierra, pues nunca cae, hijo de las nubes que emerge por el ánimo de temperaturas y en compañía del plasmático rayo, quien es frecuente turista del suelo, este olvida sus huellas longitudinales y deja estupefacto al relojero. A fin de cuentas, luz y sonido permanecen hermanados en la más oscura noche.

Pero, ¿resulta válida la última descripción? o ¿puede decir algo el cuadro de Klee, ante el rayo más colorido y la noche más oscura?. Probablemente el cuadro no dice nada, porque ya lo ha dicho todo en el sutil movimiento y dinamismo de las líneas rectas y quebradas, en la opacidad de los colores que en la pérdida de su luminiscencia ofrecen un efecto más transparente sobre el auténtico misterio, que ni la ciencia logra apresar, el misterio que hace visible el combate entre relámpago y noche, extraído de las orillas del cosmos y transponiendo una seña de colorido testimonio, sol y luna, noche y rayo, alcanzan su unidad solo en la tierra.

Semejantes proposiciones dejan entrever el modo en que una pintura de Klee logra decir más que un especialista en meteorología, o mejor dicho un meteorólogo puede aprender más de un cuadro de Klee que de sus tratados. El profesor de la Bauhaus de algún modo asistiría a tal argumentación: “En sentido muy alto el misterio último del arte subsiste más allá de nuestros más detallados conocimientos, y a ese nivel las luces del intelecto se desvanecen lastimosamente” (Klee 1971 64). Atender esta referencia también puede doblegar nuestra terrible descripción anterior, pues toda descripción corre el riesgo de nublar y desplazar el *mundo* de la obra. Por consiguiente, *dejar a la obra ser* no siempre implica hablar sobre el cuadro sino escuchar lo que el cuadro dice, por eso Klee, podría decir tan poco sobre su cuadro, pero a la vez, suscitar un espacio para cobijar el misterio en un par de



palabras: “El relámpago, amenazadora invocación de una brizna de temperatura. La de un niño enfermo...hace mucho tiempo...” (*Id.* 58).

La riqueza de traer a colación la realidad de un *niño*, es de suma validez, pues nos aproxima al carácter de lo divino en la creación artística, este vínculo entre infancia-divinidad-creación artística, logra ser decodificada en el siguiente extracto:

Así como un niño nos imita en su juego, así también nosotros imitamos en el juego del arte a las *fuerzas* que han creado y siguen creando al mundo. ¡Hombre de pie! Aprecia este veraneo; cambiar de aire de horizonte, darse una tregua en un mundo que no exige las fuerzas reservadas al ineluctable regreso a la chatura de la cotidianidad [...] por un momento creerse dios [...] Déjate llevar hacia ese océano vivificante por grandes ríos o por arroyos llenos de hechizos como los aforismos del campo gráfico con sus múltiples ramificaciones (Klee 1971 64-65).

En función de lo escrito, parece legítimo enunciar que es el propio Klee, el encargado de navegar en dicho océano, él es un artista como un niño que juega lejos de la regularidad cotidiana de las cosas, un hombre que se aventura en las aguas del más profundo misterio, el arte es una fuerza, análoga a las *fuerzas* que brotan del mundo. Y es el artista quien nos conduce a testimoniar aquellas fuerzas, sin embargo, resiste ante un camino complicado, pues debe “liberarse de las ataduras terrenales para alcanzar, mucho más que el nadar y volar, la libre movilidad” (Klee 1971 70).

Sin embargo, esta *libre movilidad*, se enmarca en un contexto particular de movimiento, pues no quiere decir únicamente la capacidad de un ser sujeto al movimiento, o como aquel sujeto que guarda por sí mismo un principio de movimiento como sería el caso para Aristóteles². Más bien, aquella libertad de movimiento a la que se refiere el artista es la que se alcanza únicamente si el ser humano logra una relativa autonomía respecto al incesante dinamismo cósmico, el cual no tiene comienzo ni fin, y para lograr aquella autonomía los hombres deben ser conscientes de una *provincia estática*, la cual se gesta como un centro en

² “Por naturaleza, los animales y sus partes, las plantas y los cuerpos simples como la tierra, el fuego, el aire, y el agua [...] Todas estas cosas parecen diferenciarse de las que no están constituidas por naturaleza, porque cada una de ellas tiene en sí misma un principio de movimiento” (*Fís.*, 192b 10).



medio del dinamismo macroscópico y microscópico. Pero este desplazamiento no es tan sencillo, pues para alcanzarlo el hombre debe reflexionar sobre su posición en el cosmos, y esta dichosa posición no solamente fija al hombre como uno más de los seres vivos, pero tampoco como uno que puede dominar a los demás, sino sobre todo como aquel que se pregunta por sí mismo y logra afirmarse en los extremos del tiempo: “Podemos, pues, informar acerca de ‘nosotros’ como episodio dentro del todo, de un episodio sujeto a la *implacable ley de la plomada* cuya compulsión se relaja en el sentido del óvulo o de la muerte. El imperativo estático de nuestra condición terrestre” (Klee 1971 72-73).

Aunque, si fuéramos a seguir la vía que nos sugiere el artista suizo, resulta pertinente hacernos una pregunta de gran importancia, ¿quién logra afirmarse en medio del tiempo para arribar a la “provincia estática” en favor del dinamismo del cosmos? De manera preliminar podemos sugerir a los artistas, y ¿qué artista?, solo aquel que supera la pretensión de ser un aparato fotográfico y, a su vez, aquel decidido en asumir una dimensión mayor, una en la cual no sea meramente una criatura que deambula en la tierra, sino una criatura suspendida *entre* los astros. Y aunque Paul Klee fuera lo suficientemente modesto para asumir dicha posición y rol, su producción refleja claramente un camino que tiende hacia tal privilegiado lugar.

Juan García Ponce ha señalado en un ensayo titulado “Paul Klee: el estado de la creación”, publicado en el libro *La aparición de lo invisible*, que el único lugar que debería ocupar el artista nacido en Berna en la tradición del arte moderno y contemporáneo es como el más grande de nuestro tiempo, y probablemente el más incomprendido, en consecuencia, corresponde al menos esbozar un perfil de tan grande e incomprendido artista.

El escritor mexicano, apunta: “La mano del artista, dijo, debe ser el instrumento de un pasado distante. Y este pasado distante es el de los fundamentos, la base misteriosa es indefinible, pero que puede reconocerse al ponerse en movimiento en las obras de las que se alimenta continuamente la creación” (García Ponce 57). Lo dicho yace en clara afinidad con la ya enunciado por Klee, pues la pregunta de Klee respecto al “nosotros” en medio de la totalidad del cosmos, busca en efecto, remitir un episodio, el cual, de algún modo solo se



muestra cuando la obra emerge de aquel océano que vive del misterio, de lo insondable, en última instancia del abismo primordial. Pero como se puede ver, extraer desde aquella oscuridad, no es para nada sencillo. De allí, quizá la intención de Klee por siempre superar el ámbito de lo terrenal y cotidiano para alzarse rumbo a lo divino. Posiblemente se logre seguir leyendo la obra del suizo a partir de esta pretensión, por ejemplo, en su serie de cuadros relativa a los ángeles, aquellos no traen consigo una mera alusión a lo divino, más bien son las figuras que se suspenden *entre* el cielo y la tierra. Sin duda, especular sobre esta cuestión puede llevar por caminos insospechados, por ahora, basta con centrarse en aquella palabra: *entre*.

El perfil de Paul Klee, puede llevar como encabezado un *entre*, esta probabilidad gana su lugar cuando el biógrafo del artista, Georg Schmidt relata:

[...] ante la tumba del artista, éste encontró su verdadero clima en las zonas intermedias, el estado intermedio entre la noche y el día, entre las cosas construidas y aquellos que crecen naturalmente; las zonas intermedias en las que lo inorgánico se transmite en orgánico, la planta en animal, el animal en ser humano [...] en sus cuadros, poniéndolos como imagen del continuo secreto del mundo, cuyo rumor estaba dispuesto a escuchar en todo momento. Pero, también supo ver el ritmo oculto de la realidad [...] (citado en García Ponce 62-63).

Subráyese este “clima de las zonas intermedias”, pues será justamente la posición que Heidegger le confiere a la obra de Klee. De esta decisión el pensamiento heideggeriano sugiere establecer en la pintura del artista suizo la posibilidad de un “inicio”, aunque para llegar a tal afirmación o sospecha, el filósofo alemán tuvo que detenerse a meditar ya no solo sobre la pintura de Klee, sino también sobre sus escritos teóricos. Como al inicio se marcó, las *Notas de Klee*, pertenecientes al profesor de Marburgo, son sumamente fragmentarias, por tanto, será complicado encontrar uno o varios párrafos elaborados con un sentido más amplio como advierte Seubold, editor de las obras del filósofo. Aunque, a pesar de tal dificultad, es factible hilar una serie de interpretaciones vinculando ciertos elementos con las



obras que sí cuentan con una forma preestablecida, tal es el intento de Seubold. En lo que sigue, el escrito se fijará a tal propuesta interpretativa de Heidegger sobre Klee.

Las Notas de Heidegger sobre Klee

En torno a Klee, se ha dicho que es un artista capaz de asumirse en una posición privilegiada, en la medida en que su obra encarna un singular *entre*, con el fin de presentir el interés de Heidegger sobre aquel *entre* o zona intermedia, una de las notas que el filósofo alemán subraya es la siguiente:

Soy incomprendible del lado de acá. Pues vivo igual de bien entre los muertos que entre los no nacidos. Un poco más cerca al corazón de la creación que lo habitual. Y todavía no lo suficientemente cerca. ¿Emito calor? ¿Friedad? Del otro lado, sobre el ardor no se puede discutir. Cuanto más lejano, más piadoso soy. Del lado de acá, a veces me regocijo un poco con el mal ajeno. Son matices de una misma cosa (Klee citado en Seubold 2013 181).

Queda muy clara la intención de Heidegger al enfatizar este aspecto en el cual levita la figura de Klee, como un artista de la distancia y de la cercanía, entre la vida y la muerte, pero fundamentalmente en el misterio, pues como ya hemos aprendido, la creación no es más que una colindancia con la verdad del ser, por eso, la creación no puede coincidir con lo habitual, lo acostumbrado. De este carácter desazonante que emerge de la obra de arte, Heidegger le concede el lugar a Klee como “el creador”, quien no solo puede abrir mundo y cerrar la tierra en su *proyecto* plástico, sino de modo aún más originario, puede lograr establecer la tarea del futuro, el “conducir la relación desde la fuga del acontecimiento-apropiador” (Seubold 2013 183). Claramente esta fuga del *acontecimiento apropiador* ya forma parte del pensamiento tardío heideggeriano, sin embargo, se puede sospechar que ciertos impulsos temáticos ya los encontramos en el manuscrito sobre *El origen de la obra de arte*. En dicho texto una reflexión medular trata de interpelar el *ser-arte*, desde un “pensar histórico”, de ahí la necesidad de traer a colación a Hegel en su epílogo, “¿es el arte ya un pasado?” (Heidegger 2010a 58).



Para el filósofo de Friburgo, responder a tal interrogante implica problematizar sobre el arte del presente, el arte de nuestra época, caracterizado como el arte del “hoy”, y por eso Seubold interpreta así la siguiente nota:

Heidegger todavía tenía sus dudas con las “obras del pasado”, si también debía adjudicarlas a la metafísica, así parece su juicio decidido sobre los movimientos del arte moderno: “Arte de hoy: surrealismo=metafísica; arte abstracto=metafísica; arte no-objetual=metafísica”. Heidegger excluye a Klee completamente de estos movimientos (Seubold 2013 183).

Aquí yace la decisión; Klee no forma parte del “arte de hoy”, pero, si no es así, entonces, ¿dónde se puede ubicar a semejante artista?. La sugerencia interpretativa de Seubold dice que no en el “arte pasado”, que puede definirse como el arte en esencia metafísico. En esta categoría también entra el arte figurativo, incluso lo que en el inicio de nuestro apartado bosquejábamos como el “arte óptico” también cabría en dicha categoría del pasado. En definitiva, probablemente Klee supera dicho arte, e igualmente el arte del “hoy”, aunque el editor de las obras de Heidegger es cauteloso y se limita a ubicar la obra de Klee en una “posición intermedia”. No obstante, al esforzarse en radicalizar dicha posición intermedia, y en función de lo que arriba se menciona, se podrá esbozar que la *producción* artística de Klee es una búsqueda incesante por un cambio en el arte, aquel cambio, trae consigo la superación del arte metafísico. Por otro lado, cabe distinguir que pensar el *ser del arte*, como ya se ha visto a lo largo de nuestra investigación, supone una pregunta por el ser, en consecuencia, así como Heidegger ha radicalizado su pensar tardío a partir del gesto de tachar la palabra Ser, así también ha llevado a cabo tal gesto con la palabra *arte*: “¿Pueden todavía ser obras? ¿O está el arte de-terminado para otro asunto?”. En ese caso, arte se escribe –análogo a la transformación del ser hacia ~~ser~~-también “~~arte~~” (Seubold 2013 184).

Aquel gesto de escritura sobre el *arte* ofrece la posibilidad de re-pensar el alcance que la obra de arte significó para la meditación de Heidegger. Sin embargo, esta tachadura no resuelve la cuestión que se abrió anteriormente, sobre cómo radicalizar la posición intermedia



asignada a la obra de Klee, al respecto, el discípulo de Husserl ofrece otra señal no menos enigmática: las obras de Klee “no serían imágenes sino parajes”³ (Seubold 2013 185).

La última frase enigmática está lejos de ser resuelta en esta investigación, porque tal cuestión probablemente ya está pensada desde la “historia del ser”, en función de la reflexión tardía de Heidegger, en donde la obra de arte se articula a partir de la Cuaternidad. Aquella instancia se dejará para otra ocasión, no obstante, en lo que se llamará la atención es justamente que la obra de arte, así como se estudió previamente guarda un vínculo esencial entre hombre y ser. Aquel vínculo puede atisbarse a partir de la esencia del lenguaje, en virtud de tal problema, resulta factible esbozar que también la obra de arte al ser en esencia poesía es pensada en la obra tardía heideggeriana desde aquel lugar en donde se radicaliza el problema del lenguaje, principalmente en las conferencias reunidas en el volumen *De camino al habla*. Tal es así, que Seubold interpreta con bastante astucia aquella frase que abre el *Credo creador* de Klee, y lo pone en relación al pensador alemán del siguiente modo:

Siempre lo audible de la voz como también lo visible y decible se refieren finalmente con “lo inaudible”, “lo invisible”, “lo indecible” (en la expresión). En relación a la anotación de la primera afirmación de Klee en “Confesión creadora”: “El arte no reproduce lo visible, sino hace visible”, Heidegger escribe: “¿Qué? Lo invisible, y ¿de dónde y cómo esto determina? (Seubold 2013 186).

Si lo invisible de Klee nos permite intuir lo indecible de Heidegger, habrá que valorar hasta qué punto es posible remitir aquel paralelismo más allá de la sintaxis, ya que el prefijo: *in*, claramente advierte una cierta privación, o sea, una negación. Acaso se puede elaborar a partir de este prefijo una oportunidad para traer a colación la *nada*, ámbito que el mismo Heidegger tematizó a lo largo de su obra, pero ¿qué relación guarda la nada con la reflexión

³ “Parajes” es la traducción española propuesta por Beatriz Bernal, sin embargo, creemos que dicha traducción puede ser puesta en duda, aquella sospecha se nutre también de la otra traducción al inglés de la misma nota; “not images, but states” (Seubold 2017 24). Parajes, puede interpretarse como un lugar o sitio, en cambio, state, sugiere una condición de ser sobre algo, un estado. ¿Cuál de las dos podría acercarse al sentido que Heidegger apunta? Quizá esta cuestión es otra más de las complejidades del estilo heideggeriano, para resolverlas habrá que asistir al texto original. Cf. “Heideggers nachgelassene Klee-Notizen”, Seubold, en *Heidegger Studies* 9, 1993.



sobre el arte y particularmente en la obra de Klee?. Ante semejante interrogante, que bien podría ser una nimiedad y una desviación tremenda, esta investigación se aventura a enunciar que solo en virtud de la obra de Klee, asumiendo que él yace suspendido *entre* el pasado del arte, pasado metafísico y el “hoy” que es determinado por una época de penuria, encontramos la necesaria pregunta por el “nosotros”, pregunta que nos *prepara* en tanto *decisión* para arribar y fundar el otro inicio del pensar. Pero, queda dejarnos inquietar ante la obra de Klee ya no desde la mirada ocularcentrista, sino desde el *cambio de mirada*, la cual solo puede alcanzarse en virtud de una “mirada atenta”, “*glimpsing*” (Seubold 2017 23), que a su vez deberá conducirnos al *acontecimiento apropiador*. Sin embargo, asistir a tal relación con el Ser, “exige de nosotros que alcancemos por el silencio la puesta en camino apropiadora en el despliegue del habla” (Heidegger 1987 241). Es decir, que la llamada del Ser que evoca la obra de arte y particularmente la obra de Paul Klee nos conduce a prestar oído a “la voz del Ser”.

En conclusión, se puede describir esta investigación como un intento de buscar y develar señas, como la de escuchar la “voz del ser”. Aquella evidentemente no refiere a cierto contenido en concreto, pues ningún enunciado puede apresar lo que brota del misterio del Ser, pero si algo hemos aprendido es que tal misterio brinda señales, aunque permanecer cerca de tales señales es una tarea compleja, quizá una tarea imposible, una tarea que apenas se alcanza a testimoniar cuando nos *preguntamos* por la esencia del arte. En consecuencia, habrá que vislumbrar una nueva concepción del *ser arte*, la cual lejos de ofrecernos una nueva “filosofía del arte” o una propuesta estética, brinda otra *constelación entre Ser y hombre*, una constelación a la que solo entramos si participamos del *poder* del arte. Ser partícipes de este *poder* inaugurado en la obra de arte nos concede la entrada a tal *constelación*. Es en dicho intersticio donde nuestra aproximación a la obra de Klee pone en marcha un camino al que vale la pena aventurarse, como si fuéramos a emprender una suerte de correspondencia.

Para finalizar, debemos tomar en cuenta que dicha *constelación entre Ser y hombre*, se trata de una correspondencia esencial. Beatriz Bernal (2017) escribe con vasta lucidez al respecto:



La mirada que emerge de la obra proviene del llamado del Ser al que el receptor, dispuesto al despejamiento del Ser, le *corresponde* con la “mirada adecuada”; el receptor abierto así al Ser entra en una *relación de correspondencia con él a través de la mirada* y, de esta forma, le es dado incorporarse a lo más próximo: *la pertenencia al Ser* (énfasis mío; 68).



Bibliografía

- Aristóteles. *Física*. Madrid: Gredos, 2011.
- Bernal Rivera, Beatriz. *El arte: un paraje de decisión. A propósito de Heidegger*. Colombia: Editorial Universidad de Antioquia, 2017.
- García Ponce, Juan. *La aparición de lo invisible*. México: Aldus, 2002.
- Heidegger, Martin. *Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza, 2010a.
- Heidegger, Martin. *De camino al habla*. Barcelona: Serbal-Guitard, 1987.
- Heidegger, Martin. *Los himnos de Hölderlin. "Germania" y "El Rin"*. Buenos Aires: Biblos, 2010b.
- Heidegger, Martin. *Preguntas Fundamentales de la Filosofía*. Granada: Comares, 2008.
- Klee, Paul. *Bases para la estructuración del arte*. México: Ediciones Coyoacán, 1995.
- Klee, Paul. *Bunter Blitz*. Düsseldorf: Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1927.
- Klee, Paul. *Creative confession and other writings*. London: Tate Publishing, 2013.
- Klee, Paul. *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1971.
- Leyte, Arturo. *Post scriptum a El Origen de la obra de arte de Martin Heidegger*. Madrid: La Oficina, 2016.
- Pöggeler, Otto. *Bild und Technik: Heidegger, Klee und die Moderne Kunst*. Alemania: Fink Wilhelm, 2002.
- Petzet, Wiegand Heinrich. *Encuentros y diálogos con Martin Heidegger. 1929-1976*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- Seubold, Gunter. "Heidegger's Notes on Klee in the Nachlass". *Philosophy Today* 61/1 (2017): 19–28.
- Seubold, Gunter. "Las notas sobre Klee heredadas de Heidegger". *Revista de Filosofía* 47 (2013): 177–187.
- Watson, Stephen. *Crescent Moon over the Rational. Philosophical Interpretations of Paul Klee*. California: Stanford University Press, 2009.



Xolocotzi, Ángel. *Fundamento y abismo. Aproximaciones al Heidegger tardío*. México:

BUAP, 2011.

Young, Julian. *Heidegger's Philosophy of art*. United Kingdom: Cambridge University

Press, 2001.