



Una expresión aórgica del deseo, el romanticismo frío de Paul Klee. Una aproximación genealógica y genética a su pensamiento-en-imagen¹

Sergio Martínez Vilajuana

Recibido: 08 de mayo de 2018 / Aceptado: 07 de mayo de 2019

Resumen. En este trabajo buscaremos sostener que el llamado romanticismo frío de Paul Klee presenta una expresión aórgica del deseo. Esta expresión halla su fuente en una lectura del Hölderlin tardío, lo cual implicará considerar un trasfondo trágico en el pensamiento de Klee. Será también necesario concebir un vínculo entre el romanticismo frío y el temprano romanticismo alemán, precisamente, en torno a la experiencia de la obra de arte. Ahora bien, al mismo tiempo que plantearemos una distancia a partir de cierta lectura de Nietzsche para aproximarnos al romanticismo frío de Klee, tendremos que considerar qué es lo que concibe el pintor y dibujante suizo-alemán: un pensamiento aproposicional en tanto hace de sí un pensamiento-en-imagen. Pues bien: lo que experimentaría este pensamiento buscaremos concebirlo como un caos-cosmos.

Palabras claves: expresión aórgica del deseo; romanticismo frío; temprano romanticismo; obra de arte; Hölderlin; Nietzsche; pensamiento-en-imagen; caos-cosmos.

[en] An aorgic expression of desire, the cold romanticism of Paul Klee. A genealogical and genetic approximation to his thought-in-image

Abstract. In this work we will seek to suggest that an aorgic expression of desire is what present the so called cold romanticism of Paul Klee. On the one hand, this expression discovered her source in the late Hölderlin and this implied that there is a tragic background in the thought of Klee. On the other hand, it would be necessary to exposed the link between the cold romanticism of Klee and the early german romanticism. Specifically, about the significance of the experience of the work of art. However, at the same time, we will consider a distance in respect to that early movement *and* the late Hölderlin that nourish that aorgic expression of desire, distance that could be described through a merging of Nietzsche in Klee's atmosphere [*Stimmung*]. But, also, we have to deal with what elaborated the painter and draftsman: a thought-in-image inasmuch as its an experience of a thought whose nature is aproposicional. This thought, under the sign of that distance, experiment what we have to name: a chaos-cosmos.

Keywords: aorgic expression of desire; cold romanticism; early romanticism; work of art; Hölderlin; Nietzsche; thought-in-image; chaos-cosmos.

Sumario: 1. Introducción; 2. Una fuente imprescindible: el romanticismo temprano a partir de la distancia; 2.1. La irrupción de Nietzsche en el tiempo (*como* expresión de una catástrofe); 3. Una expresión aórgica del deseo, hacer una imagen pensamiento; 3.1. El escenario de un pensamiento-en-imagen; 4. El problema de una fuga en tanto idea; 4.1. Cuando la embriaguez es experiencia de la sobriedad; 4.2. La distancia como expresión aórgica del deseo; 5. Conclusión.

Cómo citar: Martínez Vilajuana, S. (2019) "Una expresión aórgica del deseo, el romanticismo frío de Paul Klee. Una aproximación genealógica y genética a su pensamiento-en-imagen", en *Escritura e Imagen* 15, 267-288.

¹ Agradezco al *Zentrum Paul Klee*, Berna, Suiza, la posibilidad de reproducir en este trabajo las obras (imágenes) seleccionadas.

Nietzsche en el aire.
Paul Klee. *Diarios 1898-1918*

El sentido de lo imposible puede darse en la forma musical.
Massimo Cacciari, *El dios que baila*

1. Introducción

En este trabajo buscaremos sostener que el llamado romanticismo frío (*kühle Romantik*) de Paul Klee elabora una *expresión aórgica del deseo*.² Por una parte, aquella *expresión* no podremos formularla sin considerar la figura del Hölderlin tardío, la cual nutre la napa subterránea del pensamiento de Klee.³ Por otra parte, siguiendo a G. Wedekind,⁴ consideraremos que una de las fuentes del pensamiento del pintor y dibujante se halla en el temprano romanticismo alemán. Pues bien: intentaremos contrastar aquel movimiento y aquella figura en la segunda parte de este trabajo, en la medida en que el romanticismo frío de Klee respecto a aquellas fuentes elaborará una distancia que ya estaría implicada en la reflexión tanto del temprano romanticismo como en Hölderlin pero distintamente. En este sentido, expondremos el origen hölderlineano de *una expresión aórgica del deseo*,⁵ considerando a la vez el papel que cumple la obra de arte para el temprano romanticismo. Ahora, es la distancia elaborada por el pintor y dibujante la que expresa una diferencia que emerge en una atmósfera en la que, como dice tempranamente Klee, “Nietzsche está en el aire (*Nietzsche in der Luft*)”.⁶ Atmósfera que nos permitirá concebir que lo aórgico del deseo lo elabora Klee como una expresión (del deseo) que revela la naturaleza de su romanticismo frío. Esta diferencia, considerando esta atmósfera, la concebirá Klee elaborando un pensamiento-en-imagen (*bildnerischen Denken*), el cual se enfrentaría a lo que sus propios conceptos buscan exponer. En la tercera parte de este trabajo, entonces, buscaremos considerar la exposición de este pensamiento en tanto es de naturaleza aproposicional. Es otra experiencia del pensamiento la que nos presenta Klee al elaborar una imagen en la que los conceptos que ella hace sentir y pensar conciben esta experiencia como aproposicional.⁷ Un pensamiento-en-imagen hace una experiencia no-conceptual, la cual nace de un encuentro con y ante una obra de arte mientras es esencial el diálogo entre obra y pensamiento para Klee.

² Klee, P., *Diarios 1898-1918*, Traducción Reuter, Jas., Madrid, Alianza, 1993, números 941 y 951. Respecto a la composición de los *Diarios*, ver, Geelhaar, C., «Journal intime oder Autobiographie? Über Paul Klees Tagebücher», en Zweite, A., (Ed.), *Paul Klee. Das Frühwerk. 1883-1922*, München: Galerie + edition A, 1979, pp. 243-260.

³ Ver, Klee, P., *Briefe an die Familie, 2 Vól.* Klee, F., (Ed.), Cologne, DuMont, 1979, p. 301 y 1225.

⁴ Wedekind, G., «Metamystik. Paul Klee und der Mythos», en Kort, P., (Ed.), *Paul Klee. In der Maske des Mythos*, Bonn, VG Bild-Kunst, 1999, pp. 62-90.

⁵ Lo veremos, lo aórgico no es sino descubrimiento de Hölderlin, del Hölderlin tardío.

⁶ Klee, P., *Diarios 1898-1918, op.cit.*, número 68.

⁷ Boehm, G., «Genesis: Paul Klee's Temporalization of Form», *Research in Phenomenology* 43 (2011), pp. 311-330.

2. Una fuente imprescindible: el romanticismo temprano a partir de una distancia

Recientemente, ha vuelto a estudiarse la influencia de Platón en el romanticismo temprano y se ha vuelto a considerar que aquella figura ha sufrido una mutación bajo la coyuntura de aquel movimiento, cuya trama filosófica-estética, para nombrar las figuras más conocidas, la desenvuelve las lecturas críticas realizadas por los hermanos Schlegel, Novalis, Schelling, Hölderlin de Fichte, Kant y Spinoza.⁸ Como ha enfatizado F.Beiser, en los notables y jóvenes miembros de aquel movimiento la lectura de Platón está orientada por un hallazgo: la de la posibilidad de sostener un conocimiento no-discursivo de lo ideal en cuanto singularidad (*Individualität*).⁹ Bajo los términos del temprano romanticismo, cuyo eco platónico parece innegable, el postulado de la relación entre belleza, ética y verdad lo expresaría una experiencia que aquel movimiento concibe entre arte y pensamiento, mientras la funda a ella una intuición intelectual.¹⁰ En otras palabras, y esta será una de las diferencias respecto a I. Kant, el temprano romanticismo propondrá que las ideas de la razón las elabora la obra de arte en tanto ella las presenta estéticamente.¹¹ Para el temprano romanticismo, en el decir de la *Crítica de la facultad de juzgar (CfJ)*, se trata de la experiencia de una idea estética en tanto es la obra de arte la que abre el dominio de las ideas de la razón. Pues bien: el temprano romanticismo –tras una lectura de la *CfJ*– halla en Platón lo que persiste más allá de Platón, en la medida en que concibe que una Idea no puede considerarse en su inicio como fundamentada racionalmente. En este sentido, es la íntima relación entre mito y dialéctica,¹² que la revelaría algunos diálogos de Platón, la que le interesaría al temprano romanticismo.¹³ El reconocimiento de esta relación es esencial para el temprano romanticismo elaborar, pues con ella creen aprender cuál experiencia abre el dominio de la razón. La importancia del mito para la empresa platónica es fundamental en tanto ella no puede llevarse a cabo sin el sostén de un fundamento infundado. Este modo de comprender esta íntima relación entre mito y dialéctica –en la que descubre la razón su doble cara o la necesidad de su otra cara–,¹⁴ nos es necesaria para intentar aprehender el vínculo entre el temprano romanticismo alemán con el romanticismo frío de Paul

⁸ Beiser, F., *German Idealism. The Struggle against Subjectivism 1781–1801*, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press, 2002, pp. 349-374 y *The Romantic Imperative. The Concept of Early German Romanticism*, Cambridge, Massachusetts, and London, England, Harvard University Press, 2003, pp. 56-72.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Podríamos decir que en Klee cumple el concepto de verdad un rol fundamental en cuanto él está relacionado a la pregunta por la naturaleza del movimiento en tanto lo concibamos dinámicamente (volveremos a esto).

¹¹ Ver, Frank, M., *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, Millán-Zaibert, E., (Trad.), New York, State University of New York Press, 2004., Frank enfatiza el arte como un lugar prioritario para aquel movimiento en cuanto él presentaría una intuición intelectual (estética) que es clave para aprender el movimiento (el *transporte o tránsito o pasaje*) del *mythos* al *logos*. Volveremos a esto.

¹² Detienne, M., *La invención de la mitología*, Galmarini, Marco-Aurelio, (Trad.), Barcelona, Ediciones Península, 1985, pp. 105-128.

¹³ Por ejemplo, F. Schlegel escribe en un fragmento de su cuaderno de notas literarias: “Una filosofía de la novela está contenida en sus primeras notas fundamentales en las políticas lecciones de arte (*politische Kunstlehre*) de Platón”, en: Portales, G y Onetto, B., *Poética de la infinitud. Ensayos sobre el romanticismo alemán / fragmentos del Athenaeum*. Onetto, B., (Trad.), Santiago, Editorial Intemperie/ Palinodia, 2005, p.132-133. (trad. ligeramente modificada).

¹⁴ *Ibidem*, pp. 129-152.

Klee. Porque, si lo que se expone como más allá de Platón el temprano romanticismo lo encuentra o descubre en la experiencia de la obra de arte, en cuanto lo más allá lo exprese una obra de arte en tanto ella pone en movimiento al pensamiento, será lo que por imagen aprendamos en ella lo que el pensamiento experimentaría como Idea. Para el temprano romanticismo es en este sentido que si el pensamiento ha de encarnar ideas, estas tienen que ser expresadas por formas-míticas que se revelan como artísticas. Pues bien: si en Platón se expone la necesidad del mito para poner en movimiento la dialéctica –por ejemplo, si le es necesario un mito para fundamentar la *República* o para legitimar *Las leyes* o en un *Banquete* para darle alas al amor–, lo que de trasfondo se expresa en Platón, para sostener el carácter moral y político de su proyecto filosófico, es una experiencia cuya totalidad no puede concebirse como lógicamente fundada. Esto es, el saber de Platón respecto a la historia que le precede: el saber del papel del mito para la polis –la famosa expulsión de no todos los poetas–, es lo que el temprano romanticismo considerará como clave para comprender la naturaleza de un pensamiento no-discursivo en la medida en que el pensamiento ha hecho la experiencia de la falta de fundamento –Kant, por ello, es esencial para los inicios del temprano romanticismo. La dialéctica necesita de un mito en tanto postula un fundamento, lo cual expone que el meollo del platonismo, el sustrato político y moral que guía la imagen platónica, es infundado. En este sentido, *el* más antiguo programa *de sistema del idealismo alemán* como *proyecto* es ejemplar para concebir lo que impulsa el movimiento del romanticismo temprano en cuanto en él se postula la necesidad de una nueva mitología. Pues bien: estarían los autores de aquel proyecto repitiendo el gesto platónico pero más allá de él. Ahora considerando una íntima relación entre poesía e ideas. Como dice el *proyecto*,

Hablaré en primer lugar de una idea que, a lo que yo sé, aún no ha llegado al pensamiento de ser humano alguno –tenemos que tener una nueva mitología, pero esta mitología tiene que estar al servicio de las ideas, tiene que llegar a ser una mitología de la *Razón*. (...). Mientras no hagamos estéticas, es decir, mitológicas, las ideas, ningún interés tienen para el *pueblo*, e inversamente: mientras la mitología no sea racional, el filósofo tiene que avergonzarse de ella. (...). La poesía recibe de este modo una más alta dignidad, vuelve a ser al final lo que era al principio –*maestra de la humanidad*, pues ya no hay filosofía, ya no hay historia, sólo la poesía sobrevivirá a todas las demás ciencias artes.¹⁵

A la distancia –porque si bien no podemos desconocer la esperanza que anima aquel proyecto tampoco podemos desconocer un hondo fracaso de él–, ¿cómo enunciar aquel programa desde una perspectiva que se nutra de la crítica? En este trabajo intentaremos decir que aquel programa revela un conocimiento: el conocimiento de la potencia de la ficción.¹⁶ Es decir, conocimiento de la potencia de la ficción en tanto revela que la otra cara del pensamiento es la diferencia que (en) el pensamiento (se) crea –en este sentido, hay una afirmación que nutre a la

¹⁵ Hölderlin, F., *Ensayos*, Martínez M. Felipe., (Trad., presentación y notas), Madrid, Hiperión, 2014, pp. 31-30. Puede compararse al *Diálogo sobre la poesía* de F. Schlegel que podría considerarse a destiempo como un desarrollo extensivo de lo que está contenido en aquel programa, ver. Schlegel, F., *Poesía y filosofía*. Sánchez Meca, D y Rabade Obrado, Anabel., (Trad.), Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 95-149.

¹⁶ Otra vertiente de esto, extendiéndola deconstructivamente a partir de Heidegger, en: Labarthe, P.L. *La ficción de lo político*. Lancho, M., (Trad.), Madrid, Arena libros, 2002.

negatividad.¹⁷ La otra cara de la razón revela que ella está animada por lo que está más allá de ella. Para M. Frank,¹⁸ el papel que cumple el mito (*mýthos*) se revela como esencial para el temprano romanticismo: la razón encuentra su proyección en él. Por una parte, entonces, expresa el meollo del temprano romanticismo la necesidad de un *mýthos* en tanto obra de(l) arte. Ahora bien, por otra parte, para lo que buscamos presentar en ese trabajo, tenemos que dirigirnos a quien elaboraría el carácter desgarrador del meollo que arrastra el temprano romanticismo más allá de Jena. Y sería el Hölderlin tardío el que hace que el *mýthos* como tal sea imposible de representar en la medida en que la obra de arte, el drama para el poeta, expresa una cesura que torna la experiencia ininteligible para la representación de ella –paradoja de la representación o fractura de la especulación, en unas pocas palabras. Es decir, en los términos que estamos buscando introducir, el *conocimiento* de la potencia de la ficción en cuanto tal se halla ante un límite. Como intentaremos decir, Klee, siguiendo esta línea, no dejará de concebir este límite en tanto está en el núcleo de su pensamiento-en-imagen la experiencia de una desmesura. Porque, por un lado, si la transfiguración que lleva a cabo el temprano romanticismo, al considerar el mito en tanto obra de(l) arte, es necesaria de aprender debido a que el pensamiento se expone en un regreso o un retorno a lo que no tiene fundamento. Por otro lado, la experiencia de una fisura o un desgarro determinaría aquella exposición en la medida en que el pensamiento no sabe lo que lo pone en movimiento. Y si este *poner* es importante, lo que lo revela tendríamos que buscar considerarlo en una obra de arte como obra del arte (volveremos a esto).¹⁹ Para los tempranos románticos, la auto-posición que revela una obra de arte²⁰ expresa la naturaleza de un pensamiento que anhela lo infinito en lo finito. En el caso del Hölderlin tardío, se escinde la naturaleza del pensamiento en tanto ella se experimenta como la de una escisión originaria.²¹ Pues bien: si una obra de arte revela lo in-finito de la naturaleza del pensamiento,²² de Klee al temprano romanticismo, es el proceder del pensamiento el que no se asienta en inicio alguno que no sea el de la experiencia de una obra de arte.

2.1 La irrupción de Nietzsche en el tiempo (como expresión de una *catástrofe*)

Afirmar una toma de distancia respecto a un meollo del temprano romanticismo no es dejar de preguntar por el devenir de él. En este sentido, F. Hölderlin revela que la

¹⁷ Podría considerarse ejemplarmente que lo que el temprano romanticismo bajo la figura de F. Schlegel comprende por ironía es la expresión del pensamiento en tanto formación y disolución. Respecto a F. Schlegel, el estudio de Millán-Zaibert, E., *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy*, New York, State University of New York Press, 2007.

¹⁸ Para Frank, el mito del temprano romanticismo, bajo la figura de la promesa, es uno que entrelaza la figura de Dionisio y el tema del nacimiento en cuya genealogía está vinculada el cristianismo temprano y la universalidad de la razón, ver, Frank, M., *El Dios venidero. Lecciones sobre la nueva mitología*, Cortés, H. y Leyte, A., (Trad.), Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994. También, Kreuzer, F. *Sileno. Idea y validez del simbolismo antiguo*. Brotons M. A., (Trad.), Duque, F., (Intro.), Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991.

¹⁹ Ver la aclaradora introducción a *Ideas* de Schlegel, titulada “el velo de lo absoluto” de Alejandro Martín Navarro en Schlegel, F., *Ideas. Con las anotaciones de Novalis*, Martín Navarro, A., (Trad.). Valencia, Pre-textos, 2011.

²⁰ Nos referimos a *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, en Benjamin, W. *Obras. Libro I. / Vol. I*. Tiedemann, R y Schweppenhäuser, H., (Ed.), Brotons, A., (Trad.), Madrid, Abada Editores, 2006.

²¹ De ahí quizás que aquel proyecto, dicho de otro modo, busque hacer de la razón la expresión de una ética, un *ethos*, en cuanto descubre en el *pathos* su otra cara.

²² En este caso, podría considerarse el papel que cumple la música para el romanticismo, ver: E. Fubini. *El romanticismo: entre música y filosofía*, Cuenca, M. Josep (Trad.), Valencia, Universitat de València, 1999, pp. 21-40

defundamentación que se ha iniciado con el movimiento del temprano romanticismo puede implicar un desvío. Pues, la radicalidad de Hölderlin, si consideramos que el poeta alemán hace suyo el giro copernicano kantiano,²³ se expresa en la atención que prestó a las consecuencias que se desprenden de una operación específicamente kantiana: la de la introducción de la forma vacía y pura del tiempo como determinación trascendental de la relación entre el yo pienso y el yo existo.²⁴ Aquella forma que introduce Kant para la posteridad de la filosofía post-kantiana, revela que el pensamiento no puede pensar lo que piensa como idéntico a sí. Por ejemplo, el filósofo francés G. Deleuze, atento a la relación entre Kant, Hölderlin y Nietzsche, dirá que: “la forma del tiempo no está allí más que para la revelación de lo informal en el eterno retorno. La extrema formalidad [de la forma del tiempo (agregado nuestro)] no está allí más que para un excesivo informal (el *Unförmliche* de Hölderlin)”.²⁵ El poeta del siglo XIX considerará que es en el orden del tiempo que se presenta una experiencia del pensamiento como la de una escisión constitutiva. La de una cesura, en la medida en que el pensamiento se abisma en el presente en tanto él presenta como separado el antes y el después, el pasado y el puro porvenir —y ahí es cuando se abre una *posibilidad*.²⁶ Si se sostenía antes de Kant que la relación entre pensamiento y existencia era concebible lógicamente como idéntica, esta identidad lógica era sostenible dejando fuera el carácter determinante del tiempo para aquella relación. Esto es, la forma del tiempo que experimenta el pensamiento lo fisura, en la medida en que en él piensa lo que diferenciándose de él es impensable como idéntico a él. Dicho de otro modo, la escisión es constitutiva: bajo aquella forma la experiencia del pensamiento es la de un otro en él. Es en este sentido que podemos interpretar el eterno retorno en tanto revelación de lo informe; el pensamiento siempre vuelve bajo la forma del tiempo a lo que no puede concebirse como idéntico a sí. No hay síntesis que asimile la diferencia que el pensamiento piensa en tanto ella es constitutiva. Cumple entonces la forma del tiempo un papel trascendental. Que el pensamiento se encuentre ante un límite que no es pensable, hace de la experiencia de él un devenir otro en él. Pues bien, bajo el marco de este trabajo, tenemos que intentar concebir lo que una obra de arte expondría del pensamiento al hacer la experiencia de la forma vacía del tiempo. Esto es, si estamos buscando considerar el romanticismo frío de Paul Klee tanto en relación con el Hölderlin tardío como con el temprano romanticismo, tras una irrupción de Nietzsche como *catástrofe*, tenemos que intentar exponer cómo irrumpe la forma del tiempo en un pensamiento cuya imagen aproposicional ha hecho la experiencia de un excesivo informal que la obra de arte presenta como un caos-cosmos.

3. Una expresión aórgica del deseo, hacer de una imagen pensamiento

Bajo la relación entre obra de arte y pensamiento, como una clave para interpretar el romanticismo frío de Paul Klee, nos ha sido necesaria concebir la operación de

²³ Deleuze, G., *Diferencia y repetición*, Delpy, S. y Beccacece, H (Trad.). Buenos Aires, Amorrortu, 2012, pp. 141-149.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, p. 149.

²⁶ Ver, Hölderlin, F., *Ensayos, op. cit.*, pp. 146-156. para una lectura de esta escisión en un tono en que se afirma la imposibilidad de la génesis (especulativa), ver Martínez Marzoa, F., *De Kant a Hölderlin*, Madrid, Visor, 1992, pp. 93-112.

la defundamentación en tanto intentemos aprender una *expresión aórgica del deseo*. Ahora, para seguir la línea que buscamos desenvolver en este trabajo, podríamos intentar aprehender en Hölderlin a través de su encuentro con Spinoza lo que lo aórgico presentaría.²⁷ Es decisivo este filósofo para todo el romanticismo temprano,²⁸ y en la medida que interpretemos la relación entre *natura naturans* y *natura naturata* como una pregunta en torno a lo que fuera del pensamiento está en el pensamiento, el traduce el deseo de infinitud. Ahora bien, como intentamos decir, en cuanto se ha introducido en la experiencia del pensamiento la forma vacía del tiempo, no hay posibilidad de suturar la relación entre experiencia y pensamiento. Para decirlo con Hölderlin, la separación originaria entre ser y juicio en el juicio (*Ur-teilung*) se debe a la introducción de la forma del tiempo. Ahora, entonces, ¿cuál es la relación entre obra de arte y pensamiento (en la medida en que en Klee la expresa una imagen-pensamiento)? Por un lado, hemos considerado que el temprano romanticismo alemán descubre el meollo del platonismo –tras la *Crítica de la facultad de juzgar*– al desentrañar que lo que fundamenta el movimiento de la dialéctica es un mito moral y político: brevemente, el temprano romanticismo se interesará por la potencia del mito (*mýthos*), y que la exposición de él implique un cuestionamiento de la presentación del pensamiento filosófico no está sino vinculada, creemos, a la pregunta por la relación entre poesía y filosofía. Ahora, ¿cuál es la relación con Spinoza considerando el papel de Platón en aquel movimiento? No otra, creemos, que la relación con lo absoluto. Por otro lado, hemos intentado atender el meollo del temprano romanticismo en la relación entre arte y pensamiento. Y creemos que la interpretación hölderliniana de este meollo, que estamos buscando privilegiar en este trabajo, es la que nos permitirá ahondar en el pensamiento de Klee. Pues bien: si el Hölderlin tardío –el de la elaboración de las traducciones de Sófocles, de las notas a Edipo y Antígona y el de la tragedia *La muerte de Empédocles*–, buscará poner en escena un relato (*mýthos*) en cuanto *drama*,²⁹ el que diferencie lo absoluto, a partir de una pregunta por la relación entre naturaleza y arte, puede llevarnos a considerar el pensamiento como un *acto* que hace una experiencia de lo que diferencia a lo humano de sí. Y sería el teatro como experiencia comunitaria, como también sabían los hermanos Schlegel, el que haría que se experimente en una actuación aquella diferencia en la que implicada una concepción de la historia. Introduce Hölderlin un sueño o una idea que no podríamos caracterizar como la que vuelve en y con la reminiscencia platónica. Y en tanto resiste ella al conocimiento, es el sueño o la idea la de lo trágico. Entonces, será un sueño o una idea, que se liga con una lectura de Hölderlin de Spinoza, la que nos llevará a concebir el romanticismo frío de Paul Klee. Pues bien: una experiencia de lo absoluto, una intuición intelectual de lo *natura naturans* en lo *natura naturata*, se experimentaría como la de una cesura en Hölderlin, en la medida en que es aquella experiencia la de lo trágico en y de la naturaleza (de la historia). Pues bien: ese momento, que es signo de lo insignificante en Hölderlin,³⁰ si consideramos un encuentro con esta experiencia,

²⁷ Respecto a esto, Beiser, F., *German Idealism*, op.cit., pp. 375-406.

²⁸ Si hay un comienzo para esto este se encuentra en las cartas de Jacobi, ver, Jacobi, F. *Cartas a Mendelssohn y otros textos*, Villacañas, J. L., (Trad., prólogo y notas), Barcelona, Circulo de Lectores, 1996.

²⁹ Ver, Lacoue-Labarthe, P., *Métaphrasis suivie de Le théâtre du Hölderlin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, pp. 43-73.

³⁰ “Ahora bien, en lo trágico, el signo es en sí mismo insignificante, carente de efecto, pero lo originario brota directamente. En efecto, propiamente, lo originario sólo puede aparecer en su debilidad, pero, en cuanto signo

advendría en una obra de arte en tanto es ella la que da a pensar infinitamente lo que a aquella la origina. Pero, si lo trágico permanece –que los cambios de tonos estén implicados en esta experiencia, y que la mixtura entre los tonos sean epocales, afirmaríamos, creemos, aquella permanencia– es porque nace de él lo que comienza, en tanto lo no-representable lo concebimos como repetición.³¹

En este sentido, una intuición intelectual, la potencia ficcional que yace paradójicamente en una falta de ella, tendríamos que considerarla expuesta por una obra de arte en tanto *transporta* la experiencia de ella –esencial a la obra, entonces, una experiencia (de lo) sobre-sensible (Über-sinnliche de ella). Ahora bien, si con Nietzsche consideramos que el sueño o idea de un frío romanticismo puede atenderse bajo el concepto de apariencia (*Schein*)³², es porque la experiencia del pensamiento se encuentra fuera de sí (*out of joint*). Si concebimos que esta experiencia la presenta una relación entre naturaleza y arte, podríamos considerar al arte como una obra que revela la naturaleza. Esto es, el arte se revela como la mayor potencia de la naturaleza: “[V]erdad es apariencia. Verdad significa efectuación de la potencia, elevación a la más alta potencia.”³³ Si estamos intentando considerar que expone el arte la naturaleza, también estamos buscando concebir un pensamiento que ha hecho una experiencia de aquel sueño o idea concibiendo que el carácter trágico de ella presenta el pensamiento en cuanto inacabado.

Intentamos decir: el sueño o la idea que sostiene Hölderlin, una experiencia de lo trágico lo origina.³⁴ El poeta alemán considerará lo informe (*Unförmliche*) como origen, en tanto es la experiencia del pensamiento la de una escisión que revela el defondamiento de ella. Esto es, la experiencia del pensamiento experimenta una forma que la hace girar sobre sí: ella la vuelca hacia el pasado y hacia el porvenir, en el momento en el que el presente de ella en cuanto acto lo revela una cesura. Ahora bien, si esta experiencia la presenta una transmutación de la distinción entre *natura naturans* y *natura naturata*, tenemos también que considerar que el momento en que se presenta la diferencia entre ellas lo expone Klee distanciándose de ella. Es en este sentido que actúa en el momento en que acontece una cesura, en el caso de Klee, una *expresión* aórgica del deseo (volveremos a esto). Pues bien: la distinción entre *natura naturans* y *natura naturata*, posible de considerar bajo una concepción trágica, Hölderlin la expresaría bajo la distinción entre lo *aórgico* y lo *orgánico*.³⁵ Y es este trasfondo trágico del pensamiento el que heredará Klee, siguiendo subterráneamente la concepción de F. Hölderlin –quien excéntricamente circuló por el temprano romanticismo–, en la medida en que Klee piensa la relación

en sí mismo es puesto como insignificante = 0, puede también lo originario, el fondo oculto de toda naturaleza, presentarse” en: Hölderlin, F., *Ensayos*, op.cit., p. 96.

³¹ Para considerar la diferencia entre lo trágico y la tragedia, y para atender el papel de la repetición, ver, clave para nuestro trabajo, Oyarzun, P., «Lo trágico, de Hölderlin a Nietzsche», en *Revista de filosofía* 55-56, 2000, pp. 137-156. También, puede considerarse, las traducciones de Las notas de Edipo y Antígona realizadas por: Oyarzun, P., «Friedrich Hölderlin. Anotaciones al Edipo, Anotaciones a la Antígona», *Revista de Teoría del Arte*, 2001 (4), pp. 79-115.

³² Nietzsche, F., *La ciencia jovial*, Jara, José., (Trad.), Caracas, Monte Ávila Editores, 1999, §54.

³³ Deleuze, G., *Nietzsche y la filosofía*, Artal, Carmel., (Trad.), Barcelona, Editorial Anagrama, 2002, p. 145. Respecto al concepto de apariencia en Nietzsche, Rethy, R., «Schein in Nietzsche’s philosophy» en Ansell-Pearson, K., (Ed.), *Nietzsche and Modern German Thought*, London y New York, Routledge, 2002, pp. 59-87.

³⁴ Volveremos a esto en cuanto se relaciona con el *drama cosmogénico* que afirma Klee.

³⁵ Seguimos en referencia al Empédocles de Hölderlin la lectura de Remo Bodei, en Bodei, R. *Hölderlin. La filosofía y lo trágico*, Díaz de Aauri, J., (Trad.), Madrid, Visor, 1990, pp. 42-43. Ver también Villacañas, J.L., *Narcisismo y objetividad. Un ensayo sobre Hölderlin*, Madrid, Editorial Verbum, 1997, pp. 133-172.

entre naturaleza y arte (volveremos a esto). Como dirá el poeta alemán del siglo XIX en *el fundamento para Empédocles*,

El ser humano, más orgánico y más artístico, es la flor de la naturaleza; la naturaleza, más aórgica, cuando es sentida en su pureza por el ser humano puramente organizado, formado puramente en su índole, le otorga el sentimiento del cumplimiento (*giebt ihm das Gefühl der Vollendung*). Pero esta vida sólo existe en el sentimiento y no para el conocimiento (*Aber dieses Leben ist nur im Gefühle un nicht für die Erkenntniß vorhanden*). Si debe ser cognoscible, entonces tiene que presentarse mediante el hecho de que ella, en la desmesura de la intimidad (*Übermaaße der Innigkeit*), en la cual se permutan los términos contrapuestos, se separa.³⁶

Ahora, si el llamado pensamiento cosmogónico de Klee –otro modo de expresar el frío romanticismo–, hace cognoscible una vida, tenemos que considerar cómo la experiencia de su pensamiento, en la desmesura de la intimidad, separa lo aórgico de lo orgánico, y *viceversa* –esta doble dirección es clave para Hölderlin en tanto se distinga con ella lo antiguo de lo moderno y lo moderno de lo antiguo. Pues bien: en la medida en que esta experiencia la exprese un pensamiento cosmogónico, el que ella esté más allá de toda medida (*Über-maaße*) implicaría paradójicamente considerar la composición de una distancia (volveremos a esto). Ahora, respecto al meollo que redescubre Hölderlin, quien una vida hace cognoscible distintamente en las traducciones de Sófocles (*Antígona* para el mundo antiguo, *Edipo* para el mundo moderno) o en *la muerte de Empédocles* (*El fundamento para Empédocles* como exposición de aquella doble dirección), otra transfiguración está en juego en Klee. En cuanto, para el pintor y dibujante, lo que cumple el sentido de lo acabado (*Vollendung*) tendríamos que considerarlo como “un punto fatídico para el devenir y lo que muere (*Schicksalspunkt für Werden und Vergehen*)”.³⁷ Entonces, si tenemos que insistir en aquella desmesura, en cuanto la experimenta el pensamiento bajo la forma del tiempo, lo que el pensamiento presente de ella trastornaría el sentido de lo acabado, esto es, tendríamos que concebirlo como inacabado.

Podríamos decir, por otra parte, que lo que se presenta bajo el meollo que Klee interpreta implicaría disyuntivamente, volvería a dar, dos historias (*Geschichten*):³⁸ una, cuyo acontecimiento es la revolución de noviembre de 1919 –y recordemos que el temprano romanticismo y Hölderlin se nutren de un quiebre con la tradición que hace sentido en la revolución francesa; otra, que es la de la primera guerra mundial, la gran guerra, que es el acontecimiento al que se enfrentará Klee como soldado.³⁹ En este sentido, que un acontecimiento haya afectado el cuerpo de Klee nos tiene que llevar a considerar lo que *en él* se expresa como pensamiento-en-imagen al

³⁶ Hölderlin, F., *Empédocles*. Ferrer, A., (Presentación, trad. y notas), Madrid, Ediciones Hiperión, 2008, p. 287.

³⁷ Klee, P. *Bildnerische Gestaltungslehre*. I. 1/15. En: www.kleegestaltungslehre.zpk.org. De ahora en adelante: BG.

³⁸ Por el momento tendríamos que considerar al menos dos, pero sin duda hay que matizar este asunto porque creemos que si solo consideramos estas dos historias solo nos podemos referir a un período de la obra de Klee. Volveremos a esto.

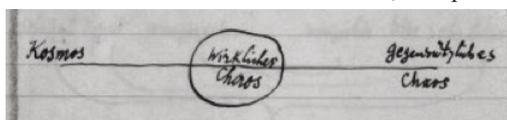
³⁹ El Diario IV de *Diarios* se sitúa en el período en que Klee participó como soldado, el *Diario III*, entre el número 934 y 935, menciona: “estalló la guerra”. En Klee, P., *Diarios 1898-1918*, *op.cit.* Respecto a la revolución de noviembre, y “la posibilidad de una república comunista”, hay una carta a A. Kubin de 1919, en Glaesemer, J., «Paul Klees persönliche und künstlerische Begegnung mit Alfred Kubin», en Zweite, A., (Ed.), Paul Klee. Das Frühwerk. 1883-1922, München, Galerie + edition A, 1979, p. 93.

preguntarse por lo que lo origina –considerando disyuntivamente aquellas historias. Pues bien, es para Klee la guerra síntoma de una enfermedad –y creemos que esta es la de la dominación.⁴⁰ La crítica la elaborará Klee bajo el signo de una distancia, en principio una que Klee concebirá al enfrentarse contra lo que él llamará caos (*Chaos*), rescatando la concepción de obra de arte del temprano romanticismo y dialogando con el Hölderlin tardío.⁴¹ En cuanto la desmesura en la experiencia de una fisura (*Sprung*) vuelve a expresarla el pensamiento, presentaría el romanticismo frío del pintor y dibujante un movimiento *qua* expresión aórgica del deseo. Ahora tenemos que intentar concebir cómo el dibujante y pintor nos propone aquel movimiento que elaborará un pensamiento-en-imagen.

3.1 El escenario de un pensamiento-en-imagen

Lo que hasta el momento hemos expuesto tenemos que concentrarlo en la pregunta por un pensamiento-en-imagen, en la medida en que Klee compromete los conceptos que despliegan la naturaleza de él. Es importante esta cuestión si estamos buscando considerar la naturaleza de un pensamiento a proposicional, porque ¿cómo concibe Klee el trabajo con la obra de arte pictórica y/o gráfica en tanto ella abre una experiencia de lo trágico? ¿cómo el pensamiento de Klee se enfrenta ante lo trágico, esto es, cómo elabora su pensamiento esta experiencia si consideramos que ella, en cuanto impresentable, se expresa en un momento que él llama la de un punto fatídico? En otras palabras, un pensamiento enfrentándose contra lo que lo i-limita en la medida en que abre la desmesura que in-habita en él, es lo que Klee nos llevaría a considerar. Pero, justamente esto tiene que llevarnos a concebir los conceptos que elabora el pintor y dibujante, a la vez que tenemos que considerar esta experiencia del pensamiento como más allá del dominio de la percepción o más bien como la de un cambio de percepción. Dicho de otro modo, si Klee nos da a pensar en la potencia de la ficción, esta potencia la contrasta la relación entre naturaleza y arte, y *viceversa*. Esto es lo que elaboraría una expresión aórgica del deseo, en la medida en que la imagen que nos da a pensar contra-efectúa aquella potencia en tanto principio (de transformación). Ahora bien, en cuanto tal no hay principio para Klee. Tenemos que considerar en su pensamiento-en-imagen que un *momento cosmogénético*, en tanto se exprese como un *a priori*, expone aquella potencia. Citaremos ahora el fragmento que nos parece clave para el desarrollo de este trabajo,

El caos en tanto oposición no es el auténtico efectivo verdadero caos (*Das Chaos als Gegensatz ist nicht das eigentliche wirklich wahrhaftige Chaos*), sino una noción localmente determinada relativa al concepto de cosmos. El auténtico caos nunca podrá ser puesto en una balanza, siempre permanecerá imponderable e incommensurable (*Das eigentliche Chaos wird nie in eine Waagschale gelangen, sondern ewig unwägbar und unmeßbar bleiben*). Puede ser nada o algo durmiente, muerte o nacimiento, dependiendo del predominio de la voluntad o de la falta de voluntad, del querer o del no-querer.



⁴⁰ Ibidem, número 1126a.

⁴¹ La república y el pueblo, ver Hölderlin, F., *Ensayos*, op. cit., pp. 157-166.

Símbolo pictórico (*Bildnerisches Symbol*) para este «no-concepto (*Unbegriff*)» es el punto matemático, el cual propiamente no es un punto (*welcher eigentlich kein Punkt ist*). Algo vacío o Nada eventual es un concepto inconceptualizable de la ausencia de oposición (*ist ein unbegrifflicher Begriff der Gegensatzlösigkeit*). Déjesele tornarse discernible sensiblemente (como si se extrajese del seno de lo caótico un resultado (*Fazit*)), así se llega al concepto de Gris (*Begriff Grau*), punto fatídico (*Schicksalspunkt*) para el devenir y lo que muere: el punto gris (*Graupunkt*).

Es gris este punto porque no es ni blanco ni negro o porque es tanto blanco como negro. Es gris porque no está ni arriba ni abajo o porque está tanto arriba como abajo. Es gris porque no es ni cálido ni frío, gris es en cuanto punto no-dimensional (*als undimensionaler Punkt*), en cuanto punto entre las dimensiones (*als Punkt zwischen den Dimensionen*).

El momento cosmogenético está ahí (*Der kosmogenetische Moment ist da*). Al establecimiento de un punto en el caos, punto que, concentrado en razón de su principio, solo puede ser gris, se le concede un originario carácter concéntrico. De hecho, de él despierta el orden irradiando hacia todas las dimensiones.

Elevar un punto a tal valor central significa concederle el momento cosmogenético. A este proceso corresponde la idea de cualquier tipo de comienzo (por ejemplo, el embarazo) o mejor aún, el concepto de huevo (*Begriff Ei*).⁴²

“Un punto en el caos (*Ein Punkt im Chaos*): el punto-gris establecido, salta sobre él mismo en el dominio ordenado (*Der Graupunkt festgestellt, springt ins geordnete Gebiet hinüber*) [por el punto gris mismo (añadido nuestro)]”⁴³ Si la experiencia de la obra de arte podemos considerarla a partir de una cosmogénesis –y en esto reside la potencia del romanticismo frío de Klee–, nos es también ahora necesario concebir cómo la forma del tiempo actúa en la experiencia de una obra. Pues bien: creemos que el momento cosmogenético introduce la forma vacía del tiempo en la obra de arte pictórica (y gráfica), en tanto esta forma está ahí para *lo informe*. Y esto querría decir que: el caos, al cual se enfrenta el pensamiento de Klee, el carácter imponderable e incommensurable de él, es propiamente también el de una experiencia de lo suprasensible, y no en cuanto principio inteligible (volveremos a esto).

Para aproximarnos a esta experiencia tenemos que decir que lo que nutre a grandes trazos el quehacer pictórico y gráfico de Klee es tanto su encuentro con el movimiento de lo *espiritual en las artes* –permítasenos el guiño-paráfrasis al título de una obra de W. Kandinsky pero extendiéndolo a los movimiento artísticos de las primeras décadas del siglo XX europeo–,⁴⁴ movimiento que nace del abandono del dominio de la representación, como, esencialmente, su *paso* por la *Bauhaus*.⁴⁵

⁴² Klee, P. *Bildnerische Gestaltungslehre*. I. 1/14 a 1/16. En: www.kleegestaltunglehre.zpk.org. De ahora en adelante: *BG*.

⁴³ *Ibidem*, I.1/7. Para este breve pasaje, hemos considerado la traducción de Maldiney, H., «L'esthétique des rythmes» en *Regard Parole Espace*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2012, pp. 201-230. “Un point dans le chaos: le point gris établi saute par-dessus lui-même dans le champ où il crée l'ordre...”

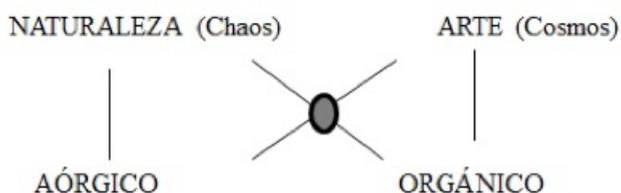
⁴⁴ La extensión del título del ensayo de Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, de 1912 quizás sea excesiva, pero quizá al mismo tiempo nos permita considerar los distintos movimientos que nutren a Klee (expresionismo, cubismo, abstraccionismo, dadaísmo, surrealismo) en la medida que es la mimesis en su sentido tradicional la que es puesta radicalmente en cuestión. Por otro lado, hay que recordar que el encuentro temprano con F.Marc, con V.Kandinsky, es fundamental para Kee. Ver, también, un detonante para Klee, Kandinsky, W. y Marc, F., *El jinete azul*, Burgaleta W, R., (Trad.), Madrid, Editorial Paidós, 2010.

⁴⁵ Respecto a este fundamental paso por la *Bauhaus* (1921-1931), ver, Geelhaar, C., *Paul Klee und das Bauhaus*, Köln, DuMont Schauberg, 1972 y Fundación Juan March (Editor). *Paul Klee. Maestro de la Bauhaus*.

Pues bien, si encontramos elaborada en el campo de lo pictórico y lo gráfico por Klee una experiencia cosmogónica, ella se expone en una pregunta por lo que enfrenta su pensamiento-en-imagen. En este sentido, tenemos que considerar el momento cosmogénico como una clave para aprender la intuición que implica este pensamiento. En cuanto precisamente el punto-gris, un no-concepto, hace discernible el caos. Entonces, si la fisura (*Sprung*) que presenta el punto-gris es el punto en que se expresa la cesura que implica el orden del tiempo, en la experiencia del pensamiento de Klee habita extrañamente una desmesura que el pintor y dibujante experimentaría como la de una fuga.⁴⁶ Precisamente, sería lo que el romanticismo frío de Paul Klee consideraría como una *fuga* lo que bajo la forma del tiempo se expresaría como fuera de juicio. Al concebir un drama en clave de cosmogonía, en la medida en que el punto-gris hace discernible el momento de la cosmogénesis, en cuanto tal indecible, un acto expresa un pensamiento-en-imagen. En unas pocas palabras, (se) vuelve a dar (en) un escenario en el que se presenta una *fuga* en cuanto problema. En los términos de la primera parte de este trabajo, esta sería la *idea-individualidad* que Klee buscaría expresar artísticamente, considerando que ella la presenta una obra de arte. Entonces, es el acto que presentaría el pensamiento-en-imagen del pintor y dibujante el que tendríamos que aprenderlo como el de una expresión aórgica del deseo.

4. El problema de una fuga en tanto idea

Si la relación entre naturaleza y arte a Klee se le presenta como una pregunta por un caos-cosmos, la imagen que él busca dar a pensar del caos-cosmos expondría un movimiento que compone y ensaya una fuga. Si el momento cosmogénico lo considera como un punto fatídico para el devenir y lo que muere, tenemos que considerar el movimiento de una fuga como un problema. Permítasenos esto comenzar a exponerlo a través de un diagrama:

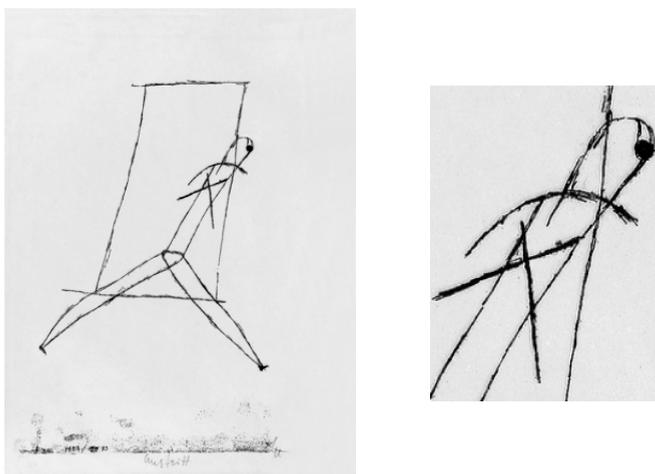


El punto de encuentro de este diagrama lo expresa el punto-gris, en tanto él nos permita concebir las contraposiciones que expresan los cruces entre lo aórgico y lo orgánico, naturaleza y arte. Ahora, el momento de cruce tendremos que concebirlo como el de la presentación de un concepto inconceptualizable, en la medida en que ahí lo que se presenta lo concebimos como un momento que torna discernible un

Eggelhöfer, F. y Keller Tschirren, M., (Curadoras) Madrid, Fundación Juan March y Editorial de Arte y Ciencia, 2013. Desarrollar esto sería asunto de otro trabajo.

⁴⁶ Respecto al papel de la música en Klee y el ejercicio de composición pictórica, ver Boulez, P. *Le pays fertile. Paul Klee*. Thévenin, P., (Ed. y presentación), Paris, Édition Gallimard, 1989. También puede consultarse Düchting, H., *Paul Klee. Malerei und Musik*, München, Prestel Verlag, 2001.

caos-cosmos. En tanto la naturaleza experimentada en y por la obra de arte se halla en el momento en que se torna indiscernible la diferencia entre arte y naturaleza, una expresión aórgica del deseo elabora el romanticismo frío de Klee. Ahora, como estamos intentando decir, la naturaleza de esta naturaleza –y creemos que en esto reside la íntima relación de Klee con la tradición que le precede– sería pensada como lo impensable; de lo sobre-sensible a la vez: lo informal, busca hacer una experiencia la obra de arte. Entonces, ¿cuál fuga expresa la obra de arte de Klee, en tanto ella se plantea la pregunta por un movimiento que hace discernible el punto-gris? ¿Es la fuga una salida, de la naturaleza de la naturaleza?



Salida (Austritt), 1923, 73

Litografía

22,5 x 15,4 cm

Salida (1923, 73). Nos vemos forzados a dirigirnos a un detalle en esta obra: la “x” que implica el cruce de dos líneas en relación a dos curvaturas en contacto dinamiza el punto que se mueve en ellas. La “x” expone el límite que expresa el rectángulo en tanto marco o ventana; un paso de la figura, esta *salida* en y de la figura: el devenir-gráfico de una fuga, quizá consista en atender los trazados de las líneas que acentúan esta obra. Trazos que, en la medida en que abren lo sobre-sensible, componen el movimiento vibratorio de ella. Esto es, si consideramos que la obra de Klee se enfrenta contra el caos, la naturaleza que vuelve en el pensamiento del pintor y dibujante, en tanto expone una fuga, se revela como la de una *expresión aórgica del deseo*. En otros términos, por una parte, si el movimiento que presenta una obra de arte puede llegar a concebirse como el de una fuga en tanto nace del caos un ritmo,⁴⁷ por otra parte, la extremidad del caos, como dirá P. Boulez a propósito de Klee, es indiferenciable de la extremidad del cosmos.⁴⁸ En este sentido, que una obra de arte exprese el ritmo en y de ella mientras él salta del caos cumple con el sentido de lo in-

⁴⁷ Para esto, Barbarić, D., «Rhythmic Movement» en Sallis, J., (Ed.), *The Philosophical Vision of Paul Klee*, Leiden, Brill, 2014, pp. 99-112

⁴⁸ En Mulder, E., (Ed.), *The Fertile Land - Pierre Boulez Paul Klee Identifications. Texts, translations, mutations*. Pelgrom, Eva., (Trans.), Maarn-Nijmegen, Uitgeverij Roelants, 2015, pp. 98-99.

acabado—lo in-acabado es sentido en el momento en que se ha hecho indiscernible el momento cosmogénico. Pero, por otra parte, como hemos estado intentando decir, esta concepción de la experiencia del pensamiento, en clave cosmogónica, la hereda y transmuta Klee. El momento cosmogénico de la experiencia de la obra de arte se presenta, como dirá Klee en la *conferencia de Jena* de 1924, como el de “un acto de creación de mundo (*welt schöpferische Tun*)”.⁴⁹ Una cesura que origina la fisura que expresa el punto-gris, como momento en que se decide lo indecible para una imagen del pensamiento, nos lleva a considerar el no-concepto como el de un acto de creación. Y en tanto es experiencia de lo que siempre permanecerá imponderable e inconmensurable, el caos, este acto de creación de mundo tiene que llevarnos a volver a considerar el concepto de comienzo en Klee —y es la distancia esencial a él.

4.1. Cuando la embriaguez es experiencia de la sobriedad

En una extraordinaria prosa titulada “hacia el planetario” en *Calle de dirección única* (*Einbahnstrasse*), Walter Benjamin escribe, citamos en extenso,

Nada distingue tanto al hombre antiguo del moderno como su entrega a una experiencia cósmica que este último apenas conoce. El naufragio de esta ya se anuncia en el florecimiento de la astronomía a principios de la Edad Moderna. (...). Sin embargo, en la importancia exclusiva otorgada a una vinculación óptica con el universo —resultado al que muy pronto condujo la astronomía— aparece un signo precursor de lo que habría de venir. El trato del mundo antiguo con el cosmos se consumaba en otro plano: el de la embriaguez. Y, de hecho, la embriaguez es la única experiencia en la que nos aseguramos de lo más próximo y de lo más remoto, y nunca de lo uno sin lo otro. Pero esto significa que, desde la embriaguez, el hombre sólo puede comunicar con el cosmos en comunidad. La temible aberración de los modernos consiste en considerar irrelevante y conjurable esta experiencia, y dejarla en manos del individuo para que delire y se extasie al contemplar hermosas noches consteladas. Pero lo cierto es que se impone cada vez de nuevo, y los pueblos y razas apenas logran escapar a ella, tal como lo ha demostrado, y del modo más terrible, la última guerra, que fue un intento por celebrar nuevos e inauditos desposorios con las potencias cósmicas. (...). Solo en el delirio de la procreación supera el ser vivo el vértigo del aniquilamiento.⁵⁰

Con este fragmento de Benjamin podríamos decir que Klee busca hacer del arte una experiencia de las potencias cósmicas; es decir, la experiencia que le ofrece el arte al pintor y dibujante nace del movimiento del caos-cosmos. Pero para componer una obra que lo exprese, la embriaguez en Klee tornase experiencia de sobriedad, en la medida que él vuelve a sentir y pensar la relación entre naturaleza y arte como la que elabora un frío romanticismo —en este sentido, en tanto sobriamente desorbita y desgarrar la naturaleza de la mirada, es clave el concepto de distancia. Klee, en sus *Diarios* va escribir,

No amo con una cordialidad terrena a los animales y a los seres del mundo. (...). El

⁴⁹ Klee, P. *Über die moderne Kunst*, Bern, Benteli Verlag, 1979, p. 43. *La conferencia de Jena* es el título que la revisión crítica de los escritos de Klee le ha atribuido al texto que habitualmente se le titulaba *Sobre el arte moderno* (*Über die moderne Kunst*).

⁵⁰ Benjamin, W., *Dirección única*, del Solar, J y Allendesalazar, M., (Trad.), Ediciones Alfaguara, Madrid, 1987, pp. 96-97

pensamiento terrestre (*Erdgedanke*) se retira para dar paso al pensamiento del mundo (*Weltgedanken*). Mi amor es lejano y religioso. Todo afán fáustico me es extraño. (...). El ser humano en mi obra no es una especie (*Spezies*), sino un punto cósmico (*kosmischer Punkt*). El arte es una parábola de la creación (*Kunst ist ein Schöpfungsgleichnis*).⁵¹

Creemos que el escenario varía sustancialmente en esta re-elaboración del meollo del temprano romanticismo –pero ante esta cita la atmósfera de este movimiento vuelve a respirarse: la creación es *del amor*–, al concebir Klee una cosmogonía que hace del arte una expresión de la creación como caos-cosmos. Una perspectiva desmesurada en la que una obra de arte revela una experiencia comunitaria en tanto vuelve como extraña sobriedad a dar un pensamiento del mundo (*Weltgedanken*) en la que lo humano lo revela un *punto cósmico*. Como hemos dicho, Klee enfrenta la tarea de hacer de una imagen un pensamiento. Pero, en la medida en que el acto en que consiste ese hacer implica la experiencia del punto-gris: la de un salto en cuya *fisura* vuelve el caos, hay una distancia respecto a aquel punto en tanto acontecimiento. Pero, por otro lado, que el acontecimiento sea inanticipable en cuanto tal, creemos que agudiza el sentido de lo in-acabado. Ahora, si es la experiencia del pensamiento en Klee la de un movimiento de lo in-finito, lo que expresaría el concepto de huevo (*Begriff Ei*) podría ser aprendido en tanto es el de un proceso como generación de un pasaje (*Übergang*): de lo finito a lo infinito. En la *Conferencia de Jena de 1924*, en la que sintetiza extraordinariamente los primeros cursos que realizó como maestro en la *Bauhaus*, Klee propone un contraste entre lo clásico y lo romántico que radica en cómo expondrían ellos la naturaleza del movimiento. La transmutación, en los términos de aquella conferencia, consiste en aprehender lo clásico como fuerza estática y lo romántico como fuerza dinámica. Ello, bajo una concepción mecánica de la imagen que concebirá una relación entre aquellas fuerzas en tanto problematiza el punto de fuga. Esta mecánica plástica (*bildnerischen Mechanik*), que Klee expondrá en el curso en torno a una lección de estilo (*StilLehre*),⁵² la describe tanto el actuar de las fuerzas de gravedad (estática) como el de las fuerzas centrífugas (dinámica) –fuerzas que de otro modo describen para Klee una historia del arte occidental.⁵³ Ahora, considerando una relación entre estas fuerzas, podríamos concebir que Klee está problematizando un movimiento de desterritorialización. En este sentido, si se desterritorializa un territorio, ello no quiere decir que deje de ser el punto de fuga un asunto problemático para Klee.⁵⁴ Si la relación entre aquellas dos fuerzas permite a Klee concebir la operación de una mecánica plástica, esta mecánica está inscrita para Klee en una historia infinita de la naturaleza (*unendliche Naturgeschichte*).⁵⁵ En Klee, esta historia la expresa el movimiento de la naturaleza como el de la libertad, en tanto la obra de arte tiene que presentarse libre como el movimiento de la gran

⁵¹ Klee, P. *Diarios, op.cit.*, número 1008.

⁵² Klee, P. *BG, op.cit.* II.21

⁵³ *Ibidem* II.21/100-102.

⁵⁴ “Gravedad, *gravitas*, es la esencia del Estado”, Deleuze, G. y Guattari, F., *Mil Mesetas*, Vásquez Pérez, José., con colaboración de Larraceleta, Umbelina., (Trad.), Valencia, Pre-Textos, 2010, p. 390. Recordemos que en el proyecto al más antiguo programa de sistema del idealismo alemán, se busca ir más allá del Estado. Por ello quizá también dirán, “[Q]uisiera dar otra vez alas a nuestra física, que avanza fatigosamente de experimento en experimento”, Hölderlin F., *Ensayos, op. cit.*, p. 29. Una aproximación entre Deleuze y Klee puede hallarse en Martínez, S. “Una aproximación a la composición del ritornelo de Paul Klee” en *Revista Teoría del Arte*. Núm. 33/34. Facultad de Artes. Universidad de Chile, pp. 16-55.

⁵⁵ Klee, P., *BG, op.cit.* II.21/130

naturaleza (*große Natur*). Para Klee, a la obra de arte le debe interesar expresar el movimiento de la gran naturaleza solo “en el sentido de la libertad (*Nur im Sinne der Freiheit*)”.⁵⁶ Dicho de otro modo, “una imagen de la creación como génesis (*wesentliche Bild der Schöpfung als Genesis*)”⁵⁷ la compondría una *expresión aórgica del deseo*, en la medida en que ella expone una fuga que estaría implicada en el movimiento que busca dar a sentir y pensar el dibujante y pintor. Por ello, la composición de un movimiento del caos-cosmos pregunta por el punto que compone una fuga. Entonces, podríamos considerar una obra de Klee titulada *Salida de los barcos* (*Abfahrt der Schiffe*, 1927, 140) como una que vuelve a dar una imagen que tensiona el pensamiento de Klee: ella muestra la oscilación que está implicada en su pensamiento-en-imagen. En tanto yace suspendida (rítmicamente) la dirección de los barcos, la fuga es cuestionada por Klee.



Salida de los barcos, 1927, 140
Transferencia en óleo sobre lienzo sobre madera
50 x 60 cm, Zentrum Paul Klee, Bern

Para Klee, la relación entre las fuerzas puede expresarse dinámicamente como la formación de un torbellino, y este movimiento lo presenta simbólicamente la flecha roja.⁵⁸ En este sentido, las figuras de los barcos, que expresan ritmos que hacen de los colores fuerzas que refractan el movimiento de la luz, surgen y componen los contrastes entre el círculo azul y el sin-fondo (lo desfondado). Barcos que dirigidos por el movimiento calórico de la flecha roja expresan una metamorfosis (*Verwandlung*), en la medida en que entre la flecha roja y el círculo azul cromático los barcos experimentan una tensión que expresa un cambio de dirección. Paradójicamente él lo revela la suspensión que yace en la experiencia de la imagen que nos da a pensar la obra: la posibilidad yace suspendida. Entonces, expone el negativo de esta obra una resistencia que expresa un contra-movimiento que la tensión liberada expone como una posibilidad de sentir y pensar en otro comienzo (quizá *qua* errancia-cósmica).

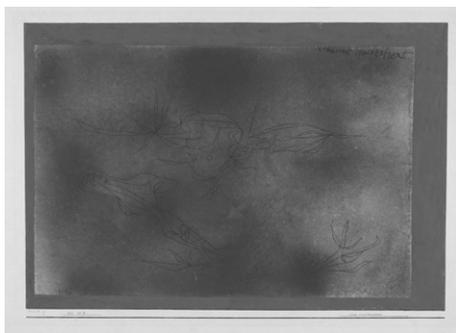
⁵⁶ Klee, P. *Über die moderne Kunst*, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 43

⁵⁸ La flecha roja en Klee es una flecha calórica, que, en términos cromáticos, va del verde, pasando por el gris, hacia el rojo, en la naturaleza es expresada por el movimiento de la evaporación. Es el estado del movimiento, el cambio en aquel estado, lo que se expresaría flotando. Ver, Klee, P., *Kunst-Lehre*, Regel, G., (Ed. y selección), Leipzig, Verlag Philipp Reclam, 1987, pp. 244-248.

4.2 La distancia como expresión aórgica del deseo

Potencia de una ficción, hemos intentado decir. En cuanto el punto-gris salta del caos, expone el romanticismo frío de Klee una “absoluta indecisión (*absoluten Unentschiedenheit*)”.⁵⁹ Ahora bien, la cosmogénesis que expresa el pintor y dibujante, en la medida en que persiste un acontecimiento, el momento cosmogénico la expone en un acto que en Klee no deja de implicar una re-flexión respecto a él. Bajo este aspecto, matiz necesario, puede decirse que la obra de arte de Klee está ligada con la ironía schlegeliana, en tanto la reflexión que se halla en el acto de creación de Klee se encuentra en un límite ante el cual revela su negativo una imagen del pensamiento –el sin-fondo de la *Salida de los barcos*. Pues bien: podemos considerar la reflexión que presenta un romanticismo frío en la composición de una *distancia*. Y esta tendríamos que interpretarla como la de experiencia de una inversión del movimiento, es decir, como una *metabolé*. Distancia respecto de sí, embriaguez *qua* sobriedad, la desmesura de la intimidad expresa, como dirá el pintor y dibujante, que “el meollo del punto está fuera de sí (*Der Kernpunkt verrückt sich*)”.⁶⁰ Es en este sentido que el originario carácter concéntrico, que al punto-gris le asigna Klee, tendríamos que considerarlo como el de una pérdida originaria del equilibrio. Como el de una falta del punto de equilibrio: como una oscilación que está falta de fundamento. El movimiento lo expresa una distancia que la elabora una obra de arte, ello lo presenta una expresión aórgica del deseo en tanto experiencia de lo indiscernible. Pero si es esta expresión la que revela la potencia de ficción que entreteje la relación entre naturaleza y arte, preguntar por ella en este trabajo es proponer una aproximación a ella. Ahora bien, el momento en que se presenta un límite, en cuanto la experiencia de la obra de lo sobre-sensible es, tendría que llevarnos más allá del escenario que nos presentaría el pensamiento-en-imagen de Klee.



¡Una vez más fondo embrujado! (*wieder einmal grundverhext!*), 1927, 287

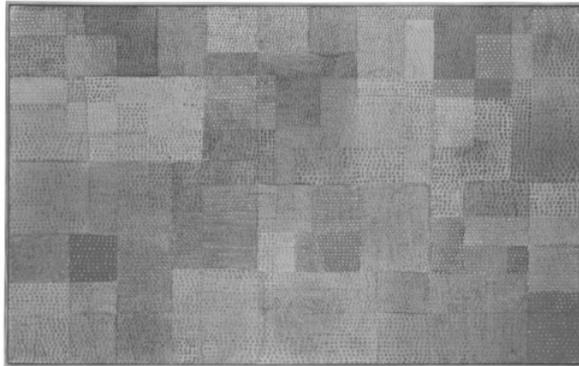
Pluma y acuarela sobre papel sobre cartón
30,5 x 46,5 cm, Zentrum Paul Klee Bern

Creemos que el hilo conductor que intentamos desenvolver en este trabajo podríamos exponerlo en las siguientes palabras: el romanticismo frío de Paul Klee expresa la persistencia de la escisión en el pensamiento en tanto la forma vacía del

⁵⁹ Klee *BG*, *op.cit.* 1.2/86

⁶⁰ Petitpierre, P., *Aus der Malklasse von Paul Klee*, Bern, Benteli-Verlag, 1957, p. 30.

tiempo está introducida en él para acentuar la cesura que el acto de él encarna (en un momento en que la historia de la naturaleza sería la de la historia (volveremos a esto). Esta forma, que el momento cosmogénico implica, está ahí para significar lo que enfrenta el pensamiento-en-imagen de Paul Klee: un concepto inconceptualizable de la falta de oposición. Perdurará, creemos, entonces, lo que revela el defondamiento. Y es en este sentido que lo que está fuera de sí: el meollo del punto, sería experiencia de una relación que entre naturaleza y arte una obra pictórica (y/o gráfica) expondría como la de una historia in-finita de la naturaleza.⁶¹ Pues bien: la obra diferencia en la presentación de sí un movimiento desde una perspectiva cosmogénica, lo cual nos lleva a considerarla como la de un pensamiento del mundo (*Weltgedanke*). Una línea que recorre la enseñanza en la *Bauhaus* (1921-1931) y la escuela de pintura en *Düsseldorf* (1931-1933) –línea que con posterioridad vuelve a problematizar Klee, lo cual conllevaría volver a considerar el sentido de lo inacabado–, nace en Klee de un diálogo entre música y pintura para precisamente cuestionar la naturaleza del movimiento. Es este diálogo el que elabora una distancia *como* expresión aórgica del deseo, en tanto el punto de fuga que compone Klee nos lleva a concebir el carácter polifónico de esta expresión.⁶² En este sentido, si es necesario considerar el actuar del tiempo en una imagen del pensamiento, también lo que ella hace del tiempo en el espacio de la imagen pictórica (y/o gráfica) lo revela el pensamiento de un mundo en cuanto es el de una multiplicidad de voces.



Polifonía, 1932, 273

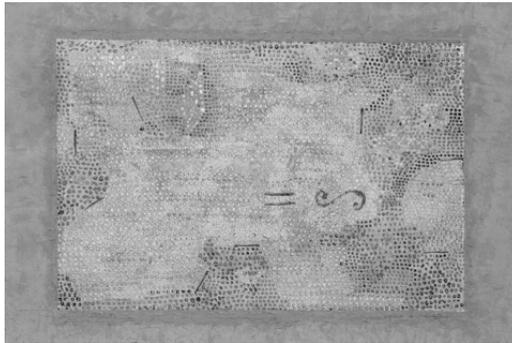
Pintura al óleo y crayón sobre lienzo sobre bastidor
66,5 x 106 cm, Kunstmuseum Basel

Si la experiencia de una obra de arte presenta una imagen del pensamiento, la naturaleza que revela ella la expresaría un diálogo entre música y pintura. Ahora, como presentación de una distancia, el romanticismo frío de Paul Klee

⁶¹ Lo cual, al mismo tiempo, expresa un límite para este trabajo.

⁶² Para Alejandro Vallegas, “La pintura polifónica, en su articulación de simultáneas temporalidades, trabaja de una manera completamente radical y diferente al modo como tradicionalmente se ha comprendido la pintura, esto es, como mera mimesis. Entrando al mundo de esta obra uno entra a un espacio-tiempo de creación : a través del dar-forma (*form-giving*) del artista y de la obra, uno es expuesto al movimiento de la naturaleza que da-vida (*life-giving movement of nature*). Aquí aparece en un máximo (*in full*) el sentido cosmológico de la pintura de Klee” en: Vallegas, A., «Klee’s originary painting» en Sallis, J (Ed.), *The Philosophical Vision of Paul Klee*, Leiden-Boston, Brill, 2014, pp. 165-166.

señala paradójicamente el momento en que el punto de fuga revela el olvido de sí (volveremos a esto). Si una una fisura determina lo que vuelve en un pensamiento-en-imagen, la distancia que se experimenta nos aproxima un momento en el que expresa el pensamiento una *crisis*, en la medida en que irrumpe lo indecible. Ahora, para el diálogo entre pintura y música que Klee está ensayando, el deseo de fuga en Klee, que expresa un caos-cosmos, tenemos que considerarlo, para citar una obra del pintor, *Equivalente al infinito* (*Gleich Unendlich*, 1932, 275) (reservado para = línea ondulada (*Reserviert für = ~*))

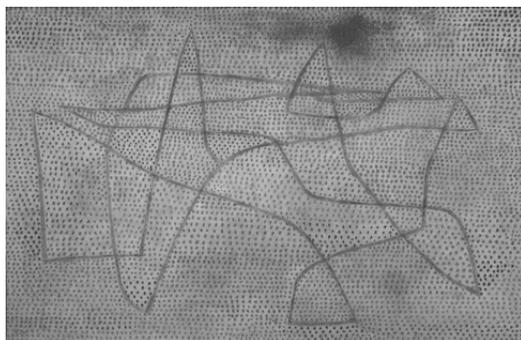


Igual infinito (reservada para = ~), 1932, 275
Pintura al óleo sobre tela sobre imprimación al yeso sobre madera
51,4 x 68, 3 cm, Museum of Modern Art, New York

Esta reserva que expresa una línea ondulada puede volver a llevarnos a preguntar por lo que el arte presenta de la naturaleza, por el *tránsito* que ella expone. Porque, ¿qué es lo que una línea-curva mueve? Creemos que el color, es el movimiento del color el que mueve una línea-curva en el instante en el que el arte revela la naturaleza cromáticamente considerando que el movimiento del color se desprende de ella mientras es movimiento del infinito. Que el punto-gris vuelva a saltar: abre y origina el plano del color. La línea diferencia el color en cuanto curva la experiencia de él —es la curva la que, por ejemplo, lleva del gris al verde y al rojo, considerando que el carácter concéntrico del gris origina, en cuanto se neutraliza, la diferencia entre ambos colores desde la perspectiva del círculo cromático. En este sentido, un pensamiento-en-imagen problematiza la idea de fuga en tanto considera la posibilidad de ella polifónicamente. Es esta expresión libre del color la que cuestionaría la idea de fuga en tanto el punto que la describe revela como inacabada la polifonía —pero ello implica considerar el límite que el pensamiento de Klee expresa como propiamente musical. Pues bien: ¿vuelve a experimentar Klee la potencia de la ficción? Si en la relación entre pintura y música su pensamiento expresa la necesidad de componer una simultánea diversidad de puntos de fuga, la cosmogonía se presenta en una forma que la hace sentir y pensar Klee como la de una metamorfosis. Y tal vez lo que podamos concebir en ella como experiencia del pensamiento sería un re-comienzo que una Isla revelaría: el no-lugar en el que el pensamiento extrañamente habita en tanto él vuelve a re-comenzar en ella.⁶³ En Klee, una línea compone una isla que

⁶³ Respecto a una noción de Isla, ver: Deleuze, G., «Causas y razones de las islas desiertas», en *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*, Pardo, J. L., (Trad.), Valencia, Pre-Textos, 2005, pp. 15-20

expresa una experiencia del pensamiento como la de una metamorfosis que él sufre, en la medida en que ella expone que la experiencia de él vuelve como la de una polifonía. *Isla* (*Insel*, 1932, 272),



Isla, 1932, 272

Pintura al óleo sobre imprimación sobre madera
55, 2 x 85 cm, Ishibashi Foundation Collection

Si aún estamos intentando presentar lo que hemos buscado articular en este trabajo: un caos-cosmos lo elabora la imagen de un pensamiento que tornándose ella tanto próxima como lejana vuelve a exponer como en un ver y oír fuera de sí: un mundo –pero a la vez tenemos que considerar que el momento fatídico del punto-gris persiste más allá del período del que hemos propuesto una aproximación en este trabajo. En la tercera edición de su *el arte del siglo XX* (1931), Carl Einstein escribía en el capítulo dedicado a Paul Klee,

Las formas conmovidas pueden provenir del aire, del agua o del fuego y así sorprendentemente se ligan los signos de agitación psíquica (*seelischer Erregungen*) a los más antiguos elementos. Se experimenta virtualmente un retorno de la vieja doctrina de los elementos, de donde provendrían el sur humano y todas las configuraciones (*Gestalten*). La figura (*Gestalt*) sería ahora solamente una síntesis de diversas fuerzas cósmicas, de cuya tensión y diversidad provendría el alma y la persona. (...). Pero ahora por otro lado también las plantas y las piedras obtienen una fuerza metamórfica, esto es, ellas se transforman y actúan en otras y nuevas naturalezas y con ello obtienen una fuerza vital semejante (*gleichlebendige Kraft*) a la del ser humano. (...). Los seres humanos son capaces de brotar como plantas o de reposar como los minerales, como astros brillar o de apagarse como las lunas. O sea: el ser humano es el acróbata de estados mundanos (*welthaften Zustände*) que de él fulguran.⁶⁴

Es esta experiencia en su plural expresión de una intuición de la gran naturaleza la que busca en un período de su obra elaborar el pensamiento-en-imagen de Paul Klee, en la medida en que una doctrina de los elementos expresa un pensamiento del mundo. Una línea genera una metamorfosis en la que lo humano se presentaría como *acróbata de estados mundanos*. Lo cual, podría decirse, no le sería ajena una *caída*. Pero esto último va más allá de este trabajo.

⁶⁴ Einstein, C., *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Verlag, Leipzig, Reclam Leipzig, 1988, pp. 307-309-311.

5. Conclusión (tareas pendientes)

Para considerar que elabora el romanticismo frío de Paul Klee una expresión aórgica del deseo, hemos buscado atender la relación entre naturaleza (caos) y arte (cosmos) en un momento que lo enuncia Klee como el de una cosmogénesis. Este momento, punto fatídico para el pintor y dibujante, es el del punto-gris. Hemos intentado también proponer que el romanticismo frío de Klee se diferenciaría del temprano romanticismo, pero a partir de una lectura de Nietzsche, planteándonos leer la intuición intelectual –que está en el núcleo de la reflexión romántica– como una que la torna discernible el punto-gris: como una exposición de la potencia de la ficción en el momento en que se torna necesaria cuestionarla. Esta potencia, que se halla expresada en y por una obra de arte en tanto es ella primigeniamente una experiencia de mundo, el pintor y dibujante la compromete como un pensamiento del mundo. Por otro lado, ahora, de Nietzsche a Hölderlin,⁶⁵ hemos intentado considerar que la ficción en tanto está falta de fundamento –lo cual, los tempranos románticos no negarían–, en la medida en que lo trágico la instaura, nos plantearía una pregunta por el movimiento de la naturaleza en la que lo humano se diferenciaría (al menos dos experiencias distintas, que abren una concepción de la historia en Hölderlin, son las de Edipo y Antígona) de sí. Ahora, de Hölderlin a Klee hemos buscado concebir que la relación entre naturaleza y arte, en el momento en que se contraponen lo aórgico y lo orgánico, se invierte en tanto esta contraposición la expresa el momento cosmogénico como la de un punto fatídico para el devenir y lo que muere. Es la relación la interrupción, entonces; y en la medida en que la cosmogénesis implica un acontecimiento que en la obra tornaría exposición de una figura, esta tendríamos que pesquisarla en Klee. En este sentido, la obra comienza como una experiencia que vuelve a experimentarse ante lo que la origina como la de una distancia. Si la expone una distancia esta experiencia, para Klee es esta la de un punto cósmico. Pero, bajo esta falta de medida, ensaya este punto lo que expresa el meollo de sí: lo fuera de sí; la forma vacía del tiempo introducida en la obra de arte pictórica y/o gráfica – en tanto ella implica un momento cosmogénico–, nos llevaría a concebir que en la relación entre naturaleza y arte se ensaya una inversión del movimiento que la compone un pensamiento del mundo. Pues bien: la inversión que el romanticismo frío de Klee presenta, la hemos intentado concebir compuesta por una expresión aórgica del deseo. En cuanto inacabada presenta una obra de arte, quizás sea aquella composición la que torne la inversión tan difícil de concebir, en tanto Klee ahora estaría enfrentándose contra el punto-gris considerándolo a este como lo indiscernible de la relación entre naturaleza y arte, en un momento en que el momento cosmogénico implica la pregunta por una historia infinita de la naturaleza.

Creemos que por ello tenemos que concluir planteando una extensión para este trabajo, esta tendría que desarrollar con mayor hondura lo que hasta el momento hemos buscado exponer vinculándolo estrechamente con lo que podamos concebir, permítasenos introduce esta diferencia, como una historia *in-finita* de la naturaleza en Paul Klee. Porque, si esta historia de la naturaleza conserva la huella de una diferencia, también ella la expresa como tal una historia (*Geschichte*). Por una parte, esto querría decir que el momento cosmogénico tendríamos que interpretarlo

⁶⁵ Respecto a este movimiento-dirección, Oyarzun, P., «Lo trágico, de Hölderlin a Nietzsche», *op.cit.*, pp. 137-156.

como el que diferencia naturaleza e historia, pero, por otro lado, el momento se ha tornado agudo: el punto-gris revelaría una diferencia (inmanente-trascendente) en y de lo humano respecto a sí que trazaría, creemos, una dimensión fundamental para pensar lo humano (¿lo animal-humano?). En este sentido quizás tendríamos que interpretar una intuición intelectual como la de un punto-gris, y para ello se tornaría necesario volver a preguntar por una genealogía de ella. Pues bien: la diferencia entre naturaleza (caos) y arte (cosmos), no como la de una síntesis, sino, más bien, paradójicamente, como la experiencia de un síncope, expondríase como la de una historia in-finita de la naturaleza. Si, entonces, en el acontecimiento que da origen a la obra de arte se pierde el conocimiento, es también porque él se ausenta y se abre la obra de la naturaleza como un pensamiento que se revela como de la historia, como de otra-historia. Este perderse, y este perderse (lo) expresa una pérdida, estaría exponiendo la diferencia expresada por una historia *in-finita* de la naturaleza. Y aquella, creemos, tendríamos que concebirla como la entre memoria y olvido. Ahora bien, si es plausible esta hipótesis, por una parte: la obra de arte de Klee nos expondría esta diferencia en el momento en que ella experimenta el tono que la origina como acontecimiento. Por otra parte, sería necesario para aprenderla volver a preguntar por el movimiento que expresa la obra y el pensamiento de Klee. En esta medida, tendríamos que permitirnos un pequeño desvío en tanto habríamos de ahondar en la noción de mecánica plástica para expresar que el contraste entre lo estático y lo dinámico desenvolveríase como un gesto que nos permitiría preguntar por la oscilación que experimentaría el acto de creación, por la metamorfosis que estaría implicada en la experiencia de la obra de arte.