

**LÍNEA Y COLOR. ACERCA DE LA RELACIÓN
ENTRE ARTE Y PENSAMIENTO EN PAUL KLEE**

**LINE AND COLOR. ABOUT THE RELATIONSHIP
BETWEEN ART AND THOUGHT IN PAUL KLEE**

SERGIO MARTÍNEZ V.

UNIVERSIDAD DE CHILE

Resumen: En este trabajo buscamos pesquisar la relación entre arte y pensamiento en Paul Klee. Creemos que esta relación está vinculada a la pregunta en torno a una imagen esencial de la creación *como* génesis. Para sentir y pensar esta génesis, consideraremos fundamental la experiencia de la obra de arte. Es de este modo que la relación entre línea y color nos demanda preguntar por la relación entre arte y pensamiento. En tanto que el riesgo del pensamiento-en-imagen del artista suizo-alemán se halla en lo que compromete: un *momento cosmogénico*. Al considerarlo introduciremos una afinidad electiva entre Klee y una tradición estético-filosófica cuyas raíces se hallan en Kant, en la medida en que ella nos ayudará a meditar lo que está en cuestión en su pensamiento-en-imagen.

Abstract: In this work we seek to inquire the relationship between art and thought in Paul Klee. We think that this relationship is related to the question of an image of creation *as* genesis. To attend this genesis, we will consider the work of art as the fundamental experience to sense and to think about it. Its in this way that the relationship between line and color is the primary experience that demand us to attempt to ask about the relationship between art and thought in Klee. The risk of the thought-in-image of the swiss-german artist, by seeking for a genesis, is that compromises a *cosmological moment*. While we consider this, we will introduce an elective affinity between Klee and a philosophical-aesthetic tradition, that its roots are in Kant. This perhaps could help us to understand what is at question in the thought-in-image of Klee.



Palabras claves: pensamiento-en-imagen, momento cosmogénico, ensayo, historia, naturaleza.

Keywords: thought-in-imagen, cosmological moment, experiment, history, nature.



Un golpe en el corazón (Ein Schlag ins Herz, 1924, 57)

Pluma sobre papel sobre cartón, 28,5 x 22,5 cm

1. A modo de introducción.¹

Con su ingreso como maestro en la *Bauhaus* (1921-1931) el artista suizo-alemán Paul Klee propondrá un pensamiento-en-imagen que elaborará, como dirá en la *Conferencia de Jena de 1924*, más conocida como *Sobre el arte moderno*, una “imagen esencial de la creación como génesis (*wesentliche Bild der Schöpfung als Genesis*)” (1999: p. 65).² Para preguntar por ella propondremos una interpretación

¹ Este trabajo es parte del proyecto de investigación “Hacer memoria. Otra historia in-finita de la naturaleza”, Número 3190096, Fondecyt-Postdoctorado. 2019-2021. Institución Patrocinante: Universidad de Chile, Facultad de Artes. Posgrados y Centro Interdisciplinario de Estudios en Filosofía, Arte y Humanidades. Profesor Patrocinante: Pablo Oyarzun R. Tengo además que agradecer al *Zentrum Paul Klee* por la generosidad de haberme proporcionado las imágenes que están implicadas en la médula de este trabajo y otros. En particular, a Eva Wiederkehr Sladeczek, directora de archivo y documentación. Si no se señala lo contrario en la bibliografía, todas las traducciones son nuestras. Algunos desarrollos previos a este trabajo se han presentado ya en Martínez (2018) (2019).

² Entre 1921 y 1931, Klee ejerció como maestro en la *Bauhaus*, tanto en cursos orientados por la pregunta por la naturaleza de la forma en imagen y de la figuración en imagen, como en cursos orientados a experimentar con materialidades, -los ensayos de Klee implicaban la relación entre dibujo y pintura a partir de los efectos impresos o transposiciones en

de *El libro de bocetos pedagógicos (Pädagogisches Skizzenbuch)* de 1924, ello, en la medida en que este delimitaría al modo de un compendio un momento relevante de la elaboración de su pensamiento-en-imagen.³ Libro que describiría más que su proyecto pedagógico su proyecto artístico.⁴ Es decir, esbozaría, como

materiales tales como vidrio, género, yeso, metales o también la preparación del mismo material y el uso de determinados instrumentos para la pintura. Para una aproximación histórico-social a la Bauhaus, ver Corazón, A. (Ed.) (1971), para la labor de Klee en la Bauhaus, ver Eggelhöfer, F y Kellet Tschirren, M. (2013). O. Bätschmann (2000: 107-124) ha mostrado que con el ingreso de Klee en la *Bauhaus*, post-primera guerra mundial o guerra entre estados nacionales-imperiales por la disputa por el mercado mundial (1914-1918), post-revolución alemana 1918-1919, es decir, en el período de la república de Weimar (1918-1933), Klee llevará a cabo un cuestionamiento de la naturaleza de la representación que Bätschmann lo compara con lo ocurrido en el renacimiento. Creemos que lo que señala Bätschmann está implicado en la pregunta por la imagen esencial de la creación *como* génesis; pues ella implica, como dice Bätschmann, una gramática del movimiento. Bätschmann también recuerda que una de las primeras críticas que recibió Klee, pero desde el lado de la clínica de su tiempo, en una tesis doctoral de medicina, era la de que su obra se asemejaría a un cuadro esquizofrénico.

³ Creo que es fundamental considerar lo que dice Ana García Varas respecto a la noción de imagen (*Bild*), citamos, “tal y como señala G. Boehm [un fundamental autor para la llamada *Bildwissenschaft* (agregado nuestro)], el alemán “*Bild*” se refiere tanto al aspecto material como al inmaterial de “*imagen*”, pero, además, incluye un sentido de producción, de conformación. De esta manera, subraya, el *Einbildungskraft* (la imaginación, la fantasía) es, literalmente, el poder de creación de imágenes y la *Bildung* (la formación, la educación) es el proceso por el cual el individuo llega a formar parte de la propia cultura. Sin duda, ambos conceptos, al igual que el de *Bild* están determinados y cincelados de manera crucial por la tradición de la filosofía alemana” (2011: 30) Para intentar prestar atención a la vez a aquel sentido material e inmaterial, buscaremos enfatizar la diferencia-interna que en Klee hallaríase expuesta en la relación entre su arte y su pensamiento. Ello, en la medida que allí se halla la pregunta por una imagen esencial de la creación *como* génesis. También aquí tendríamos que enfatizar que el sentido de la *Bildung* y la *Einbildungskraft* tienen que ser consideradas desde una perspectiva material e histórica.

⁴ Del prefacio de Hans M. Wingler al *Libro de bocetos pedagógicos*, “[L]a primera edición del >Libro de Esbozos pedagógicos< de Paul Klee estuvo lista en el año 1924. En 1925 apareció ella como volumen 2 de los libros de la *Bauhaus*, editado por Walter Gropius y Laszlo Moholy-Nagy. Una siguiente edición fue pronto preparada. Desde el principio el interés era claro, este (así decía una advertencia preliminar al libro) >original basamento para una parte de las lecciones teóricas en la Estatal Casa de la Construcción (*Staatlichen Bauhaus*) en Weimar< constituiría una parte esencialmente constitutiva de la concepción artística-didáctica de Klee y del Instituto” (2014: s/n). En el período que intentaremos considerar, es decir, en el tiempo en que Klee fue profesor de la *Bauhaus* (1921-1931) y, brevemente, en la escuela de pintura en Düsseldorf (1931-33), la concepción de la forma y de la figuración la tendió a concebir en términos re-constructivos. Pues bien, Klee, que no dejó de

también dirá en la *Conferencia de Jena*, “las fuerzas formantes (*formenden Kräften*) del proceso de creación (*Schöpfungsprozesses*)” (1999: p. 64). Entonces, si en el *Libro de bocetos pedagógicos (LBP)* Klee se plantea implícitamente el propósito de expresar su proyecto artístico, tendremos a la vez que complementar nuestra interpretación del *LBP* con otros textos, esbozos y diagramas del artista para preguntar por la génesis que da a sentir y pensar la relación entre su arte y su pensamiento.⁵

Para proponer una interpretación del trayecto expresado por el *LBP*, en tanto sea su fin la de exponer la naturaleza del color como la de un movimiento infinito (*Die unendliche Bewegung, farbig*) (2014: 50-51), consideraremos primariamente expresada por la experiencia de una obra de arte una imagen esencial de la creación como génesis.⁶ Lo cual, a nuestro juicio, conllevaría prestar atención a la génesis que ella da *como* la de un acontecimiento. Y si una obra da la regla para devenir obra de arte moderna,⁷ esto es, para devenir autónoma, lo que se hallaría en el meollo de la relación entre arte y pensamiento en Klee sería una puesta en cuestión de la regla. Pues lo que caracterizaría a la regla, la experiencia de la obra de arte lo daría a sentir y pensar como una resistencia. En otras palabras, si consideraremos que compromete un momento cosmogénico el contramovimiento que busca ensayar el pintor y dibujante, este momento, enunciado durante su estancia como artista y maestro en la *Bauhaus* (1921-1931), persistiría en cuestión más allá de aquellos años para pensar en un cambio de tono.⁸ Esta es nuestra hipótesis. Lo cual para Klee significaría agudizar la pregunta por un movimiento infinito, en la medida en que volvería a experimentar la experiencia de su pensamiento-en-imagen lo que (a) ella (la) expresaría: una *crisis*.⁹ En este sentido

expresar esto en sus escritos, propuso una crítica de la construcción, una crítica del absoluto de la construcción.

⁵ Estos textos se hallan publicados en Klee (1976). Contamos con una traducción en español de una selección de estos escritos en Klee (2008). Ahora bien, esta traducción traduce la traducción al francés de Gonthier (1985). Los cursos se encuentran publicados en: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/Archiv/2011/01/25/00001/>

⁶ En los inicios de su tarea como artista y maestro en la Bauhaus, Paul Klee le escribe una carta a Lily Klee, su esposa, contándole que la vez que está trabajando en su obra está pensando en los cursos que está desarrollando en la *Bauhaus* (1979: 983).

⁷ Respecto al papel que cumple el concepto de autonomía en y para las obras de arte modernas: Burello (2012).

⁸ Y, por supuesto, más allá del período en que fue maestro de pintura en la escuela de arte de Düsseldorf (1931-33). Lo cual, como intentaremos decir, agudizará la naturaleza del cambio de tono.

⁹ Quizás el pensamiento-en-imagen de Klee sea la experiencia de una crisis que expresa a intervalos un quiebre o fractura que yace en la naturaleza de su pensamiento. Es decir, quizá la crisis sea condición de su pensamiento. Pero condición, creemos, que en algún momento se le

la relación entre arte y pensamiento en Klee implicaría una interpretación como crítica.

Dividiremos este trabajo en tres partes. En la primera parte: *la naturaleza de una línea*, propondremos un comentario a un diagrama del *LBP* titulado: Los tres casos (*Die Drei Fälle*). En la segunda parte, titulada: *la naturaleza del color*, buscaremos exponer lo que Klee llama: “el momento cosmogenético (*der kosmogenetische Moment*) [de un pensamiento-en-imagen (agregado nuestro)]” (*BG I. 1/14 a 1/16*).¹⁰ En la tercera parte: *de la relación entre línea y color*, presentaremos un compendio de lo que hemos estado pesquisando. En otras palabras, la pregunta por lo que origina la relación entre línea y color, exige atender lo que da a sentir y pensar a la relación entre arte y pensamiento. Pues es clave considerar expuesta la génesis en y por la experiencia de una obra de arte. Entonces, para el desarrollo de este trabajo, tendremos que considerar algunas obras del artista suizo-alemán y algunas de ellas las buscaremos presentar en la última parte de este trabajo: *de lo in-finito, una aproximación*.

2. La naturaleza de una línea

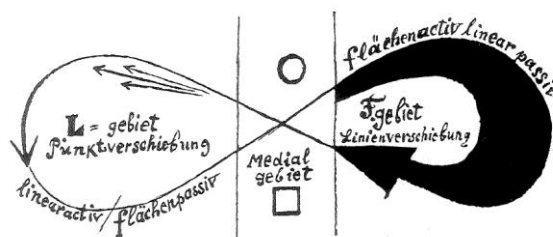
Intentaremos responder a la pregunta por la naturaleza de una línea exponiendo el primer diagrama que presenta Klee en el *LBP*. Lo que diremos sigue el comentario propuesto por G.Boehm en un artículo titulado -nos es importante aquí citar el título- “*Génesis: La temporalización de la forma en Paul Klee*” (2011: 311-330). Para Boehm, la concepción temporal de la forma implica para Klee preguntar por el movimiento que compone una línea, en tanto se interroga por su forma al desplegarla en un devenir. En otras palabras, al concebir al tiempo en la figuración del movimiento, Klee se preguntará por la coherencia de un movimiento (nótese aquí la cualidad meditativa de una línea). Y es este carácter de la temporalización de la forma el que llevará a Klee a elaborar el diagrama *Los tres casos (Die Drei Fälle)*.

Intentaremos ahora hacer el ejercicio de concebir el movimiento que el diagrama presenta mientras el circuito expone el símbolo matemático del infinito, a la vez que consideraremos que lo que diferencia al movimiento se halla en el dominio medio:¹¹

muestra a Klee radicalmente.

¹⁰ De ahora en adelante la *bildnerische Gestaltungslehre* será citado por *BG* luego por número romano para finalmente número arábigo. Por ejemplo: *BG I. 1/14 a 1/16*, páginas que corresponde a la introducción o entrada del momento cosmogenético, en el orden a la exposición de dicho curso en torno a la figuración en imagen.

¹¹ Klee para realizar un resumen de lo que propuso en torno a la noción de línea elaboró el diagrama *Los tres casos* para la clase titulada “Semestre de verano 1922 R1 Repeticiones”, lunes 15 de mayo de 1922, el cual es reproducido con leves modificaciones en su *Libro de bocetos pedagógicos (Pädagogisches Skizzenbuch)*, y es de ahí desde donde tomamos



El primer caso, es el del dominio de una línea activa/superficie pasiva:

ERSTER FALL:

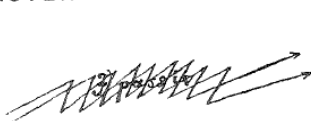


Fig. 9



Fig. 9a



Fig. 9b

Líneas activas (*Aktiven Linien*), superficies pasivas (*passive Flächen*); energía lineal (*lineare Energie*) (*Causa (Ursache)*); efecto lineal (*linear Effekt*) (efecto (*Wirkung*)), efecto secundario-Superficies (*Flächen-Nebenwirkung*).

El dominio medio, es el segundo caso de los tres casos:



Fig. 10

Líneas medias (*Mediale Linien*); energía lineal (*Lineare Energie*) (causa (*Ursache*)), efecto-superficies (*Flächeneffekt*) (Efecto (*Wirkung*))

(cortamos) este diagrama que vamos a presentar. Cambios de Klee: varía el término “punto-desplazamiento (*Punktverschiebung*)” por “punto-movimiento (*Punktbewegung*)” y por el lado del “dominio (*Gebiet*) de la superficie”, suprime: “línea rotativa (*Kreislinie*)” y “línea cuadrangular (*Viereckslinien*)”. Respecto a *Punktbewegung* [literalmente: movimiento de punto], nos pareció esencial mantener el uso del término movimiento. Esto, porque para Klee el asunto del movimiento es fundamental. Más también hay que considerar una dilación, cierta tardanza, como a la vez una extensión, una propagación. Ver: Klee (1987: 251-256). En torno al asunto del movimiento y de la creación artística, recordemos lo que dice en la *Conferencia de Jena*: “tal movilidad por los caminos de la naturaleza creadora es una buena escuela para el arte de formar (*Formungsschule*). Puede mover al artista [y a la artista] desde el fondo y, vuelto móvil él mismo [y ella misma], [puede] llegar ahora a ocuparse del libre desenvolvimiento de sus propias figuras en camino (*Gestaltungswegen*)” (1999: p. 65).

Y el dominio de la superficie activa/línea pasiva, es el tercer caso:



Fig. 11

Superficie activa (*Aktive Fläche*), línea pasiva (*passive Linie*); energía de superficies (*Flächenenergie*) (causa (*Ursache*)), efecto de superficies (*Flächenwirkung*) y efecto secundario lineal (*lineare Nebenwirkung*). (2014: p. 11)

La presentación del diagrama *Los tres casos* implica una comparación lingüística. Con ella Klee expondrá el movimiento de una línea a través del actuar de dos verbos: cortar (*fällen*) y caer (*fallen*). Pues bien, el primer caso, está en voz activa: una línea *corta*. El tercer caso, está en voz pasiva (expresa un proceso (viene de afuera)): una superficie *es cortada*. El segundo caso, en voz media: una superficie *se cae*. Dirá Klee, “[e]n devenir estas figuras tienen carácter lineal; al final forma acabada, pero de esa lineal propiedad (*lineare Eigenschaft*) de la representación de superficies (*Flächenvorstellung*) van de golpe a liberarse” (2014: 8). Si estamos ahora prestando atención a las voces descritas por *Los tres casos*, los dos verbos: *cortar* y *caer*, que presentan el actuar y el padecer de una línea, exponen la configuración de un movimiento determinado por el dominio lineal (punto-movimiento) y el dominio de superficie (línea-movimiento). Como dirá Boehm: “[e]ntre las partes de esta configuración, las voces gramaticales despliegan la cohesión interna, lo que le permite aparecer como un todo. En ellas, la energía original del punto permanece virulenta (*virulent*)” (2011: p. 322).¹² Ahora, antes de continuar, nos es necesario distinguir distintamente aquella energía original. Durante un curso sobre las fuentes del quehacer artístico, el pintor y dibujante escribirá:

Una consideración íntima de estos procesos nos permite seguirle los pasos al secreto de lo creativo (*dem Geheimnis des Schöpferischen*), que ya sentimos imperar (*walten fühlten*) en el más mínimo devenir de una línea: buscamos acercarnos a este arcano (*diesem Geheimnisvollen*), mientras preguntamos por el de dónde

¹² El texto de Boehm al parecer fue originalmente escrito para ser publicado en inglés, la verdad no sabemos porque se escogió para la traducción esa palabra. Pero si consideramos un comentario del vocablo *virulent*, podríamos decir que tiene su origen etimológico en la palabra latina *virulentus*, que nos lleva a la palabra virus, veneno, *poison*. Pero, también podemos, a partir de esto, podríamos volver a la palabra alemana para *poison*: *das Gift*, y ante esta palabra podríamos decir que, en efecto, en un efecto-*Unheimlich*, el punto da (algo).

(*Woher*), y [así] experimentar para atrás para llegar a alcanzar las fuentes.

No tenemos la osadía para pretender desvelar aquel origen secreto de lo creativo (*jenen geheimen Ursprung des Schöpferischen*), pero este nos empuja hacia su posibilidad más próxima.

Así, desembocamos en el punto excitado (*gereizten Punkt*) o en el que con ayuda de la naturaleza tomamos observándolo en ella, [esto es]: en el grano (*beim Samenkorn*). Aquí en este comienzo ostensible (*diesem scheinbaren Anfang*) fue alcanzado el límite para nuestra acción (*Tat*).

El punto excitado (*Der gereizte Punkt* [el punto estimulado, impulsado (agregado nuestro)]), la preparación de nuestro estilete para el trazo (*der Ansatz unseres Griffels zum Strich*), es un mínimo de la acción (*Handlung*); debajo de aquel punto no se puede hablar más de un acto, de un hacer.

Aún era este punto intuitivo e intelectual (*Gefühlsmässig und gedanklich*), de ninguna manera un fin para nuestra investigación de las fuentes. La palabra “excitado (*gereizt* [también: estimulado, impulsado (agregado nuestro)])” denomina la prehistoria (*Vorgeschichte*) de una acción inicial, su relación con lo prematuro (*Vorzeitlichen*), su vincularidad (*Verbundenheit*) hacia atrás. (BG 1.2/75-76)

Si las voces gramaticales despliegan la cohesión interna de la figuración de un movimiento, diagramáticamente representado por *Los tres casos*, entonces la palabra “excitado (*gereizt*)” denomina la prehistoria de la acción inicial de un punto-movimiento (*Punktbewegung*) cuya energía creativa está vinculada con lo prematuro (*Vorzeitlichen*). Si prestamos ahora atención al segundo caso del diagrama, la línea media describiría la configuración del movimiento, en tanto ella expone la relación entre una energía lineal (*Lineare Energie*), como causa, y un efecto-superficies (*Flächeneffekt*), como efecto. Una línea media presenta el movimiento en un dominio que no podríamos considerar ni como el de un punto-movimiento (el de la voz activa) ni como el de una superficie-movimiento (el de la voz pasiva). Este dominio, que se halla expresado por la línea media (el de la voz media) como uno intermedio, torna discernible el movimiento entre los dominios como uno que al figurarse tendría que implicar un corte y una caída. Pues bien: si tras un corte es una caída la que le exige a Klee preguntarse por el todo del movimiento, también el todo se halla cuestionado tras una caída por un corte.¹³ Si lo que aparece (*tritt auf*) como un todo solo se presenta cuando y donde es interrumpido, lo cual conllevaría interrogar lo prematuro del movimiento en relación

¹³ El procedimiento del corte en la obra de Klee va más allá o está más bien implicado en su pensamiento al considerar la línea como corte; pues, el modo de proceder de Klee a través del uso de tijeras en su obra, esto es: un saber del montaje ha sido estudiado y documentado, considerando una breve alusión de Klee en sus *Diarios* (1993: número 892) “lo que no me parece, lo separo cortándolo con las tijeras (*was mir nicht paßt, schneide ich mit der Schere weg*)”, por Kersten y Okuda (1995).

con una prehistoria (*Vorgeschichte*), preguntar tras una interrupción por el movimiento enunciado por una línea media implicaría atender un contrapunto. En este sentido Klee se planteará las preguntas: “¿qué aparece (*was tritt es auf*)?, ¿dónde aparece (*wo tritt es auf*)?”.¹⁴ Pues, es al considerar el concepto de escenario (*Schauplatz*), en el que las figuras (*Figuren*) se muestran afectas de metamorfosis (*Verwandlung*), como fundamental para su pensamiento-en-imagen, que Klee cuestionará lo que le ocurre al todo del movimiento prestando atención al papel de las voces en su despliegue. Es decir, el movimiento que una línea pasiva padece, que una línea activa actúa, lo enuncia una línea media al meditar un contrapunto. Y en tanto las líneas sean voces de un movimiento que ocurre en el tiempo, las figuras lo experimentan en devenir al estar afectas de movimiento y al volver a actuar el movimiento.¹⁵ En otras palabras, cierta teatralidad estaría inscrita en el pensamiento-en-imagen de Klee. Ahora, para prestar atención al momento de un corte y de una caída en el que las preguntas *¿qué aparece?* y *¿dónde aparece?* las enuncia una voz media, tenemos que considerar una interrupción. Ello, para pesquisar lo que origina la relación entre línea y color.

Intentábamos decir: el diagrama *Los tres casos* presenta un movimiento que lo expone el dominio medio como configurado por la relación entre una energía lineal y un efecto-superficie. Y cuya manifestación estamos aquí pesquizando. Como dice Klee en sus cursos de pintura en la escuela de artes en Düsseldorf (1931-1933): “[e]l elemento puramente lineal siempre permanece ideal (...). Una línea comprende en sí un incremento del elemento temporal, mientras ella más se expande (...). Una línea contiene energías, que se expresan incisivas y ocupando-tiempo (*zeitraubend*)” (Petitpierre, 1957: p. 24). Si el contra-movimiento que presenta un pensamiento-en-imagen toma consistencia por las voces que lo

¹⁴ Tenemos que recordar que en la redacción de sus *bildnerische Gestalunglehre* (BG), Klee dejó escrita una introducción en la que concebirá que el concepto de escenario (*Schauplatz*) es uno de los conceptos fundamentales para el aprendizaje de la obra en forma (*Formungslehre*), y dirá Klee, “El aprendizaje de la puesta en forma (*Formungslehre*) es muy desconocido (*ungewohnt*)”. (el sufijo *-ung*, el cual subraya Klee, describe un acontecimiento en el cual se desarrolla una acción o expresa el resultado de tal acción (esta es la función de *-ung*). Recordemos que Klee enfatiza: no la forma terminada, sino una forma en el devenir, como génesis. Pues bien, dirá Klee, “Un escenario es la superficie, precisamente el plano delimitado. Dos preguntas: ¿qué aparece (*was tritt es auf*)? ¿dónde aparece (*wo tritt es auf*)?” ver: BG I.1/4 y 1/5. En torno al papel del teatro en Klee tenemos que remitirnos al volumen colectivo titulado *Paul Klee. Theater Everywhere*. (2008).

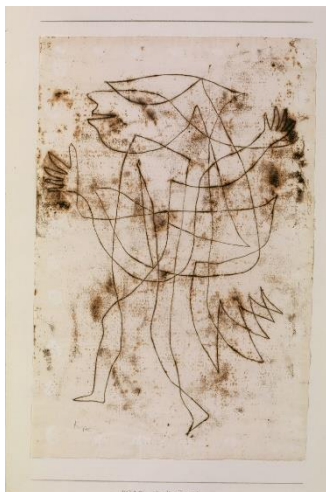
¹⁵ Carl Einstein expresó este argumento como el de la metamorfosis en la obra y el pensamiento de Klee a partir de lo que él llamó un nuevo realismo (Zeidler, 2010: 229-263), Klee vuelve sobre los conceptos introducidos por Einstein en su curso de pintura en Düsseldorf (Okuda, 2016: 137-151). Si bien, ya en sus cursos y en la *Conferencia de Jena* están -creemos- introducidos. En este sentido, es Einstein quien lee a Klee. Para Einstein, en Klee lo que se plantea radicalmente es *el mito como revuelta*.

determinan, entonces tenemos que volver a considerar lo expresado por el dominio medio, por la voz media. Paradójicamente, ello excedería a *Los tres casos*. Pues lo que nos exige sentir y pensar una línea media como un *volver a caer* y un *volver a cortar*, creemos que, se expondría en otro diagrama. Al cual le corresponde la presentación de otro movimiento, el del color. Si la relación entre ambos diagramas nos permite considerar que lo que origina la relación entre línea y color Klee lo llama *momento cosmogénico*, ya hallaríase implicada una pregunta por la relación con el color en el diagrama *Los tres casos*. Pero, en la ausencia misma del color, en la medida en que la voz media nos dé a sentir y pensar una interrupción. Como la de un momento, uno a la vez cosmogénico. Que hallaríase en el dominio medio, en el de la voz media, enunciado. Dicho de otro modo, la génesis como acontecimiento conllevaría considerar una interrupción, en tanto la enuncia un contrapunto. Como decíamos, el dominio de las líneas medias (*mediale Linien*), el que expresa una energía lineal (*lineare Energie*) como causa (*Ursache*) y un efecto-superficie (*Flächeneffekt*) como efecto (*Wirkung*), expondría una tensión entre el dominio de la línea y el dominio de la superficie, en cuanto Klee se interroga por la figuración de un movimiento. Entonces, la imagen esencial de la creación como génesis, que en este trabajo nos interesa pesquisar, tendríamos que considerarla como la de un contra-movimiento, en la medida en que la expresa una línea media. Es en este último sentido que tenemos que prestar atención al momento cosmogénico del pensamiento-en-imagen de Klee.

2.1 Interludio.

¡Leí Hamlet, es arte, cómo corre allí el diálogo!

Carta a Lily Klee, 15 de marzo de 1917



Pequeño bufón en trance 2

(*Kleiner Narr in Trance 2*, 1927, 170)

Dibujo transferencia en óleo sobre papel sobre cartón, 46,5 x 30,4 cm

En lo que origina la relación entre línea y color tendríamos que considerar una diferencia, en tanto ella se halla implicada en el momento en el que se expone la cosmogénesis elaborada por el pintor y dibujante. Si para Klee presentan los

diagramas correspondientes a la naturaleza de una línea y a la naturaleza del color el todo de un movimiento, la diferencia implicada en lo que origina la relación entre línea y color, en tanto sea ella concebida como exceso (*Übermaß*), se manifestaría al diferenciar la relación un *cambio de tono*. Klee nos daría a sentir y pensar un tono con el cual se torna sensiblemente perceptible (*sinnlich wahrnehmbar*) lo que paradójicamente diferencia a un movimiento infinito: un momento cosmogénico (BG I. 1/14 a 1/16). Ahora, es importante considerar que si una diferencia está implicada en lo que origina la relación entre línea y color, Klee nos la daría a meditar bajo el concepto de fractura (*Verwerfung*) (BG I.4/18). Lo cual, lo hemos intentado decir, expresaría una interrupción (*Unterbrechung*) –vinculada al agudo devenir (*out of joint*) de un pensamiento-en-imagen– de la génesis. En otras palabras, la pregunta por el movimiento en Klee nacería de una crisis que hallaríase expresada por el momento cosmogénico. Y si una *crisis* cristaliza el momento cosmogénico, tenemos que prestar atención a cómo elabora Klee una imagen esencial de la creación *como* génesis. Pues bien: en el momento en que salta un punto que, como dirá Klee, “en realidad no es un punto (*welcher eigentlich kein Punkt ist*)” (BG I. 1/14 a 1/16), se expone lo que origina la relación entre línea y color al ella diferenciarlo. Y si expresa un salto (*Sprung*) el origen (*Ursprung*) de esta relación, también se halla implicado allí como diferencia lo que da a sentir y pensar Klee. Un contra-movimiento, en tanto que elaboración de una crisis, tenemos que considerar tras una fractura. Esto, en la medida en que sea una crítica de un movimiento infinito lo que expresa la relación entre arte y pensamiento en Klee al meditar un cambio de tono. Paradójicamente, Klee preguntaría por el tono que diferencia la relación entre arte y pensamiento al exponerlo como el del momento cosmogénico; pero, entonces, ¿cómo hacer visible un contra-movimiento?

Si es la obra de arte moderna, como dirá G. Deleuze en *Diferencia y repetición, “experiencia, empirismo trascendental o ciencia de lo sensible”* (2012: 101 (79)), aquí nos concentraremos en estas denominaciones en cuanto la equivalencia entre ellas nos exija volver a preguntar por la naturaleza de la relación entre arte y pensamiento en Klee. Permítasenos esta digresión lúdica y sirvámonos para ello de la traducción al alemán de J. Vogl de *Différence et répétition (Differenz und Wiederholung)*. Si la experiencia (*expérience*) de la obra de arte moderna la considera Deleuze equivalente a una “experiencia experimental (*experimentelle Erfahrung*)” (1992: p. 85) o a un “experimento (de la ciencia) (*wissenschaftliches Experiment*)” (1992: p. 84 nota 21), lo que Deleuze está concibiendo por *empirismo trascendental o ciencia de lo sensible* puede pensarse bajo la noción de ensayo (*Versuch*).¹⁶ Dicho de otro modo, si es un *experimento* una obra de arte, es porque

¹⁶ Hemos propuesto una interpretación en (Martínez, 2019). Es interesante recordar aquí que para Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?* la teoría de los colores de Goethe la consideran como una teoría propiamente filosófica, como la elaboración del acontecimiento del color (2009: 163). No hay que olvidar que Goethe fue de aquellos que, desde una filosofía de la naturaleza (de no mera base especulativa sino también experimental), propuso que la relación entre sujeto y objeto hay que considerarla al modo de un experimento, de un

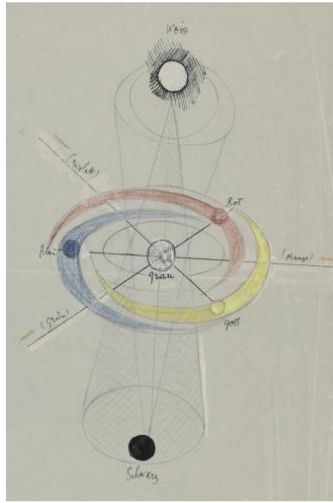
ella se da a sí las condiciones que la tornan efectivamente real.¹⁷ Que lo que dé a sentir y pensar una obra de arte sea (producto de) un ensayo, nos exige preguntar por la naturaleza de un pensamiento-en-imagen.¹⁸ Pues si es su naturaleza la expresada como (producto de) un experimento, lo que nos demandaría concebirla distintamente sería lo que nos da una obra de arte en cuanto imagen esencial de la creación *como* génesis. En tanto que como génesis Klee se cuestiona primariamente el momento cosmogénico de su pensamiento-en-imagen. Ello, creo que, sería también señal de un doble discernimiento por parte del pintor y dibujante. En este sentido, el contra-movimiento que nos exige volver a sentir y pensar Klee tendríamos que concebirlo como el gesto de un contraste. En otras palabras, si la pregunta por lo que origina la relación entre línea y color implica preguntar por un *ensayo*, hallaríase la distinción en la consideración de que el pensamiento-en-imagen de Klee incorpora lo que le diferencia como inconceptuable. Es al hacer de la crisis la exposición de una fractura que se le ha tornado necesaria de meditar, que Klee pregunta por el todo de un movimiento. Pues bien: al preguntar por la crítica de un movimiento infinito, tenemos que preguntarnos por cómo concibe la naturaleza del color Klee. Una vez que presentemos dicha concepción, intentaremos volver al meollo del asunto en cuestión en este trabajo. Ello significará la exposición de otras obras gráficas y pictóricas de Klee.

ensayo (*Versuch*) (2013: 151-165). Ahora, sin duda, Goethe está presuponiendo para el ensayo una concepción arquetípica del fenómeno, esto es, el fenómeno originario (*Urphänomen*). Ello estaría vinculada a su estudio en torno a la metamorfosis de las plantas y a su lectura de la *Crítica de la facultad de juzgar o del discernimiento*.

¹⁷ Lo cual se aproxima a la concepción del arte del temprano romanticismo, en la que el experimento -y por ello cumple un rol trascendental la imaginación-, estaría vinculado, creemos, a lo que el temprano romanticismo considerará como lo característico del arte moderno. Esto es, el presentarse como poesía trascendental. Par el desarrollo de esto en Klee, para su vínculo con el temprano romanticismo, Wedekind (1999)

¹⁸ Mientras una obra se experimenta se origina de su materialidad-expresiva una imagen in-material que enuncia un pensamiento. A propósito de Deleuze, J. L. Pardo va a expresar: “sólo en la obra de arte se produce ese *trabajo* sobre la fantasía que deja de presentarla como una realidad imperfecta o mutilada con respecto a lo que se supone que “representa” y hace de ella algo virtual pero no abstracto, real y autónomo frente a la empiricidad endurecida de lo actual. Este “objeto fantástico” es el que en realidad *mueve* el pensamiento, el que lo fuerza a pensar o a iniciar su movimiento” (2011: 114).

3. La naturaleza del color. Primer diagrama.



Intentaremos con este diagrama comenzar a preguntar por la naturaleza del color en esta segunda parte.¹⁹ Klee con él esboza una relación entre los valores tonales y los colores en el momento en el que se expone un punto-gris. Diríamos que el punto-gris representado, entre el carácter cónico de la relación entre los tonos y el carácter dinámico de la relación entre los colores, cumple un papel central para la génesis del diagrama. Si la introducción del punto-gris como momento cosmogénico implica al tiempo, entonces tenemos que preguntar por lo que diferencia al punto-gris del tiempo; en la medida en que Klee busca bosquejar un “proceso (*Vorgang*) que corresponde [a] la idea de cualquier tipo de comienzo (por ejemplo, el embarazo) o mejor aún, [a]l concepto de huevo (*Begriff Ei*)” (BG I. 1/14 a 1/16). Ahora, lo que Klee llama punto-gris, a su vez lo interpretará como un “punto fatídico para el devenir y lo que muere (*Schicksalspunkt für Werden und Vergehen*)” (BG I. 1/14 a 1/16). Y si es esta interpretación la que nos permitirá atender lo que diferencia al punto-gris del tiempo, ello también tendría que llevarnos a preguntar por el punto excitado (*gereizten Punkt*), en tanto persiste su energía originaria. Es que hallaría su exposición en lo que daría a sentir y pensar la obra de arte como un cambio de tono. Pues, un doble discernimiento está implicado en la crítica al punto-gris en cuanto que fatídico. Entonces, si atendemos este diagrama es porque nos exige considerar lo que Klee le atribuye al punto-gris como “momento cosmogénico (*kosmogenetische Moment*)” (BG I. 1/14 a 1/16): un carácter originariamente concéntrico (*konzentrischen Urcharakter*) (BG I. 1/14 a 1/16).²⁰ Pero,

¹⁹ Este diagrama en: BG I.2/156.

²⁰ Hay dos posibilidades de comprender el momento, y es relevante esta cuestión. Por un lado, una es el momento (*das Moment*) que la física define como, valga la redundancia, el momento en que cambia la dirección de una fuerza a partir de un punto, y ello implica considerar una magnitud vectorial respecto a él. Por otro lado, el momento (*der Moment*) refiere a

como hemos buscado decir, al prestar atención a lo que el momento expone de una experiencia de lo “in-conceptual (*Unbegriff*)” (BG I. 1/14 a 1/16), tenemos a la vez que considerar la diferencia en lo que origina la relación entre línea y color como la que se resiste a la aprehensión conceptual del punto-gris. Ella exige una crítica del momento cosmogénico. Dicho de otro modo, si un salto (*Sprung*) diferencia lo que origina la relación entre línea y color, en el origen (*Ursprung*) de la relación está implicado lo que se diferencia del punto-gris como fatídico, en la medida en que hace sensiblemente discernible (*sinnlich wahrnehmbar*) lo que el pintor y dibujante llamará caos (*das Chaos*) (BG I. 1/14 a 1/16). Si la tarea de un “acto creador de mundo (*weltschöpferische Tun*)” (1999: 65), como dice Klee en la *Conferencia de Jena de 1924*, es la de “conferirle duración a la génesis ([*d*]er *Genesis Dauer verleihend*)” (1999: 65), la tarea implica la crítica al punto-gris, en tanto que separa un *antes* y un *después*. En este sentido, la experiencia de la obra de arte exige un cambio de percepción. Ahora, si durante su estancia como artista y maestro en la *Bauhaus* se expresaría un cambio de percepción como “el humor de una imagen especular (*Der Witz vom Spiegelbild*)” (BG A/23), solo nos es posible de considerar como el humor de una crítica de lo especular. Pues es fundamental el concepto de *fractura* para sentir y pensar en lo *in-conceptual*. En buena medida, tal vez lo que hasta aquí hemos intentado decir sea una interpretación de *Un golpe en el corazón* (1924, 57). Si es la figura la que da un *paso* suspendida sobre un remolino, al expresar una interrupción como la de un anti-ritmo, el punto, que en realidad no es punto, es el de una *fisura*. El que se halle fuera de sí la figura que experimenta un golpe en el corazón, si la disimetría ocular es un efecto del estar fuera de sí, da a la vez nacimiento al recibir *un golpe en el corazón* a lo que paradójica sensiblemente discerniría el pensamiento-en-imagen de Klee para criticarlo. Entonces, si hemos considerado en negativo el diagrama *Los tres casos*, es porque hemos creído que exponía lo que aún sin sentirlo y sin pensarlo estaba implicado en la afección y actuación de la voz media al enunciar una interrupción. Esto es, sin que en aquel diagrama pueda presentarse el punto-gris. Es que al intentar imaginárnoslo implicado en un movimiento cromático, lo que expresaría la relación entre el dominio de lo gráfico y el dominio de lo pictórico sería una crítica del movimiento infinito. En tanto Klee se esfuerza por liberar al tiempo de la aprehensión del punto-gris como concepto (que se presenta como destino (*Schicksal*)). En otras palabras, ¿qué expresaba el acontecimiento de una génesis como interrupción? Pero si ahora preguntamos por medio de *Un pequeño bufón en trance 2* (*Kleiner Narr in Trance 2*, 1927, 170), ¿es la figura, efecto de la voz media,

un menor o mayor intervalo de tiempo. Para Klee que la distinción resida en *der kosmogénische Moment* no quiere decir sino que aquel momento cosmogénico (se) expresa (en) un instante de tiempo. Que la naturaleza de este instante para Klee sea decisiva es lo que intentaremos desarrollar aquí. Sin embargo, hay también que decir que el que haya cambio de dirección en Klee nos sitúa en un punto que tendríamos que llamar meta-físico. Como una caída al modo del clinamen lucreciano.

expresión de una línea en trance?²¹ Si bien creo que no podemos dejar de lado el papel del juego en Klee,²² el juego ante las reglas que lo hacen posible se halla ante determinados límites por definición. Y si seguimos por ahora en estos últimos términos, ¿cuál es el límite del juego, en tanto la génesis la consideramos como la de un contra-movimiento, si no el de la posibilidad de un cambio?

Para seguir preguntando por lo que origina la relación entre línea y color intentaré intercalar una inflexión, que la tomo de G. Deleuze, para volver a considerar el dominio de una línea media. Y el asunto es propiamente el de una *inflexión*. La cual Deleuze la presenta en el segundo capítulo de *el Pliegue*, precisamente, en un comentario en torno a Klee. En este capítulo Deleuze preguntará: ¿qué es lo que es para el mundo? respondiendo: un alma.²³ Y para que un alma exprese un mundo, en tanto está un mundo implicado en ella, tenemos que atender real e idealmente una inflexión.²⁴ Dirá Deleuze,

²¹ Salvo un breve lapsus de humor.

²² En 1920, aparece la contribución para la antología *Confesión creadora (Schöpferische Konfession)*, editada por Kasimir Edschmid. Esta contribución la venía preparando Klee ya a partir de 1918. El 3 de noviembre de aquel año le escribe a su hijo Felix: “la redacción sobre lo gráfico (*Graphik*) que escribo para un libro está pronto a estar terminada”. Escribirá para dicha contribución Klee, “El arte se comporta respecto a la creación como una parábola [de ella]. Él es respectivamente un ejemplo, de modo similar a como lo terrestre es un ejemplo cósmico. [...] En el sentido más alto, permanece detrás de la multiplicidad de sentido un último secreto y la luz del intelecto lamentablemente expira. (1976: 122). En el borrador de Klee lo último varía: “pero no todavía arte en el más alto sentido, en el que el pleno secreto comienza y donde el intelecto lamentablemente expira. (1976: 174). En el borrado de Klee, también quedó escrito: “Así como un niño o una niña en el juego nos imita, imitamos en el juego a las fuerzas que han creado y crean el mundo (*So wie ein Kind im Spiel uns nachahmt, ahmen wir im Spiel den Kräften nach, die die Welt erschufen und erschaffen*)” (1976: 174).

²³ “Es necesario poner (*mettre*) el mundo en el sujeto, a fin de que el sujeto sea para el mundo. Esta torsión constituye el pliegue del mundo y del alma. Y da a la expresión su rasgo fundamental: el alma es la expresión del mundo (actualidad), mas porque el mundo es lo expresado por el alma (virtualidad) (*l'ame est l'expression du monde (actualité), mais parce que le monde est l'exprimé de l'âme (virtualité)*)” (Deleuze, 1989: 39 (1988: 37)).

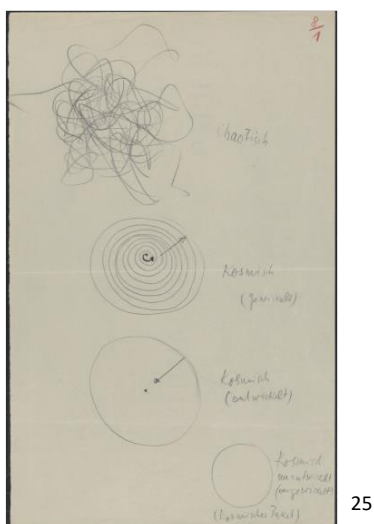
²⁴ Dirá también Deleuze, “la inflexión es el verdadero átomo, el punto elástico, es ella la que Klee extrae como el elemento genético de la línea activa, espontánea, poniendo así de manifiesto su afinidad con el Barroco (1989: 25 (1988: 21)). Si de lo que se trata es de concebir “Un ser-para el mundo” (Ibid: 39 (36)), en términos deleuzeanos, inmanente a su efectua-ción, es el “punto-pliegue” un acontecimiento que abre para el alma un mundo en tanto ella es para el mundo, entonces “haría falta también una realización en la materia, de modo que los repliegues de esa materia redoblasen los pliegues en el alma” (Ibid: 40 (37)). Quienes han resaltado este comentario de Deleuze en torno a Klee son Y. Miwaki (2007:

Es el puro punto de inflexión, allí donde la tangente corta la curva. La inflexión es el puro Acontecimiento, de la línea o del punto, lo virtual, la idealidad por excelencia (...). Se efectuará según ejes de coordenadas, pero de momento no está en el mundo: es el propio mundo, o más bien su comienzo, decía Klee, “lugar de la cosmogénesis”, “punto no-dimensional”, “entre las dimensiones” (1989: 25-26 (20-21))

Diríamos que una inflexión que implica un salto conllevaría prestar atención a lo que origina la relación entre línea y color, en tanto que expone el momento cosmogénico. Pues, si se ha tornado expresión de una relación entre arte y pensamiento un cambio de tono, Klee a la vez nos lo exigiría considerar en una puesta en cuestión radical del punto fatídico. Donde el doble discernimiento de Klee vuelve a elaborar lo que origina la relación entre línea y color como un cambio de dirección, el comienzo de un mundo tendríamos que considerarlo como el de un re-comenzar. Klee al elaborar un contra-movimiento como exposición de una resistencia, nos daría a sentir y pensar en una repetición que la origina lo que la diferencia, en tanto la ha liberado el gesto de un contraste. Y si consideramos que está en cuestión un punto fatídico, entonces el acto creador de mundo de Klee podríamos concebirlo como el de la suspensión de un mundo. En otras palabras, una liberación del destino que se le atribuye al punto-gris sería lo en juego en Klee, al proponerse como tarea pictórica y gráfica meditar un cambio de tono *qua* cambio de dirección. Ahora, si hemos intentado traducir el salto como una fisura (*Sprung*) que se halla en el origen (*Ur-sprung*) del acto creador, esto es, si hemos buscado interpretar una fractura, en tanto prestemos atención a que, como dice Klee, “el meollo del punto está fuera de sí ([d]er Kernpunkt verrückt sich)” (Petit-pierre, 1957: 30), es un contra-movimiento el de un contraste que libera del punto-gris. El cambio de tono que enuncia la crítica se halla expuesto en un gesto del artista suizo-alemán. Es en este sentido que tal vez el pensamiento-en-imagen de Klee sea el de una abertura a la otredad, en tanto es originaria.

81) y R.Bonnefoit (2013: 120).

3. 1. Un esbozo de diagrama de un movimiento infinito



Para Klee, “así pues, de él [del punto-gris] irradia el despertado ordenamiento hacia todas las dimensiones (*von ihm strahlt die somit erweckte Ordnung nach allen Dimensionen aus*)”. Intentábamos decir que la inflexión en cuanto no-dimensional, entre las dimensiones, responde a la idea de acontecimiento. Ahora, en cuanto proceso (*Vorgang*) “corresponde a la idea de todo comienzo (p.ej. el embarazo) o mejor al concepto de huevo (*entspricht die Idee allen Anfanges (z.b. die Zeugung) oder besser der Begriff Ei*)” (BG I. 1/14 a 1/16). Si ahora hemos propuesto una leve corrección respecto a la idea de comienzo, es porque ella implica un proceso. Pero, en los términos que hemos intentado introducir, es al considerar implicado el concepto de fractura que el acontecimiento, el de una génesis, conlleva una interrupción. En otras palabras, la relación entre movimiento y acontecimiento, nos la da a sentir y pensar Klee al elaborar una resistencia como contramovimiento. Esta sería, por decirlo así, la línea de Deleuze a Klee: la de una puesta en cuestión del momento cosmogénico, justamente como exigencia de un cambio de dirección. Pero aún nos es necesario tornarnos distintamente hacia lo que el cambio implica para meditarlo. Ahora, si “el punto-gris establecido salta por sobre él mismo en el dominio ordenado [por él mismo] (*der Graupunkt festgestellt, springt ins geordnete Gebiet hinüber*)” (BG I. 1/7), el dominio establecido por el salto (*Sprung*) del punto se halla fisurado. Lo cual lo discierne críticamente Klee bajo el concepto de ritmo.²⁵ Para Klee es la experiencia del color la que expresa un

²⁵ Este esbozo de diagrama en BG I.1 /21.

²⁶ B.G I.1/7. Para este breve pasaje, hemos también considerado la traducción que ofrece H. Maldiney: “*Un point dans le chaos: le point gris établi saute par-dessus lui-même dans le champ où il crée l’ordre...*” (2012: 206). En el campo donde él crea el orden..., pero este es el primer paso. H. Maldiney no acentúa la interpretación de Klee del punto-gris como punto fatídico, para luego considerarlo como una crítica que Klee propondría de él. Es en

movimiento infinito. En este sentido, el ordenamiento despertado por el concepto de gris, en la medida en que actúa el gris como una ley para la generación de los colores, tenemos que considerarlo contrastable por la relación que el espectral círculo cromático (*spektralen Farbkreis*) expresa entre los colores. Que es la de un efecto vibratorio (2014: 50-51) (en el citado esbozo de diagrama se disuelve el punto-gris). Ello en tanto la experiencia de los colores se halla originariamente en lo que Klee llamará: “el caos propiamente tal (*das eigentliche Chaos*) que nunca podrá ser puesto en una balanza, que siempre permanecerá imponderable e inconmensurable” (BG I. 1/14). Pero, si al caos lo torna sensiblemente discernible el punto-gris, la fisura que expresa lo que origina la relación entre línea y color vuelca a un pensamiento-en-imagen a sentir y pensar lo no-conceptual. Ello tendría que llevarnos a preguntar por lo que expresa como interrupción la crítica de un movimiento infinito. Donde una crítica al punto-gris en cuanto que fatídico conlleva un cambio de tono. Y en la medida en que Klee discerniría doblemente que el afuera del meollo del punto está fuera de sí, lo elaborado como resistencia buscaría hacer visible un cambio de dirección. Si la relación entre arte y pensamiento que expone una obra de arte la origina la elaboración de un diagnóstico, tendríamos que atender lo que escribirá Klee en sus *Diarios 1898-1918*, con fecha 4 de septiembre de 1918:

[R]ecibí de la clase de bachillerato la invitación para asistir un día de septiembre a la reunión de la generación de 1898. Tendré que enviar mis disculpas, estoy aún un poco conmovido por la gran enfermedad europea (*der großen europäischen Krankheit*). Deben esperar todavía otros cinco años, quizá entonces ahí vaya [traducción ligeramente modificada].

Tenemos ahora que volver a considerar el esbozo de diagrama que expresa el concepto de huevo, es decir, atender a su presentación como un movimiento embriológico del caos al cosmos –ello antes de proponer una interpretación del diagnóstico, que creemos que ha estado implícitamente presente en lo que hasta el momento hemos intentado decir–. Las fases que describe este esbozo son las de lo: 1) caótico (*chaotisch*) 2) cósmico (enrollado) (*kosmisch (gewickelt)*) 3) cósmico (desenrollado) (*kosmisch (entwickelt)*) 4) cósmico embriológico (*kosmisch unentwickelt* (no-desenrollado (*ungewickelt*)) 5) (envío cósmico (*kosmisches Paket*)). Pues bien: si el caos lo torna sensiblemente discernible el punto-gris, en la medida en que de él irradia un ordenamiento que lo re-presenta la esfera cromática, entonces la pregunta por lo que fisura el punto-gris implica el cuestionamiento del dominio de la esfera cromática –en ello está en juego cómo siente y piensa Klee la relación entre los colores. Es que si ahora prestamos atención a la fisura de un punto, el valor central atribuido al punto-gris, en tanto de él irradia

este sentido que el ordenamiento que se propone Klee interpretar es elevado al punto de vista de la crítica. Por otro lado, sería interesante proponer una lectura del ensayo de Ossip Mandelstam, “ritmo y gobierno” (2005: 37-41), a partir de lo expresado.

un ordenamiento, también expresa una escisión que le exige a Klee contrastar la esfera cromática como un constructo (volveremos a esto). Por ello es fundamental considerar en el contraste que origina la relación entre línea y color una diferencia cuya falta de medida (*Übermaße*), o inconmensurabilidad, sea la de una abertura a la otredad.

Si el artista suizo-alemán se exige un gesto de contraste como crítica de un movimiento infinito, la historia (*Geschichte*) del punto-gris la ha elaborada para expresar una *crisis*. Como dice Klee, *hace visible* un mundo. Klee, tempranamente, en el año 1908 número 832 de sus *Diarios*, va a anotar, respecto a la relación entre los tonos, “[q]ue la acción es algo extraordinario y no la regla. La acción es aorista, tiene que destacarse de lo que está a la base” (1993: 179 (239))²⁷. Con esta cita buscamos volver al diagnóstico de Klee; pues, como dirá en 1923, el diálogo con la naturaleza (*Zwiesprache mit der Natur*) es una condición *sine qua non* de su trabajo como artista (1976: 124). Donde lo humano es para Klee naturaleza y una pieza de la naturaleza en el espacio de la naturaleza (*selber Natur und ein Stück Natur im Raume der Natur*); es una criatura sobre la tierra, y una criatura en el espacio del todo. Esto es, criatura bajo una estrella entre estrellas (*Er ist Geschöpf auf der Erde, und Geschöpf innerhalb des Ganzen, das heißt Geschöpf auf einem Stern unter Sternen*) (*Ibid*). Si el punto-gris cumple un papel central para la elaboración del diagnóstico de Klee, se debe a que se lo exige la *crisis* que se plantea su pensamiento-en-imagen. Como intentábamos decir, el contra-movimiento de Klee presupone una crítica a la vez que *interpreta* una historia (*Geschichte*). Tornándose hacia la experiencia del color, tendríamos que considerar como

²⁷ “*Handlung sei außerordentlich und nicht Regel. Handlung ist aoristisch, muß sich abheben von Zuständlichem*”. Klee en uno de sus cursos en la Bauhaus, respecto a la analogía con los casos de las voces activas pasivas medias, va a decir: “[a] respecto es notable que las antiguas lenguas de los pueblos civilizados (*Kulturvölker*) pudiesen construir la forma pasiva sin verbo auxiliar, solamente a través de una desinencia particular. Todavía aún está en mí el recuerdo de la pura forma media (*reine Medialform*) del griego, del todo sin pronombre, expresándose solo en la desinencia verbal. (1987: 188). Pues bien: respecto al aoristo y los verbos de lo extraordinario, podríamos considerar lo que dice Ruth Padel, en un libro extraordinario, en torno a los verbos de locura: “la forma básica para “estoy loco” es *máinomai*, vinculado a *manía*. Es un verbo casi exclusivamente en “voz media”. (...). Desde el punto de vista formal, la voz media es muy parecida a la pasiva, ya que difiere de ella en sólo dos tiempos: futuro y aoristo. En el presente, las formas de media y pasiva son idénticas. Algunos verbos solo existentes en voz media: son los “verbos deponentes”. (...). En el aoristo podemos ver la diferencia entre voz media y voz pasiva. Algunos deponentes tienen aoristo medio; otros, aoristo pasivo. (...) *Máinomai* tiene principalmente aoristo pasivo, aunque en ocasiones se encuentra una forma rara en voz media. El aoristo pasivo sugiere que la locura es algo que “nos han hecho”: en esta forma verbal encontramos el eco de una voz activa perdida” (1997: 39). Respecto a la *manía* en Klee, Cacciari (2009: 330-347).

enunciado por una línea media la exigencia de un cambio de dirección.

Si en sus *Diarios*, en 1908, dirá en torno a la obra de Vincent van Gogh, en el número 816, que

Su *pathos* me es extraño, particularmente por mi fase presente [este el tiempo en el que Klee está fuertemente inclinado a la sátira (agregado nuestro)], pero es sin duda un genio. Patético hasta lo patológico, puede este peligroso artista llegar a poner en peligro a quien no lo comprenda. Aquí sufre un cerebro bajo el fuego de una estrella. Que en la obra se libera poco antes de su catástrofe. Una grave tragedia ocurre aquí, una tragedia auténtica, una tragedia de la naturaleza, una tragedia ejemplar. [Traducción modificada].²⁸

En una carta a Alfred Kubin, fechada el 12 de mayo de 1919, respecto a la revolución alemana de 1918-1919, Klee le escribirá:

Múnich, la pobre perturbada Múnich, poco a poco vuelve a recobrar su rostro. Su última fisionomía era de todas la más inhabitual (*ungewohnteste*), la trágica. Fue un verdadero drama (*Es war ein richtige Trauerspiel*), una conmovedora derrota (*erschütternder Zusammenbruch*) de un en el fondo movimiento ético (*sittlichen Bewegung*), pero falso en el incipiente exceso de ímpetu, [pues] no podía mantenerse libre de crimen (*Verbrechen*). Un caso tipo (*Schulbeispiel*). Si bien desde el comienzo parecía poco duradera esta república comunista, aun así dio la ocasión para tantear la existencia subjetiva = posibilidades en una tal comunidad. (Glaesemer, 1979: 93).²⁹

En su *Libro de bocetos pedagógicos* de 1925, escribirá respecto a la experiencia del color, la del movimiento infinito del color, que

[p]ara pasar al movimiento infinito, donde la dirección del movimiento va a devenir insignificante, dejen entonces en principio fuera la flecha. De este modo, se unen (*vereinigen sich*), por ejemplo, los casos: calentamiento y enfriamiento (*die Fälle Erhitzung und Abkühlung*) [para ello, Klee va a considerar la relación entre los colores primarios y secundarios, o sea, los colores complementarios (agregado nuestro)]. El *pathos* (la tragedia) va

²⁸ En 1909, escribirá, en el número 899, Klee: “Durante estos días se me aclaran muchos detalles sobre van Gogh. Con sus cartas en la mano, de las cuales poseo una selección, voy teniendo cada vez más confianza en él”.

²⁹ “So wenig dauerhaft diese kommunistische Republic von Anfang an schien, so gab sie doch Gelegenheit zur Überprüfung der subjektiven Existenz=Möglichkeiten in einem solchen Gemeinwesen. Esta carta termina con estas palabras “Querido Kubin, quizás esto no le interese tanto, pero a mí me ha tenido por momentos muy ocupado. (*Lieber Kubin, vielleicht interessiert Sie das nicht so sehr, aber es hat mit mich zeitweise sehr beschäftigt*). (...). Cariñosamente, su viejo amigo K. (*Herzlicht Ihr alter Freund K*)”. (Ibid). Respecto a la revolución de octubre, véanse Vicente Hernando (2018) y la autobiografía de Ernst Toller (2017).

a transmutarse (*wandelt sich*) en un *ethos*, el cual comprende en él un acuerdo entre fuerza y contrafuerza. En primer lugar, movimiento y contra-movimiento: así \rightarrow o \leftarrow así [el contra-movimiento del que intentamos hablar en este trabajo es distinto al uso que le da a Klee en lo que aquí describe (agregado nuestro)]. Al hacer eso, se confiere un centro, el centro gris (*das zentrale Grau*). Mientras más pura sea la presentación del gris, más restringido su ámbito, teóricamente limitado a un punto. (2014: 50).

Y si es el padecimiento uno histórico, como lo citábamos respecto a la invitación de la clase de bachillerato que recibía Klee en septiembre de 1918, ¿cuál es la transmutación que busca sentir y pensar Klee? Si consideramos como contrapunto lo que hemos intentado introducir, citando un fragmento de la carta a Kubin, como una conmovedora derrota (*erschütternder Zusammenbruch*) que a la vez Klee la concibe como un caso ejemplar (*Schulbeispiel*),³⁰ ¿cuál es la crítica elaborada por el artista suizo-alemán al tornársele necesario atender una historia en la que cumple un papel central el punto-gris? Si por ahora volvemos a la interpretación de Klee de van Gogh, considerando el fragmento del *Libro de bocetos pedagógicos* de 1925, ¿cuál historia, siguiendo la interpretación de Klee de van Gogh, para a la vez concebirla como la de una tragedia de la naturaleza? Ahora, si hemos intentado considerar que la crítica elaborada por Klee conlleva el diagnóstico de una crisis, entonces, lo que diferenciaría a la historia de la naturaleza sería la historia (*Geschichte*) interpretada por Klee en el momento en el que se ha tornado sensiblemente discernible una imagen esencial de la creación *como* génesis. Y si es justamente la génesis la que la torna perceptible el punto-gris, se hallaría implicada en la transmutación de un *pathos* en un *ethos* una crítica de un movimiento infinito. Y permítaseme este desplazamiento: “[a]quí sufre un cerebro [y un corazón] bajo el fuego de una estrella”. Es al interpretar al punto-gris como punto-fatídico para el devenir y lo que muere, que el doble discernimiento del pintor y dibujante lo pone en cuestión. En tanto consideremos que una historia diferencia a la naturaleza, historia que expondría para Klee una gran enfermedad, la elaboración que propondría el artista suizo-alemán respondería a una crisis. Cuya crítica tal vez pueda interpretarse al modo de lo que W. Benjamin, en el ensayo *Para una crítica de la violencia* (1921), consideró como el punto de partida de una crítica apasionada a toda violencia en general: la violencia bélica (*die kriegerische Gewalt*) (2017: 25). Un discernimiento histórico-filosófico, como el que exige Benjamin en su ensayo (2017: 21), para una crítica de la gran enfermedad tendría que pesquisar violencias (*Gewalten*) que en su *continuum* se des-enmarcan de y en la pregunta por la crisis de los estados-nacionales.³¹ Ahora, si es posible en tono benjaminiano

³⁰ ¡Qué difícil considerar esta cuestión!

³¹ Me pregunto, por una parte, si por gran enfermedad se nombra, pero de otro modo, la violencia mítica de origen sacrificial, que se ha resuelto, como dice Benjamin, “en la culpabilización (*Verschuldung*) de la vida natural” (2017: 37). El término en alemán lo hemos agregado. El traductor del ensayo de Benjamin, Pablo Oyarzun R., también ya lo había agregado con

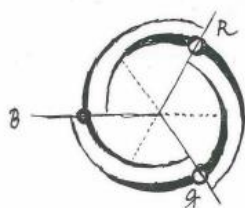
interpretar una imagen esencial de la creación *como* génesis, quizás podamos concebir la elaboración del pensamiento-en-imagen de Klee como “un medio puro (*reines Mittel*)” (Benjamin, 2017: 23) que halla su punto crítico en el momento cosmogénico.³²

¿Cómo interpretar la transmutación de un *pathos* en un *ethos* en Klee, considerando el movimiento de una línea? ¿cómo volver a sentir y pensar en un movimiento ético (*sittlichen Bewegung*)? Si lo que origina la relación entre línea y color como diferencia exige una crítica del punto-gris para un cambio de tono, en tanto abertura a la otredad, la experiencia consistiría en un extrañamiento y en una extranjería respecto a la transmutación. La experiencia de extrañamiento y extranjería en Klee elaboraría una crítica de un movimiento infinito, en tanto sea la transmutación una desapropiación de sí – ¿un extrañamiento y una extranjería en la transmutación de sí como crítica a la propiedad y a lo propio, cuál cambio comprometería? –. Si volvemos ahora al movimiento del color, tendremos que decir que Klee lo expone bajo el concepto de *canon de la totalidad*. Con él interpretará Klee la relación entre los colores primarios como la de una modulación. Tres voces (*Dreien Stimmen*) generan primariamente el movimiento del color, cuyo principio, para la construcción del círculo cromático, lo presenta el punto-gris. En *Contribuciones para la enseñanza de la forma en imagen (1921-1922)*, precisamente, en unas conferencias que dedicará a la exposición de la naturaleza del color, presentará el siguiente diagrama y su respectivo comentario,

anterioridad, creemos que, para resaltar la raíz de la palabra *Schuld*. Recordemos, como lo hace F. Nietzsche, en el segundo tratado de *Para una genealogía de la moral*, que *Schuld* puede traducirse tanto por culpa como por deuda.

Por otro lado, que se des-enmarquen de y en la crisis de los estados-nacionales (Arendt, 2017: 385-427), si se quiere, aunándose aquí el síntoma de una narrativa económica-política y culturalmente efectiva, tiene que llevarnos a interrogar un espacio-mundo. De orígenes patriarcales, coloniales, raciales, imperiales, lo cual conlleva un doble discernimiento llevado a un extremo, diríamos, ex-céntrico. ¿Cómo iniciaba aquel capítulo H. Arendt? “Es ahora casi imposible describir lo que realmente sucedió en Europa el 4 de agosto de 1914. Los días anteriores y los días posteriores a la Primera Guerra Mundial se hallan separados no como el final de un período y el comienzo de uno nuevo, sino como el día anterior y el día posterior a una explosión. Sin embargo, esta figura retórica resulta tan imprecisa como todas las demás, porque la tranquilidad del pesar que se impone tras una catástrofe nunca ha llegado” (2017: 385).

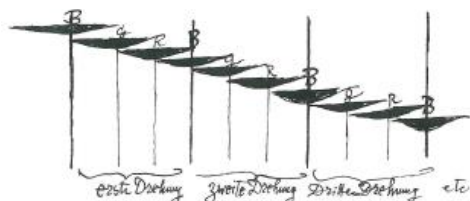
³² Creemos que es importante atender, Benjamin habla de ello, el papel de una violencia educadora (*erzieherische Gewalt*), ello porque para Benjamin este tipo de violencias se caracterizan por la “ausencia de toda instauración de derecho” (2007: 37-38). Para Benjamin en último término tanto la violencia instauradora de derecho como la violencia conservadora de derecho son idénticas a la violencia mítica de derecho, que es la que manifiesta el núcleo de ellas. Podríamos considerar que la tarea pedagógica como artista de Klee bien pudo llevarlo a un doble discernimiento de la violencia (*Gewalt*).

Canon de la totalidad (*Kanon der Totalität*)³³

Esta presentación permite reconocer el movimiento a tres voces (*dreistimmige Bewegung*) y seguirlo en su curso (*Verlaufe*). Las voces se despliegan consecutivamente según el tipo de canon. En cada uno de los tres puntos principales (*Hauptpunkte*) culmina una voz, se despliega otra voz y decrece una tercera voz.

Esta nueva figura podría llamarse el canon de la totalidad. (Klee, 1987: 296).

Pues bien, ya desde su primer curso en la *Bauhaus* (1921-1922) Klee pondrá una transmutación del círculo cromático a través de un diálogo con la música.³⁴ Dirá Klee, por ejemplo, con el siguiente diagrama y su comentario respectivo,



Las barras principales (*Hauptstriche*) se levantan en los lugares que caracterizan a los puntos del círculo [los tres puntos principales que corresponde a la *cadena de la totalidad*: rojo, amarillo, azul, al movimiento periférico del color (agregado nuestro)], a saber, la entrada del retorno (*Wiederkehr*) o de la repetición

³³ A continuación, dirá Klee -para ello también ver la nota anterior-, “[p]ero ahora algo más llega: los colores no suenan en el círculo de manera unánime (*einstimmig*), como a través de aquella cadena [cadena de la totalidad, también compuesta por los colores primarios (agregado nuestro)] podría suponerse, más bien suenan en una suerte de polifonía a tres voces (*Dreistimmigkeit*)” (1987: 296).

³⁴ Klee, que también fue un excepcional intérprete de violín, como dirá Pierre Boulez, buscó, fue “una tentativa”, en particular durante su estancia en la *Bauhaus*, “la de aplicar las riquezas de la música en un otro modo de expresión, estudiando y trasponiendo sus estructuras. (...). Esta aproximación estructural que podría ser excesivamente seca y pedante está llena de poesía y de invención, plena de humor y de espíritu” (1989: 33 y 44).

(*Wiederholung*). (...) este movimiento no es solo el de una sola voz, sino también el de una pluralidad de voces (*Nur nicht einstimmig, sondern merhstimmig*). (1987: 296-297).

¿Y si interpretamos lo que origina la relación entre línea y color en Klee como una traducción de lo que F. Hölderlin llamará “exceso de intimidad (*Übermaße der Innigkeit*)” (Hölderlin, 2008: 287), poeta al que Klee considerará como un gran maestro del lenguaje (1979: 1224-1225)? Si Klee elabora una crítica a lo que se le ha tornado necesario discernir doblemente como una crisis, ¿la traducción de un exceso de intimidad no nos exigiría preguntarnos por una pluralidad de voces? Ahora, por un lado, si una línea-voz media se ha tornado exposición de una otredad, ¿no es lo común a las voces ser cada una otra en su singular diversidad? Por otro lado, ¿si la experiencia de la música la traduce su pensamiento-en-imagen en un diálogo con la naturaleza, no tendríamos tal vez que considerar, como dice Y. Miwaki, “una segunda voz apenas escuchada”, que exige un cambio de percepción?³⁵ No podemos pesquisar detenidamente estas preguntas en este trabajo, pero creemos que tenemos que aventurarnos por ahora a atender una traducción de un exceso de intimidad, primariamente, como una experiencia de lo trágico.³⁶ A la vez, paradójicamente, si esta experiencia la discierne lo in-conceptual, ello tal vez sea otro modo de decir que en el momento cosmogénico se experimentaría un cambio de tono, si no olvidamos la crítica al punto fatídico.³⁷ Si la historia

³⁵ Para Y. Miwaki, “[e]n otras palabras, considerando que en un mundo plagado de guerras mundiales la violencia de una cultura moderna ha hecho de la muerte algo frecuente, Klee utiliza un poder de muerte (anti-guerra), de tipo diferente, para la producción de su obra” (2007: 81). Para Miwaki, esta potencia de anti-guerra implica la “expresión de una segunda muerte (*a voice of second death*)” que puede ser apenas escuchada (*faintly heard*), ella torna necesaria comenzar “una acción infinita una y otra vez (*an endless action all over again*)” (2007: 81). Ahora bien, tendríamos también que considerar que para Miwaki esto lo expresa con agudeza la obra tardía de Klee (1937-1940).

³⁶ Para Hölderlin, “[Ahora bien], en lo trágico, el signo es en sí mismo insignificante, carente de efecto, pero lo originario brota directamente. En efecto, propiamente (*[E]igentlich*), lo originario sólo puede aparecer en su debilidad, pero, en cuanto que el signo en sí mismo es puesto como insignificante = 0, puede también lo originario, el fondo oculto de toda naturaleza, presentarse. Si la naturaleza se presenta propiamente en su más débil don, entonces el signo, cuando ella se presenta en su más fuerte don, es = 0” (2014: 96). El que en Klee se expongan variaciones respecto a lo trágico, ya sea: trágica, cómica, irónica, satírica, paródica, habla, creemos, de su persistencia, y tal vez, de una radical línea-vez media en tanto persista en lo que la distingue, como decía Y. Miwaki, “una voz de una segunda muerte” (2007: 81).

³⁷ Permítasenos aquí presentar una afinidad entre Hölderlin y Klee. En las anotaciones a Antígona, y también en las a Edipo, en torno a lo trágico, dirá Hölderlin: Si un fenómeno tal es trágico, entonces va por reacción, y lo informe (*das unförmliche*) se enciende al contacto de

(*Geschichte*) que ha enfrentado el pensamiento-imagen de Klee, al considerar una imagen esencial de la creación como génesis, es la de una crítica al punto-gris, quizá conlleve un acto de re-creación de mundo la meditación de una ética y de una política como deseo de una vida (en) común, cuya pluralidad nace de una resistencia contra el afán de dominación. Resistencia que a la vez sería la de la exposición de una vida radicalmente finita (y a la vez, tal vez, la de la posibilidad de abertura de una historia in-finita de la naturaleza).³⁸

4. De lo in-finito, una aproximación.

Lo que origina la relación entre línea y color lo hemos intentado considerar como un contra-movimiento. Para preguntar por él, la crítica del momento cosmogénico nos ha llevado a prestar atención a un doble discernimiento de Klee, en tanto al poner en cuestión un punto fatídico a la vez lo contrasta en un acto de re-creación de mundo. Al estar exponiéndose en la relación entre arte y pensamiento en Klee una fisura que transmuta (*wandelt sich*) la obra de arte, es ella experiencia de una abertura a la otredad. Si el punto-gris lo ha considerado teóricamente Klee como principio de construcción del círculo cromático, en la medida en que el concepto de gris presenta la ley de construcción del círculo (Klee, 1987: 305-308), el pintor y dibujante en sus primeros cursos en la Bauhaus (1921-1922) advertirá lo siguiente:

me gustaría advertirles de un tal empobrecimiento legal (*Gesetzlichen Verarmung*) [el empobrecimiento a la mera aplicación de la ley de construcción y de sus consecuencias (agregado nuestro)], y al mismo tiempo de un mal entendimiento de mis anteriores explicaciones. Pues finalmente pronto podríamos arribar al gris en sí, el que es después de todo el centro del todo. Con la justificación: en este gris estaría en lo que respecta a los colores contenido todo, azul amarillo y rojo, y también negro y blanco. Entonces, consecuencia de esta verdad conforme a ley sería: todos los colores están prohibido, ¿incluso el negro e incluso el blanco? Solo el gris está permitido y de hecho solo un gris, el que ocupa el centro. De lo cual se sigue: ¿¿el mundo, gris en gris?? No, todavía aún más: el mundo como un gris único, como nada (*die Welt als ein einziges Grau, als Nichts*). A este absurdo puede uno dirigir la simplificación, si uno quiere, a un último empobrecimiento, a la pérdida de la vida (*zur letzten Verarmung, zum Verlust des Lebens*). (1987: 308).

lo excesivamente formal (*allzuförmlichem*)” (1992: 375). Volveremos a esta afinidad.

³⁸ La filósofa Judith Butler, en un ensayo titulado “El deseo de vivir. La *Ética* de Spinoza bajo presión”, dirá, explicitando el dato que la llevó a escribirlo que, “[n]o estamos en 1933, pero tan poco tan lejos, y es en la cercanía de esa diferencia que debe pensarse una nueva ética” (2016: 117). Deseo de una vida (en) común. Y como dice Butler, “Se trata de un deseo que debe, por necesidad, interrumpir y confundir la noción de lo que uno es, el propio concepto de “propiedad”” (2016: 108).

Intentábamos decir que si una línea voz media discierne el movimiento infinito del color como el de una transmutación de sí, al intentar prestar atención a una imagen esencial de la creación *como* génesis, tenemos que considerar que lo *in*-conceptual como expresión de un contra-movimiento ella lo enunciaría al experimentar una interrupción. Ahora, si para Klee lo que da la ley en su reducción a lo absurdo presentaría al mundo como un gris único, como nada” (*Ibid*), tenemos también que criticar el valor central atribuido al concepto de gris al ponerlo Klee radicalmente en cuestión. Pues, si el doble discernimiento del artista suizo-alemán implica una crítica del momento cosmogénico, al la crisis elaborarla un acto de re-creación de mundo, el exigirse liberar al tiempo del concepto de gris conlleva un cambio de tono. Entonces la relación entre arte y pensamiento nos expone un contraste. Tras un acontecimiento.³⁹ Y en el acontecimiento, que es el de una historia, juega el concepto de valor un papel capital. Donde se expresa una diferencia *qua* fractura, se expresaría una cesura del humor de la imagen especular. Si ha tenido lugar en la experiencia de la obra de arte de Klee una puesta en cuestión radical del momento cosmogénico, la alteración a la que nos expone tal vez tengamos que considerarla como experiencia de un cuerpo que es pensamiento. Donde la fisura abre otra experiencia y la escisión una crítica, en la medida en que consideremos la obertura a la otredad inscrita en la crítica de la historia interpretada en cuanto que fatídica.

Pues tenemos que intentar atender que en el pensamiento-en-imagen de Klee, como citábamos, se halla implicado el humor *de una imagen especular*, en tanto los humores de Klee quiebran (con) lo especular. Si la cosmogénesis insiste como materia de reflexión en Klee, son los humores medulares a los cambios de tono implicados en la relación entre arte y pensamiento, al ser, creemos, consustanciales a las posibilidades de sentir y pensar en un desvío.⁴⁰

³⁹ Por ejemplo: tendríamos que comenzar a considerar, siguiendo a J. Glaesemer (1973: 184-187), que en el catálogo de su obra –catálogo cuyo orden comenzará a elaborar en 1911, y que comienza en el año 1883 con los dibujos que él realizó en su infancia- Klee propone una distinción entre obras sin naturaleza (*ohne Natur*) y según la naturaleza (*nach der Natur*), distinción que correrá hasta el año 1913, a partir del año 1914 ya no la realizará. Pero son varias las distinciones que se han propuesto para hablar de los períodos de la obra de Klee, aunque tal vez podamos decir que todas ellas están, a partir de 1914, pero en 1933, se agrava sin duda el tono, expresadas por una crisis. Pero, tengo que decir que, se han propuesto distinciones más precisas, aunque también creemos que los cortes nunca son puros. Por ejemplo, durante el período de la Bauhaus (1921-1931), durante los años como maestro de pintura en Düsseldorf (1931-1933), luego el exilio y la vuelta a Suiza (1933-1936), pero el año 33’ lo creemos decisivo, luego la del período tardío (1937-1940). Sin considerar las distinciones del período temprano, esto es, las de antes de 1914.

⁴⁰ En 1987, J. Glaesemer consideraba que: “[E]s curioso que en toda la literatura en torno a Klee casi nadie ha seriamente intentado delimitar su humor, su sátira, y su ironía. Ya que su arte es completamente impensable sin ellos. Lo grotesco, la farsa, la comedia, lo bromista



Consideración al desayuno (Betrachtung beim Frühstück, 1925, 113)

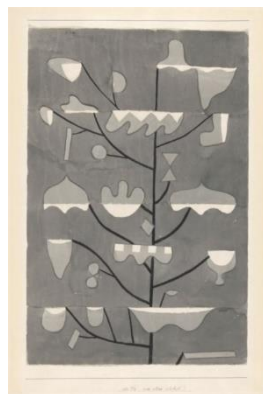
Acuarela y aguada sobre papel sobre cartón, 23,5 x 28,2 cm

Si al elaborar una crítica del momento cosmogénico Klee discernirá “un concepto inconceptualizable de la falta de oposición (*ein unbegrifflicher Begriff der Gegensatzlosigkeit*)” (BG I. 1/14 a 1/16), al proponerlo pensar como el de la “nada algo (*etwaige Nichts*)” o de “algo nada (*nichtige Etwas*)” (BG I. 1/14 a 1/16), a la vez nos dirá, como pintor, *¡consideración! (Betrachtung!)*.⁴¹ Es que, tal vez, si me permiten decirlo de este modo, lo que estamos contemplando al desayuno, y préstese atención a la hierba que crece de una esquina, no lo estamos ni mirando ni escuchando. La inteligencia surreal e irónica de *Consideración al desayuno (Betrachtung beim Frühstück, 1925, 113)* da cuenta, creemos, de que a Klee se le ha tornado necesario discernir el punto-gris como momento cosmogénico al figurar por contraste con el sin-fondo un comienzo que le exige elaborar una crítica del concepto de gris en cuanto que fatídico.

(*playfulness*), y lo ingeniosamente inconmesurable (*wittily unfathomable*), estas son las perspectivas a través de las que Klee considera no solo el mundo exterior sino también a él mismo y su propia actividad” (1987: 74). Esto ha cambiado, pero creemos que aquella tarea aún resta por hacer.

⁴¹ Permítasenos aquí solo recordar relación entre el surrealismo y Klee, para esta relación (Baumgartner, 2010) y remitirnos a las primeras páginas del ensayo de W. Benjamin en torno al surrealismo de 1928, extraemos de ella lo siguiente: “El observador alemán no se encuentra en la fuente, y ésta es su ventaja. El observador alemán se encuentra en el valle. Por lo tanto, puede calcular las energías del movimiento. Para él, familiarizado tiempo atrás con la crisis de la inteligencia o, mejor dicho, con la crisis del concepto humanista de libertad; que sabe que una voluntad de carácter frenético ha despertado al fin en la inteligencia para salir de un estadio de eternas discusiones y tomar decisión a toda cosa; y que conoce bien, personalmente, la posición extremadamente arriesgada que sostiene hoy la inteligencia, entre la horda anarquista y disciplina revolucionaria; para él no hay disculpas si, tras un examen superficial, dice que el movimiento es “artístico”, “poético”” (2007: 301-302).

Permítaseme ahora problematizar lo que hasta aquí hemos intentado exponer prestando atención a la repetición del acto creador de mundo como la de un olvido que es memoria.⁴² Es relevante entonces considerar paradójicamente la reducción al absurdo como una expresión de la historia, en tanto que se presenta en ella una voluntad de dominación (en tanto a ella la presenta una voluntad de dominación). Lo cual podríamos concebir revelada negativamente por la escisión del punto-gris. Es decir, la crítica del momento cosmogénico nos exige atender la conversión a valor central del punto-gris en su reducción al absurdo como exposición de una historia. Pues bien, ya lo decía Klee en sus *Diarios*, en 1915, como “abstracto con recuerdos (*Abstrakt mit Erinnerungen*)” (1993: número 952), un gesto contrasta lo *in-conceptual*. Ello implicaría atender la inflexión que nos da a considerar un contra-movimiento. Donde su presentación como la de una suspensión, es el momento cosmogénico el de la elaboración de una resistencia. Ello para meditar lo que la obra de arte nos da a sentir y pensar: una transmutación en y de la experiencia. Es decir, lo que origina una relación entre línea y color tal vez vuelva a trazar una historia in-finita de la naturaleza, y en tanto es el trazo huella de lo finito un desvío expresa un acto de re-creación de mundo. Entonces, si se halla el punto-gris en un instante en el que lo expresa un acto de re-creación de mundo como un momento que diferencia a la historia de la naturaleza, Klee, justamente, lo torna sensiblemente perceptible para un cambio de tono. Como ahora estamos intentando decir: si un cambio de tono cuestiona radicalmente al punto como punto-fatídico, al a la vez tornarse hacia lo que se expone como “un alarante rítmico aceleramiento dirigido hacia una catástrofe (*Katastrophe*)” (Klee, 1987: 240), también elaboraría como una crítica al valor central atribuido al gris. Lo cual implicaría prestar atención a la escisión que él presenta en el momento de su agudo devenir. Un cambio de tono que no estaría exento de los cambios de humor de un pensamiento-en-imagen.



¡Todo lo que crece! (was alles wächst!, 1932, 233)

Acuarela sobre papel sobre cartón,

47,9 x 31,5 cm

⁴² Para este fundamental asunto, Oyarzún R, P. (2000 y 2012).

Si los cambios de tono presentan un humor, entonces uno de estos cambios se halla expuesto en la composición de *¡Todo lo que crece!* (1932, 233). Justamente, en tanto el cambio de tono de *¡Todo lo que crece!* nos lleva a plantear que aún no ha expresado su punto-crítico la crisis del pensamiento-en-imagen. Ya lo hemos intentado decir: la fractura de la imagen especular no ha sido suficientemente expuesta por el humor de Klee. Pues, es la experiencia de la obra de arte la que primariamente tiene que llevarnos a considerar un cambio de tono volcado críticamente hacia un punto-fatídico. Siguiendo lo que han señalado investigadoras e investigadores de la *Klee-Forschung* (Kort, 2003), este cambio lo exige la obra de 1933 (hay precedentes en los dibujos de los años 31-32', y *¡Todo lo que crece!* podemos concebirlo como un precedente irónico-pictórico). Si la obra de arte expone la interrupción de un pasado como el de una memoria histórica contra 1933, el que lo exija volver a sentirlo y pensarlo en la relación entre línea y color una voz media, tenemos que considerarlo en el trazo de su imagen como gesto. Donde diferencia a la historia de la naturaleza una memoria liberada del concepto de gris, la obra de arte se torna crítica de la historia. De la historia de un mundo como nada. Es que si la obra libera de lo fatídico, en tanto el gesto de Klee expone un vuelco crítico hacia lo que el punto-gris torna sensiblemente discernible, le es fundamental un contra-movimiento. Y si Klee busca hacerlo sensible y pensable al considerarlo como el de una memoria, entonces prestar atención al tono que abre una experiencia, en tanto *desfigura* a un pensamiento-en-imagen, tendría que llevarnos acentuar una abertura a la otredad. Ella es la que exige la puesta en cuestión radical de una voluntad de dominación. Si una fractura expresa una cesura en la obra pictórica y gráfica de 1933, le es necesario a Klee elaborar un cambio de tono para contra el terror liberar el trazo de una línea (una mínima huella). Es que al criticar la obra de 1933 la figuración del terror, esto es, al *des-figurar* el tono gris único, es el humor de Klee el de una abertura que pone en cuestión al mundo como nada (lo que conlleva otra experiencia de la relación entre línea y color). Donde el cuerpo que es pensamiento se abre a sentir y pensar (en) una cesura.



Tras la danza (nach dem Tanz, 1933, 12)

Pincel sobre papel sobre cartón sobre cartón - 42, 8 x 32, 3 cm.

4.1. Breve excursus: una carta.

Klee en una carta a su esposa, Lily Klee, fechada el 28 de enero de 1933, desde Dessau, le escribe contándole acerca de haberse sentido íntimamente expuesto por la traducción de Hölderlin del Edipo Rey de Sófocles:

(...) y de hecho en la traducción de nadie menos que Hölderlin [...] Lo leí ayer en la tarde en un estado de afiebrada agitación, como si de mí mismo respectara [como si se dirigiera a mí mismo] [...] peculiar pueblo, la Alemania espiritual (*Ko-misches Volk, das geistige Deutschland*); publica traducciones de grandes maestros en la escansión, y uno tiene que descubrir por accidente (*durch Zufall*), que un gran maestro del lenguaje –aún muy desconocido– ha dicho algo definitivo ya desde hace tiempo” (1979: 1224-1225).⁴³

La experiencia que relata Klee, la de aquella excitación afiebrada, se debe, como dice el pintor y dibujante, a la traducción de Hölderlin. De lo que Hölderlin buscó al traducir el Edipo (y Antígona), y que Klee reconoce al considerar aquello definitivo respecto al ritmo de los versos, a la escansión, al momento en que ya no riman. El momento de la interrupción anti-rítmica o el de la cesura. Recordemos que Hölderlin concibió el Edipo como exposición de una lucha por la verdad. Y dirá Hölderlin que en el caso de esta obra “el ritmo de las representaciones está constituido de tal manera que, en rapidez excéntrica, las *primeras* son más arrastradas por las *siguientes* [,]” (2001: 86 (1992: 310)) y que “en ambas piezas [se refiere también a Antígona] hacen la cesura los parlamentos de Tiresias” (2001: 87 (1992: 310)) –parlamento citado en las anotaciones (2001: 91 (1992: 312-213)). Tal vez, la experiencia a la que Klee se expone la exprese lo que en la segunda parte de las anotaciones a Edipo dirá Hölderlin. Esta comienza así: “La *comprensibilidad* (*Verständlichkeit*) del todo descansa principalmente en que se tenga ante los ojos la escena en que Edipo *interpreta de manera sobradamente infinita*, la sentencia del oráculo y es tentado a cometer el *nefas*” (2001: 88 (1992: 311) [el traductor ha conservado los términos en alemán]). Luego, en la tercera parte de las anotaciones, Hölderlin dirá al comienzo:

[l]a exposición de lo trágico (*Die Darstellung des Tragischen*) descansa preeminentemente en que lo monstruoso (*das Ungeheure*), de cómo el dios [el tiempo (agregado nuestro)] y el ser humano se emparejan (*sich paart*), y sin límites: el poder de la naturaleza y lo más íntimo de lo humano (*des Menschen*), en la ira se hacen uno, de este modo se concibe, que el ilimitado hacerse uno (*gränzenlose Eineswerden*) se purifica mediante ilimitada separación (*gränzenloses Scheiden*).

⁴³ Creo que no es menor recordar que W. Benjamin en la *tarea del traductor* (1923) considerará que las traducciones de Hölderlin de Sófocles eran imágenes originarias, primigenias (*Urbilder*)

(2001: 94 (1992: 315)).

Ahora bien, por lo que hemos buscado decir en este trabajo, ¿de lo que hemos citado de las *Anotaciones al Edipo*, cuál interpretación podríamos proponer? Al menos, creo, tendríamos que intentar prestar atención a lo que experimentaría un pensamiento-en-imagen al elaborar un cambio de tono –y aquí está en juego el movimiento de una línea– como el de la puesta en cuestión radical de un punto-fatídico. Pues, si es un doble discernimiento el que ha concebido mediante *ilimitada separación* una imagen esencial de la creación *como* génesis, el que la crítica del momento cosmogénico sea a un *ilimitado hacerse uno* tendría que llevarnos a insistir en la pregunta por lo que se diferencia en el origen de la relación entre arte y pensamiento en Klee. Intentábamos decir que el pensamiento-en-imagen de Klee al comprometer un momento cosmogénico, en tanto divide un antes y un después, nos hace sentir y pensar en una cesura. Ahora, si una purificación como transmutación de un *pathos* en un *ethos* nos exige considerar una cesura del emparejarse del tiempo y lo humano, entonces un cambio de tono altera la naturaleza de un pensamiento-en-imagen. Le exige un cambio de dirección. Donde la exposición radical de lo finito, en tanto expresa una crisis, cuestiona lo que le es propio –una puesta en cuestión radical de la identidad es a la vez a la propiedad de sí⁴⁴–, una crítica del humor de una imagen especular presta atención a lo que ha producido. En el momento en el que pone en cuestión el punto-gris a la historia, al considerar su reducción al absurdo, es la historia de una voluntad de dominación la que vuelve a presentarse en su verdad en 1933.⁴⁵ Si la tragedia deviene una farsa, la farsa no es más ni menos que la de la producción de un mundo como un gris único, como nada – ¿es, entonces, el fascismo la farsa de la producción de un mundo, una exposición hiperbólica de su verdad especular? –. ¿Cuál sería entonces el gesto del pensamiento-en-imagen de Klee? Hemos intentado decir que si su obra gráfica y pictórica se ha esforzado por liberar al tiempo del concepto de gris, lo que libera al tiempo del concepto lo torna sensible un cuerpo-pensamiento. Si bien una pesquisa en torno a lo que la obra de arte de Klee en 1933 expone contra 1933 no nos es posible aquí de desarrollar, preguntar por cómo Klee concibe una *interrupción anti-rítmica (gegenrhythmische Unterbrechung)* (Hölderlin, 1992: 369), creemos, sería fundamental de indagar.⁴⁶ Ahora, si

⁴⁴ ¿es también entonces la del advenimiento de un pensamiento igualitario, cuya justicia es también la de una ética?

⁴⁵ Para Jürgen Glaesemer, quien fuera y es un investigador fundamental de las investigación en torno a Klee (Klee) comentando otra carta de Klee a Lily Klee de comienzo de 1933 trazará un paralelo entre los dibujos de 1933 y de 1914, dirá: Su posición, como él presenta en los dibujos existentes 1933, es del todo comparable a sus representaciones de 1914, solo que él formuló ahora su opinión no tan drásticamente como lo hizo tempranamente, sino justamente “sublimada, o mejor, refinada” (1984: 341).

⁴⁶ Hay una obra de Klee que lleva por título: *(ensayo para Antígona) ((versuch zu Antígona)*, 1933,

consideramos *lo humano que se separa de sí en el tiempo* para una crítica de la transmutación de un *pathos* en un *ethos*, entonces un contra-movimiento nos lo exige primariamente el pensamiento de la diferencia de género (al pensar la singularidad de la diferencia).⁴⁷ El gesto de un cuerpo-pensamiento conlleva atender cómo un cambio de tono se halla expuesto en el trazo de una línea. La línea de una creatura, cuyo nacimiento sea el de una liberación del punto fatídico (*Schicksalspunkt*). Y en los términos de W. Benjamin, “que no hay liberación idealista del mito, sino solo liberación materialista; y que en el origen de la creatura no se halla la pureza, sino, al contrario, la purificación” (2007: 373-374). Donde la crítica de la historia, en tanto que nos preguntamos por la *grafía* de una transmutación materialista, exige la quiebra del concepto de gris.

4.2. De lo in-finito.

Enuncia una aguda crítica al punto-gris el pensamiento-en-imagen de Klee, en la medida en que discierne un movimiento de liberación. Y si lo que expresa la validez central (*zentraler Geltung*) del concepto de gris como momento cosmogénico se ha tornado presentación de un mundo, es fundamental atender el doble discernimiento del artista suizo-alemán al sentir y pensar (en) una cesura. Como dice Klee, “el mundo como un gris único, como nada” (1987: 287), el mundo que ha sido dirigido “hacia un último empobrecimiento, hacia la pérdida de la vida” (1987: 287), expresaría como un absurdo (1987: 287). Y tal vez lo que manifestaría bajo el enunciado de la *¡consideración!*, quizá sea una exclamación ante dicho empobrecimiento. Exclamación ante la imposición de una dirección (*Führerschaft*)

35. Hay traducciones tanto de la tragedia Edipo como la de Antígona de Hölderlin vertidas por Helena Cortés Gabaudan, y publicadas por la editorial *La Oficina*, lo cual tendríamos que agradecer infinitamente.

⁴⁷ Y reconocido el vínculo entre la obra de 1933 y de 1914 en Klee, que es de la exposición de una crítica de la violencia, para la historiadora Karen Offen en *Feminismos europeos (1700-1950)*,

Los cañones de agosto de 1914 señalaron el final de una era turbulenta y el comienzo de otra, una era en la que la política de la construcción del Estado-nación y las rivalidades internacionales [coloniales, imperiales, patriarcales] reconocieron de inmediato y comenzaron a amenazar las posibilidades de éxito del feminismo europeo en miríadas de formas impredecibles. Parecía casi como si aquellos que controlaban los cañones estuvieran intentando cerrar con dinamita las fisuras en la corteza de las instituciones patriarcales que las feministas habían logrado abrir a la fuerza de forma tan amplia en décadas previas. ¿Pudiera ser que uno de los objetivos tácitos de esta guerra fuera hacer un dique, incluso extinguir, el peligroso flujo incandescente de las aspiraciones feministas que tanto había captado la atención de los europeos y, desde luego, del mundo entero [y que a la par, en otros lugares, se movilizaban justamente]? (2020: 359).

(y de un sujeto automático).⁴⁸ Si la relación entre arte y pensamiento (la) expone un cuerpo, tal vez tengamos que recordar que en *Dialéctica Negativa* (1966) Th. Adorno hablaba del sufrimiento como una experiencia física, precisamente: “el sufrimiento es físico (*Leid physisch*)”. Que “[l]a más mínima huella de padecimiento sin sentido en el mundo experienciado desmient[a] toda la filosofía de la identidad” (2014: 190-191 (2003: 203)), nos expondría a una fractura (y a un radical extrañamiento). Fisura en la que lo finito separado de sí en el tiempo es siempre una otredad. Otro y otra, distinto y distinta de y a sí, expuestos en su finitud. Entonces, ¿a una distancia, *Tras la danza* se manifestaría una extraña y extranjera liberación? Tal vez. Mas solo como una liberación materialista del mito, como decía Benjamin, leyendo a Marx, como promesa de un humanismo real.⁴⁹ En tanto abre hoy,

⁴⁸ Desde otra perspectiva, K. Polanyi, para comprender el origen del fascismo alemán, de la dictadura nazi -y podríamos tal vez extenderlo, creemos, a una comprensión del origen de los fascismos- proponía o, más bien, le fue imperativo tornarse hacia los orígenes históricos económicos políticos de la idea de un mercado autorregulado, esto es, como dice en su extraordinario libro, *La Gran transformación* (1957), regresar a la Inglaterra ricardiana (2017: 91-92), para explicarse tal dirección. Sin duda, como nos lo expusiese tal vez por primera vez H. Arendt, en *Los orígenes del totalitarismo* (2017 (1950)), hay otros orígenes igualmente necesarios de considerar, que están dialécticamente implicados en el dinamismo del capital. No es menor recordar que la primera guerra fue una guerra por la disputa entre estados nacionales-imperiales por el dominio del mercado mundial. Los otros orígenes los hemos buscado nombrar: imperialismo, colonialismo, racismo, clasismo, patriarcado.

⁴⁹ Si la interrupción de la imagen esencial de la creación *como génesis* nos la da primariamente a sentir y pensar en la relación entre línea y color el artista suizo-alemán, el que un contrapunto implique la inflexión de un contraste, expresado por una línea-voz media, conllevaría considerar elaborada por un doble discernimiento la crítica del momento cosmogénico. En otras palabras, una interrupción expondría una liberación del tiempo, en tanto que una cesura expone (a) un cuerpo-pensamiento. Donde el trazo es el de una infinita separabilidad ante un punto-fatídico reducido a su absurdo, en la medida en que dicha reducción lo manifiesta como la expresión de una historia de la dominación. Su exacerbada figura se presenta como fascismo, sea o no parodiable. Para Kort, “Klee [en 1933] más bien le dio a la “revolución nacionalsocialista” un nuevo rostro parodiándola, y ante todo parodiando lo que la distinguía: la demagogia, el antisemitismo, la violencia y el militarismo. Klee parafrasea con sus dibujos la imagen-mundo hitleriana y con los medios de la cita cómica-lacónica lleva a cabo una sutil crítica de la ideología nacional-socialista” (2003: 191).

Que una material transmutación de un pathos en un ethos la abra lo extraño y lo extranjero, conllevaría considerar entonces, al lo otro exigirle a un pensamiento-en-imagen un contramovimiento, el gesto de una liberación (al liberar al tiempo del concepto de gris). Una liberación materialista del mito como la de humanismo real, nos tendría que llevar a meditar una material transmutación. (Cómo leer hoy el número IV de *Sobre el concepto de historia* de Benjamin). En los términos de Judith Butler, “[s]e trataría de una ética que no

tiempos del *continuum* de una catástrofe ecológica (que es de suyo el del devenir de una economía-política), a un diálogo con la naturaleza.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, W. Theodor (2014): *Dialéctica Negativa*. Brotons, Alfredo (Trad.). Madrid: Ediciones Akal. (2003). *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Arendt, Hannah (2017). Los orígenes del totalitarismo. Solana, Guillermo (Trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- Baumgartner, Michael (2010): “C’est à Weimar que fleurit une plante qui ressemble à la dent de sorcière” Paul Klee aus der Sicht der Surrealisten”. En Wedekind, Gregor (Ed.): *Polyphone resonanzen. Paul Klee und Frankreich. La France et Paul Klee*. (pp. 63-82). München: Deutscher Verlag.
- Bätschmann, Oskar (2000): “Grammatik der Bewegung. Paul Klees Lehre am Bauhaus” en Bätschmann, Oskar y Helfenstein, Josef (Eds.): *Paul Klee. Kunst und Karriere*. (pp. 159-172). Bern: Stämpfli Verlag AG Bern.
- Benjamin, Walter (2007): “El surrealismo”. En Tiedemann, Rolf y Schweppenhäuser, Hermann (Eds.): *Obras. Libro II. Vol.1*. (pp. 301-316). Navarro Pérez, Jorge (Trad.) Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, Walter (2007): “Karl Kraus”. En En Tiedemann, Rolf y Schweppenhäuser, Hermann (Eds.): *Obras. Libro II. Vol.1*. (pp. 341-376). Navarro Pérez, Jorge (Trad.) Madrid: Abada editores.
- Benjamin, Walter (2017): “Crítica de la violencia”. En Oyarzun R. Pablo, Pérez López, Carlos, Rodríguez, Federico (Editores): *Walter Benjamin y la crítica de la violencia* (pp. 19-48). Trad. y notas al ensayo de Benjamin, Oyarzun R. Pablo. Santiago: Editorial LOM.
- Boehm, Gottfried (2011): “Genesis: Paul Klee’s Temporalization of Form”. En *Research in Phenomenology*, 43, pp. 311-330. DOI: 10.1163/15691640-12341261.
- Boulez, Pierre (1989): *Le pays fertile. Paul Klee*. Thévenin, Paule. Paris: Édition Gallimard.
- Burrello, Marcelo (2012): *Autonomía del arte y autonomía estética*. Madrid: Miño y Dávila Editores.

solo manifiesta su deseo de vivir, sino que también reconoce que desear la vida significa desear la vida para ti, un deseo que implica producir las condiciones política para una vida [...] en su precariedad y promesa” (2016: 118).

- Butler, Judith (2016): "El deseo de vivir. La *Ética* de Spinoza bajo presión", en *Los sentidos del sujeto*. Trad. Kuffer, Paula. Barcelona: Herder.
- Cacciari, Massimo (2009): *Iconos de la Ley*. Cragnolini, Mónica (Trad.). Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- Corazón, Alberto (Ed.) (1971): *Bauhaus*. Fonseca, Dolores (Trad.). Madrid: Comunicación.
- Deleuze, Gilles (2012): *Diferencia y repetición*. Delpy, María Silvia y Beccacece, Hugo (Trad.). Buenos Aires: Amorrortu.
- (1992): *Differenz und Wiederholung*. Vogl, Joseph (Trad.). München: Fink.
- (1989): *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Vásquez Pérez, José y Larraceleta, Umbelina (Trad.). Barcelona. Ediciones Paidós: Barcelona.
- (1988): *Le pli. Leibniz et le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2009): *¿Qué es filosofía?* Kauf, Thomas (Trad.). Barcelona: Editorial Anagrama.
- de Vicente Hernando, César (2018). *La revolución de 1918-1919. Alemania y el socialismo radical*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Düchting, Hajo (2001). *Paul Klee. Malerei und Musik*. Prestel Verlag: München.
- Eggelhöfer, Fabienne y Kellet Tschirren, Marianne (2013): *Paul Klee. Maestro de la Bauhaus*. Madrid: Fundación Juan March. Fundación Juan March y Editorial de Arte y Ciencia.
- Glaesemer, Jürgen. (1973): *Paul Klee. Handzeichnung I. Kindheit bis 1920*. Bern: Kunstmuseum Bern.
- (1984): *Paul Klee. Handzeichnungen II. 1921-1936*. Bern: Kunstmuseum Bern.
- (1987): "Klee and the german romanticism". En Lanchner, Carolyn (Ed.) *Paul Klee*, (pp. 39-63). New York: The Museum of Modern Art.
- (1979). "El biográfico y artístico encuentro de Paul Klee con Alfred Kubin (*Pauls Klees persönliche und künstlerische Begegnung mit Alfred Kubin*)" en *Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922*, (pp. 63-97). En Zweite, Armin (Ed.) München: Städtische Galerie im Lebenbachhaus, Galerie + Edition A.
- Goethe, Johann W. (2013): *Teoría de la naturaleza*. Sánchez Mecca, Diego (Ed. y trad.) Madrid: Tecnos.
- Hölderlin, Friedrich (1992): *Sämtliche Werke und Briefe. Band 2*. Knaupp, Michael (Ed.) München: Carl Hanser Verlag.
- (2014): *Ensayos*. Traducción Martínez Marzoa, Felipe. (Trad.) Madrid: Hipérior.

- (2008): *Empédocles*. Ferrer, Anacleto (Trad.). Madrid: Hiperión.
- (2001): “Anotaciones al Edipo, Anotaciones a la Antígona”. Oyarzún R. Pablo (Noticia, Trad. y Notas). *Revista Teoría del Arte* 4 (2001), Universidad de Chile, Chile, pp. 79-115.
- Kant, Immanuel. (1992): *Crítica de la facultad de Juzgar*. Oyarzún, Pablo (Trad.) Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamérica.
- Kersten, Wolfgang y Okuda, Osamu (1995): *Paul Klee. Im Zeichen der Teilung*. Stuttgart: Hatje y Staatgalerie Stuttgart.
- Klee, Paul (1999): “Der Vortrag [La conferencia]”. Edición Kain, Thomas, Meister, Mona y Verspohl, Franz-Joachin (Ed.): *Paul Klee in Jena 1924* (pp. 47-69). Jena: Kunsthistorisches Seminar, JENOPTIK AG, Druckhaus Gera.
- (1993): *Diarios 1898-1918*. Reuter, Jas (Trad.). Madrid: Alianza.
- (1979): *Tagebücher 1898-1918*. Klee, Félix (Ed. y prólogo). Köln: DuMont.
- (1987): *Kunst – Lehre*. Regel, Günther (Ed.) Leipzig: Verlag Philipp Reclam.
- (1976): *Schriften. Rezensionen und Aufsätze*. Geelhaar, Christian (Ed.). Köln: DuMont Buchverlag.
- (2014). *Pädagogisches Skizzenbuch*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- (2008). *Teoría del arte moderno*. Ires, Pablo (Trad.). Cactus: Buenos Aires.
- (1985). *Théorie de l’art moderne*. Gonthier, Pierre-Henri (Trad. y selección). Denoël: Paris.
- (1979). *Briefe an die Familie, 2 Vol.* Edición Klee, F. DuMont: Cologne.
- *Bildnerische Gestaltungslehre*. www.kleegestaltungslehre.zpk.org.
- Kort, Pamela (editora) (2003): *Paul Klee 1933*. Publicado por Helmut Friedel la Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Walter König.
- Maldiney, Henri (2012): “L’esthétique des rythmes”. En *Regard Parole Espace* (pp. 201-230). Paris: Les Éditions du Cerf.
- Martínez, Sergio (2018): “Una aproximación a la composición del ritornelo de Paul Klee”. En *Revista Teoría del Arte*. Universidad de Chile, Chile, Núm. 33/34, pp. 16-55.
- (2019): “Una aproximación a la génesis de las potencias de lo falso en Gilles Deleuze”. En *Revista Endoxa* Núm. 43. UNED, Facultad de Filosofía, España, pp. 269-292.
- (2019): “Una expresión aórgica del deseo, el romanticismo frío de Paul Klee. Una aproximación genealógica y genética a su pensamiento-en-imagen”. En *Revista Escritura e Imagen*. Universidad Complutense de Madrid, España, Vol. 15. pp. 267-288.
- Miwaki, Yasuo (2007): “Art, War and Psychiatry: The Teaching of Klee”. En Maeda,

- Jujio (Ed.) *Paul Klee als Seelenforscher*. (pp. 75-8). Tokyo: Centre for Integrated Research on the Mind. Keio University.
- Offen, Karen (2020). *Feminismos europeos (1700-1950)*. Una historia política. Trad. Piedras Monroy, P. Madrid: Akal.
- Okuda, Osamu (2016): “‘Verwandlung und Neubildung’ Paul Klee Verhältnis zu Carl Einstein um 1930” En Baumgartner Michael y Sorg, Reto (Eds): *Historiografie der Moderne: Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser und die wechselseitige Erhellung der Künste*. (pp. 131-151). München: Wilhelm Fink.
- Oyarzún R, Pablo. (2000): “Lo trágico, de Hölderlin a Nietzsche”. En *Revista de Filosofía* 55, Universidad de Chile, Chile, pp. 137-156.
- — — — (2012): “Poema, modernidad, escisión y memoria”. En *Revista de Teoría del Arte, Número 22*, Universidad de Chile, Chile, pp. 13-29.
- Padel, Ruth (1997): *A quien un dios quiere destruir, antes lo enloquece*. Trad. Rosenberg, Gladys. Buenos Aires: Manantial.
- Petitpierre, Piera (1957): *Aus der Malklasse von Paul Klee*. Bern: Benteli-Verlag.
- García Varas, Ana (2011). “Lógica(s) de la imagen”. En García Varas, Ana (Ed.): *Filosofía de la imagen*. (pp. 15-56). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Polanyi, Karl (2017): *La gran transformación*. Chailloux, Graciela (Trad.). Ciudad de México: Fondo Cultura Económica.
- Toller, Ernst (2017): *Una juventud en Alemania*. Sorozábal Serrano, Pablo (Trad.), García Velasco, Pablo (Prólogo). La Rioja: Pepitas de calabaza.
- Wedekind, Gregor (1999): “Metamystik. Paul Klee und der Mythos”. En Kort, Pamela (Ed.). *Paul Klee. In der Maske des Mythos*. (pp. 62-90). Bonn: VG Bild-Kunst.
- Zeidler, Sebastian (2010): “Form as revolt: Carl Einstein’s philosophy of the real and the work of Paul Klee”. En *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 57/58, pp. 229-263.