



Universidad de Chile

Facultad de Artes

Escuela de Postgrado

Hacer de una imagen pensamiento

Líneas, fuerzas, color

Un encuentro entre Paul Klee y Gilles Deleuze

Tesis para optar al grado de

Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte

Doctorando

Sergio Martínez V.

Profesor patrocinante

Miguel Ruiz Stull

Santiago, Abril de 2018

Agradecimientos

Esta investigación fue posible de realizar gracias a una beca nacional de doctorado 2013-2017, patrocinada por el consejo nacional de ciencias y tecnologías (CONICYT). Quiero agradecer especialmente, al comité del Doctorado en Filosofía. Mención Estética y Teoría del Arte, Andrés Claro, Federico Galende, Pablo Oyarzún, Miguel Ruiz Stull, Rodrigo Zuñiga, aquellos años los debo al ingreso en el doctorado y a la oportunidad que me dieron para poder realizar esta investigación. Quiero también agradecer a Marlene Miranda, secretaria académica del doctorado, por la ayuda durante estos años. También quiero agradecer al Zentrum Paul Klee en Berna, Suiza, por haberme acogido durante tres meses, a Marie Kakinuma, Anita Mischler, Osamu Okuda, Heidi Frautschi y muy especialmente a Eva Wiederkehr, fueron, junto a Paola y Amelia, tres meses extraordinarios. Por ello, tengo que agradecer a Pablo Oyarzún, Miguel Ruiz Stull, Rodrigo Zuñiga por el ánimo que me dieron en la presentación del proyecto de investigación para realizar aquella pasantía. A mi profesor patrocinante, amigo, Miguel Ruiz Stull, por el vigor expresado, las conversaciones y las lecturas que llevó a cabo.

A Paola y Amelia, esta investigación no habría sido posible sin ustedes.

Índice

Abreviaturas	V
Introducción	10

Primera Parte. Del Caos al Cosmos

§ 1	Paul Klee, Gilles Deleuze y un caos-cosmos	25
I.	Primer ensayo de aproximación. En torno a las nociones de <i>Einführung</i> y <i>Abstraktion</i>	31
II.	Segundo ensayo de aproximación. Diagrama, sensación y concepto	40
III.	Tercer ensayo de aproximación: estructuras	48
IV.	Cuarto ensayo de aproximación: el deshacimiento del modelado y lo monstruoso	54
V.	Quinto ensayo de aproximación: ¿de la distinción entre plano (<i>Ebene</i>) e imagen (<i>Bild</i>)?	61
§ 2	El dominio de lo abstracto es el del ser de lo sensible: puntos, líneas, superficies	64
I.	Sexto ensayo de aproximación: De la diferencia y el tiempo	70
II.	Séptimo ensayo de aproximación: <i>réplicas</i>	73
III.	Octavo ensayo de aproximación: ¿en cuál instante se define un ritmo?	78
IV.	Noveno ensayo de aproximación: descentramientos	83
V.	Ensayo en retrospectiva: ¿el flujo pictórico del plano?	89
VI.	Décimo ensayo de aproximación: una intuición intelectual	93
§ 3	Destrucción y creación, del pensamiento	96
I.	Undécimo ensayo de aproximación: <i>réplicas</i>	102
II.	Duodécimo ensayo de aproximación: en retrospectiva	109
III.	Decimotercero ensayo de aproximación: ¿calcular las réplicas?	112
IV.	Decimocuarto ensayo de aproximación: ¿réplicas de lo incalculable?	118
V.	Decimoquinto ensayo de aproximación: hacia el movimiento del infinito	123
VI.	Aproximaciones para la segunda parte de esta investigación	133

Interludio. Un ojo fuera de toda medida	136
Segunda Parte. El ritornelo de Paul Klee	147
§ 4 Construcción y composición de un ritmo	150
I. Ensayo de aproximación. Mientras las réplicas vuelven a recomenzar 160 II. Primer ensayo de aproximación: <i>réplicas</i> 165 III. Segundo ensayo de aproximación: <i>réplicas</i> 170	
§ 5 Acerca de las fuerzas. Estática y Dinámica	178
I. Tercer ensayo de aproximación: <i>réplicas</i> 188 II. Cuarto ensayo de aproximación: <i>réplicas</i> 196 III. Quinto ensayo de aproximación: <i>réplicas</i> 207	
§ 6 Una línea. Una expresión aórgica del deseo	213
I. Quinto ensayo de aproximación: <i>réplicas</i> 226 II. Sexto ensayo de aproximación: <i>réplicas</i> 230 III. Séptimo ensayo de aproximación: <i>réplicas</i> 236 IV. Octavo ensayo de aproximación: <i>réplicas</i> 239 V. Noveno ensayo de aproximación: <i>réplicas</i> 246	
§ 7 De los colores	250
I. Re-comienzo: el huevo cósmico 258 II. Del momento cosmogénico: una cópula- acontecimiento 263 III. La fantasía de una polifonía 267 IV. Igual Infinito, la naturaleza de una línea-curva 271 V. La retirada de los barcos: azul en negativo (música y pintura) 274 VI. <i>Réplicas</i> 277 VII. Ensayo de <i>Réplicas</i> 279	
Conclusión. En in-equilibrio	281
Bibliografía	298
Lista de obras	311

Abreviaturas de las obras utilizadas.¹

Paul Klee

<i>BbF</i>	<i>Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Kunst-Lehre.</i>
<i>BG</i>	<i>Bildnerische Gestaltungslehre: www.kleegestaltungslehre.zpk.org</i>
<i>Cartas</i>	<i>Briefe an die Familie</i>
<i>CR</i>	<i>Catalogue Raisonné</i>
<i>Escritos</i>	<i>Schriften, Rezensionen und Aufsätze</i>
<i>PS</i>	<i>Pädagogisches Skizzenbuch</i>
<i>VJ</i>	<i>der Vortrag in Jena 1924 (Über die moderne Kunst)²</i>
<i>Diarios</i>	<i>Tagebücher 1898-1918</i>

¹ Para el caso de las obras de Paul Klee, hemos consultado diversas traducciones de los escritos que se encuentran traducidos, todas estas las citamos en la bibliografía. Merece la pena, creemos, mencionar en esta nota las dos bellas ediciones preparada por Jürg Spiller, esto debido a que han sido, especialmente la primera, las que más han circulado y las que más se han traducido. La cuestión es que las ediciones de Spiller son ediciones en la que lo escrito por Klee no se distingue con facilidad de los comentarios elaborados por Spiller (estos no están sino implícitos muchas veces), además de contener implícitamente citas a los *Diarios* de Klee y hacer difícil de seguir el curso que toma el pensamiento de Klee. Pues bien, considerando esto, y teniendo la posibilidad de hacer una lectura crítica de aquellas ediciones, al poder compararlas con ediciones críticas de los escritos de Klee, estas al contar con diversas traducciones sin duda nos han sido de ayuda. Si bien también contamos en nuestra lengua con una traducción en español de algunos escritos de Klee, estos han sido traducidos de la edición y traducción en francés realizadas Pierre-Henri Gonthier. También no podemos olvidar la traducción al español realizada por Jas Reuter de los *Tagebücher*, la que nos ha sido esencial, sin dejar de considerar posibles modificaciones a ella. Ahora bien, si hemos hecho un trabajo comparativo de las traducciones que hemos podido consultar, hemos intentado realizar en esta investigación, bajo aquel ejercicio comparativo, nuestra traducción en el cuerpo principal de trabajo, pero en un número limitado de notas a pie y algunos epígrafes hemos transcrito el alemán de Klee. En varios casos hemos enfatizado determinados términos que nos parecieron pertinentes para el desarrollo de esta investigación.

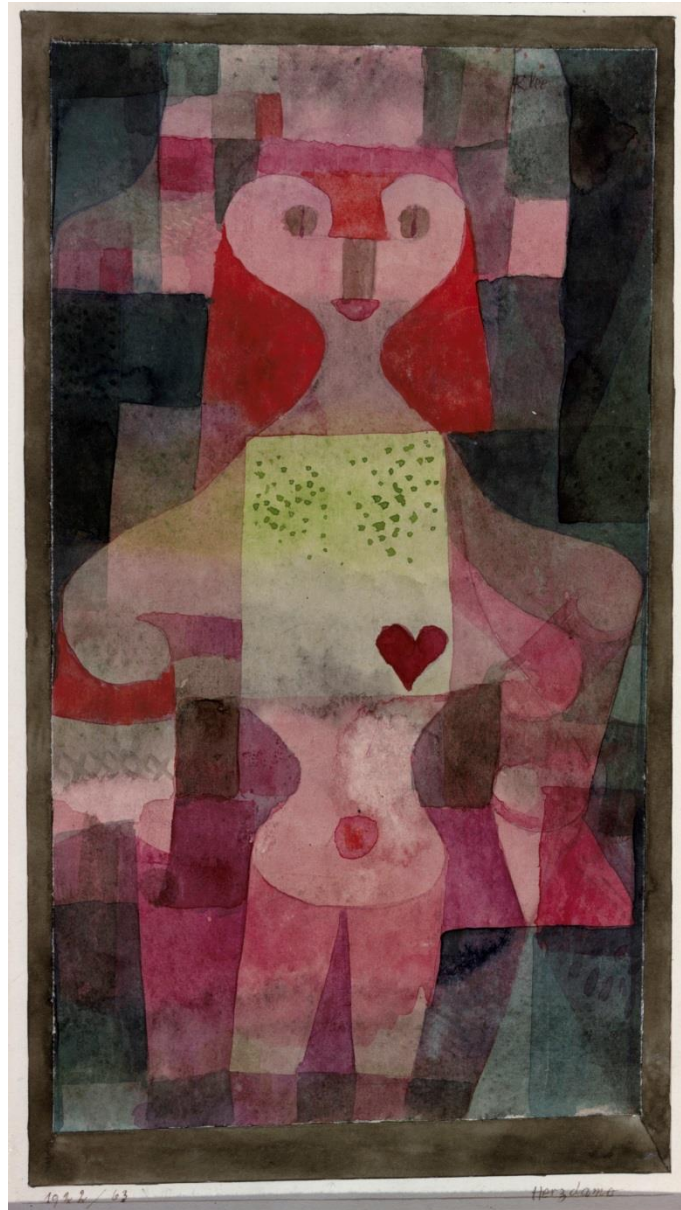
Para facilitar el reconocimiento de las abreviaturas, la primera vez en que se utilicen se hará la asociación con el título de la obra correspondiente.

² Este es el título que la edición crítica le ha otorgado al texto que se ha conocido por *Sobre el arte moderno (Über die moderne Kunst)*. Pero creemos que no habría de dejar de considerar este otro título en tanto se enfatiza lo moderno, lo que en pocos términos se ha llamado y podemos llamar: autonomía del arte.

Gilles Deleuze³

<i>NP</i>	<i>Nietzsche et la philosophie.</i>
<i>B</i>	<i>Le bergsonisme.</i>
<i>DR</i>	<i>Différence et répétition.</i>
<i>LS</i>	<i>Logique du sens.</i>
<i>D</i>	<i>(con Claire Parnet) Dialogues.</i>
<i>MP</i>	<i>(con Félix Guattari) Mille Plateaux (capitalisme et schizophrénie).</i>
<i>SPP</i>	<i>Spinoza. Philosophie pratique.</i>
<i>FBLS</i>	<i>Francis Bacon. Logique de la sensation.</i>
<i>LP</i>	<i>Le Pli. Leibniz et le baroque.</i>
<i>P</i>	<i>Pourparlers.</i>
<i>QP</i>	<i>(con Félix Guattari) Qu'est-ce que c'est la philosophie?</i>
<i>CC</i>	<i>Critique et clinique</i>
<i>ID</i>	<i>L'île déserte et autres textes</i>
<i>DRF</i>	<i>Deux régimes de fous.</i>

³ Para el caso de las obras de Gilles Deleuze, las páginas de la respectiva traducción irán en primer lugar, entre paréntesis las páginas de la obra en francés. En el cuerpo de referencias al final de esta investigación, se puede consultar los años de edición de cada obra, junto a las traducciones citadas y revisadas. En varios casos hemos enfatizado determinados términos que nos parecieron pertinentes para el desarrollo de esta investigación.



Herzdame, 1922, 63

Aquarela y lápiz sobre papel. Márgenes en acuarela y lápiz.

Montado sobre cartón.

29,5 x 16,4 cm

Los uniformes grises.

Paul Klee, *Diarios*,
Diario IV

El diálogo penetra en las profundidades moleculares y, finalmente, en las intraatómicas

Mijaíl Bajtín, *La palabra en la novela*

Todo amor es un ejercicio de despersonalización en un cuerpo sin órganos a crear.

Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas*

El meollo del punto está fuera de sí

Petra Petitpierre, *Aus der Malklasse von Paul Klee*

Introducción. En torno a la naturaleza de un encuentro.

Hacer de una imagen pensamiento. Líneas, fuerzas, color. Un encuentro entre Paul Klee y Gilles Deleuze. Esta investigación nace en particular de un fragmento de texto, este se halla en el undécimo capítulo de *Mil Mesetas (capitalismo y esquizofrenia)*,

El ritornelo presenta los tres aspectos, los hace simultáneos, o los combina: ora, ora, ora (*tântot, tântot, tântot*). Ora el caos es un inmenso agujero negro, y uno se esfuerza en fijar en él un punto frágil como centro. Ora uno organiza alrededor del punto una “andadura” (más que una forma) tranquila y estable: el agujero negro ha devenido una casa. Ora uno introduce en esa andadura una salida, fuera del agujero negro. Paul Klee es quien más profundamente ha mostrado esos tres aspectos, y su relación. Klee habla de “punto gris”, y no de agujero negro, por razones pictóricas. Pero el punto gris es en primer lugar el caos no dimensional, no localizable, la fuerza del caos, manajo enmarañado de líneas aberrantes. Luego el punto “salta por encima de sí mismo” y hace irradiar un espacio dimensional, con sus capas horizontales, sus capas verticales, sus líneas habituales no escritas, toda una fuerza interna terrestre (esta fuerza también aparece, con una andadura menos enmarañada, en la atmósfera o en el agua). El punto gris (agujero negro) ha cambiado, pues, de estado, y ya no representa el caos, sino la morada o la casa. Por último, el punto se lanza y sale de sí mismo, bajo la acción de fuerzas centrífugas errantes que se despliegan hasta la esfera del cosmos. (...). Y las tres cosas van unidas. Fuerzas del caos, fuerzas terrestres, fuerzas cósmicas: las tres se enfrentan y coinciden en el ritornelo (*ritournelle*).⁴

Este fragmento, hacemos memoria, nos llevó a preguntar por la obra de Klee. A un encuentro con lo que el pintor y dibujante presentaba. Pues bien, la intuición de Deleuze y Guattari nos dirigió hacia la obra de Klee, pero esta nos planteó volver de

⁴ MP 318-319 (382-383). Reproduzcamos el comienzo de aquel capítulo undécimo: “I. Un niño en la noche, presa del miedo, se tranquiliza canturreando. Camina, se detiene de acuerdo a su canción. Perdido, se cobija como puede, o se orienta con más o menos dificultad con su cancioncilla. Esta es como el esbozo de un centro estable y tranquilo, estabilizante y tranquilizante, en el seno del caos. Puede que el niño salte al mismo tiempo que canta, acelere o aminore su paso; pero la canción ya es ella misma un salto: ella salta del caos a un principio de orden en el caos, ella arriesga también a cada instante desmembrarse. Siempre hay una sonoridad en el hilo de Ariadna. O bien el canto de Orfeo” MP, 318 (382) (traducción ligeramente modificada), ver también el II y III en MP 318 (382-383). Recordemos que este capítulo comienza con la obra de Klee, la *Máquina-Gorjeal (die Zwitscher-Maschine, 1922, 151)*, volveremos a esta máquina. Respecto a las apariciones de Klee en la obra de Deleuze, ver la siguiente nota.

otro modo hacia la obra de Deleuze (y Deleuze-Guattari).⁵ En cuanto preguntamos por lo que aquel fragmento expresa para el encuentro que en esta investigación doctoral propondremos desarrollar, delimitamos ambas obras; es un ritornelo (*ritournelle*), que, en los términos F. Zouravichvili, “(...) evoca a la manera de un acrónimo el Eterno Retorno”,⁶ lo que en esta investigación buscaremos exponer. Para nuestra pesquisa es revelante el paréntesis que propone Zouravichvili para de otro modo aprehender aquel concepto en tanto lo explica desde una perspectiva deleuziana, pues dice el paréntesis: “Ritornelo (*diferencia y repetición*)”.⁷ Esto es, en cuanto está implicado en la repetición como diferencia un movimiento que va tornando consistente la relación tierra y territorio, relación que puede aprehenderse como devenir en la medida en que no tiene ni término ni fin, lo que retorna en tanto diferencia, lo que vuelve en tanto sale, lo sintetiza el concepto de ritornelo: “ora, ora, ora (*tântot, tântot, tântot*)”. Es en esta dirección que tendremos que preguntar por el movimiento que traza el ritornelo de Klee considerando que la relación entre tierra y territorio ya es problemática. Ahora bien, ¿forzamos ambas obras o las exponemos a un encuentro que solo podrá presagiarse en el transcurso de esta investigación? Hay un rasgo en común entre Klee y Deleuze, sin

⁵ La naturaleza de este fragmento es suficientemente importante para creer que en ella está en juego una arista importante del pensamiento deleuzeano, como diremos. Esto porque las otras menciones explícitas a Klee que se hallan en: *Lógica de la sensación, Francis Bacon*: capítulo VIII “Pintar las fuerzas” (63 (57)); Capítulo X “Nota: ¿Qué es un tríptico?” nota a pie de página (80 (74)); capítulo XII “El diagrama” (104-105 (96)) *El Pliegue*: 25-26 (20-21), *¿Qué es la filosofía?* y en al menos dos de sus cursos publicados: *Kant y el tiempo y el concepto de diagrama*, rodean aquel fragmento de Mil mesetas que hemos citado. Respecto a las otras menciones, daremos cuenta de ellas a lo largo de esta investigación, lo que podemos decir es que ellas aluden a la naturaleza del punto-gris. También se halla una mención explícita en *Foucault*, relacionada al papel que cumple el *saber* como uno de los tres ejes que definirían el pensamiento foucaulteano según Deleuze. Para Deleuze, lo que está en juego en dicho eje es una síntesis disyuntiva entre enunciados y visibilidades, una no-relación en tanto persiste la heterogeneidad entre las mismas, y Klee, sin olvidar a Matisse, es quien expondría y problematizaría dicha disyunción al producir en varias de sus obras y de modos distintos esa condición del saber. Lo que siguiendo el análisis deleuzeano no dejaría de estar relacionado al papel del *poder*, es decir, con las fuerzas y al de la *subjetivación*, es decir, las resistencias. En el fondo, es a partir de las resistencias que habría que considerar la lectura foucaultiana de Klee (la obra de arte en general). Dirá Deleuze, “De même, analysant Paul Klee, Foucault dit que les figures visibles et les signes d’écriture se combinent, mais dans une autre dimension que celle de leurs formes respectives [cursivas de Deleuze]” ver: *Foucault* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2004), 75. Esta otra dimensión es que expone el poder que yace en el saber, pero ahora como resistencia en la obra de arte. Un trabajo, ni en la línea de Foucault ni en la Deleuze, que busca dar cuenta exhaustivamente del papel del lenguaje en la práctica pictórica de Klee es el de: Kathryn Porter. *Paul Klee. Poet/Painter* (New York: Cadmen House, 2006).

⁶ François Zouravichvili. *El vocabulario de Deleuze*. Trad. Goldstein, Víctor. (Buenos Aires: Atuel, 2007), 92.

⁷ Ibid, 90. “Porque la tierra vale a la vez como ese hogar íntimo hacia el cual se curva naturalmente el territorio, pero que, tomado como tal, tiende a rechazar a este último al infinito (...); y como ese espacio liso que presupon y envuelve todo *límite*, y que constituye la apertura en derecho, la irreductible desestabilización del territorio mismo más cerrado”, 91.

olvidarnos de los contrastes de sentido entre ellos,⁸ el cual puede concebirse como un deseo si con él consideramos que el hacer de una imagen pensamiento implica la naturaleza extra-proposicional del pensamiento. Por una parte, la naturaleza extra-proposicional del pensamiento la expresa un acto que ha tornado sensible un acontecimiento en una obra de arte, por otra parte, ello nos lleva a concebir aquel *extra-afuera* del pensamiento en la medida en que aquel acto hace de una imagen la experiencia de un acontecimiento. La diferencia entre una imagen del pensamiento y el hacer de una imagen pensamiento la comprenderemos del siguiente modo: 1) entenderemos por *imagen del pensamiento* la exhibición de ella en la obra de arte pictórica y/o gráfica, 2) por *hacer de una imagen pensamiento* entenderemos el acto que re-origina aquella exhibición y que se diferencia de esta en tanto actúa en aquella exhibición implicándola. Por esto, en esta investigación, consideraremos aquella diferencia en un encuentro con una obra de arte. En este sentido, buscaremos sostener que una obra de arte presenta una imagen del pensamiento al mismo tiempo que la experiencia de ella implica un acto que vuelve a dar la heterogénesis de sí en la medida en que en él se expresa una repetición que envuelve la diferencia. Con heterogénesis consideramos el otro encuentro de Deleuze con Klee, que está tanto presente en *Lógica de la sensación* como en el curso de Deleuze sobre pintura subtítulo *el concepto de diagrama*.⁹ El asunto, creemos, puede sintetizarse del siguiente modo: en Klee, para Deleuze, se halla sentida y pensada una síntesis del tiempo que propiamente la realiza la pintura, síntesis que está relacionada con lo que en pintura se expresa como pre-pictórico y persiste en lo pictórico. Deleuze con ello quiere decir que la pintura, particularmente a partir de Cézanne para Deleuze, ha hecho la experiencia de una catástrofe que la ha obligado por una parte ha abandonar el dominio de la representación y, por otro parte, ha hecho que la pintura misma tenga que enfrentar aquella catástrofe y extraiga de ahí lo que genera el acto pictórico. Si la pintura experimenta su propia génesis esta se halla fuera de ella en tanto pre-pictórica. De la experiencia de aquella catástrofe que enfrenta la pintura, ella presenta, para Deleuze, conceptualmente un diagrama en la medida en que el germen que genera la pintura se lo extrae de una lucha

⁸ Que las obras de ambos autores las delimitemos en torno a la pregunta por la naturaleza del ritornelo (*ritournelle*) y bajo un rasgo cuyo contraste podría ser fechado en términos de época (cuál sea esta, o cuál sea la ruptura que la caracterizaría, creemos que sería un asunto, como veremos, que habría al menos que complementar con otra investigación) comportará tomar determinadas decisiones que en retrospectiva podrían ser leídas como productos de un encuentro que nace de la obra pictórica y gráfica de Klee, de la auto-posición que en ella se expresa como acto de creación.

⁹ Ver la nota número 5.

contra la catástrofe o el caos. Estamos, entonces, ante un encuentro que a partir de Deleuze es de doble naturaleza. Por una parte, el concepto de ritornelo, por otra parte, el acontecimiento que da cuenta de lo que genera la pintura. Pero, hay algo que puede llevarnos a concebir lo que está en juego para Deleuze en Klee, y con ello aprehender internamente lo que articula el ritornelo y la experiencia pictórica. Si vamos a considerar una experiencia en la que lo pictórico se enfrenta contra lo que lo genera y al mismo tiempo estamos ante la experiencia de un ritornelo, tendremos que concebir que la diferencia que re-comienza en aquellas experiencias se encuentra ante lo que expresa un acto de creación en tanto que la repetición de él se experimenta como el re-comienzo de un mundo. Pues bien, ello implica, y en esta investigación doctoral lo plantearemos, que una repetición (*répétition*) consista en un ensayo, lo cual nos llevará a preguntar por la naturaleza de este. O, en otros términos, si una obra de arte que vuelve a dar una imagen del pensamiento es obra de un cuerpo que desaparece en lo que revela, ¿cuál cuerpo obra en una obra de arte? ¿cuál es la naturaleza de una obra de arte kleeneana en tanto se experimenta un ensayo? Estas son algunas de las preguntas que intentaremos responder en esta investigación que se acota a un período de tiempo de la producción de Klee, 1921-1933.¹⁰ Período, principalmente, en el que Klee elabora su obra en diálogo con los cursos que realizará en la *Bauhaus* (*Staatliche Bauhaus*), cuyo final, recordemos, lo precipitó el arribo del nacional-socialismo alemán.¹¹

¹⁰ Esta tesis podría considerarse inevitablemente inconclusa, pero, al mismo tiempo, lo que abre el período tardío de Klee conllevaría otra investigación. Volveremos a esto.

¹¹ El período de Klee en la Bauhaus comienza el año 1921 y termina el año 1931, en el transcurso de ese año y hasta el 33' realizará clases en la escuela de artes de Düsseldorf, en las cuales no deja de haber una continuidad con aquellas de la Bauhaus. La Bauhaus sufrió dos cierres, tanto en Weimar y Dessau, como al final en Berlin. Recordemos que la Casa de la Construcción Estatal (*Staatliche Bauhaus*) fue un proyecto que aúno un deseo de transformación comunitaria de ímpetu moderno en el que arte y artesanía, arte y técnica, arte e industria, dialogaban en conjunto. Puede consultarse, con énfasis en el período de Weimar-Dessau y en diálogo con el constructivo ruso, Éva Forgács. *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. Trad. Bátki, John. (Budapest: Central European University Press, 1997). También, hemos consultado, Corazón, Alberto (Ed.). *Bauhaus*. Trad. Fonseca, Dolores (Madrid: Comunicación, 1971) y Michael Siebenbrodt y Lutz Schöbe. *Bauhaus 1919-1933*. (New York: Parkstone Press International, 2009).

Por otra parte, una carta *antes* de la Bauhaus. La revolución de noviembre de 1918, aquel período de 1918-19, Klee la describió como un periodo de aprendizaje. En carta a A.Kubin en mayo de 1919, escribe Klee, “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 (*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*).Ella tuvo resultados positivos (*Ohne positives Ergebnis war sie nicht*)”. Klee, ante la posibilidad de aquella existencia, va a considerar que quienes trabajan en las artes ocasionarían con su ejemplo un germinal efecto que se traduciría en distintos tipos de canalización que ocurrirán sobre una base amplia (*“Die befruchtende Wirkung unseres Beispiels würde sich durch anders geartete Kanalisierung auf breiter Basis abspielen”*). Dirá Klee, “Este nuevo arte entonces podría introducirse en los trabajos de oficio y ocasionar un gran florecimiento. Puesto que

Puede decirse que la obra de Klee en su relación con la *Bauhaus* expresa una tensión que en el curso que toma su pensamiento en aquella casa de la construcción estatal se expondrá en las obras que elaborará en aquel período;¹² sin olvidar que el último tramo del período que consideraremos de Klee lo continuará no en la *Bauhaus* sino como profesor de pintura en la escuela de arte en Düsseldorf (1931-1933), aquella tensión puede considerarse bajo la pregunta ¿cuál es la obra que hay que construir?¹³ Por un lado, no hay que desconocer que este período (1921-1933) de la obra de Klee está precedido por lo que acontece en su época; ahora, restringiéndonos al papel que cumplen los distintos movimientos artísticos durante la primera y segunda década del siglo XX, tendremos que decir que Klee hace eco de la ruptura que se expresará a fines del XIX tanto en la obra de Cézanne como en la de van Gogh respecto a la mimesis, la cual expondrá con fuerza tanto el expresionismo como el cubismo; particularmente, la abstracción, no dejemos de considerar que un grupo como el *Blau Reiter*, está en deuda con ambos movimientos.¹⁴ Ahora bien, respecto al período que hemos acotado y dentro

no habría más academias, sino solo escuelas de arte para trabajadores. (*Diese neue Kunst könnte dann ins Handwerk eindringen und eine grosse Blüte hervorbringen. Denn Akademien gäbe es nicht mehr, sondern nur Kunstschulen für Handwerker*) (...).Lieber Kubin, vielleicht interessiert Sie das nicht so sehr, aber es hat mit mich zeitweise sehr beschäftigt. Ver, Jürgen Glaesemer. “Paul Klees persönliche und künstlerische Begegnung mit Alfred Kubin” en Armin Zweite (Ed.) *Paul Klee. Das Frühwerk. 1883-1922*. (München: Galerie + edition A, 1979), 93

¹² Acerca de la relación con la *Bauhaus*, Christian Geelhaar. *Paul Klee und das Bauhaus*. (Köln: DuMont Schauberg, 1972); Osamu Okuda. “«Exzentrisches Zentrum». Paul Klee als Lehre” en *Paul Klee: Die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klee Unterricht am Bauhaus*. (Bern: Benteli, 2000), 233-257; Michael Baumgartner con la colaboración de Rossella Savelli. “Die Kunsttheoretischen und pädagogischen Schriften Paul Klees am Bauhaus in Weimar und Dessau” en *Paul Klee: Die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klee Unterricht am Bauhaus*. (Bern: Benteli, 2000) 28-36; Regine Prange. “Klee und Kandinsky in Dessau” en Norbert Michels (Ed.). *Architektur und Kunst. Das Meisterhaus Kandinsky-Klee in Dessau*. (Leipzig: E.A.Seemann, 2000) 65-91; Rainer K. Wick. “Paul Klee. Art-théorie-Enseignement” en *Paul Klee, Cours du Bauhaus. Weimar 1921-22*. Trad. Riehl, Claude. (Paris: Éditions des musées de Strasbourg, Éditions Hazan, 2004), 5-27 ; Fundación Juan March. *Paul Klee. Bauhaus Master*. Curadoras Eggelhöfer, Fabienne y Keller Tschirren, Marianne. (Madrid: Fundación Juan March y Editorial de Arte y Ciencia, 2013); Fabienne Eggelhöfer “Paul Klees Bauhauslehre: „Gut is Formung. Schlecht ist Form” en Geith, Ingeborg (Hg. von) „*Der andere Weg*“ *Unterricht bei Paul Klee*. (München: Schlossmuseum Murnau, 2015), 12-33. Los cursos que Klee realizó en la *Bauhaus* y que deseaba publicar, fueron: *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, el cual le sirvió como base para la preparación de sus cursos a largo de su carrera como maestro en la *Bauhaus*; el de *bildnerischen Mechanik* del año 24’; la *Bildnerische Gestaltungslehre*, que quedó inconclusa y ha sido reconstruida y publicada bajo el apoyo del centro Paul Klee, en Berna, Suiza. La única publicación en vida fue la síntesis que se recoge, y que a nuestro gusto es tan difícil de leer sin los primeros cursos, titulada: *Pädagogisches Skizzenbuch*, del año 24’.

¹³ Es esta otra pregunta que nos insistirá a lo largo de esta investigación.

¹⁴ El encuentro de Klee con los movimientos pictóricos y gráficos de su época se halla principalmente expuesto por él en el Diario III de sus *Diarios*, ver, en particular, los números 905 a 922. Respecto a la relación entre Klee y Kandinsky en el período de München, ver Charles Haxthausen, “Klee künstlerisches Verhältnis zu Kandinsky während der Müncher Jahre”. Trad. Susanne Schaup. en Armin Zweite (Ed.) *Paul Klee. Das Frühwerk. 1883-1922*. (München: Galerie + edition A, 1979), 98-130.

de la *Bauhaus*, podemos decir que tanto Klee como Kandinsky¹⁵ buscaron proponer un sistema que orientado pedagógicamente contribuyera a la enseñanza de la forma (y más allá de su expresión plástica). Y si es que deseamos adentrarnos no solo en las obras sino también en el pensamiento de aquellos artistas, aquellos desarrollos hay que leerlos en diálogo con sus quehaceres artísticos. Por otro lado, al mismo tiempo hay que decir que lo que Klee exponía en aquellos cursos, en el decir de Helene Schmidt-Nonne, sonaba frecuentemente a fórmulas matemáticas o físicas (o biológicas o geológicas), pero era poesía pura (*reinste Poesie*).¹⁶ Pues bien, como intentaremos expresar a lo largo de esta investigación, Klee busca exponer en aquellos cursos un movimiento que hace de una imagen pensamiento de una historia infinita de la naturaleza (*Unendliche Naturgeschichte*).¹⁷ Por supuesto, en esta introducción no podemos desarrollar lo que

¹⁵ Sobre Kandinsky aproximaremos algunas cuestiones a lo largo de esta investigación, se puede consultar sobre Kandinsky el estudio de Florman, Lisa. *Concerning the spiritual and the concrete in Kandinsky's art*. (Stanford: Stanford University Press, 2014). y acerca del período de Kandinsky, en paralelo a lo aquí mencionado, VV AA. *Kandinsky: Russian and Bauhaus years, 1915-1933*. The Solomon R. Guggenheim Foundation: New York, 1983.

¹⁶ En “*Der Unterricht von Paul Klee in Weimar und Dessau*” en *Pädagogisches Skizzenbuch (PS)*, Helene Schmidt-Nonne, expresa “*Die Aufgabenstellung klang oft wie die Formel des Mathematikers oder Physikers, sie war jedoch, genau betrachtet, reinste Poesie*”, 53. Una hipótesis que nos retrotraería a una escena que en común participan Klee y Deleuze se remonta a lo que la obra de Kant tiene de revolucionario, es decir, de introductorio para un pensamiento que nacería de lo que aquel filósofo ha introducido en él, el tiempo (y no meramente en relación a la estética trascendental, la cual podría relacionarse a aquel sonido (*Klang*)). Por otra parte, Pierre Boulez va decir que “*Il faut d’ailleurs remarquer que, dans ses écrits théoriques, les exemples pris à la musique, du moins de façon explicite, sont beaucoup moins nombreux que les déductions à partir de l’observation de la nature, ou les spéculations sur l’arithmétique ou la géométrie. Mais ces dernières, spécialement les relations arithmétiques qui concernent le rythme et la division de l’espace, sont très près de la définition du rythme en musique, et des division métriques*”, en *Le pays fertile* (Paris: Gallimard, 1989), 35). volveremos a esto a lo largo de esta investigación.

¹⁷ Si bien esto nos vincula a una tradición de pensamiento, no hay que dejar de considerarla en cuanto que ruptura (o revolución o revuelta). Si aquella tradición se diferencia por el giro hacia la pregunta por las condiciones del conocimiento, como habría de decir Deleuze en *Diferencia y repetición*, esta revolución es distinta a la copernicana. Pues bien, si aquella tradición es inaugurada por una revolución (o una ruptura o una revuelta (y una repetición de aquella)) es porque esta no estaría sino relacionada íntimamente con la introducción del tiempo en la experiencia del pensamiento (Por ejemplo, aquella revolución, como diría Péguy en *Clío*, “es una entrada en la materia del tiempo”, 104). O bien, propongamos una caricatura, si buscamos situar desde otra perspectiva el escenario (*Schauplatz*) que nos presenta Klee en este encuentro, uno de los ángulos de aquel habría de llevarnos a considerar el otro trasfondo histórico-filosófico en que se halla un encuentro entre Klee y Deleuze, que no es sino compuesto por al menos dos figuras de resonancia para los comienzos de la crítica de la razón en la corriente del temprano romanticismo, Kant y Spinoza (y con y contra Fichte, su lectura de Kant para el temprano romanticismo es movimiento de crítica). Esta relación (o afinidad electiva), y son las cartas de Jacobi (que lleva por remitente a Mendelsohn, a raíz de la declaración última de Lessing: el de spinozista) las que originan una lectura de Spinoza clave para el romanticismo temprano (no deja de ser relevante también la lectura de Schleiermacher) (o para el romanticismo), que, por ejemplo la consideran Hölderlin, el joven Schelling, o Goethe (volveremos a este autor), surgiría de una lectura spinozista de los párrafos §76-77 de la *Crítica de la Facultad de Juzgar* y del papel que cumpliría la noción de presentación (*Darstellung*) en cuanto que definiría el hacer sensible (de) una idea (Schopenhauer (el joven Schopenhauer, como diría el Nietzsche tardío) daría un salto al escuchar esto, pero el autor alemán no es sino un defensor de la intuición (*Anschauung*)) (en pocas palabras, la construcción no solo le compete a

implica aquella historia infinita de la naturaleza. Sin embargo por ahora hay que expresar con Deleuze y Guattari que aquel movimiento en la obra de Klee, como hemos dicho, puede concebirse como uno de desterritorialización. Tenemos que considerar el concepto de desterritorialización como el de un movimiento que implica la relación con la tierra, el territorio y la reterritorialización; y la dificultad para aprenderlo estriba en lo que en aquella relación busca expresarse: un *lugar*, que está afecto de cambio en tanto permanencia conmocionada por lo que implica aquel movimiento. En otros términos, esta es la experiencia del ritornelo en tanto experiencia de un lugar fuera de sí. El problema, para Deleuze, es que hay que abandonar el territorio en tanto en cuanto se abandona,¹⁸ y en este abandono hay una relación con lo extraño y el afuera que es necesaria de pensar. En este sentido, no es de mera oposición la relación entre territorio y desterritorialización. Pues bien, si toma consistencia este movimiento en la obra de Klee, también él nos da las condiciones para pensarlo. En este sentido, la naturaleza de un movimiento de desterritorialización nos la da a sentir y pensar Klee, y, como él dice, habremos de considerar que en la lengua de las obras mismas hallaríanse los elementos para expresarlo. Ahora bien, el problema que plantea la naturaleza extra-proposicional del pensamiento hay que concebirlo en el diálogo con la naturaleza que demanda Klee

las matemática sino también a la filosofía, lo cual no se alejaría de Deleuze). Pero, precisamente en este sentido, no deja de estar fundado dicho trasfondo en una lectura del platonismo (no es menor que la intuición bergsoniana sea traducida por *Intuition* (por ejemplo, esta no aparece en el diccionario de los hermanos Grimm)). Ahora bien, este ángulo podría llegar a ser removido, en un encuentro entre Klee y Deleuze, si con otros términos consideramos que aquello que hace sensible una idea -acá, tenemos que decirlo, por ahora, sin precisar los términos, seguiríamos aquella tradición de pensamiento, al menos en su expresión temprana (del romanticismo temprano)- hace de ella un problema en tanto se expresa, en el decir de Klee, como la de un concepto inconceptualizable de la falta de oposición (*ein unbegrifflicher Begriff der Gegensatzlosigkeit*) (pero Hölderlin no sería ajeno a esto). Es decir, como un acontecimiento (lo cual, como intentaremos presentar, no estaría lejos de la noción de ritornelo (*ritournelle*)). Por tanto, en este encuentro, por ser quizá el primer crítico del platonismo, habrá de aparecer Nietzsche. En esta investigación, ello nos llevará a intentar exponer este encuentro bajo la estela de lo que Klee llamará frío romanticismo.

Respecto al romanticismo temprano y la obra de arte, ver: Elizabeth Millán-Zaibert. *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy*. (New York. State University of New York Press, 2007); Frederick Beiser. *The Romantic Imperative*. (Cambridge: Harvard University Press, 2003); Manfred Frank. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Trad. Millán-Zaibert, Elizabeth. (New York: State University of New York Press, 2004); Géza von Molnár. *Romantic Vision, Ethical Context. Novalis and Artistic Autonomy*. (University of Minnesota Press: Minneapolis, 1987); Walter Benjamin. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán en Obras. Libro I. /Vol.1*. Tiedemann, R y Schweppenhäuser, H (Ed.). Trad. Brotons, Alfredo. (Madrid: Abada Editores, 2006). Respecto a la noción de presentación (*Darstellung*), volveremos.

¹⁸ Que el territorio se abandone expresa una característica existencial, ahora hay dos modos de abandonar el territorio, y es aquí cuando la relación entre devenir e historia expresa que no es de mera oposición, la del exilio y la del encuentro con el afuera. En el caso de Klee, el asunto es más complejo en cuanto ambos modos están presentes.

en la medida en que aquella se halla fuera de sí o, más bien, en *Out-landisch*.¹⁹ Esto es, tendremos que considerar que en lo que Klee expondrá a través de aquel diálogo está implicada la relación entre pintura y música, relación que buscará plantear su obra en aquel período en el acto de creación que ella misma expresa. Esto nos llevará a sostener que el movimiento de desterritorialización de Klee solo podremos aprenderlo considerando que aquella relación consiste en un diálogo en *Out-landisch*.

En la primera parte de esta investigación, *del Caos al Cosmos*, expondremos la relación entre un dominio de la abstracción, un plano de caos-cosmos y una imagen del pensamiento. Con ella buscaremos exponer el hacer de una imagen pensamiento, para preguntar por la conjunción de líneas, fuerzas, colores. Considerando que lo que expresa la relación entre aquellas distinciones es un pensamiento que se presenta extra-proposicionalmente, lo que buscaremos a través de ellas será desmenuzar la naturaleza de aquel pensamiento. Pues bien, si en un encuentro con una obra de arte se expresa una experiencia que hace posible elaborar aquellas distinciones en la medida en que revela la naturaleza de un experimento, también ella, en cuanto presenta la relación entre aquellas distinciones, hay que concebirla implicada en una imagen del pensamiento.²⁰ Es decir, una imagen del pensamiento es expresión de una experiencia que vuelve a experimentarse en un encuentro con una obra de arte. Es entonces plausible de concebir que aquello que se extrae de la experiencia de una obra de arte pueda llegar a distinguirse bajo un dominio de la abstracción y un plano de caos-cosmos en tanto estas distinciones estén vinculadas a la experiencia de aquella. Considerando que estas elaboran lo que ella expresa como hecho de sensación: la materialidad irreductible de la

¹⁹ Tomaremos prestado un término que Deleuze toma de Herman Melville y que expone en *CC* 93 (103). Esto es lo que escribe Melville en *Moby Dick* (New York, Penguin eBooks, 2009) “That mortal man should feed upon the creature that feeds his lamp, and, like Stubb, eat him by his own light, as you may say; this seems so *outlandish* a thing that one must needs go a little into the history and philosophy of it”, 398 (cursivas nuestras). En el Oxford dictionary se dice que aquel término proviene de *ütlandisc* 'not native', de *ütland* 'foreign country'. Puede quizá entonces considerarse que de lo que se trata es de pensar en *Out-landish*.

²⁰ Podría considerarse que aquí está en juego la noción de *Darstellung*, tal como la consideran históricamente Martha B. Helfer, en *The retreat of representation. The concept of Darstellung in German Critical Discourse*. (New York: State University of New York Press, 1996) y Philippe Lacoue-Labarthe en *La verdad sublime*. Trad. Fernández H. Diego y Potestà, Andrea. (Santiago: Metales Pesados, 2015). También nos remitimos a *Crítica de la facultad de juzgar* §23. Respecto a la diferencia (que problematizan distintamente Lacoue-Labarthe y Deleuze) entre lo bello y lo sublime y la relación entre las facultades intentaremos aproximarnos en la primera parte de nuestro trabajo. Y si bien podría tratarse de la presentación de una idea, es la noción de forma, al menos en este encuentro que proponemos entre Klee y Deleuze, la que implicará considerarla como la del tiempo, como forma en el devenir, como génesis. Volveremos a esto, pues también habremos de hacer mención que en la traducción al alemán de *Diferencia y repetición*, la noción de *Darstellung* ocupa un rol no menor.

obra de arte pictórica y/o gráfica, también tendremos que considerar que la relación entre aquellas distinciones habrán de ser cuestionadas a medida que desarrollemos esta investigación. Dado el caso que buscamos desarrollar, como hemos dicho, esto se expresará de otro modo articulado en el curso que tomará la obra de Klee entre los años 1921-1933, influenciado notablemente por su quehacer en la *Bauhaus*.²¹ Pues bien, el tenor de este encuentro estará marcado por un acento deleuzeano y esto es porque hallamos en él la puesta en obra de determinadas distinciones que nos permitirán aproximarnos a este encuentro con Klee. En este sentido, puede considerarse que aquellas distinciones las hemos extraído de la obra de Deleuze,²² pero al mismo tiempo hay que plantear que el encuentro con Klee consistirá en volvernos de otro modo hacia lo que se expresa con ellas. Otro tono es el que se expone en un encuentro con una obra de Klee. Una obra de arte es una notable variación de lo que expone el inevitable carácter de un plano de caos-cosmos en la medida en que aquella variación es consustancial a la instauración de él. Porque si buscamos proponer que en Klee se hallan conjugados los elementos que vuelven a dar la experiencia de una obra de arte, con Deleuze será lo que se distingue bajo aquellas distinciones lo que tendremos que considerar bajo un tono kleeneano. Por esto, este encuentro entre Klee y Deleuze halla su génesis en la experiencia de una obra de arte. Y será la naturaleza de la obra, la auto-posición que expresa ella, la que hará que volvamos hacia la relación que buscaremos exponer. Pues ella está implicada en un acontecimiento que lo torna sensible una obra de arte, que contra-efectúa una obra de arte; como diría Klee, hace visible (*macht sichtbar*), no reproduce lo visible. En este sentido, en la medida en que implica un concepto inconceptualizable una obra de arte, ella hace sentir y pensar un acontecimiento que se presenta como el de una metamorfosis (*Verwandlung*) de él. La hipótesis es que el caso que elabora un período preciso de la obra de Klee, y que la data lo acota cronológicamente,²³ al mismo tiempo marca un límite que abre la pregunta por

²¹ En carta a Lily Klee, diciembre 1921, “Aquí en el taller pinto una media docena de pinturas y dibujo y pienso acerca de mi curso, todo esto en conjunto” en *Cartas. Segundo tomo*. 983

²² Como veremos, al menos por lo que se enuncia en *¿Qué es filosofía?* un plano puede poblarse de elementos pictóricos y, al mismo tiempo, el plano es la imagen del pensamiento, por supuesto, es la singularidad de él la que buscaremos pensar.

²³ Este asunto del período, que hemos acotado, no es fiel a la división habitual de la obra de Klee. La crítica concuerda que se inicia otro período el año 21’, pero suele ser el año 35’, 36’ el de un corte que luego vuelve otro el 38’. Por supuesto, casi todo recae en el análisis de obras y en la selección de las obras mismas. Algo de lo que el mismo Klee participó, si consideramos la selección que realizó para una exposición en Berna el año 35’ o en Zürich 40’. Por nuestra parte, creemos que hay un remanente que persiste del período anterior, lo cual nos devuelve particularmente al *Diario IV* de *Diarios* de Klee y lo que posteriormente a la última fecha no quedó registrado. A lo largo de esta investigación diremos más.

otro pensamiento que no podremos desarrollar en esta investigación. Ahora bien, para comenzar a concebir aquel movimiento de desterritorialización, aquella historia infinita de la naturaleza, tendremos que considerar que la forma vacía del tiempo, y no solo en cuanto se presenta una forma en el devenir, en cuanto génesis,²⁴ hace que se exprese de otro modo la naturaleza del movimiento. Dicho de otro modo, solo bajo la introducción de aquella forma del tiempo expresa la auto-posición de una obra de arte que la presentación de una imagen del pensamiento implica una forma que presenta una intuición de otra naturaleza. Como buscaremos decir, una obra de arte torna sensible un acontecimiento que se expresa como el de un movimiento de desterritorialización; una obra de arte hace de un acontecimiento un hecho de sensación, contra-efectúa un acontecimiento presentando transformada la diferencia que él implica. Pues bien, en la primera parte de nuestra investigación propondremos que lo que concibe aquel movimiento es una *expresión aórgica del deseo*. Por *expresión aórgica del deseo* intentamos acentuar un tono hölderlineano en esta investigación,²⁵ el cual, vía interpretación de R. Bodei de *La muerte de Empédocles*, lo hallámos en la descripción de lo *aórgico*, como dice Bodei: “[l]o aórgico produce lo numinoso, el terror pánico, ante el cual lo orgánico retrocede espantado; es el infinito ante el que nos sentimos perdidos y atraídos a un tiempo”.²⁶ O como dirá Hölderlin, “[Pero] esta vida sólo existe

Respecto al asunto de la división de los períodos de la obra de Klee, volveremos en la conclusión de esta investigación.

²⁴ Respecto a la noción de forma nos parece aclarador lo expresado por Wladislaw Tatarkiewicz. *Historia de seis ideas*. Trad. Rodríguez M, Francisco. (Madrid: Tecnos, 2001), 253-278; respecto a la noción de formalismo, lo expresado por Francisca Pérez Carreño en Valeriano Bozal (Ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol.2. (Madrid: Visor, 1999), 255-273 y de la misma autora, “K. Fiedler. La producción de lo real en el arte” en *Fiedler, Konrad. Escritos sobre arte*. Traducción Romano, Vicente. Madrid: Visor, 1991, pp. 11-44. Como ha mostrado Gottfried Boehm en “Genesis: Paul Klee’s Temporalization of Form” en *Research in Phenomenology* 43 (2011), pp. 311-330, la noción de forma en Klee no pertenece a la tradición platónica en la medida en que el tiempo se introduce en ella. Volveremos, por supuesto, a esto.

²⁵ En las cartas creemos hallar una clave de este asunto que incluso va más allá de lo que podremos decir en esta investigación. Klee menciona a Hölderlin en dos ocasiones, las dos cartas dirigidas a su pareja y, luego, esposa Lily Stumpf, una en 1903 menciona la transcripción de unos poemas, sin nombrar sus títulos, la otra en 1933 a propósito de sentirse íntimamente expuesto en la traducción de Hölderlin del Edipo Rey. Klee, expresa en esta última carta, en otras expresiones, que esta traducción es hecha nada menos que por Hölderlin (*und zwar in der Überetzung keines Geringeren als Hölderlins*), un gran maestro del lenguaje (*ein grosster Sprachmeister*). Ver, Cartas. Segundo tomo. 1224-1225. Hay que recordar que tanto en las notas sobre el Edipo como en la sobre Antígona, Hölderlin hace mención de lo aórgico, que es un concepto que propiamente elabora en el período tardío de su obra.

²⁶ Remo Bodei. *Hölderlin. La filosofía y lo trágico*. Trad. Juan Díaz de Atauri (Madrid: Visor, 1990), en referencia al Empédocles de Hölderlin, escribirá Bodei: “Dos fuerzas opuestas gobiernen la totalidad de la naturaleza: una fuerza que une, que determina las figuras particulares y la estructura, lo orgánico, y una fuerza que divide, que es la potencia infinita y pánica de la naturaleza, al margen de toda organización, inasible por la conciencia y por la actividad creadora de los humanos, por el arte, lo aórgico. (...)“Lo aórgico produce lo numinoso, el terror pánico, ante el cual lo orgánico retrocede espantado; es el infinito ante el que nos sentimos perdidos y atraídos a un tiempo”

en el sentimiento (*Gefühle*) y no para el conocimiento (*Aber dieses Leben ist nur im Gefühle und nicht für die Erkenntniß vorhanden*). Si debe ser cognoscible, entonces tiene que presentarse mediante el hecho de que ella, en la desmesura de la intimidad (*Übermaaße der Innigkeit*), en la cual se permutan los términos contrapuestos, se separa”.²⁷ Transmutar lo aórgico en una expresión aórgica del deseo equivale en esta investigación a la exposición del romanticismo frío kleeneano, el cual expresa un pathos de la distancia²⁸ que se presenta como el de una *metabolé*. Al mismo tiempo consideraremos un desbordamiento en la medida en que en la desmesura de la intimidad, de lo sentido (*Innigkeit*), lo contrapuesto, *un movimiento que implica la inversión de sí*, en el tiempo es exposición de una tensión que la expresa la virtualidad de una inflexión, la cual trae de vuelta el plano de caos-cosmos. Es una expresión aórgica del deseo la que hace aprender que la formación de una forma es también una disolución de ella. En nuestro caso lo que se expone, considerando la implicancia del dominio de la abstracción, es una fuga (*Fuge*) de lo abstracto²⁹ que desbordando aquel dominio en la medida en que no se distingue aquel desborde de una expresión aórgica del deseo expresa la potencia de un devenir: el de aquel plano.³⁰ Esto es, una fuga de lo abstracto se diferencia por las fuerzas que expresa un ritornelo en el movimiento de desterritorialización que experimenta un plano de caos-cosmos. Es una fuga de lo abstracto la que presenta una expresión aórgica del deseo en tanto en cuanto consideremos una estructura (*Struktur*) que se desenvuelve rítmicamente como forma en el devenir, en cuanto génesis, (como diremos, no es que haya una estructura, esta se

²⁷ Hölderlin, F. *Empédocles*. Ferrer, A (Presentación, trad. y notas). Edición bilingüe. Madrid, Ediciones Hiperión, 2008, p. 287. (“El ser humano, más orgánico y más artístico, es la flor de la naturaleza; la naturaleza, más aórgica, cuando es sentida en su pureza por el ser humano puramente organizado, formado puramente en su índole, le otorga el sentimiento del cumplimiento (*gibt ihm das Gefühl der Vollendung*). Pero esta vida sólo existe en el sentimiento y no para el conocimiento (*Aber dieses Leben ist nur im Gefühle und nicht für die Erkenntniß vorhanden*). Si debe ser cognoscible, entonces tiene que presentarse mediante el hecho de que ella, en la desmesura de la intimidad (*Übermaaße der Innigkeit*), en la cual se permutan los términos contrapuestos, se separa”).

²⁸ Sin duda esto es una paráfrasis a Nietzsche, y lo que queremos rescatar de esta noción es que la distancia respecto al pathos implica una transformación de él. Para decirlo con Hölderlin, se sabe del padecimiento por sentimiento, pero para que se torne cognoscible es necesario una *distancia* y es ella la que lo transforma. Volveremos a esto en cuanto en ello está implicada la relación entre música y pintura.

²⁹ Dicho rápidamente, para nuestra investigación el tema que produce un diálogo en *Out-landisch* hay que concebirlo en los contrapuntos que generan unas líneas cuyo carácter abstracto buscaremos exponer. Ahora bien, también habremos de considerar que en una fuga de lo abstracto el tiempo está fuera de quicio (*die Zeit is aus den Fugen*). Volveremos a esto en la primera parte de nuestra investigación.

³⁰ Así definen la noción de devenir, Deleuze y Guattari en *MP*: “Devenir, es, a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se desempeña, extraer partículas, entre las cuales se instauran relaciones de movimiento y reposo, de velocidad y lentitud, lo más *próximo* a lo que se está deviniendo, y gracias a las cuales se deviene. Es en este sentido que el devenir es el proceso del deseo”, 275 (334).

hace; es el hacer de ella lo relevante). Por fuga de lo abstracto, entonces, intentaremos aprehender, considerando que los elementos sensibles que la componen son expresión de una operación de sustracción que se realiza en el dominio de la abstracción, tanto la complementariedad entre dibujo y pintura como la introducción de la forma vacía del tiempo. Sin duda, el concepto de fuga es uno deleuzeano,³¹ pero, al igual que el concepto de desterritorialización, tenemos que decir que el acento kleeano en él conllevará considerarlo en el diálogo en *Out-landisch* que propondremos en esta investigación. Pues bien, en cuanto lo que se expone es un devenir que yace en movimiento, el plano conmueve el dominio de la abstracción. Es en este sentido que una expresión aórgica del deseo trastorna una fuga de lo abstracto, conmoción y trastorno que un ritornelo-Klee expresa en una conjugación o configuración de fuerzas de formación y disolución, las del caos, de gravedad y centrífugas. Por esto, en la primera parte de esta investigación tendremos que considerar una noción de ritmo, la intensidad que es él. Ahora bien, como hemos dicho, en este encuentro aquella intensidad la buscaremos aprender bajo lo que Klee llama romanticismo frío (*kühle Romantik*), en él se halla expresado un acto de creación que implica un sentido del humor. Se trata de un ejercicio que revela que la naturaleza del pensamiento es tanto creadora como destructora, y es este desenvolvimiento el que nos llevará a considerar la elaboración de un arte de la distancia en la presentación de una imagen del pensamiento.

En la segunda parte, *el ritornelo de Paul Klee*, considerando que esta parte habrá de medirse con la primera parte de nuestra investigación, en la que la labor crítica que

³¹ Quizá la primera exposición explícita del papel que cumple en el pensamiento de Deleuze el concepto de línea de fuga se halla en *Diálogos*, 141-166 (151-176). Quien ha trabajado la noción de línea a partir de esta exposición y de Mil Mesetas es Luis de Miranda, “Is a new life possible? Deleuze and the Lines” (*Deleuze Studies* 7.1, 2013), 106-152. . De esta exposición está ausente Worringer. No es menor esta ausencia, ya que estética y política en Deleuze están mutuamente implicados. Pues bien, cuando Deleuze propone una descripción del arte nómada en la catorceava meseta de Mil Mesetas titulada *1440. Lo Liso y lo Estriado* apela a la línea abstracta que descubre Worringer en el arte gótico (y que genealógicamente tiene reminiscencia para Worringer con lo primitivo y lo oriental, si bien se diferencian). Línea abstracta que en Worringer se halla expuesta en *Abstraktion und Einfühlung* y que unos años después expondrá más extensamente en *Formprobleme der Gotik*. Recordemos que para Deleuze, ya por el papel que cumple en dicha meseta, dicha línea es fundamental. Y esta volverá a expresarse en *Francis Bacon. Lógica de la sensación y ¿Qué es la filosofía?*. Por otro lado, la influencia de de Worringer en Klee ha sido estudiada, ver: Christian Geelhaar. *Paul Klee und das Bauhaus* (Köln: DuMont Schauberg, 1972), 24 y siguientes. Y volveremos a Worringer en esta investigación. Ahora bien, en tanto busquemos preguntar por la relación entre una fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del deseo lo que estamos buscando es problematizar un espacio. Pero, como dirá Deleuze y Guattari en aquella meseta en que se describe la distinción entre el espacio liso y el espacio estriado, tendremos que considerar que, “[E]videntemente, los espacios lisos no son liberadores de por sí. Pero en ellos la lucha cambia, se desplaza y la vida reconstruye sus desafíos, afronta nuevos obstáculos, inventa nuevos aspectos, modifica los adversarios. Nunca hay que pensar que para salvarnos basta con un espacio liso (*Ne jamais croire qu'un espace lisse suffit à nous sauver*)” *MP*, 506 (625)).

buscaremos desarrollar habrá de hallarse con el acto de creación que precede a aquella, intentaremos concebir aquel movimiento de desterritorialización. Para esto, en la medida en que buscamos volver hacia la auto-posición que presenta una obra de arte en tanto abre un pasaje de lo finito a lo infinito, será un encuentro en y con ella lo que nos llevará a reconsiderar lo que expusimos en la primera parte de nuestra investigación. Es este asunto el que tal vez consista en hacer de una obra un experimento (*Versuch*): líneas, fuerzas, colores, expresan movimientos que presentan conjugados “una imagen esencial de la creación en cuanto génesis (*wesentliche Bild der Schöpfung als Genesis*)”.³² En este sentido, las relaciones de fuerzas que implica aquel “proceso de creación (*Schöpfungsprozesses*)”³³ las intentaremos exponer en la segunda parte bajo la distinción de lo estático (fuerzas de gravedad) y lo dinámico (fuerzas centrífugas), las cuales introduciremos en la primera parte de nuestra investigación. Es en esto que está implicado un acto de creación: “un acto de creación de mundo (*weltschöpferische Tun*)”.³⁴ Para el período acotado, aquí es cuando nuestra investigación se vuelca hacia un conjunto de obras de arte gráficas y pictóricas. Pues bien, planteemos una pregunta en esta introducción: la de la naturaleza de una línea. Y consideremos un ejemplo que Klee elabora en sus cursos. En este ejemplo, Klee nos invita a considerar el actuar de dos líneas bajo términos melódicos; “[e]stos dos tipos de elaboración (*Verarbeitung*) de dos caracteres son definidos en música como melódicos (solista con acompañamiento)”.³⁵ Klee busca mostrar que el actuar de dos líneas en conjunto, o en acompañamiento o en lucha o en adaptación, elaboran distintamente, rítmica y/o estructuralmente, la superficie o la figura que ellas componen. Para una elaboración de los ejemplos, Klee considerará las relaciones entre una línea recta y una línea circular para atender la generación de contrastes entre contrarios. Pero, precisamente, será la diferencia entre aquellas líneas las que Klee nos hará sentir y pensar en términos de fuerzas considerando que la relación entre ellas expresa una tensión (*Spannung*), lo cual implicaría una metamorfosis (*Verwandlung*).³⁶ Tomaremos el ejemplo de la lucha (*Kampf*) y el de la adaptación (*Anpassung*).

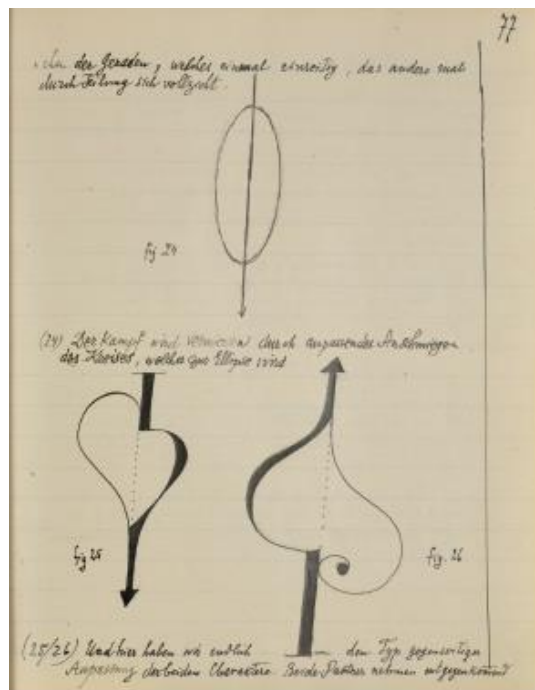
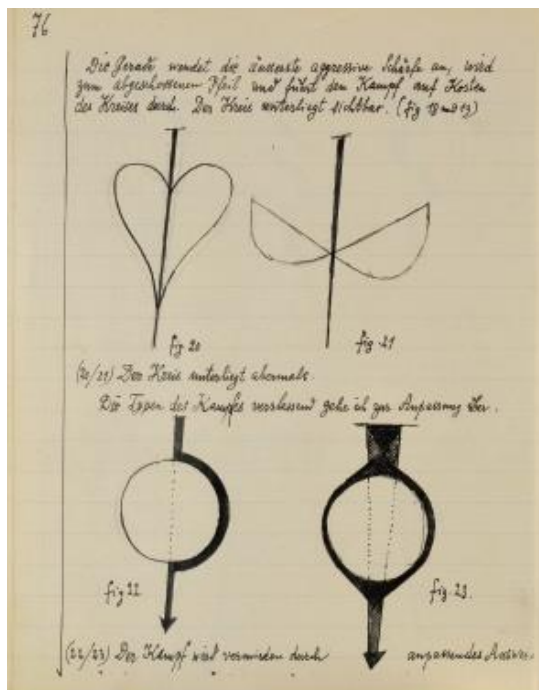
³² *der Vortrag in Jena 1924 (VJ) 43*. Como recordaremos, es esta conferencia la que con posterioridad será conocida bajo el título *Sobre el arte moderno (Über die moderne Kunst)*.

³³ *VJ 43*.

³⁴ *VJ 43*

³⁵ *Beiträge zur bildnerischen Formlehre (BbF) 170-179*

³⁶ Petra Petitpierre. *Aus der Malklasse von Paul Klee*. (Bern: Benteli-Verlag, 1957), 36. Volveremos a esto.



37

Que Klee conciba la relación entre las líneas melódicamente implica considerar que la relación entre ellas genera la diferencia en tanto ella distintamente actúa en una obra gráfica y pictórica. En otros términos, los movimientos expresan tensiones que estructuran una obra de arte, pero la conjugación desterritorializante de estos no puede considerarse sin el actuar de una línea. En este sentido, como lo veremos en esta investigación, este actuar implica la construcción y composición de una estructura. Pues bien, bajo esta distinción atenderemos un ritmo que desenvuelve una obra en la medida en que lo que se experimenta en ella como hecho de sensación son los movimientos que conjuga una composición rítmica. Esta distinción entre construcción y composición nace de la diferencia que en la experiencia de una obra de arte la desenvuelve una intuición (*Intuition*) en tanto es bajo la noción de composición que se relacionan

³⁷ “La recta se vale del filo extremadamente agresivo, deviene una flecha lanzada y acomete la lucha a costa del círculo. El círculo sucumbido se hace visible, fig., 20, fig., 21. Dejando los tipos del combate (*Kampfes*), paso a la adaptación, Fig., 22, Fig., 23. La lucha se evitará mediante un desvío adaptado de la recta, en un caso se efectúa por un lado, en el otro caso por división, Fig., 24. La lucha se evitará por una adaptación recogedora de la recta al círculo, que deviene elipse, fig., 25, fig., 26. Y aquí finalmente tenemos el tipo de adaptación recíproca de ambos caracteres. Ambos considerablemente adquieren una alterada (*veränderte*) figura. El círculo ya no es un círculo, la recta ya es una recta”, *BbF* 176-178. Cuando se busca explicar como un pájaro aprende a volar considerando la adaptación al espacio vital atmosférico, suele enunciarse así: “*Wie die Vögel fliegen: Anpassungen an den Lebensraum Luft*”. Volveremos a los pájaros.

construcción e intuición. Al mismo tiempo hay que considerar que que es compositivamente que se expresa el ritornelo de Klee. De ahí que la conjunción distributiva de las fuerzas (ora, ora, ora (*tântot, tântot, tântot*)) que coinciden y se enfrentan en un ritornelo, no haya sino que considerarla conjugada en y por el movimiento que presenta una obra de arte. Para el ejemplo que buscamos presentar en la introducción de esta investigación, como hemos dicho, la relación entre una línea recta y una línea circular en términos de fuerzas consiste en concebir lo que en movimiento expresa aquella relación, la cual se presenta como la elaboración de un contraste entre contrarios en la que el tiempo actúa efectivamente en ella (de ahí la metamorfosis).

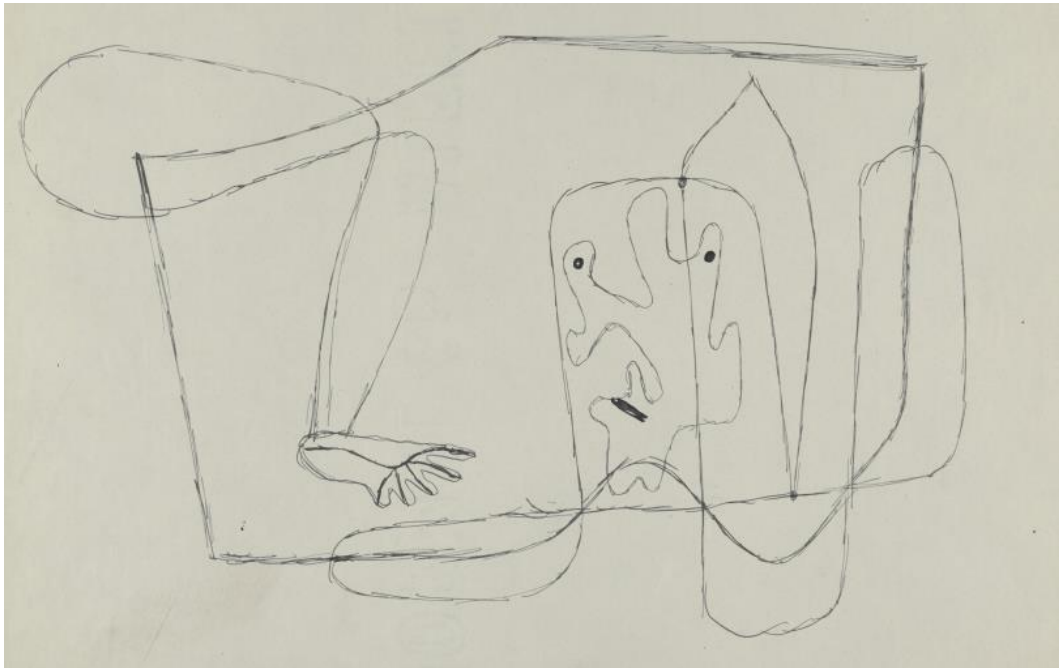
Pues bien, nuestra dificultad radica en concebir que el encuentro que buscamos exponer entre Klee y Deleuze se desarrolla bajo la noción de *Out-landisch*. Esto ya lo hemos dicho, pero habremos de insistir en ello. Si, para parafrasear a Deleuze y Guattari, “hay un retraso de la pintura como constataba Klee, el más músico de los pintores”,³⁸ aquella constatación de Klee yace fuera de la pintura (*Malerei*), fuera del dibujo (*Graphik*). ¿Cuál movimiento de desterritorialización está explorando Klee? No podremos considerarlo sin la implicancia de una fuga de lo abstracto en el dominio de la abstracción, pero si es aquella fuga la que nos llevará a plantear que un plano de caos-cosmos ahonda en la naturaleza del ser de lo sensible, en aquel ahondamiento está implicada la diferencia entre lo gráfico y lo pictórico;³⁹ al mismo tiempo que en un encuentro con una obra de arte es el hacer de una imagen pensamiento el que expresa que la potencia (*machen, puissance*) que implica una imagen del pensamiento se halla en la composición que genera un *Zwiesprache* en *Out-landisch*. Pero esto es lo que nos saca fuera de ella considerando que en ella se experimenta un hacer visible, un *ver* (que quizás consista en una espera). Pues bien, el diálogo con la naturaleza que demanda Klee expondría que lo lumínico implica un problema al considerarlo bajo la noción de *Out-landisch*. Entonces, ¿cuál pasaje de lo finito a lo infinito? ¿cómo se expresa un romanticismo frío? Esto es lo que buscaremos explorar a lo largo de esta investigación.

³⁸ Por supuesto que volveremos con la cita pertinente, pero para el desarrollo de esta investigación creemos que en la introducción podemos permitirnos esta cita de memoria.

³⁹ Un atisbo de este asunto se haya en los *Diarios*, número 928, “El grabado, como movimiento expresivo de la mano con lápiz y buril, tal como yo lo practico principalmente, es tan distinto del manejo de tonalidades y colores que bien se podría ejercitar este arte en la oscuridad, en plena noche, por lo que atañe al motivo. La tonalidad (el movimiento de lo claro hacia lo oscuro), en cambio, presupone un poco de luz, y el color mucha luz”, puede también compararse con el 632 y 633. Pero hay un salto (*Sprung*) que habría de tornarse sensible que ahí no está expuesto y, por supuesto, otras distinciones que intentaremos exponer en el desarrollo de nuestra investigación.

Primera Parte. Del Caos al Cosmos

§ 1 Paul Klee, Gilles Deleuze y un caos-cosmos.⁴⁰



*La théorie de la pensée est comme la peinture,
elle a besoin de cette révolution qui la fait passer de la
représentation à l'art abstrait*

Gilles Deleuze, *Différence et répétition*

Humor de terremoto (Erdbebenstimmung).

Paul Klee, Tagebücher 1898-1918

⁴⁰ El dibujo corresponde a B.G 1.4/143

Se instaaura un plano en un encuentro entre Paul Klee y Gilles Deleuze, y, considerando que aquel se extrae de un encuentro con una obra de arte que nos hace sentir y pensar en él, cabe también concebir que lo exprese las respectivas fuerzas de sus pensamientos. Pero entonces habremos de considerar el carácter genético de aquel encuentro como un problema.⁴¹ Pues bien, en la primera parte de esta investigación

⁴¹ En un excelente artículo titulado “La creación del concepto a través de la interacción de la filosofía con la ciencia y el arte [The Creation of the Concept through the Interaction of Philosophy with Science and Art]” en *Deleuze Studies* 7.1 (2013), 26–52, Mathias Schönher distingue lo que nos gustaría poner en cuestión. En *¿Qué es la filosofía? (QP)*, como expone Schönher, Deleuze y Guattari buscan distinguir lo que diferenciaría el quehacer filosófico de los quehaceres artístico y científico, considerando que estos tres afrontan el caos o bien el cerebro (como se desprende de la conclusión de aquel libro). En nuestro caso, en la terminología *QP*, por un lado, las fuerzas, los perceptos, los afectos, (y ellas no serían sino otro nombre para las diferencias de intensidad) son *posibles* de hacer sensibles en un plano de composición artístico, y esta sería la tarea del arte. Por otro lado, la tarea de la filosofía se definiría en la *extracción* de un concepto de una obra de arte. Dicho de otro modo, si una obra de arte es concebida como un monumento en términos de acontecimiento sensible, la filosofía habría de extraer del arte el carácter virtual de aquel acontecimiento. En este sentido, el cruce que Deleuze y Guattari comprometen en aquel libro comporta distinguir el quehacer filosófico del artístico, pero si la interrelación entre estas disciplinas habría que concebirla internamente, son ellas las que se alimentarían mutuamente en tanto lo que expresaría la filosofía no sería sino una intuición conceptual que las artes presentarían sensiblemente.

O bien, como dirá Schönher,

philosophy is dependent on art because its special perceptions and affections also necessarily adhere to the percepts and affects of art. As the perceptions and affections of philosophy are neither percepts and affects themselves nor derive from habitual experience, they must go back to art, or to be more precise, to the conceptual persona, which philosophy can only awaken to life with the help of art. The division of labour between these two forms of thought does not, however, imply that with the completely given concept, art has already posited a correlating artwork: the artwork must likewise be created for itself. (...). At the same time as the concepts are attaching themselves to the corresponding sensations, the conceptual personae slip in among the aesthetic figures. (...). Everything points to the conclusion that the subtle slippings of philosophy open up concepts to the plane of composition to such an extent that the concepts form a universe for art, setting in motion the corresponding percepts and affects that art has composed. (...). And all this is possible because the “plane of composition of art and the plane of immanence of philosophy can slip into each other to the degree that parts of one may be occupied by entities of the other”, without fusing. [la cita, página 66 (en la traducción al inglés de *QP*); p. 68 (en la traducción al español); p. 65 (en francés)] (44-45-46)

Creemos que la afinidad electiva entre arte y filosofía consistiría en insistir en la heterogeneidad que cabe considerar entre sensación y concepto, paradójicamente implicándose ambas en el pensamiento (lo cual nos llevará a lo que las relaciona, las fuerza de la imaginación (*Einbildungskraft*)). Para decirlo en los términos de *Diferencia y repetición (DR)*, si la génesis del pensamiento la encontramos en un encuentro en el que se expondría el ser de lo sensible: la sensación es la que da que pensar, la intensidad en la diferencia es la que se expondría en la composición de una sensación. Esto es, en una obra de arte que expresaría el pensamiento se presentaría ella. Pues bien, si en *QP*, pensar es una actividad que disciplinariamente se divide en filosofía, ciencia y arte, sin jerarquizar ni privilegiar ninguna de estas en tanto en cuanto las tres enfrentan el caos (o bien, el cerebro), es en el caso de la de relación entre arte y filosofía que hay que concebir una relación intrínseca entre ellas. “Así pues, un pensador puede modificar decisivamente lo que significa pensar, erigir (*dresser*) una imagen nueva del pensamiento, instaurar un plano de inmanencia nuevo, pero en vez de crear conceptos nuevos que lo ocupen, lo puebla con otras instancias, con otras entidades, poéticas, novelescas, o incluso pictóricas o musicales”, *QP* 68 (65)). El encuentro que expondremos hará necesario un uso distinto de las nociones expuesta por Deleuze, pero

consideraremos que el acontecimiento que recorre un plano se aglomera en un ser de sensación que implica la diferencia que lo genera, esto lo llamará Klee: el punto-gris. Por una parte, lo que se repite es lo que diferencia un plano considerando la repetición (*répétition*) como un ensayo de lo que la genera a ella, de lo que exige el ensayo. El acontecimiento que presenta una obra de arte consiste en una contra-efectuación de lo que se repite de él en tanto diferencia. Por otra parte, en cuanto lo sensible se distingue de un acontecimiento, lo que los relaciona nos obligará atender lo que diferencia un plano: un movimiento. Ahora bien, sostendremos que lo que lo vuelve a dar se expresa como un hecho de sensación en tanto la experiencia que lo desenvuelve se encuentre en una obra de arte.⁴² En el decir de *¿Qué es la filosofía?*, “[e]s como un pasaje (*passage*) de lo finito a lo infinito”, pero también del territorio a la desterritorialización”,⁴³ en este sentido lo que expresa un plano no puede explorarse sino con lo que se presenta como un pasaje a él. La distinción entre arte y filosofía la consideraremos equivalente a la entre sensación y concepto, en el sentido en que aquello que se discierne entre ellas es lo que las relaciona productivamente. Esto es, habremos de buscar exponer la génesis de un pensamiento que nace de una relación que entre sensación y concepto la produce una obra de arte. En este sentido, en un encuentro con lo que hace la diferencia o el movimiento se experimenta lo que genera la actividad del pensamiento, y ello implica atender las condiciones reales de aquella experiencia en tanto las expresa una obra de arte. O bien, que el pensamiento lo predisponga una forma que delimita la experiencia de aquel no implica que aquella forma pueda ser experimentada de otro modo en cuanto se hace de ella una sensación que fuerza al mismo tiempo al pensamiento pensar. Lo que lo fuerza a pensar es un encuentro en y con lo que no puede anticipar perceptivamente en la medida en que no puede prever la forma en la que se desenvuelve la experiencia de una obra de arte en tanto irreductible el hecho de sensación que ella expone. La diferencia que se presenta entre sensación y concepto implica una

ello no dejaría de resonar con el pensamiento de Deleuze. Por otro lado, para el caso que consideramos, habremos de intentar hallar nuestro personaje conceptual.

⁴² Deleuze y Guattari en *QP* respecto a lo que diferencia a las artes de las filosofías, dirán: “[e]stos universos no son virtuales ni actuales, son posibles, lo posible como categoría estética («un poco de posible, si no me ahogo»), la existencia de lo posible, mientras que los acontecimientos son la realidad de lo virtual, formas de un pensamiento-Naturaleza que sobrevuelan todos los universos-posibles, lo que no significa decir que el concepto anteceda de derecho a la sensación: incluso un concepto de sensación tiene que ser creado con sus propios medios, y una sensación existe en su universo posible sin que el concepto exista necesariamente en su forma absoluta”, *QP* 179 (168). Ahora bien, como hemos dicho, si Deleuze y Guattari delimitan las tareas de las artes y la filosofía en *QP*, tenemos que intentar considerar que el pensamiento que las delimita no se compone sino de sensaciones y conceptos. Más bien, podríamos decir, que el pensamiento es un compuesto de perceptos, afectos y conceptos.

⁴³ *QP* 182 (171).

heterogeneidad que expresa del pensamiento la experiencia de un acontecimiento que expone la naturaleza accidental que es él.⁴⁴ En otros términos, aquella diferencia que es la de la relación entre sensación y concepto implica el tiempo en la medida en que la relación se actualiza cada vez que hay experiencia del pensamiento. O como diría Deleuze, “[l]a diferencia en la intensidad”⁴⁵ experimentada en un encuentro con una obra de arte genera una experiencia que recorre el campo de lo virtual y que implica aquella relación entre sensación y concepto. En cuanto una obra de arte implica lo virtual, ella puede concebirse como un monumento que conserva el acontecimiento de la diferencia en el hecho de sensación que es ella contra-efectuándolo. Como dice Deleuze y Guattari, el hecho de sensación que es una obra de arte monumentaliza sensiblemente la naturaleza de lo que hace pensar.⁴⁶ Esto es, la diferencia en intensidad que expone una obra de arte en tanto hecho de sensación al mismo tiempo es presentación de un acto de creación que contra-efectúa un acontecimiento implicando la diferencia entre sensación y concepto como heterogeneidad expresada en el acto mismo que la obra expone en la experiencia que ella presenta del tiempo. Pues bien, sostendremos que una obra de arte es la que presenta una imagen del pensamiento. Si el pensamiento se encuentra limitado por la forma que predispone la experiencia de él, será aquella forma la que se expresará transformada en una obra de arte. Es en este sentido que se trata de un pasaje de lo finito a lo infinito.

“[E]l *hecho* perpetuo de que «todavía no pensamos» (de acuerdo con la forma pura del tiempo)”⁴⁷ expresa la fractura que un pensamiento experimenta al exponerse en él lo impensable en la medida en que permanece como impensado lo otro en él de acuerdo con la forma vacía del tiempo; en el volver hacía sí del pensamiento expresa

⁴⁴ *QP* 169 (158). En otro decir de Deleuze, “Es verdad que, en el camino que conduce a lo que queda por pensar, todo parte de la sensibilidad. De lo intensivo al pensamiento, es siempre por una intensidad que el pensamiento nos adviene. El privilegio de la sensibilidad como origen aparece en esto: que lo que fuerza a sentir y lo que no puede ser sino sentido son una sola y misma cosa en el encuentro, mientras que las dos instancias son distintas en otros casos. En efecto, lo intensivo, la diferencia en la intensidad, es a la vez el objeto del encuentro y el objeto al cual el encuentro eleva la sensibilidad” *DR* 223 (188-189) (traducción ligeramente modificada). Volveremos a esto en cuanto en ello no está sino implicada la imaginación.

⁴⁵ *DR* 223 (188-189)

⁴⁶ “Es la intensidad, la diferencia en la intensidad, la que constituye el límite propio de la sensibilidad. Por ello, tiene el carácter paradójico de ese límite: es lo insensible, lo que no puede ser sentido porque siempre está recubierto por una cualidad que lo aliena o que lo «contraría», distribuido en una extensión que lo invierte y lo anula. Pero también lo que no puede ser sino sentido es lo que define el ejercicio trascendente de la sensibilidad, ya que da a sentir, y por eso despierta la memoria y fuerza el pensamiento. *Captar la intensidad independientemente de la extensión o antes de la cualidad en las que se desarrolla, ese es el objeto de una distorsión de los sentidos* [cursivas nuestras]. *DR* 354 (305). Volveremos a esto.

⁴⁷ *DR* 223 (189)

aquella forma que la actividad del pensamiento es la de otro en él. Ahora, en cuanto aquella forma la experimenta el pensamiento expresándose que lo que se diferencia en el tiempo es la experiencia de él, la fractura que expresa el pensamiento no es representable por él en la medida en que para Deleuze la representación opera bajo la ley del principio de identidad, la cual excluye la diferencia que introduce la forma del tiempo. Dicho de otro modo, la introducción de aquella forma quiebra aquel principio; en este sentido dice Deleuze, “yo es otro”.⁴⁸ Pues bien, Deleuze, en *Diferencia y repetición*, expresará tanto “la obra de arte abandona el dominio de la representación para devenir «experiencia», empirismo trascendental o ciencia de lo sensible”,⁴⁹ como, siguiendo a M. Proust, “lo virtual no se opone a lo real, sino tan solo a lo actual. *Lo virtual posee una realidad plena en tanto es virtual* [cursiva de G.D]”.⁵⁰ En efecto, lo que se experimenta de un encuentro con una obra de arte vuelve a dar una imagen del pensamiento en tanto implica una experiencia en la que se expresa el movimiento de lo virtual (las diferencias en intensidad)⁵¹. Si, en el decir de la *Ciencia jovial* de F. Nietzsche, ensayamos la incorporación (*Einverleibung*) de una génesis y de un devenir,⁵² lo que se expresa en esta experiencia del pensamiento es empíricamente lo trascendental, en el decir de *Lógica del sentido*.⁵³ Ahora bien, si en dicha obra, como ha

⁴⁸ DR 141-142 (116-117).

⁴⁹ DR 101 (79).

⁵⁰ DR 314-315 (269-270).

⁵¹ “En efecto, en su participación necesaria en el movimiento forzado, un puro dinamismo espacio-temporal no puede ser experimentado más que en el extremo de lo viviente, en condiciones fuera de las cuales acarrearía la muerte de todo sujeto bien constituido, dotado de independencia y actividad”, DR 185 (155).

⁵² Friedrich Nietzsche. *La ciencia jovial*, trad. Jara, José (Caracas: Monte Ávila Editores, 1999) §110.

⁵³ La tarea es expuesta de este modo por Deleuze en *Lógica del sentido* (LS): “Pretendemos determinar un campo trascendental impersonal y preindividual, que no se parezca a los campos empíricos correspondientes y no se confunda sin embargo con una profundidad indiferenciada”, 135 (124). Pero, justamente, esto, no puede extraerse sino de aquella profundidad en cuanto que defondada, si seguimos *QP*. Pues bien, si “las figuras de esta actualización (...) no se parecen en nada al potencial efectuado”, pues “no implica por sí mismo” ni la forma subjetiva del pensamiento [Je] ni la de la existencia [Moi], ya que más bien “los produce al actualizarse, al efectuarse”, LS 136 (125), es dicha potencia la que implica el envolvimiento de una intensidad que se despliega en un continuo heterogeneidad de la experiencia que es la memoria-duración en el sentido de Bergson. Que este continuo sea lo que el pensamiento experimenta, implica considerarlo como Olvido en cuanto que es lo heterogéneo en él. “[E]n este sentido, no es seguro que el pensamiento, tal como lo constituye el dinamismo propio del sistema filosófico, pueda ser referido, como en el cogito cartesiano, a un sujeto sustancial acabado, bien constituido: el pensamiento es más bien uno de esos movimientos terribles, que sólo pueden ser soportados en las condiciones de un sujeto larvario”, DR 185 (156)). Ahora bien, el que no se confunda con una profundidad indiferenciada comporta también que lo que se expresa en él también encuentra su presentación no-filosófica. Pues bien, si la exploración de dicho plano implica una *hecho*, un *posible*, también creemos que esto se debe a relación que se establece entre arte y filosofía. El arte crea una obra extrayendo un ser de sensación de aquella “profundidad indiferenciada”, en este sentido, el arte es lo no-filosófico y, viceversa, el no-arte es lo filosófico. Recordemos que en uno de los últimos textos de Deleuze, “La inmanencia, una vida...”, no es menor el papel que juega una figura o un personaje de la novela *Nuestro común amigo* De Charles Dickens: “¿Qué es la inmanencia? Una vida... Nadie ha relatado mejor que Dickens lo que es una vida,

señalado F. Zouravichvilli, lo trascendental es con posterioridad lo que Deleuze llamará plano de inmanencia,⁵⁴ lo que intentaremos aquí explorar implica volver hacia lo que se extrae de una obra de arte en cuanto en ella se experimenta una experiencia de lo trascendental. De “las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percibiente” y de “las afecciones como paso de un estado a otro”⁵⁵ se compone un hecho de sensación que vuelve a dar una imagen en tanto en cuanto una obra monumentaliza en el ser de sensación que es ella un acontecimiento que describe el concepto que recorre el plano. Pues bien, es la naturaleza del encuentro entre Klee y Deleuze la que habrá de llevarnos a concebir una imagen del pensamiento cuya singularidad hay que exponer en esta investigación.

Recorrer un plano de caos-cosmos en el que se expresa un movimiento infinito implicará la experiencia del hacer de una imagen pensamiento de un acto en el que se experimenta la naturaleza extra-proposicional del pensamiento. En este sentido, volvernos hacia la hetero-génesis del pensamiento no solo consiste en cuestionar la forma que predispone la experiencia de él sino también preguntar por la diferencia que en él se expresa. Para esto, a partir de lo que hemos intentado decir, propondremos una aproximación en un número determinado de ensayos (*Versuche*) –permítasenos un experimento- con y en los cuales buscaremos exponer que la génesis de este encuentro se halla ante un problema en tanto la Idea que se expresa es la de la presentación de una imagen del pensamiento.⁵⁶ Este es el propósito de esta primera parte de nuestra investigación.

teniendo en cuenta el artículo indeterminado como índice de lo trascendental” en *La Isla Desierta y otros textos*. (ID), 350 (363). Pues bien, la construcción de un plano implica una doble dirección, la cual está siendo trazada por la relación entre arte y filosofía. Nosotros intentamos explorarla a través del encuentro que estamos buscando proponer entre Klee y Deleuze. Volveremos a esto.

⁵⁴ François Zouravichvilli. *El vocabulario de Deleuze*. Trad. Goldstein, V. (Buenos Aires: Atuel, 2007), 82. “Es en *Lógica del sentido* donde el campo trascendental comienza a ser pensado como un plano, aunque la palabra no sea pronunciada”.

⁵⁵ *QP*, 168 (158)

⁵⁶ Queremos hacer notar aquí que una dificultad para nuestra investigación, esta se halla en el papel que para Deleuze cumple la obra de Francis Bacon, estamos haciendo referencia a *Lógica de la sensación*. Francis Bacon. Pues, si estamos hablando de la obra de Klee, también estamos hablando de pintura. Por el momento, concentrándonos en uno de los puntos esenciales de aquel libro, esto es, en la noción de figura, podremos proponer un contrapunto. Deleuze considerará que Bacon en tanto compone por medios no semejantes una semejanza que llamará presencia (esto es lo que para Deleuze define a la pintura moderna) presentará en cuanto figura un ejercicio de *deformación*. Pues bien, en el período de la obra de Klee que estamos investigando, si bien puede considerarse aquella noción operando en su quehacer gráfico y pictórica, es más bien predominante la noción de *transformación* o *metamorfosis* (*Verwandlung*) considerando que el pensamiento pictórico y gráfico de Klee busca componer una temporalización de la forma.

I. Primer ensayo de aproximación. En torno a las nociones de *Einfühlung* y *Abstraktion*.

En un curso dictado en la *Bauhaus*, fechado un martes 27 de noviembre de 1923, con el propósito de concebir el trabajo con y de la abstracción, Klee dirá: “[t]ambién aquí no se trata de una forma, sino de una formación, no de una forma como última aparición (*nicht Form als letzte Erscheinung*), sino de una forma en el devenir, en cuanto génesis (*sondern Form im Werden, als Genesis*)”.⁵⁷ Lo que Klee buscará exponer en el trayecto de aquel curso implicará la pregunta por la naturaleza estructural de un ritmo (*Strukturelle Rhythmik*), el cual Klee ha ido expresando desde su primer curso en la *Bauhaus* (1921-1922) exponiendo determinados casos que distintamente presentan aquella estructura.⁵⁸ Pues bien, para considerar una forma en el devenir, en cuanto génesis, la abstracción será la que se pondrá en cuestión al ella implicar una vuelta hacia lo que se desea estructurar. Klee dirá que “[e]n efecto, por el momento, es todavía difícil permanecer vivo en tales abstracciones (*in solchen Abstraktionen lebendig zu bleiben*) y no olvidemos el puente (*Brücke*) que nos lleva de un natural originario ritmo en relación a su exacta presentación (*die von natürlicher, ursprünglich zusammenhängender Rhythmik zu ihrer exakten Darstellung führt*)”.⁵⁹ Aún no sabemos a partir de esta presuposición kleeneana lo que expresa un sentimiento (*Gefühl*) de aquella presentación, que buscaremos comenzar a exponer a través de la distinción propuesta por W. Worringer entre *Einfühlung* y *Abstraktion*; por ahora lo que podemos decir es que Klee preguntará por la tarea que le incumbe a la noción de forma considerando que la obra de arte ha abandonado el dominio de la representación. Una vez que una revolución la ha hecho pasar al dominio (*Gebiet*) de la abstracción, se tornará problemática una obra de arte. Pues bien, Klee en tales abstracciones buscará una presentación exacta (*exakten Darstellung*) de un ritmo en relación

⁵⁷ *Bildnerische Gestaltungslehre (BG)* 1.2/21

⁵⁸ En *Pädagogisches Skizzenbuch (PS)* Klee privilegiará una presentación aritmética de la estructura rítmica, ver, pp. 12-14. No es menor el ejemplo, en cuanto, como hemos dicho en nuestra introducción, el privilegiar una presentación aritmética consistiría en exponer una intuición intelectual que se presenta sensiblemente. Ahora, por supuesto, como veremos, en nuestra investigación la intuición intelectual no es de naturaleza matemática o filosófica es artística. Volveremos a esto.

⁵⁹ *BG* 1.2/21. Puede concebirse en este natural originario ritmo en relación (*natürlicher, ursprünglich zusammenhängender Rhythmik*) un sentimiento (*Gefühl*) que recorrerá quizá subterráneamente nuestra investigación en la medida en que implica una inversión del movimiento.

(*zusammenhängender Rhythmik*),⁶⁰ y no dejará de plantear aquellas abstracciones bajo una noción de forma que concebirá en términos de devenir y génesis. Si damos relevancia a lo citado,⁶¹ el puente que permite cruzar de una naturaleza rítmica a una abstracta, y *viceversa*, podría llegar a concebirse como el de un movimiento que caracteriza la génesis y el devenir de una forma que cuestiona la naturaleza del pensamiento. Pero, seguimos un trayecto del curso,⁶² de lo se tratará es de planteárnosla en el dominio de la abstracción.

Una vida la presenta una línea abstracta: el movimiento trazado por una línea, que nos lleva de la abstracción a la naturaleza, y *viceversa*, implica una forma que aprende y genera un ritmo. En este sentido, el movimiento que en el dominio de la abstracción se concibe entre aquellas hay que atenderlo considerando que lo que actúa en él deshace la organización que podría atribuírsele. Pues se trata de preguntar por lo que implica una forma en el devenir, en cuanto génesis, bajo el actuar de la forma vacía del tiempo. Elaboremos para comenzar la distinción entre abstracción y empatía propuesta por W. Worringer en su libro *Abstraktion und Einfühlung*. Aquella, un indicio difícil de medir para nuestra investigación,⁶³ nos ha parecido relevante de exponer

⁶⁰ Recordemos lo que decíamos en la introducción respecto a lo que una estudiante de la *Bauhaus*, Helene Schmidt-Nonne, expresaba de los cursos de Klee, pues quizá se trataba de una exposición poética que sonaba a fórmulas matemáticas, físicas (o geométricas o biológicas). Como diremos, se trataría de la estética de un ritmo. Podría decirse, en este sentido, que la estética trascendental kleeana es la de un ritmo que expresa la relación tierra y territorio en tanto ella se revela en las formas espacio-temporales (volveremos a esto).

⁶¹ Aquí habrá que recordar lo que Klee dice más adelante respecto a que: “[N]unca y en ninguna parte hay que considerar una forma como acabada (*Erledigung*), como resultado (*Resultat*), como fin (*Ende*), más bien hay que considerarla como génesis (*Genesis*), como devenir (*Werden*). La forma como aparición (*Erscheinung*) no es más que un mal, un peligroso fantasma (*böses, gefährliches Gespenst*). Buena es una forma como movimiento (*Bewegung*), como acción (*Tun*), buena es actuando. Mala es la forma quieta, como fin, mala es la forma eximida, perdida. Buena es una formación (*Formung*). Mala es la forma; la forma es fin, es muerte. Una formación es movimiento, es acción. Una formación es vida. En estas frases se concentran los medios para adentrarse en la elemental enseñanza de la creación (*elementare Lehre vom Schöpferischen*). Su significación es materia de principios, y creo que estas frases no voy a poder repetir las suficientemente” en: *BG* 1.2/78 Por supuesto esta *valoración* habremos de volver a examinarla, y problematizarla a partir del texto que consideramos clave para nuestra muestra investigación. Recordemos aquella frase que tanto le gusta repetir a Deleuze: más allá del bien y del mal, no quiere decir más allá de lo bueno y lo malo.

⁶² *BG* 1.3/32-49. En los que se expresan distintas estructuras que re-crean movimientos de la naturaleza (desde su expresión microcósmica a su expresión macrocósmica). Volveremos a esto.

⁶³ En Klee se ha estudiado la influencia de Worringer en sus planteamientos, Otto Karl Werkmeister. en *Versuche über Paul Klee* (Frankfurt/Main: Syndikat, 1981), se concentra en lo expresado implícitamente por Klee en sus *Diarios*, en cambio, Christian Geelhaar en *Paul Klee und das Bauhaus* (Köln: DuMont, 1972), da una pista de lo que podría estar en juego al expresar aquella distinción de Worringer en términos de fuerzas. En el caso de Deleuze se encuentra una suerte de eco aberrante de su pensamiento. *Mil Mesetas (MP)*, *Francis Bacon. Lógica de la Sensación (FB)*, *¿Qué es la filosofía? (QP)*, hacen distintos usos de la distinción planteada por Worringer, principalmente, para decirlo rápidamente, en términos ontológicos y epistémicos. Sin olvidar la extensión de lo de la línea gótica, “la melodía infinita

para proponer que en aquella distinción, también elaborada en *Problemas de forma en el gótico (Formprobleme der Gothik)*,⁶⁴ se expresa un asunto que escapa de lo que plantea Worringer. Como veremos, que aquellas categorías según Worringer se originen a partir de objetos que cumplen con determinadas características psicológicas-estéticas, puede llevarnos a problematizar, en el sentido en que “es siempre por una intensidad que el pensamiento nos adviene”,⁶⁵ la génesis de aquellas categorías al considerar que lo que describen estas exponen una concepción orgánica e inorgánica de la experiencia del pensamiento. De este modo, al menos, lee Deleuze a Worringer.⁶⁶ Para Worringer, el arte clásico ha logrado plasmar la experiencia de una forma que place en el proceso de creación de un objeto artístico: de lo que se trata es de un auto-goce objetivado (*objektivierter Selbstgenuss*) de naturaleza orgánica que es ejemplarmente presentado en

de la línea nórdica”, que en *Mil Mesetas* se expresa en el quehacer artístico de J. Pollock (505 (624)), aunque respecto a Kandinsky dicen “la abstracción no se realiza tanto gracias a las estructuras geométricas como a las líneas de marcha o de recorrido que parecen remitir a motivos nómadas mongoles” (*MP* nota a pie 35). Ya en *QP* se vincula aquella línea al trabajo de la abstracción (184 (172)). Si lo que hay en ambos autores es un replanteamiento de las tesis de Worringer, un encuentro con esta distinción nos ha parecido relevante para el desarrollo de nuestra investigación al encontrarla en estos autores.

⁶⁴ En la traducción que hemos cotejado este libro lleva por título: *La esencia del estilo gótico*, trad. Manuel G. Morente., Madrid, Revista de Occidente, 1925. Nosotros hemos optado por una mayor literalidad. Pues bien, en *Problemas de forma en el gótico* Worringer reelabora las tesis propuestas en su libro *Abstraktion und Einfühlung*, en la que la relectura de la herencia kantiana es fundamental para considerar que la pregunta worringeriana comporta, ya asumiendo plenamente su tesis en torno a una psicología del estilo, atender a las condiciones que hacen posible un determinado estilo y no otro, una determinada voluntad de forma y no otra. Ahora bien, Worringer, no solo se alimenta de Kant, sino de Schopenhauer, Nietzsche y Simmel (respecto a este último, ver la mención que le dedica en su prefacio a la reimpression de 1948 de *Abstraktion und Einfühlung*), mas no debemos desconocer la tradición teórica-artística a la que pertenece el historiador del arte, particularmente, con quienes dialoga: A. Riegl, W. Wölfflin y T. Lipps. Respecto a Worringer y su época, puede consultarse: Geoffrey. C.W. Waite. “Worringer’s abstraction and Empathy. Remarks on its reception and on the rethoric of criticism” en Gérald Chapple, Hans H. Schulte (Ed.). *The turn of the century german literature and the arts* (Bonn: Bouvier. 1981) 197-223; Charles W. Haxthausen. ““The End of Expressions”: Worringer in the 1920’s”. En Neil H. Donahue (Ed.) *Invisible Cathedrals. The expressionist art history of Wilhelm Worringer* (Pennsylvania: The Pennsylvania state university Press, 1995) 119-134; Michael. W. Jennings. “Against Expressionism: Materialism and Social Theory in Worringer’s Abstraction and Empathy”. En Neil H. Donahue (Ed.) *Invisible Cathedrals. The expressionist art history of Wilhelm Worringer* (Pennsylvania: The Pennsylvania state university Press, 1995) 87-104. Respecto a una aproximación histórica a la relación entre Worringer y Klee, Osamu Okuda. ““Die Engel hocken auch nicht am Biertisch zusammen.” Paul Klees Verhältnis zu Wilhelm Worringer um 1914/15” en Norberto Gramaccini und Johannes Rößler (Ed.) *Hundert Jahre "Abstraktion und Einfühlung" Konstellationen um Wilhelm Worringer*. (Paderborn: Wilhelm Fink, 2012) 131-142

⁶⁵ *DR*, 223 (188)

⁶⁶ Por ejemplo, Henry Maldiney, considerando el *Ich Analyse* de Leopold Szondi, dice lo siguiente al respecto: “Le plus puissante principe de distinction qui ait été proposé jusqu’ici pour ordonner, en l’articulant, la multiplicité des styles apparus dans l’histoire des arts plastiques est celui-là même qu’annonce le titre de l’ouvrage de Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung* paru en 1908. *Abstraktion* et *Einfühlung* désignent les deux grandes tendances, qualifiées de besoins (*Bedürfnis*), poussées (*Drang*) ou pulsions (*Trieb*), entre lesquelles la volonté d’art (*Kunstwille* d’Alois Riegl) se partage comme entre ses deux versants séparés, unis par la même ligne de crête”. En “Structures d’Intégration et genèse des styles dans les arts plastique” en *Art et existence* (Paris: Klincksieck, 2003) 83.

y por una obra de arte clásica. Esto es, la forma que se halla organizada por una sensación que place es la producida por *empatía*; la experiencia orgánica del pensamiento habrá entonces que denominarla *Einfühlung*. Delineado históricamente por Worringer, en un objeto artístico que place encontramos la expresión, siguiendo a A. Riegl, de una voluntad de arte (*Kunstwollen*) o bien de una voluntad de forma (*Formwillen*) que se ha decidido por dicha presentación.⁶⁷ Por otro lado, seguimos a Worringer, en la experiencia del arte gótico hallamos aquello que define la concepción culminante de la abstracción⁶⁸ en cuanto se trata de un objeto artístico que presenta y es

⁶⁷ Recordemos que la cultura que supondría la forma orgánica-vital de la naturaleza en Worringer se halla en un período determinado de la historia grecolatina (particularmente, la Grecia clásica descubierta por el clasicismo alemán (bajo el alero de Winckelmann)), y luego, en el Renacimiento clásico (Tal como se lee antes de los descubrimientos de A. Warburg). Pues bien, El relato de Worringer, lector de Nietzsche, no considera, para decirlo con sus términos, que al arte clásico le subyace lo trágico, o lo dionisiaco. Es en este sentido que quizá se pueda explicar el carácter conservador del pensamiento de Worringer. Ahora bien, podría también decirse que es el asunto de la forma lo que preocupa a Worringer (lo cual no niega el aspecto conservador de su pensamiento si consideramos la preferencia de Worringer por el arte clásico, si bien puede sostenerse al mismo tiempo aquella distinción). Como dirá Worringer, “[P]or ejemplo, en la época del Renacimiento, la voluntad artística absoluta (*absolute Kunstwollen*), tal como suele manifestarse con la mayor claridad en la ornamentación donde no hay contenido que pueda despistar, no consistía en reproducir las cosas del mundo exterior, ni en volver a dar la apariencia de la misma, sino en proyectar hacia afuera, en una independencia y perfección ideal, las líneas y formas de lo orgánico-vital (*Organisch-Lebensvollen*), la eufonía de su ritmo y toda su esencia interna; alrededor en cada creación se establecía un escenario (*Schauplatz*) para una libre inhibida actuación de los propios ánimos (*Lebengefühles*).

[En este sentido (agregado nuestro)] El supuesto anímico no fue, por lo tanto, el placer juguetón y trivial de la concordancia (*Uebereinstimmung*) de la presentación artística con el objeto acordado (*Objekt derselben*), sino la necesidad (*Bedürfnis*) de que en ella se podía incrementar el goce del propio organismo, de experimentar la felicidad (*Beglückung*) a través del misterioso poder de la forma orgánica (*geheimnisvolle Macht organischer Form*). Es que el arte era justamente auto-goce objetivado (*objektivierter Selbstgenuss*)”. Wilhelm Worringer. *Abstraktion und Einfühlung*. (München: R.Piper & Co, 1921) 41-42 (36-37). Traducción modificada. Véase también la nota 11 en la que se cita a Wölfflin. De ahora en adelante citaremos el título de la obra, las páginas correspondientes y entre paréntesis las páginas en la traducción consultada. Digamos, en breve, que el planteamiento de Worringer, como decíamos en la nota 19, pertenece a la herencia kantiana. Creemos que la distinción entre lógica y psicología es la que se disuelve por el significado de Nietzsche para la tradición de quienes en el discurso del autor alemán no dejan de escuchar una reserva kantiana.

⁶⁸ Para Worringer dicha genealogía se halla en el arte primitivo. Respecto a este dirá, “[s]ería desconocer las emergentes condiciones psicológicas (*psychologischen Entstehungsbedingungen*) de esta forma artística abstracta si dijéramos que lo que al hombre le había hecho aspirar a la legalidad geométrica (*geometrischen Gesetzmässigkeit*) era el ansia de sujeción a la legalidad, pues esto supondría una compenetración intelectual-espiritual de la forma geométrica y la haría aparecer como producto de la deliberación (*Ueberlegung*) y del cálculo. Más bien estamos autorizados a suponer que aquí se trata de una puro instinto de creación (*Instinktschöpfung*); que el impulso de abstracción (*Abstraktionsdrang*) se forjó esta forma de acuerdo con una necesidad elemental, sin intervención del intelecto. Debido precisamente a que todavía el intelecto no había debilitado al instinto, la predisposición existente a la legalidad ya podría encontrar la expresión abstracta para ella en la célula germinal (*Keimzelle*)”. (...). “Establecemos pues la proposición siguiente: la simple línea y su desarrollo ulterior (*Weiterbildung*) de acuerdo con la sujeción a una pura legalidad geométrica, debía ofrecer la mayor posibilidad de dicha (*grösste Beglückungsmöglichkeit*) al ser humano perturbado (*beunruhigten Menschen*) por la oscuridad (*Unklarheit*) y confusión (*Verworrenheit*) de los fenómenos (*Erscheinungen*). Pues en ella está extinguido el último residuo de una conexión vital (*Lebenszusammenhang*) y una dependencia de la vida (*Lebensabhängigkeit*); aquí está alcanzada la más alta forma absoluta (*höchste absolute Form*), la pura

producido por “una expresión intensificada (*gesteigertes Ausdruck*) un movimiento intensificado (*gesteigerte Bewegung*) de sustrato inorgánico (*anorganischer Grundlage*)”.⁶⁹ En esta concepción de lo abstracto no se trata de un “absoluto predominio de la forma geométrico-lineal, que excluye todo lo orgánico”,⁷⁰ la cual se halla en el arte abstracto egipcio,⁷¹ sino, siguiendo nuevamente a Worringer, “del *pathos* del movimiento (*Bewegungspathos*)”,⁷² de una línea “*inexpresiva* en sentido orgánico, que tiene sin embargo una extrema vitalidad (*äusserster Lebendigkeit*)”.⁷³ En este sentido, la experiencia inorgánica del pensamiento es la que hallamos bajo el nombre de *Abstraktion*. Ahora bien, atenderemos la distinción entre *Einfühlung* (*organicidad*) y *Abstraktion* (*inorganicidad*) para buscar en ella lo que determina una fuga (*Fuge*) de lo abstracto en la medida en que aquella torna plausible una exposición del encuentro que nos guía; es la relación entre ellas la que se torna necesaria de atender para considerar aquella fuga en tanto que una sensación (*Gefühl*) se expresa en un pasaje de lo finito a lo infinito, del territorio a la desterritorialización. Pero esto conllevará ir más allá de aquella distinción, si bien no tendremos que olvidar, siguiendo lo dicho, la *Gefühl* que está implicada en aquel pasaje.

La relación entre *Einfühlung* y *Abstraktion* nos llevará a preguntar por una fuga de lo abstracto, pero al mismo tiempo tendremos que considerar que el pensamiento que expresa aquella fuga en tanto la dirección que implica la produce ella va más allá de

abstracción (*reinste Abstraktion*). (...). Ahora bien, a tal abstracción no sirve de modelo (*Vorbild*) ningún objeto natural”. *Abstraktion und Einfühlung* 24-25 y 26 (33-34)

⁶⁹ *Abstraktion und Einfühlung* 100 (84).

⁷⁰ *Abstraktion und Einfühlung* 139 (110).

⁷¹ *Abstraktion und Einfühlung* 53-56 (54-57).

⁷² Wilhelm Worringer. *Formprobleme der Gotik*. (München: R.Piper & Co, 1921) 47 (32) “Y una vez quebrados los límites naturales de la movilidad orgánica, no hay más contención; una y otra vez (*immer wieder*) la línea va a quebrarse, una y otra vez va a desviarse de la natural tendencia de su movimiento, una y otra vez va a apartarse violentamente de un tranquila fuga (*Auslaufen*), una y otra vez se va a distraer en complicaciones de expresión (*Ausdruckskomplikationen*), de modo que, intensificada a través de todas estas trabas, dando lo máximo de fuerza expresiva (*Ausdruckskraft*), hasta que, despojada de toda quietud natural posible, muere en confusas convulsiones o insatisfecha se rompe en el vacío o ella sin sentido se pierde en sí misma”. De ahora en adelante citaremos el título de la obra, las páginas correspondientes y entre paréntesis las páginas en la traducción consultada.

⁷³ *Formprobleme der Gotik* 46 (31). Ahora bien, considérese lo que dice Klee en sus *Diarios*, el número 406: “Todavía no me daba bien cuenta de que era el gótico el que me hacía vibrar con intensidad mucho mayor que la Antigüedad clásica y el barroco. Una personalidad como la de Miguel Ángel hubiera tenido que barroquizar el gótico, y ésta era inconscientemente el tono de fondo de mi sí y no ante Miguel Ángel (*das war unbewußt der Grundton meines Ja und Nein bei Michelangelo*)”. En aquel período Alfred Kubin recibió con entusiasmo la descripción que se hacía de los dibujos de Klee como la expresión de un gótico-barroco. Ver *Diarios*, número 888. Respecto a la relación de Kubin con Klee, ver Jürgen Glaesemer. “Paul Klees persönliche und künstlerische Begegnung mit Alfred Kubin” en Armin Zweite (Ed.) *Paul Klee. Das Frühwerk. 1883-1922*. (München: Galerie + edition A, 1979), 63-97.

la distinción que proponemos a través de Worringer.⁷⁴ Es necesario también recordar brevemente la lectura que proponen Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas* a propósito de la

⁷⁴ Si consideramos genealógicamente que el trasfondo histórico y filosófico del libro de Worringer halla su comienzo en la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant (más allá de Lipps, Wöllflin, Riegl), podríamos considerar la lectura propuesta por Deleuze de las analíticas kantianas a través de un cruce worringeriano que implicaría ir más allá de lo propuesto por aquella lectura. Veamos. Si bien con esta interpretación Deleuze lo que busca pesquisar es la actividad formativa de la facultad judicativa en la génesis de las facultades en el sujeto, lo que proponemos en esta nota es que esta actividad se podría hallar distintamente expuesta en las categorías que propone Worringer. En esta nota, entonces, estamos proponiendo una hipótesis. Se trata de una suerte de inversión de dichas analíticas, es decir, no expuestas en el sujeto sino en el objeto; no expuestas por la exposición de la naturaleza del sujeto, sino por la exposición que hace la obra de arte del sujeto. Esto es, se va más allá del texto kantiano, pero esto implica considerar una lectura worringeriana a través de la lectura de Deleuze. Pues bien, si bajo aquellas distinciones subyace una reevaluación de la analítica de lo bello y de la analítica de lo sublime en el proyecto de una crítica de la facultad juzgante o del discernimiento, Worringer, en cuanto se trata de una psicología del estilo, atribuirá la forma de la experiencia subjetiva de lo bello al arte clásico, y, a la “forma” (pero kantianamente no se trataría de una forma) de la experiencia subjetiva de lo sublime al arte gótico. Lo relevante en Worringer, para la propuesta de una psicología del estilo, es que en el terreno de la obra de arte lo que expresan dichos estilos es una determinada voluntad de forma (*Formwillen*) en la que el sujeto es una cultura. En este sentido, la *presentación* de una obra de arte expresa una cultura y es esta, creemos, brevemente, la herencia postkantiana. La distinción propuesta por Worringer, creemos, sería una transmutación de aquellas analíticas al concebirlas expresadas artísticamente, es decir, la disposición subjetiva se presenta objetivamente, pero ahora en la obra de arte. Esto es, la naturaleza del sujeto se expresa en el objeto artístico. Pues bien, el trasfondo de Worringer, siguiendo en esto a Nietzsche y Simmel, es el vitalismo, y lo que la distinción entre *Einfühlung* y *Abstraktion* exponen es la condición psíquica de una determinada cultura en términos de estilo. Ahora bien, creemos que esta distinción está implicada en una experiencia del pensamiento en la que la relación entre ellas describiría el paso de lo bello a lo sublime, y viceversa, *como si lo sublime facultase al pensamiento a devenir un empirismo trascendental*. Pues bien, si en la primera parte de la *Crítica de la facultad de juzgar* se propondrá que no puede genéticamente considerarse la *Urteilkraft* determinante sino reflexionante (es decir, la génesis del juicio es la reflexión), lo que Deleuze planteará de una de sus lecturas de Kant es lo que torna relevante aquella relación entre *Einfühlung* y *Abstraktion* en cuanto en la tercera crítica se halla la respuesta a la génesis de lo trascendental. Si, siguiendo el texto “La idea de génesis en la estética de Kant” de Deleuze publicado en *ID*, la analítica de lo bello expresa que el acuerdo entre las facultades no se sostiene conceptualmente sino por una sensación que place, es la deducción que nos provee la analítica de lo bello la que no nos permite concebir por qué las facultades acuerdan. En efecto, Deleuze va a considerar que la pregunta que daba término a la Analítica de lo Bello, “¿de dónde surge el acuerdo libre e indeterminado de las facultades entre sí? ¿Cuál es la génesis de las facultades en este acuerdo?” (83 (87)) no pueda ser respondida por dicha analítica en cuanto no implicaba a la razón (*Crítica de la facultad de juzgar*, §27). Pues bien, citamos a Deleuze,

El juicio «esto es sublime» ya no expresa un acuerdo del entendimiento y la imaginación, sino un acuerdo entre la imaginación y la razón. Pero esta armonía de lo sublime es harto paradójica. La razón y la imaginación no alcanzan este acuerdo más que en el seno de una tensión, de una contradicción, de un doloroso desgarramiento. *Hay acuerdo, pero es un acuerdo discordante, una armonía en el dolor. Y solamente el dolor hace posible el placer*. Al experimentar el sentimiento de lo sublime ante lo informe o lo deforme de la naturaleza (inmensidad o potencia), la imaginación ya no puede reflexionar la forma de un objeto. (...). En verdad, únicamente la razón nos obliga a reunir en un todo la infinitud del mundo sensible; ninguna otra cosa puede forzar a la imaginación a afrontar sus propios límites. La imaginación descubre, de este modo, la desproporción de la razón, se ve obligada a confesar que toda su potencia no es nada en comparación con una Idea racional. (83-84 (87-88)) (cursivas nuestras)

Intentemos decirlo de otro modo, considerando la relación entre *Einfühlung* y *Abstraktion*. Si la forma subjetiva del objeto place, la naturaleza orgánica de la forma subjetiva que es posible de experimentar en una obra de arte, en una forma artística, producto de una voluntad de arte (*kunstwollen*), la expresa el predominio de la *Einfühlung* sobre la *Abstraktion*. Por supuesto, como lo expresa el mismo Worringer, la concepción del arte, desde un punto de vista hegemónico (podríamos llamarlo el punto de vista conservador), que se ha tenido hasta la época en la que se inscribe el texto de Worringer es la de un arte

distinción entre *Einfühlung* y *Abstraktion*, porque para ellos el arte abstracto solo comienza con el gótico. ¿Qué ocurre con el egipcio?⁷⁵ Pues bien, las formas que presenta son una expresión de la extensión del dominio de la *Einfühlung*.⁷⁶ Ahora bien, lo que sostendremos es que la distinción propuesta puede ser aprendida en el dominio de la abstracción y lo que buscaremos exponer es cómo opera aquella en aquel dominio. Es decir, consideramos en el dominio de la abstracción la relación entre *Einfühlung* y *Abstraktion*, pero esto comporta salir del marco worringeriano y deleuziano. Pues bien, considerando una forma en el devenir, en cuánto génesis, la relación que concebiremos

bello. Pero el interés de Worringer es proponer a raíz del redescubrimiento del gótico otra concepción del arte, pues la noción clásica de belleza no cabe para describirlo. Ahora bien, si la naturaleza orgánica de un objeto que *place* expresa el predominio de la *Einfühlung* sobre la *Abstraktion*, el *dolor* que se expresa, el del predominio de una naturaleza inorgánica, lo descubre Worringer en el gótico. Es este arte el que presenta el rebasamiento que experimenta el pensamiento a través de la experiencia de lo sublime en tanto en cuanto un *acuerdo discordante* no es sino lo que predomina, es decir, no está mediada por el entendimiento la relación entre razón e imaginación. Dicho de otro modo, nos parece que la inorganicidad que se experimenta en la *Abstraktion* puede equipararse a la génesis de lo trascendental, y esta es provista por la analítica de lo Sublime (y en *QP* es la razón la facultad en la que se expresa la intuición). Pues bien, si, seguimos a Deleuze, esta analítica demuestra que el principio del placer (la sensación en la que reposa el acuerdo entre las facultades) halla su génesis en el dolor (es el desacuerdo entre las facultades la experiencia de una discordancia que sufre el pensamiento, ahora esta experiencia es la que expone la génesis de lo trascendental); lo que el dolor provoca es un ejercicio que expresa la génesis de las facultades al exponerse en dicha analítica la génesis de la razón, que es lo que no puede demostrar la analítica de lo bello (más allá de la distinción entre los usos prácticos y teóricos (especulativos) de la razón). Es decir, si el pensamiento está íntimamente relacionado con ideas, son los acuerdos discordantes los que generan el acto de pensar desde una perspectiva trascendental (83-84 (87-88)). Si Deleuze, en *Diferencia y repetición*, dirá que

[P]or supuesto existe un encadenamiento de facultades y un orden en ese encadenamiento. Pero ni el orden ni el encadenamiento implican una colaboración en una forma de objeto que se supone es el mismo o en una unidad subjetiva en la naturaleza del Yo [Je] pienso. Es una cadena forzada y rota que recorre los fragmentos de un yo [moi] disuelto como los bordes de un Yo [Je] pienso fisurado. El uso trascendente de las facultades es, hablando con propiedad, paradójico, y se opone al ejercicio de aquellas bajo la regla del sentido común. Por ello el acuerdo de las facultades no puede producirse sino como un *acuerdo discordante*, ya que cada una comunica a la otra tan sólo la violencia que la pone en presencia de su diferencia o de su divergencia con todas. (225 (189-190)).

Es la experiencia que expondrá el *acuerdo discordante* que define la naturaleza del pensamiento la que habrá que problematizar. Y esta no es posible sin una *presentación* del tiempo. Por supuesto, la primera parte de esta investigación está dedicada a este asunto.

⁷⁵ Respecto al arte “primitivo”, se refieren Deleuze y Guattari, “si existe plenamente un arte prehistórico es porque maneja la línea abstracta, aunque no rectilínea. (...). En efecto, la línea es tanto más abstracta cuanto que no hay escritura, bien porque todavía no existe, bien porque sólo existe en el exterior o al lado” en *MP* 503 (620).

⁷⁶ “Lo orgánico no designa algo que estaría representado, sino en principio la forma de la representación (*la forme de la représentation*) y, más aún, el sentimiento que une la representación a un sujeto (*Einfühlung*). “Se desarrollan en el interior de la obra de arte los procesos formales que corresponde a las tendencias naturales orgánicas en el hombre [cita a Worringer, sin referencias]”. Pero, justamente, no puede ser lo rectilíneo, lo geométrico, que en ese sentido se opone a lo orgánico, [lo abstracto]. La línea orgánica griega que se subordina al volumen o a la espacialidad toma el relevo de la línea geométrica egipcia que los reduce al plano. Lo orgánico, con su simetría, su contorno, su exterior y su interior, sigue remitiendo a las coordenadas rectilíneas de un espacio estriado [línea orgánica]. (...) De ahí la primacía del hombre, o del rostro, porque él es esta misma forma de expresión, a la vez organismo supremo y relación de todo organismo al espacio métrico en general, *MP* 504-505 (622-624). Volveremos a esto.

entre aquellas distinciones implicará preguntar por la naturaleza de una fuga de lo abstracto. Si ella es la de un movimiento que hace tambalear una estructura, es lo que expresa la conmoción que experimenta ella lo que hay considerar en la relación entre *Einführung* y *Abstraktion*. Para esto, tenemos que intentar concebir que aquella relación la expresa una forma en el devenir, en cuanto génesis. En este sentido, esta forma tenemos que considerarla introducida en el dominio de la abstracción. En otras palabras, hay que considerar que en el movimiento de una fuga se expresa tanto una formación como una disolución de una forma. Aquella forma nos llevará a preguntar por la naturaleza de un pensamiento que hace de la experiencia de sí una metamorfosis. Pero para ello es necesario considerar que la forma vacía del tiempo es lo que se ha introducido en la experiencia de aquella naturaleza. Para Deleuze, la forma vacía del tiempo introduce en el *yo pienso* una fisura por la cual se expone que lo que piensa es un otro en él. Ahora bien, en cuanto salimos del marco que determina que la actividad sintética del pensamiento esté precedida por el *yo pienso*, es decir, considerando con Deleuze que el campo de lo trascendental es pre-subjetivo, lo que hay que preguntar es por lo que expresa aquel campo. Es decir, por lo que se presenta una vez que consideramos que lo que se expresa no puede asemejarse a un *yo pienso*. Pues bien, he aquí una de las dificultades, por una parte estamos planteando este problema considerando que la experiencia del pensamiento la expone una obra de arte que ha abandonado el dominio de la representación y, por otro parte, en lo que nos plantea una obra de arte concebimos implicada la introducción de la forma vacía del tiempo. La obra de arte vuelve a dar una imagen del pensamiento en la medida en que en ella se hace una experiencia de aquella imagen implicada en el hecho de sensación que es ella; ahora, para considerar esta experiencia, nos es necesario atender determinadas distinciones que estamos introduciendo en este capítulo para concebir cuál es la experiencia del pensamiento que en este encuentro entre Klee y Deleuze se expresa.

Que una fuga de lo abstracto implique una forma en el devenir, en cuanto génesis, quizá pueda aprenderse de la siguiente manera: la forma que genera la *Einführung*, al estar afectada por el tiempo, no puede formarse sin considerar que la disolución de ella está implicada en ella. Que en el dominio de la abstracción se describa la relación entre la *Einführung* y la *Abstraktion* en términos de formación y disolución, esto es, que en aquel dominio operen lo que expresan aquellas distinciones, nos obliga a ahondar en la pregunta por la relación que en aquel dominio se plantea

entre ellas, la cual la buscaremos problematizar a través de Klee. Ahora bien, también buscamos considerar que la forma vacía del tiempo se ha introducido en la experiencia del pensamiento que estamos intentando indagar en esta investigación; esta forma que simbólicamente es la del orden del tiempo que reúne una cesura, un antes y un después, es la que se experimenta considerando que es ella la que se expresa en el pasaje de lo finito a lo infinito. En otros términos, no hay pasaje sin la introducción de aquella forma. Pues bien, como dirá Deleuze, se descubre que el yo pienso es determinado por una existencia determinable en el tiempo solo bajo aquella forma vacía del tiempo.⁷⁷ Es decir, está determinada por la forma vacía del tiempo la relación entre existencia y pensamiento. Ahora, considerando que en el tiempo el pensamiento experimenta la experiencia de la diferencia, lo que podemos comenzar a considerar es que la experiencia del pensamiento se halla en la relación entre *Einfühlung* y *Abstraktion* en la medida en que concebimos que bajo aquella forma del tiempo expresa aquella experiencia una fuga de lo abstracto que el dominio de la abstracción describe a través de aquella relación. Esto es, la experiencia del pensamiento que estamos buscando concebir como la de una fuga de lo abstracto la expone el dominio de la abstracción, pero también diremos que aquella experiencia desborda aquel dominio implicándolo.

Dirá Deleuze, “el tiempo (...), “*un puro orden del tiempo* [cursivas de Deleuze]”, que “[d]eja de ser cardinal y se vuelve ordinal”,⁷⁸ se define simbólicamente por un antes, una cesura, un después. El pensamiento, que se introduce en el tiempo, experimenta la actividad que es él “como un Otro en él (*un Autre en lui*)”.⁷⁹ Pues bien, el tiempo, el que ya no está subordinado al movimiento, el tiempo sin medida (*out of joint*), la forma pura y vacía del tiempo, expresa una fuga en la que está implicada la relación entre *Einfühlung* y *Abstraktion*. Implica aquellas formas en la medida en que revela que aquellas son fuerzas tanto de formación como de disolución. Consideramos que en el dominio de la abstracción está siendo problematizada una forma en el devenir, en cuanto génesis, y que aquella relación entre *Einfühlung* y *Abstraktion* la experimenta una experiencia del pensamiento. Ahora bien, que concibamos una fuga de lo abstracto

⁷⁷ DR 141-142 (116-117). O dicho, brevemente, a la manera de *La ciencia jovial*, “Aún vivo, aún pienso: aún tengo que vivir, pues aún tengo que pensar. *Sum, ergo cogito: cogito, ergo sum* [creemos que este enunciado no se sostiene sino en lo que expresa aquellas dos puntos en tanto en cuanto el pensamiento es forzado a girarse hacia lo otro en él interminablemente (agregado nuestro)]”. Ver, de *La ciencia jovial*, libro IV §276.

⁷⁸ DR 145 (120)

⁷⁹ DR 142 (117). (traducción modificada).

bajo la introducción de la forma vacía del tiempo y que consideremos la noción de forma que el pensamiento de Klee desarrolla, nos lleva a preguntar por lo que rebasa el dominio de la abstracción, es decir, por lo que paradójicamente fuera de él lo caracteriza. En cuanto buscamos considerar la experiencia del pensamiento bajo la introducción de la forma vacía del tiempo lo que introduce el orden simbólico de esta forma es un momento en el que se experimenta una cesura en que el antes y el después se expresan asimétricamente.

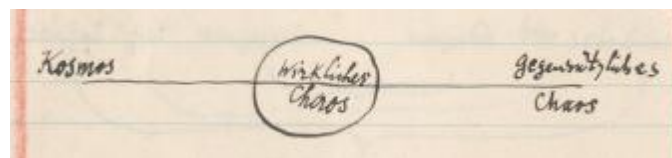
II. Segundo ensayo de aproximación. Diagrama, sensación y concepto.

En el dominio de la abstracción la *Abstraktion* disuelve la *Einfühlung* en tanto la diferencia que implica la relación entre ellas se experimenta como una experiencia del pensamiento. Un punto que la forma vacía del tiempo expresa se ha introducido en aquel dominio y, en cuanto aquel punto es el que revela que aquella forma en aquel dominio no está ahí sino para un excesivo informal, como dirá Deleuze siguiendo a Hölderlin,⁸⁰ la experiencia que se experimenta rebasa como tal a aquel dominio. En unas pocas palabras, lo que en el dominio de la abstracción se expone como una fuga de lo abstracto no puede ser concebido sin la introducción de la forma vacía del tiempo, pero esto es justamente lo que rebasa aquel dominio en la medida en que lo que ahora se experimenta es un plano de caos-cosmos. Es en este sentido que la diferencia que implica aquella relación entre *Einfühlung* y *Abstraktion* la expresa una línea abstracta en la medida en que ella presenta aquel plano. Siguiendo a Deleuze, el tiempo, fuera de quicio, en el vacío que es la forma de él, rebasa toda medida en tanto en cuanto está ahí para expresar que el pensamiento (se) abisma (en) lo informe. Esto es, en cuanto se conmueve la organización de sí, se expone una experiencia del pensamiento como la de lo informe. En otros términos, lo que tenemos que intentar concebir en el dominio de la abstracción es lo que subyace en él, pero para considerar esto es necesaria la introducción de la forma vacía del tiempo en tanto es ella la que abre la experiencia de la diferencia. Es decir, se ha introducido en aquel dominio aquella forma, y es bajo aquella introducción que se descubre lo que en aquel se expresa desbordándolo.

⁸⁰ DR 149 (123)

Es un *punto*, como dice Deleuze en *Diferencia y repetición*, del que nace la fisura⁸¹ el que se ha tornado necesario de poner en cuestión. Es en el movimiento de un caos-cosmos que hay fuerzas en juego y es lo que caracteriza diagramática un plano de caos-cosmos lo que se extraería del caos. Dirá Klee, en un texto clave,⁸²

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

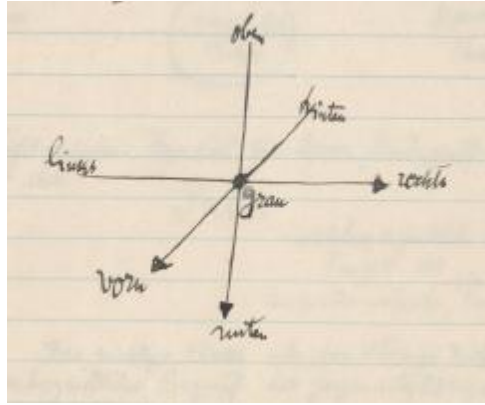


Simbolo pictórico (*Bildnerisches Symbol*) para este «no-concepto (*Unbegriff*)» es el punto matemático, el cual propiamente no es un punto (*welcher eigentlich kein Punkt ist*). Algo vacío o Nada eventual es un concepto inconceptualizable de la ausencia de oposición (*ist ein unbegrifflicher Begriff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

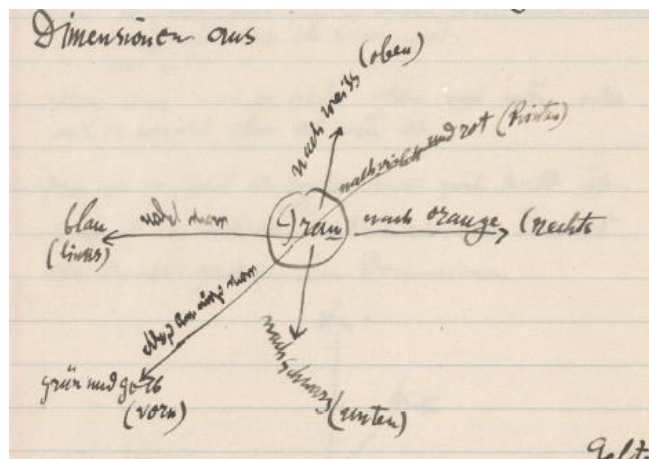
Es gris este punto porque no es ni blanco ni negro o porque es tanto blanco como negro. Es gris porque no está ni arriba ni abajo o porque está tanto arriba como abajo. Es gris porque no es ni cálido ni frío, gris es en cuanto punto no-dimensional, en cuanto punto entre las dimensiones.

⁸¹ “la cesura es exactamente el punto de nacimiento de la fisura (*la césure est exactement le point de naissance de la fêlure*)” DR 146 (120)

⁸² Este texto lo preparó Klee en 1928 para lo que iba a ser la introducción conceptual a las *Gestaltungslehre*.



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



Elevar un punto a tal valor central significa concederle el momento cosmogénico. A este proceso (*Vorgang*) corresponde la idea de cualquier tipo de comienzo (por ejemplo, el embarazo) o mejor aún, el concepto de huevo (*Begriff Ei*).⁸³

Pues bien, como dirá Klee, “[u]n punto en el caos (*Ein Punkt im Chaos*):⁸⁴ el punto-gris establecido, salta sobre él mismo en el dominio ordenado (*Der Graupunkt*

⁸³ BG I. 1/14 a 1/16.

⁸⁴ Si acudimos a un diccionario, en el *Ursprung der Wörter* de Lutz Mackensen hallamos la siguiente equivalencia respecto al concepto de *Chaos*: “= *gestaltlose Urmasse* (masa originaria informe)”, por otra parte si acudimos a *QP* de Deleuze y Guattari, hallamos las siguientes descripciones: “El arte efectivamente lucha con el caos, pero para hacer que surja una visión que lo ilumine un instante, una Sensación” (205 (192)); “la filosofía a su vez lucha con el caos como abismo indiferenciado u océano de la disimilitud” (208 (195)). Pues bien, encontramos en *MP* lo siguiente respecto a lo que define al cuerpo sin órganos (*CsO*): “El CsO hace pasar intensidades, las produce y las distribuye en un *spatium* a su vez intensivo, inextenso. Ni es espacio ni está en el espacio, es materia que ocupará el espacio en tal o tal grado, en el grado que corresponda a las intensidades producidas. Es la materia intensa y no formada, no estratificada, la matriz intensiva, la intensidad=0; pero no hay nada negativo en ese cero, no hay intensidades negativas ni contrarias. Materia igual a energía. Producción de lo real como magnitud

festgestellt, springt ins geordnete Gebiet hinüber) [por el punto gris mismo (añadido nuestro)]”.⁸⁵ Si concebimos aquel salto (*Sprung*) como el que genera un plano de caos-cosmos,⁸⁶ también es necesario considerar que el punto en cuanto no-dimensional (*als undimensionaler Punkt*), en cuanto punto entre las dimensiones (*als Punkt zwischen den Dimensionen*), persiste como acontecimiento. Lo que le da consistencia al plano es lo que se repite y repitiéndose lo diferencia: el concepto de gris (*Grau Begriff*) implica las diferencias en intensidad que lo generan (esto sería el quid del problema). Ahora bien, la indecidibilidad de aquel concepto, de este punto fatídico para el devenir y lo que muere, paradójicamente consiste en el resultado que arroja, el del momento cosmogénico (*der kosmogenetischen Moment*). Lo que ahí él presenta, la concentración del caos en el punto-gris, irradiando un orden generado por la intensidad que implica el concepto, es un acontecimiento inhallable como tal. Insistamos, “gris es él en cuanto punto no-dimensional, en cuanto punto entre las dimensiones (*grau ist er als undimensionaler Punkt, als Punkt zwischen den Dimensionen*).”⁸⁷ Pues bien, es necesario reiterar lo siguiente: “[e]l auténtico caos nunca podrá ser puesto en una balanza, siempre permanecerá imponderable e inconmensurable. Puede ser nada o algo durmiente, muerte o nacimiento, según el predominio (*je nach dem Vorwalten*) de la voluntad o de la falta de voluntad, del querer o del no-querer” (...) “Es gris este punto porque no es ni blanco ni negro o porque es tanto blanco como negro.”⁸⁸ El concepto de gris implica diferencias en intensidad que se disciernen paradójicamente en el gris, un contenido

intensiva a partir de cero”. (164 y 158 (197 y 189)). Por otra parte en *MP* encontramos también esto, en el capítulo 3 titulado: 10.000 a. J.C. La geología de la moral (¿por quién se toma, la tierra?): “El profesor Challenger, el mismo que consiguió hacer bramar a la tierra con una máquina dolorífica, en las condiciones descritas por Conan Doyle, después de haber combinado varios manuales de geología y biología de acuerdo con su humor simiesco, dio una conferencia. Explicó que la Tierra –la Desterritorializada, la Glacial, la Molécula gigante- era un cuerpo sin órganos. Este cuerpo sin órganos estaba atravesado por materias inestables no formadas, flujos en todos los sentidos, intensidades libres o singularidades nómadas, partículas locas o transitorias” (47-48 (53-54)). En la segunda parte de esta investigación volveremos a esto.

⁸⁵ B.G I.1/7. Para este breve pasaje, hemos considerado la traducción que ofrece H. Maldiney en “L’esthétique des rythmes” en *Regard Parole Espace* (Paris, Les Éditions du Cerf, 2012) 201-230. “Un point dans le chaos: le point gris établi saute par-dessus lui-même dans le champ où il crée l’ordre...”

⁸⁶ “Man muss den Sprung auf die „Fülle“ machen, und von da den Verdünnungsweg verfolgen” en: BG I.3/185. “Der Eingeweihte ahnt den urlebendigen Punkt, besitzt ein paar lebendige Atome, besitzt fünf lebendige Pigmente, weiss nun um eine kleine graue Stelle von der aus der Sprung aus dem Chaos in die Ordnung glückt” en: BG A/38. Nociones como átomo, partículas, células, son parte del conjunto de la exposición del pensamiento de Klee. Podría llegar a considerarse, lo veremos más adelante, que cuando él presenta la idea del círculo cromático está rememorando la anécdota que dejó anotada en el *Diario* en 1911, nota 897: “Al lado de este trabajo seguía yo buscando un contacto con el mundo exterior: (...) pero luego me interrumpieron las ciencias”. En ese año el físico Ernest Rutherford presenta su modelo atómico que podría tomarse como un equivalente gráfico del de Klee (si lo consideramos a escala imperceptible).

⁸⁷ BG I. 1/15.

⁸⁸ I. 1/14 a 1/16.

cualitativo de una cantidad intensiva:⁸⁹ como si se extrajese del seno del caos un resultado (y volvemos a aquello que se discierne sensiblemente). Pero, al mismo tiempo, en el salto del punto-gris habremos de considerar la repetición de la diferencia que aquel concepto expresa como imponderable e inmesurable, como falta de medida (*Übermaß*). En unas pocas palabras, cada vez que hay salto en tanto en cuanto aquel punto origina la obra de arte kleeneana se expresa aquella falta de límites. Dicho de otro modo, lo que se repite es lo que la re-origina, pero lo que la re-origina no es sino la diferencia: el caos como tal, el auténtico efectivo verdadero caos. En este sentido, lo que salta del caos vuelve a repetir la diferencia, pero ese volver a repetirse expresa la indecidibilidad de ella, el acontecimiento que es ella; expresa la fisura (*Sprung*) por la que se expresa el caos. ¿Qué salta del caos? un ritmo, un movimiento rítmico.⁹⁰ Es él el que habremos de concebirlo en una forma en el devenir, en cuanto génesis. Ahora bien, que aquella forma implique el caos nos lleva a considerar el actuar de una línea abstracta. Y ello implica, en cuanto ella produce el salto del punto-gris, lo que expone aquel punto: una expresión aórgica del deseo. Esto es, se desterritorializa el orden instaurado por el punto-gris, se fractura el orden que él genera; es decir, se expone la contingencia de aquel en tanto en cuanto aquel punto implica aquella expresión, y con esto no decimos que aquel orden no pueda reterritorializarse (la cuestión es que el orden siempre puede reterritorializarse). Entonces, ¿qué es lo que instauro el punto-gris? Por ahora, tenemos que considerar que las direcciones, los tonos, y la neutralidad que implica expresan las coordenadas de un ordenamiento que ha sido instaurado por él. En este sentido, si

⁸⁹ En el decir de *DR 333-334* (266-267).

⁹⁰ En el capítulo tercero del curso *Kant y el tiempo*. Trad. Equipo editorial Cactus (Buenos Aires: Cactus, 2008), Deleuze propondrá que entre la percepción y lo sublime lo que fracasa es el poder de la síntesis. Esto es, lo que expresa lo sublime es una cantidad que fenoménicamente el entendimiento no puede apresar. Siguiendo a Deleuze, el acto más elemental de la síntesis de la percepción presupone un acto lógico, el cual es el de la atribución de una unidad a lo percibido, más precisamente, una unidad de medida que va variando de acuerdo a lo percibido, por ejemplo, como es habitual decir, de 0 a 1. Pues bien, según la lectura de Deleuze, en la *Crítica de la facultad de juzgar*. Trad. Oyarzún R., Pablo (Caracas: Monte Ávila Editores, 1992), lo que descubre Kant es que la síntesis lógica presupone “una comprensión estética de la unidad de medida tal que es supuesta por la unidad de medida”. Es decir, la categoría “cantidad” presupone una sensación que no es puramente fenoménica (o concebible aritméticamente). Y “Kant está descubriendo una especie de cimiento en la síntesis de la aprehensión, dado que la síntesis de la imaginación presupone una comprensión estética de la unidad de medida en la percepción”. Esto es, “[b]ajo las medidas y sus unidades, hay ritmos que me dan, en cada caso, la comprensión estética de la unidad de medida. Bajo la medida existe el ritmo. Ahora bien la catástrofe está ahí. (...). El ritmo es algo que sale del caos y que quizá puede muy bien volver a él” (86-87). Esta consideración del problema hace que la comprensión estética de la unidad de medida la concebíamos en términos de intensidad, es decir, de multiplicidad intensiva. En otros términos, lo que está expresando un continuo es una heterogeneidad; y creemos que la analítica de lo sublime lo describe (matemática o dinámicamente concebido) como la experiencia de una heterogeneidad (en el sentido en que no hay medida para ella, la medida matemática no puede sino ser equivalente a la noción de infinito). Y ello no puede reflexionarse sin antes experimentarse.

volvemos a plantear la pregunta por el dominio de la abstracción, considerando que es un plano de caos-cosmos lo que lo conmueve, habremos de intentar considerar de otro modo la relación entre *Einfühlung* y *Abstraktion*. Más arriba hemos dichos que aquellas distinciones pueden ser aprendidas como experiencias del pensamiento, una experiencia orgánica y una inorgánica del pensamiento, pero trasportándolas al dominio de la abstracción aquellas experiencias las buscamos considerar en relación y lo que la relación entre ellas expresaban era la experiencia de un pensamiento en la que una fuga de lo abstracto se exponía en tanto ella en un plano de caos-cosmos se compone. Pues bien, en una experiencia del pensamiento que se ha introducido en la forma vacía del tiempo, y que por tanto bajo esta forma se diferencia aquella experiencia en cuanto la actividad del pensamiento se presenta como la de otro en él, lo que se experimenta simbólicamente es el orden del tiempo; es justamente la cesura que expone aquel orden la del momento cosmogénico del plano de caos-cosmos, en cuanto se expresa como una fisura por la que el caos se presenta. En otros términos, en cuanto la asimetría entre el antes y el después se experimenta en el acto que implica el hacer de una imagen pensamiento, en aquel acto está implicada la relación entre *Einfühlung* y *Abstraktion*, solo que lo que de esta relación se expresa es un movimiento que atendiendo a lo que aquella relación genera la desborda en la medida en que lo que se piensa bajo aquella relación es una experiencia en la que un acto de creación implica la presentación de un mundo.

Aquí, ya que se trata de un estado de cosas originariamente en movimiento (*Sie sind unbeweglich zu denken*), consideremos lo siguiente.⁹¹ Como dirá Klee, “[s]olo se trata de algo (*nur ein etwas*): en este estado originario (*Urzustand*), de la movilidad (*Beweglichkeit*) como precondition para la alteración (*Veränderung*)”.⁹² Pues bien, podemos decir, siguiendo a M. Ruiz Stull, que para que haya movilidad la precondition es la alteración (*Alloiosis*).⁹³ Esto no nos aleja del encuentro que estamos proponiendo entre Klee y Deleuze, si consideramos que la indecidibilidad del concepto de gris en cuanto punto fatídico para el devenir y lo que muere se halla en un estado originariamente en movimiento. Ahora, recordemos que la forma del cambio más radical, la forma que no cambia,⁹⁴ es la forma pura y vacía del tiempo. Pues bien, el orden simbólico de aquella, el que reúne la cesura, el antes y el después, puede

⁹¹ BG II. 21/130.

⁹² BG II. 21/130.

⁹³ Ver, Miguel Ruiz Stull. *Tiempo y experiencia*. (Chile: FCE, 2013) 266-273.

⁹⁴ “*forme du changement le plus radical, mais la forme du changement ne change pas*” DR 146 (120).

considerarse expresado por el punto-gris en cuanto que determinante para un arreglo (*Gliederung*)⁹⁵ del caos-cosmos en tanto aquel punto expone lo que origina la cesura. En otros términos, aquel punto expresa que el momento cosmogénico de la imagen del pensamiento es de la experiencia de una fisura. El salto del punto-gris expresa una fisura, una grieta o fractura que ha tornado discernible sensiblemente el caos; un movimiento que presenta una cosmogénesis⁹⁶ implica la indecidibilidad de aquel acontecimiento vuelto sensible en una obra de arte en tanto ensayo de lo que expresa aquel momento. Pues bien, la forma del cambio no cambia y “la extrema formalidad no está allí más que para un excesivo informal (el *Unförmliche* de Hölderlin)”.⁹⁷ Por una parte, lo que hace que se experimente una fuga en el dominio de la abstracción es una línea cuyo movimiento implica una expresión aórgica del deseo; es en ella que un movimiento de desterritorialización está expresándose. Por otra parte, una forma en el devenir, en cuanto génesis, considerando dinámicamente una estructura, tendremos que concebirla en variación continua en tanto es un movimiento rítmico lo que torna discernible el punto-gris que re-origina el plano de caos-cosmos.⁹⁸

Es un orden lo que instaura el punto-gris pero hay que considerarlo nomádicamente, es decir, en un deshacimiento o en una fractura de aquel él se experimenta originariamente en movimiento. Pues bien, en el dominio de la abstracción se expresa que la relación entre *Einführung* y *Abstraktion* compone un movimiento y lo

⁹⁵ Arreglo (*Gliederung*): “Anordnung der Atome im Molekül einer Verbindung, ausgedrückt durch Strukturformel”. “disposición de los átomos en la molécula de un compuesto, expresado a través de una fórmula estructural”. BG 1.4/2.

⁹⁶ Volveremos a este asunto del instante, para intentar problematizarlo.

⁹⁷ DR 149 (123). Recordemos que las fuentes de Deleuze son las “Notas sobre Edipo” y las “Notas sobre Antígona”. Nosotros hemos consultado la traducción propuesta por F.Martínez Marzoa en *Ensayos* (Madrid: Hiperión, 1976). Debemos considerar que las nociones de cálculo, ritmo, cesura y tragedia en estas notas están íntimamente conectadas. (en esta nota podríamos recordar la admiración de Klee por Hölderlin) Como dirá F. Hölderlin: “A continuación hay que mirar a cómo el contenido se distingue de esto [del cálculo legal], mediante qué modo de proceder, y cómo, en la conexión infinita, pero determinada de un lado a otro, el contenido particular se comporta con respecto al cálculo universal, y el curso y lo que hay que fijar, el sentido viviente, que no puede ser calculado, es puesto en relación con la ley calculable. La ley, el cálculo, el modo, según los cuales el sistema de sensación, el hombre entero, se desarrolla en cuanto que está bajo el influjo del elemento, y según los cuales representación y sensación y razonamiento, en sucesiones diversas, pero siempre según una regla segura, proceden uno tras otro, esa ley, cálculo, modo, es, en lo trágico, más bien equilibrio que puro seguir uno a otro. El transporte trágico es, en efecto, propiamente vacío, y es el más no-ligado”. (...) “En el límite extremo del padecer ya no queda, en efecto, otra cosa que las condiciones del tiempo o del espacio. En ese límite se olvida el hombre, porque él está totalmente en el momento; el dios, porque él no es otra cosa que tiempo; y uno y otro es infiel.” (...) “Si un fenómeno tal es trágico, entonces va por reacción, y lo informe se enciende al contacto de lo excesivamente formal” (147 y 155)

⁹⁸ En esto hayamos una gran afinidad con el texto de: Damir Barbarić. “Rhythmic Movement” en John Sallis (Ed.). *The Philosophical Vision of Paul Klee* (Leiden: Brill, 2014) 99-112

que hay que concebir con él es lo que rebasa aquel dominio en tanto aquel lo expresa una relación de fuerzas, la cual irá componiendo aquel movimiento que expone una fuga de lo abstracto en la medida en que en ella subyace una expresión aórgica del deseo. Brevemente, lo que comenzaremos a exponer en esta primera parte es el giro que comportará considerar aquella relación entre *Einfühlung* y *Abstraktion* como una relación de fuerzas en tanto la experiencia del pensamiento que se expondrá implica un acto de creación de mundo. Por el momento, digamos lo siguiente: si para Klee “[e]n el cosmos, finalmente, no hay más cesuras (*Zaesuren*) sólidas ni livianas. Aquí rige el movimiento original (*Urbewegung*), el movimiento como norma (*die Bewegung als Norm*)”,⁹⁹ lo que tendremos que exponer para concebir aquel movimiento como uno infinito implica el dominio del color.¹⁰⁰ Ahora bien, el instante en el que se instaura el germen diagramático es el de la fisura por la que pasa el caos,¹⁰¹ en este sentido, el cosmos sin cesuras, en el que tendremos que concebir que el centro, el punto-gris, desaparece, no es sino el de un movimiento que llamaremos, siguiendo G. Wedekind, meta-místico (*Metamystik*).¹⁰² Por meta-místico tendremos que considerar un ejercicio de reflexividad que determinaría en parte la definición del romanticismo frío en cuanto considerará aquel la relación con el color como equivalente al de un movimiento desterritorializante. Por ahora, atendiendo al hecho que Klee concibe descentramientos del punto concéntrico en sus esbozos pedagógicos,¹⁰³ tendremos que considerar que las relaciones de fuerzas expresan tensiones que consisten en una composición de estructuras que se deben a la relación entre *Einfühlung* y *Abstraktion* que, como veremos, considerará Klee bajo las nociones de lo estático y lo dinámico. Dicho de otro modo, si la relación entre *Einfühlung* y *Abstraktion* expresa la experiencia de un pensamiento que se revela como la de un cuerpo, la relación entre lo estático y lo dinámico presentará una experiencia en la que el cuerpo que desaparece revela un acto de creación de mundo.

⁹⁹ *BbF* 165.

¹⁰⁰ Para examinar brevemente el caso nos remitimos a la última parte del *Pädagogisches Skizzenbuch* titulada: el movimiento infinito, de colores (*Die unendliche Bewegung, farbig*), el cual no deja de sostenerse sino paradójicamente por el concepto de gris, 50-51. Volveremos a esto en el tercer capítulo de esta primera parte.

¹⁰¹ O bien, en el difícil decir de Hölderlin, “En efecto, propiamente, 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”. Ver: *Ensayos*. (Madrid: Hiperión, 2014), 96.

¹⁰² Gregor Wedekind “Metamystik. Paul Klee und der Mythos” en: Pamela Kort (Editora). *Paul Klee. In der Maske des Mythos* (Bonn: VG Bild-Kunst, 1999), 62-90. Volveremos a esto.

¹⁰³ BG II. 14/1 – 96 y BG II. 17/1 – 47. Volveremos a esto.

III. Tercer ensayo de aproximación: estructuras

En el dominio de la abstracción se expresa un pensamiento fisurado por la forma vacía del tiempo, pero al preguntar por él tendremos que dirigirnos a lo que una obra de arte nos expone de él. Pues bien, si lo que experimenta un pensamiento lo expresa la materialidad de una obra de arte, tanto lo que vuelve con ella es la experiencia de lo que lo diferencia como lo que lo define en cuanto acontecimiento se extrae de un encuentro con ella. Es un encuentro con una obra de arte el que expone un pasaje hacia lo que ella vuelve a dar, esto es, expresa lo que genera ella al experimentar la génesis de sí una imagen del pensamiento. En otras palabras, es una intensidad la que se experimenta en una obra de arte, pero ella hay que considerarla compuesta por una heterogeneidad que la expone la relación entre sensación y concepto en cuanto lo que genera esta relación es lo que el hecho de sensación que es la obra expresa como diferencia. En otros términos, la forma del tiempo comporta una experiencia de lo que lo fuerza a sentir y pensar: de lo insensible en la sensación, de lo impensable en el pensamiento, en tanto en cuanto lo que compone una fuga de lo abstracto es una expresión aórgica del deseo que hace sensible y pensable un movimiento. Para atender la experiencia de una obra de arte hay que considerar que lo que nos planteará Klee implica lo que expresa estructuralmente aquella relación entre una fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del deseo en la medida en que en una forma en el devenir, en cuanto génesis, se expone la forma del tiempo “forzosamente estática ([S]tatische forcément)”.¹⁰⁴ Esto es, en la experiencia de una obra de arte aquella forma vacía del tiempo no está ahí sino para volver a dar un plano de caos-cosmos, para abrir un pasaje de lo finito a lo infinito. En este sentido, una forma en el devenir, en cuanto génesis, es una expresión de aquella forma. Pero esto implica radicalizarla y, como veremos, en ello consistiría la naturaleza del ritornelo de Klee. Por el momento, en el dominio de la abstracción la relación entre *Einführung* y *Abstraktion* se halla justamente en la fractura por la que se expresa una fuga de lo abstracto. En cuanto aquella relación se presenta como la de una relación de fuerzas, lo que sostiene aquel dominio lo expresa de otro modo aquella relación. Ahora bien, en cuanto en una obra de arte se hace una experiencia de aquella forma vacía del tiempo, lo que expresaremos en esta primera parte tendrá que volver a ser examinado en la segunda parte de esta tesis.

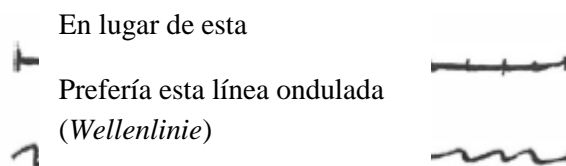
¹⁰⁴ DR 146 (120)

Pues bien, en aquel curso del 27 de noviembre de 1923, el cual expresa un trayecto de su pensamiento, Klee concibe que aquella forma implica una estructura.¹⁰⁵ Para caracterizarla propone un experimento que nos permite indagar en ella, es decir, en el acontecimiento que materialmente expresa ella, citamos,

Quizás todos conozcan aquel bello experimento con figuras de sonido. Se esparce una capa de fina arena sobre una delgada placa de madera o de metal. Tocando los marcos de la placa con un arco de violín, la placa transfiere una silenciosa vibración. Esta ocasión para una vibración ahora es el suceso esencial (*Dieser Anlaß zur Vibration nun ist das wesentliche Geschehen*). Dispone la materia (la arena) a un determinado rítmico arreglo vibratorio (*rythmischen Schwingungsgliederung*) y esto finalmente dispone a la arena a componerse en una correspondiente rítmica ordenación (*rythmischen Ordnung*). De este modo, primero, un impulso para la vibración o una voluntad o una necesidad para lo vivido (*Lebendigkeit*), luego, una conversión en un suceso material, y finalmente, de esto, una visible expresión en un nuevo arreglo material.

Somos el arco, somos voluntad expresiva, la materia es mediadora, las figuras de arena son últimos acontecimientos formales. La relación principal es arco (vibración) y materia (*Der Hauptzusammenhang ist Bogen (Schwingung) und Materie*). Es como si la materia estuviese siendo fecundada y luego bajo este dictado comportara un tipo de vida individual. La arena es lo anexo, un estrato exterior, un estrato secundario.

Para volver una vez más a las estructuras y desde el comienzo evadir lo sin vida, me gustaría como símbolo de la estructura¹⁰⁶:



¹⁰⁵ En un muy interesante texto, en torno a la conservación de las obras de Klee y, por ende, a las técnicas pictóricas de Klee durante el período de 1924-1933, las autoras propone que el término *Struktur* en Klee responde a la atención del autor hacia el comportamiento de la materia tal como en su tiempo era investigado. Particularmente, el uso que hace del término Klee es similar al utilizado en la geología. Ver, Nathalie Bäschlin, Béatrice Ilg, Patrizia Zeppetella. “Paul Klees Malutensilien” en Stefan Frey und Josef Helfenstein (Ed.). *Die Sammlung Bürgi*. (Bern: Benteli Verlag Ag, 2000) 183-197. Volveremos a esto.

¹⁰⁶ B.G 1.2 /21-23

Klee, en este fragmento y en un *curso* de su pensamiento concebirá que la estructura que expresa una forma se ha tornado necesaria de caracterizar simbólicamente. Dicho de otro modo, Klee al concebir una estructura buscará atender la diferencia de naturaleza que ella implica. Estamos ante un experimento que Klee seguirá comentando. Pues bien, si el arreglo de la materia nace de la relación con un arco (una vibración (*Schwingung*)) cuyo movimiento genera una conversión (*Umsetzung*) en aquella, un suceso (*Geschehen*)¹⁰⁷ que le ocurre a la materia expresándola en cuanto vibración, lo que produce el movimiento de un arco de violín es la transformación de la materia en una vida en la medida en que consideramos que lo que la origina es aquella relación principal (*Hauptzusammenhang*). Esto es lo que Klee problematizará a través de una estructura. Ahora bien, que la figura simbólica de una estructura sea una línea ondulada (*Wellenlinie*), no quiere decir que la otra parte del símbolo no deje de expresarse en Klee.¹⁰⁸ En este sentido, una estructura comporta una diferencia de naturaleza; es la expresión simbólica de esta, resultado de un suceso, producto de la prioridad que se le da a relación entre un arco y una materia, la concebida para presentar un ritmo (*Rhythmus*) que lo expone una línea ondulada, al mismo tiempo que se presenta métricamente. Ahora, podemos decir que Klee considerará que la noción de vibración es clave para atender una estructura, esto es, para considerar lo que ella presenta. Pues bien, también buscamos enfatizar la otra parte del símbolo, pues la división de la estructura rítmica en unidades contables,¹⁰⁹ concebibles métricamente, Klee va a presentarla modificándola distintamente en sus cursos en la *Bauhaus* a través de ejemplos que recorren una diversidad de movimientos. Ahora bien, ello implica una noción de arreglo que será determinante para diferenciar entre una forma individual y una dividida (que dividiéndose cambia de naturaleza) en tanto en cuanto lo que se construye implica una intuición de un continuo que bajo aquella noción puede concebirse como infinitivamente divisible.¹¹⁰ Bajo esta noción se expresa que las variaciones que se componen rítmicamente implican repeticiones que consisten en

¹⁰⁷ Si bien la palabra “*Geschehen* (verbo sustantivado)” la traduciremos por suceso, también podría ser vertida por acontecimiento. Ahora bien, recordemos que la palabra “acontecimiento (*événement*)” en al menos *Diferencia y repetición* y *¿Qué es la filosofía?* ha sido vertida por los traductores al alemán por “*Ereignis*”.

¹⁰⁸ *Beiträge zur bildnerischen Formlehre (BbF)* 136-144.

¹⁰⁹ *BbF* 136-144

¹¹⁰ *BG* 1.4/250-272. Robert Kudielka habla de un “endlessly divisible continuum”. “The potentially limitless extension of this repetitive structure can be articulated in two different ways, depending on the individual distinction” en *Paul Klee. The nature of creation*. (London: Hayward Gallery Publishing, 1999) 102 y 105.

alteraciones. Un ejemplo que desarrollará en sus cursos y que buscará elaborar pictóricamente, es el del tablero de ajedrez: la del arreglo de los valores tonales en él, de cómo variará acorde la relación que entre estos se compone tonal y/o cromáticamente. Ahora intentemos considerar un deshacimiento de aquel ejemplo en el dominio de la abstracción, esto es, preguntemos por cómo procede el pensamiento de Klee a través de un ejercicio de substracción, pues lo que se sostendrá son variaciones que podemos encontrar en las relaciones que se expresarán entre puntos, líneas y superficies en cuanto lo que se expondrá será un movimiento compuesto por aquellas.¹¹¹

La noción de estructura permite atender que lo que yace en el dominio de la abstracción está en movimiento; Klee considera que el símbolo de una estructura es una línea-onda (*Wellenlinie*) en tanto ella expresa en cuanto tal una modulación.¹¹² En otros términos, la relación principal entre una vibración y una materia origina una estructura que hay que considerarla como la expresión de una modulación. En efecto, en cuanto preguntemos por la composición de un ritmo hay que considerar que una estructura es la expresión de una modulación que la origina aquella relación que expone el carácter *Outlandisch* del pensamiento de Klee.¹¹³ Ahora bien, la diferencia que comporta una estructura es concebible en el experimento propuesto por Klee, pues al recordar su otra presentación se tornará ella de otro modo expresable. Esto es, aquella diferencia tendremos que considerarla en tanto una estructura la genera la relación entre construcción e intuición. Pues bien, en esta primera parte estamos buscando exponer que lo que desborda el dominio de la abstracción es el plano de caos-cosmos, pero en cuanto la relación que estamos proponiendo entre una fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del deseo expresa un movimiento del infinito, tenemos que considerar que la conjugación entre líneas, tonos y colores, conlleva preguntar por la relación entre aquel dominio y aquel plano. Klee que desarrollará en sus cursos distintamente la relación entre líneas, tonos, colores, hará experimentar la variación que implica aquella relación en su obra pictórica y gráfica. La estructura varía acorde el desenvolvimiento del movimiento expresado en las obras, lo cual los elementos que la van diferenciando

¹¹¹ BG 1.4/ 125-154

¹¹² Como recuerdan Nathalie Bäschlin, Béatrice Ilg, Patrizia Zeppetella, “Der Terminus «Modulation» (lateinisch: Grundmass, Rhythmus) hat seine Hauptbedeutung in der Musik” en “Paul Klees Malutensilien” en Stefan Frey und Josef Helfenstein (Ed.). *Die Sammlung Bürgi*. (Bern: Benteli Verlag Ag, 2000) 187.

¹¹³ La noción de estructura se complejizará al preguntar por los pesos (*Gewichte*) que la componen, lo cual nos llevará hacia el dominio de la tonalidad, de los valores tonales. Ello comportará considerar nuevamente lo que se compone bajo la noción de arreglo. Esto lo iremos desarrollando paulatinamente. Habrá que esperar la segunda parte para proponer una vuelta a lo que estamos intentando exponer.

se presentan conjugado en ellas (perfectamente un elemento, una línea, puede diferenciar un movimiento, aunque en el mero hecho de hacer visible una línea lo que está implicado es la tonalidad). Por el momento, en esta primera parte la dificultad de seguir aquel movimiento consiste en aprender que lo que instaura un plano hay que considerarlo en un salto (*Sprung*) que produce un orden que no se diferencia del caos o, más bien, es in-diferenciable del cosmos; en este sentido: caos-cosmos. En otros términos, en cuanto toma consistencia un plano de caos-cosmos hay que considerar que el momento cosmogénico de él es el de una fisura (*Sprung*): la de un punto que propiamente no es un punto (*welcher eigentlich kein Punkt ist*),¹¹⁴ por la que un movimiento se expresa. Es el pensamiento el que experimenta el caos incorporando el germen-diagrama de sí,¹¹⁵ es decir, la génesis del plano hay que concebirla diagramáticamente,¹¹⁶ pero es lo que vuelve a dar la experiencia del plano de caos-cosmos lo que hay que considerarlo expuesto por la auto-posición de una obra de arte. Que Klee busque presentar en el devenir, en cuanto génesis, una forma, implica atender el germen que es el caos (o una catástrofe)¹¹⁷ del cual nacería un cosmos. Esto es, como hemos dicho, lo que comporta volver hacia lo que el dominio de la abstracción nos plantea considerando el rebasamiento que él experimenta como imponderable, inconmensurable. Pues bien, para atender la relación entre *Einfühlung* y *Abstraktion* en el dominio de la abstracción hemos intentando considerar una fuga de lo abstracto, pero

¹¹⁴ BG I. 1/14. Volveremos a esto.

¹¹⁵ Restringiéndonos en esta nota a pie al hecho pictórico el caso es distinto respecto al concepto de diagrama que elabora Deleuze en *LS.FB* tanto por el hecho de que la pintura de Bacon descubre el ritmo en el encuentro con el material y la materia (sin mediación de la abstracción) como por la liberación de la mano respecto al ojo. El caso de Klee, en el período que estamos investigando, es distinto tanto por el papel que cumple la abstracción como por el que cumple el ojo. Ahora bien, como veremos en esta investigación, y como estamos intentando ver, aquel papel es problematizado por Klee si consideramos el papel que cumple la música en su obra. Volveremos a esto.

¹¹⁶ Por una parte, Deleuze, en el curso del 31 de marzo de 1981 de *Pintura. El concepto de diagrama*. Trad. Equipo Cactus. (Buenos Aires: Cactus, 2007), y nosotros intentaremos problematizar esto, dirá, “Hemos hecho una ganancia minúscula. Al menos podemos unificar lo que nos parecía complejo, esas ideas dobles caos-catástrofe y germen, en la proposición de una noción que sería propiamente pictórica: un diagrama. Sería preciso que la noción vuelva a devenir pictórica. Eso nos abre muchos horizontes lógicos, se trata de hacer una lógica del diagrama. Si se la orienta en esta vía, sería quizá lo mismo que una lógica de la pintura. Pero por otra parte ¿un pintor tendría un diagrama o varios? ¿Qué sería el diagrama de un pintor? No es igual para todos los pintores, sino no sería una noción de pintura. Habría que encontrar el diagrama de cada pintor. Eso podría ser interesante. Y quizás ellos cambien de diagrama. Incluso podríamos fechar los diagramas. ¿Qué sería un diagrama que podríamos mostrar en el cuadro? Variable según cada pintor, variable en última instancia según las épocas, podría ser fechado. Digo, por ejemplo, diagrama de Turner 1830. ¿Son ideas platónicas? No, puesto que las fechamos, tienen nombre propio. Y eso es lo más profundo de la pintura”. 45 Por otra parte, Se deja atisbar una noción más compleja de diagrama en Deleuze, en *QP*, notablemente, en el segundo capítulo titulado: “El plano de inmanencia”, específicamente, 43-44 (42-43): “los elementos del plano son *características diagramáticas*”.

¹¹⁷ Recordemos lo que Klee dice a propósito de Cézanne, en la nota 857 del *Diario*: “Es para mí el maestro por excelencia (*Lehrmeister par excellence*), mucho más maestro que Van Gogh”.

lo que tenemos que concebir es que subyace a aquella una expresión aórgica del deseo (como lo que rebasa aquel dominio). La forma del tiempo que implica una línea abstracta, que envuelve una línea, hay que considerarla en el devenir; en este sentido, “lo que no ha podido comenzar y lo que no puede acabar de devenir”,¹¹⁸ hay que considerarlo como una inversión del movimiento en la medida en que lo que se experimenta en la relación entre el dominio de la abstracción y el plano de caos-cosmos implica la contra-efectuación de un acontecimiento; experiencia de un pensamiento que hace de sí un movimiento que se expresa como el de una fuga de lo abstracto, pero este hacer de sí implica lo que lo expone: una expresión aórgica del deseo.

Dicho de otro modo, volviendo al primer fragmento del curso que hemos buscado comentar, la estructura de una forma en el devenir, en cuanto génesis, considerada simbólicamente, ha sido expresada por Klee a través de la relación entre un arco de violín y una materia: una onda en movimiento, la materia transformada vivificada artísticamente, es la de una modulación. Movimiento de la materia, personificado y producido por un arco de violín (“*die Violine als Kunstwerk, als selbstständige Persönlichkeit*”).¹¹⁹ Es el movimiento una estructura que la presenta simbólicamente una línea ondulada; ahora, la otra parte del símbolo será concebida por Klee métricamente y esto para exponer el arreglo de un ritmo. Concibamos lo siguiente, un puro orden del tiempo, estático, formal y vacío, lo presenta una línea recta considerando que la divisibilidad infinita de ella puede expresarse métricamente (esto implica la introducción de puntos en la línea pero lo que hay que considerar es la medida que origina la distancias entre uno y otro, lo cual introduce un cálculo en el momento en que aquellas distancias las consideramos en relación y la conjugación entre ellas genera un movimiento en el que se experimenta la indivisibilidad generada por aquella divisibilidad).¹²⁰ Como dice Deleuze, volvemos a citar, “[e]l tiempo (...), “un puro orden del tiempo [cursivas de Deleuze]”, “[d]eja de ser cardinal y se vuelve ordinal”.¹²¹ Ahora bien, en el orden que expresa el tiempo hay que concebir simbólicamente una cesura, y asimétricamente un antes y en un después que no lo ordena sino ella, y lo que tenemos que intentar atender es que lo que pasa o se compone

¹¹⁸ *Nietzsche y la filosofía (NP)* 70 (54)

¹¹⁹ El primer ejercicio que propone Klee en sus *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, un 21 de noviembre de 1921, tiene como modelo el violín. Y toma en consideración los ejemplos de Picasso, Braque y del, llamado por entonces, círculo de los parisinos. Ver, *BbF* 105.

¹²⁰ Volveremos a esto.

¹²¹ *DR* 145 (120)

en aquel orden en tanto estructura en la medida en que una fuga de lo abstracto no se distingue de una expresión aórgica del deseo. Lo que compone un ritmo vuelve a dar el movimiento del plano de caos-cosmos, pero justamente lo que lo vuelve a dar implica el momento cosmogénico en tanto es expuesto aquel movimiento por un salto que abre un pasaje del caos al cosmos. Ello debe llevarnos a preguntar por aquella estructura en la medida en que se repite lo que no puede sino diferenciarse en ella. De ahí que el movimiento que es una estructura implique una modulación que expresa el carácter vibratorio de un hecho de sensación. En unas pocas palabras, tenemos que considerar una composición.

IV. Cuarto ensayo de aproximación: el deshacimiento del modelado y lo monstruoso.

Por una parte, es el plano que estamos buscando expresar experimentable, por otra parte, hay que distinguirlo de las obras de arte que lo evocan. Ahora bien, aquella evocación conlleva trastocar lo que aún estamos desarrollando en esta primera parte. Por el momento, estamos intentando aprender de las lecciones de Klee un trayecto de su pensamiento, y estamos considerando que lo que enfrenta aquel es lo que lo genera, el caos. Es decir, está aquel pensamiento enfrentándose con el caos en un acto en el que se crea una imagen de sí. ¿Qué presenta un ser de sensación en la medida en que expresa un acontecimiento?¹²² Es una repetición (*répétition*) un experimento en el cual se

¹²² Para Deleuze, “¿Por qué todo acontecimiento es del tipo de la peste, la guerra, la herida, la muerte? ¿Quiere decir sólo que hay más acontecimientos desgraciados que felices? No, porque se trata de la estructura doble de todo acontecimiento. En todo acontecimiento, sin duda, hay el momento presente de la efectuación, aquel en el que el acontecimiento se encarna en un estado de cosas, un individuo, una persona, aquel que se designa diciendo: venga, ha llegado el momento; y el futuro y el pasado del acontecimiento no se juzgan sino en función de este presente definitivo, desde el punto de vista de aquel que lo encarna. Pero hay, por otra parte, el futuro y el pasado del acontecimiento tomado en sí mismo, que esquivo todo presente, porque está libre de las limitaciones de un estado de cosas, al ser impersonal y preindividual, neutro, ni general ni particular, *eventum tantum*...; o, mejor, porque no tiene otro presente sino el del instante móvil que lo representa, siempre desdoblado en pasado-futuro, formando lo que hay que llamar contra-efectuación”. *LS* 185 (177). Es aquella contra-efectuación la que efectuaría el arte o la filosofía, pero, si nuestra hipótesis es plausible, la doble dirección entre aquellas consistiría en un movimiento que implicaría hallar lo que mutuamente a aquellas las nutriría. Podríamos decir que aquel epígrafe que nos acompaña, el de los “uniformes grises” no es sino paradójicamente el momento presente que efectúa el carácter fatídico del punto-gris; en este sentido, lo que estaría contra-efectuando es el acontecimiento de una guerra, cuya herida y muerte no deja de estar presente en aquella *autobiografía* de Klee, *Diario* 952, “Esta guerra la tenía yo desde hace mucho tiempo dentro mí. Por eso no me importa nada en cuanto a mí fuera interno. Para sacarme a mí mismo de mis ruinas, tendría que volar. Y volé. En ese mundo destrozado ya sólo vivo en el recuerdo, así como a veces se piensa en algo pasado. Por lo tanto soy, «abstracto con recuerdos» (Traducción ligeramente modificada). Por supuesto, como veremos, no se

enfrenta el caos, pero el monstruo que es él se expondría como una metamorfosis. Esto es, en un encuentro con una obra de arte *se expresa la diferencia*,¹²³ la monstruosidad que es ella; o sea, una obra no puede hacerse sino enfrentando la precondition monstruosa de sí.¹²⁴ En este sentido, creemos clave para el desarrollo de nuestra

trata de una celebración de la guerra ni de una *Kriegsideologie*. Respecto al Diario de Klee, puede consultarse Christian Geelhaar, "Journal intime oder Autobiographie? Über Paul Klees Tagebücher" enen Armin Zweite (Ed.) *Paul Klee. Das Frühwerk. 1883-1922*. (München: Galerie + edition A, 1979), 246-262.

¹²³ Para Deleuze, "Hasta qué punto este *se* difiere de la trivialidad cotidiana. Es el *se* de las singularidades impersonales y preindividuales, el *se* del acontecimiento puro en el que *muere* es como *llueve*. El esplendor del *se* es el acontecimiento mismo o la cuarta persona. Por ello, no hay acontecimiento privados, y otros colectivos; como tampoco existe lo individual y lo universal, particularidades y generalidades. Todo es singular, y por ello colectivo y privado a la vez, particular y general, ni individual ni universal. ¿Qué guerra no es un asunto privado? E inversamente, ¿qué herida no es de guerra, y venida de la sociedad entera? ¿Qué acontecimiento privado no tiene todas sus coordenadas, es decir, todas sus singularidades impersonales sociales? Sin embargo, hay mucha ignominia en decir que la guerra concierne a todo el mundo; no es verdad, no concierne a los que se sirven de ella o la sirven, criaturas del resentimiento. La misma ignominia que decir que cada uno tiene su guerra, sus heridas particulares; tampoco es verdad de aquellos que se rascan la llaga, criaturas también de la amargura y el resentimiento. Solamente es verdad del hombre libre, porque él ha captado el acontecimiento mismo, y porque no lo deja efectuarse como tal sin operar, actor, su contra-efectuación. Solo el hombre libre puede entonces comprender todas las violencias en una sola violencia, todos los acontecimiento mortales en *un solo Acontecimiento* que ya no deja sitio al accidente y que denuncia o destituye tanto la potencia del resentimiento en el individuo como la opresión en la sociedad?" (...) *Pero ¿un solo y mismo Acontecimiento? Mezcla que extrae y purifica; y lo mide todo por el instante sin mezcla, en lugar de mezclarlo todo: entonces, todas las violencias y todas las opresiones se reúnen en este solo acontecimiento, que las denuncia todas las denunciar una de ellas (la más próxima o el último estado de la cuestión).*" *LS* 186-187 (178-179)

¹²⁴ Para Deleuze, "Hay un ensayo trágico y uno cómico. La repetición aparece incluso siempre dos veces: una en el destino trágico, la otra en el carácter cómico. En el teatro, el héroe repite precisamente porque está separado de un saber esencial infinito. Este saber está en él, se hunde en él, actúa en él, pero actúa como una cosa oculta, como una representación bloqueada. La diferencia entre lo cómico y lo trágico depende de dos elementos: la naturaleza del saber reprimido, ora saber natural inmediato, simple dato del sentido común, ora terrible saber esotérico; en consecuencia, también, el modo en que el personaje es excluido de dicho saber, el modo en que «no sabe que sabe». En general, el problema práctico consiste en esto: ese saber no sabido debe ser representado como empapando toda la escena, impregnando todos los elementos de la pieza, comprendiendo en sí todas las potencias de la naturaleza y el espíritu. Pero, al mismo tiempo el héroe no puede representárselo; debe, por el contrario, ponerlo en acto, interpretarlo, repetirlo. Hasta el momento agudo que Aristóteles llamaba «reconocimiento», en el que la repetición y la representación se mezclan, se enfrentan, sin confundir sin embargo sus dos niveles, el uno reflejándose en el otro, nutriéndose del otro; el saber es entonces reconocido como el mismo en tanto que es representado sobre el escenario y repetido por el actor" ver, *DR* 41-42 (25). Compárese con: "Sonsacar a la repetición algo nuevo, sonsacarle la diferencia, tal es el rol de la imaginación o del espíritu que contempla en sus estados múltiples y parcelados. Además, la repetición es, en su esencia, imaginaria, puesto que solo la imaginación forma aquí el «momento» de la *vis repetitiva* desde el punto de vista de la constitución, haciendo existir lo que contrae a título de elementos o de casos de repetición. La repetición imaginaria no es una falsa repetición, que vendría a suplir la ausencia de la verdadera; la verdadera repetición es imaginación. Entre una repetición que no deja de deshacerse en sí, y una repetición que se despliega y se conserva para nosotros en el espacio de la representación, hubo la diferencia, que es el para-sí de la repetición, lo imaginario. La diferencia habita la repetición", *DR* 127 (103) y "*la repetición es una condición de la acción antes de ser (avant d'être) un concepto de la reflexión* [cursivas de Deleuze]" *DR* 147 (121). volveremos sobre esto último.

En 1906 escribía en su Diario Klee, 768, "Goya me sigue como un fantasma, quizá sea éste el defecto principal. Pero debe quedar superado (*Aber es muß überwunden werden*). Leí otra vez algunos pasajes en mi querido libro (*Leibbuch*), el *Don Quijote de la Mancha*". Ver, también, *Diarios* número 585.

investigación la siguiente cita que extraemos de *Diferencia y repetición*,¹²⁵ citamos en extenso,

La indiferencia tiene dos aspectos: el abismo indiferenciado, la nada negra, el animal indeterminado en el cual todo está disuelto - pero también, la nada blanca, la superficie vuelta calma en la que flotan determinaciones no ligadas, como miembros dispersos, cabeza sin cuello, brazo sin hombro, ojos sin frente. Lo indeterminado es totalmente indiferente, pero las determinaciones flotantes no lo son menos unas respecto de otras. La diferencia ¿es intermediaria entre estos dos extremos? O bien, ¿no es acaso el único extremo, el único momento de la presencia y de la precisión? La diferencia es ese estado en el cual puede hablarse de LA determinación. La diferencia «entre» dos cosas es solamente empírica, y las determinaciones correspondiente, extrínsecas. Pero en lugar de una cosa que se distingue de otra, imaginemos algo que se distingue –y sin embargo *aquello de lo cual se distingue* no se distingue de él-. El relámpago, por ejemplo, se distingue del cielo negro, pero debe arrastrarlo consigo, como si se distinguiese de lo que no se distingue. Se diría que el fondo sube a la superficie, sin dejar de ser fondo. Hay algo cruel, y aun monstruoso, de una y otra parte, en esa lucha contra un adversario inasible, donde lo distinguido se opone a algo que no puede distinguirse de él, y sigue uniéndose a lo que se divorcia de él. La diferencia es ese estado de la determinación como distinción unilateral. Acerca de la diferencia, hay, pues, que decir que uno la hace, o que ella se hace, como en la expresión «hacer la diferencia (*faire la différence*)». Esta

¹²⁵ Intentemos considerar que el proyecto de *DR* se enmarca en una lectura de la situación disciplinar de la filosofía, de su historia y de su relación con otros saberes disciplinarios. Si, entonces, la noción de disciplina está siendo implícitamente problematizada en *DR*, creemos que se debe notablemente a los juegos de lenguaje o variaciones lingüísticas que esta obra expone en las bifurcaciones que ella genera. Pues bien, si intentásemos proponer una lectura que unifique su sentido, hay que decir que lo que ella estaría proponiendo no sería sino lo que dice P. Klossowski, “enseñar lo inenseñable”. Como dirá Deleuze, “No hay método para encontrar los tesoros, ni tampoco para aprender, sino un violento enderezamiento, una cultura o *paideia* que recorre al individuo entero (un albino en el que nace el acto de sentir en la sensibilidad, un afásico en el que nace la palabra en el lenguaje, un acéfalo en el que nace pensar en el pensamiento). El método es el medio del saber que regula la colaboración de todas las facultades [Aquí la alusión es a la última parte de la *Crítica de la razón pura*, “la doctrina trascendental del método”, pero podría considerarse también ese breve y desilusionante texto kantiano titulado *¿cómo orientarse en el pensamiento?* (agregado nuestro)]; por ello [El método] es la manifestación de un sentido común o la realización de una *cogitatio natura*, que presupone una buena voluntad como una «decisión premeditada» del pensador. Pero la cultura, es el movimiento de aprender, la aventura de lo involuntario que encadena una sensibilidad, una memoria, luego un pensamiento, con todas las violencias y crueldades necesarias –como decía Nietzsche-, precisamente para «erigir un pueblo de pensadores», «endereza al espíritu». (252-253 (215)). En unas pocas palabras, la naturaleza extra-proposicional de la Diferencia, lo inenseñable que es esta, es lo que se intenta enseñar en *Diferencia y repetición*. Paradójicamente, entonces, “un método de dramatización” no sea propiamente un “método” sino “el movimiento del aprender mismo”; en el que las preguntas que recorren la región del problema (¿quién, ¿cómo? ¿cuándo? ¿en qué caso?) se moverían en *lo inessential por excelencia*, lo accidental, lo contingente, lo afectivo, para extraer de allí la Idea o el acontecimiento que sobrevuela inmanentemente. Es decir, el movimiento de diferenciación de la diferencia implica la actualización de ella, esto es, hay un circuito de lo virtual a lo actual, pero el recorrido es distinto en ambas direcciones: lo virtual va a actualizarse en un estado de cosas, y la tarea es extraer de él el acontecimiento, contra-efectuarlo o captar una contra-efectuación.

diferencia, o La determinación, es también la crueldad. Los platónicos decían que el no-Uno se distingue del Uno, pero no a la inversa, puesto que el Uno no se sustrae a lo que se sustrae de él; y, en el otro polo, la forma se distingue de la materia o del fondo, pero no a la inversa, puesto que la distinción misma es una forma. A decir verdad, son todas las formas las que se disipan cuando se reflejan en ese fondo que vuelve a subir. El mismo ha dejado de ser el puro indeterminado que permanece en el fondo, pero las formas también dejan de ser determinaciones coexistentes o complementarias. El fondo que se eleva no está más en el fondo, sino que adquiere una existencia autónoma; la forma que se refleja en ese fondo ya no es más una forma, sino una línea abstracta actuando directamente sobre el alma. Cuando el fondo sube hasta la superficie, el rostro humano se descompone en ese espejo en el que lo indeterminado tanto como las determinaciones llegan a confundirse en una sola determinación que «hace» la diferencia. Para producir un monstruo, de poco sirve la pobre receta de amontonar determinaciones heteróclitas o de sobredeterminar el animal. Más vale hacer subir el fondo y disolver la forma. Goya procedía por medio del aguatinta y el aguafuerte, la grisalla de una y el rigor de la otra. Odilon Redon, por el claroscuro y la línea abstracta. Renunciado al modelado, es decir, al símbolo plástico de la forma, la línea abstracta adquiere toda su fuerza, y participa del fondo tanto más violentamente cuanto que se distingue de él sin que este se distinga de ella.¹²⁶ Hasta qué punto los rostros se deforman en semejante espejo. Y no es seguro que únicamente el sueño de la Razón engendre monstruos. También lo hace la vigilia, el insomnio del pensamiento, pues el pensamiento es ese momento en que la determinación se hace una, a fuerza de sostener una relación unilateral y precisa con lo indeterminado. El pensamiento «hace» la diferencia, pero la diferencia, es el monstruo (*La pensée « fait » la différence, mais la différence, c'est le monstre*).¹²⁷

Hacer del fondo una existencia autónoma implica la no distinción del fondo de lo que de él hace una línea abstracta en tanto en cuanto es ella la que *presenta* en una sola determinación, como en un espejo, la diferencia. Es el fondo el que sube

¹²⁶ Cita de Deleuze. “Odilon Redon, *A soi-même* (Journal, Flory ed. Pág.63): «Ninguna forma plástica, percibida objetivamente, por sí misma, bajo las leyes de la sombra y la luz, por los medios convencionales del modelado, podría encontrarse en mis obras (...) todo mi arte se limita exclusivamente a los recursos del claroscuro, y debe mucho también a los efectos de la línea abstracta, ese agente de fuente profunda, que actúa directamente sobre el espíritu» (Ibid). En el caso de Klee, respecto al tratamiento del claroscuro, puede considerarse *Diarios* número 872 a 879

¹²⁷ *DR* 61-62 (43-44) (traducción ligeramente modificada). En *QP*, Deleuze y Guattari van a decir lo siguiente: “La pintura necesita algo más que la destreza del dibujo que marcaría la similitud de formas humana y animal, y nos haría asistir a su transformación: se requiere por el contrario la potencia de un fondo capaz de disolver las formas, y de imponer la existencia de una zona de estas características en la que ya no se sabe quién es el animal y quién es humano, porque algo se yergue como el triunfo o el monumento de una indistinción; como en Goya, o incluso en Daumier, en Redon.” 175 (164).

expresándose como sin-fondo, pero es una línea abstracta la que lo presenta. Una línea que disuelve la forma en cuanto modelado, pues para Deleuze “el símbolo plástico de la forma es el modelado”, es la que hace subir el fondo; un espejo que descompone el rostro humano, uno que muestra lo que la diferencia hace del pensamiento, es uno que expresa que el pensamiento ha abandonando el dominio de la representación.¹²⁸ En cuanto el hacer de la diferencia habita en el pensamiento, es ella la que se muestra en semejante espejo en el que rostro humano se deforma. Dicho de otro modo, en un ejercicio en el que el pensamiento hace la diferencia, en el que lo que vuelve a subir es el “defondamiento universal (*effondement* universal)”,¹²⁹ el símbolo plástico de la forma: el modelado, se deshace en un sin-fondo que expresa que el pensamiento (se) abisma (en) lo informe, (en) el caos. En este sentido, en “la relación de lo sin-fondo (*sans-fond*) con lo no-fundado (*non-fondé*)”¹³⁰ hay que considerar el obrar de una línea abstracta, y en esto está implicado un acto de creación en cuanto vuelve él a expresar aquella relación. Una línea abstracta expresa en semejante espejo lo defondado. Ahora, si esto lo concebimos en la experiencia de una obra de arte que ha abandonado el dominio de la representación¹³¹ lo que tendremos que considerar es que lo que vuelve a

¹²⁸ Como dirá Deleuze en *DR*, “Fundar es determinar lo indeterminado. Pero esa operación no es simple. Cuando «la» determinación se ejerce, no se contenta con otorgar una forma, con dar una forma a las materias bajo la condición de las categorías. Algo del fondo sube a la superficie, sube allí sin tomar forma, más bien se insinúa entre las formas; existencia autónoma sin rostros, base informal. Ese fondo, en tanto está ahora en la superficie, se llama lo profundo, lo sin fondo. Inversamente, las formas se descomponen cuando se reflejan en él; todo modelado se deshace, todos los rostros mueren, sólo subsiste una línea abstracta como determinación absolutamente adecuada a lo indeterminado (...) (Una determinación que no se opone a lo indeterminado, y que no lo limita)” *DR* 406 (305). Digamos, y digámoslo en términos kantianos, que Deleuze presta mayor interés a la relación que se da entre la razón y la imaginación en la *Crítica de la facultad de juzgar* y critica la que se da en la *Crítica de la razón pura* entre entendimiento y sensación, en cuanto no permite considerar lo que hace surgir el sin-fondo en tanto lo que está en juego en aquella relación es la determinación de las condiciones de posibilidad de la experiencia bajo la operación categorial, esto es, el papel que cumple los juicios de determinación en la aprehensión de lo que se presentan en las formas puras de la sensibilidad. En los términos de la *Crítica de la razón pura*, no se trataría, entonces, de la relación entre la estética trascendental y la analítica trascendental, sino entre la estética trascendental y la dialéctica trascendental. Leída la estética bidireccionalmente, es decir, complementando la *CrP* con la *CfJ*, como dirá Deleuze, “Kant (...) cortaba las dos partes de la estética, el elemento objetivo de la sensación garantizado por la forma del espacio; y el elemento subjetivo encarnado en el placer y la aflicción”, *DR* 157 (130) y la dialéctica trascendental en tanto que “Kant no deja de recordar que las Ideas son esencialmente « problemáticas »” *DR* 257(218), lo que estaría en juego en aquella lectura bidireccional sería el nexo entre ellas. Pues recordemos que las Ideas generan monstruos; “está justificado todo mal cuya visión es edificante para un dios”, como dirá F.Nietzsche en *Una genealogía de la moral*. Trad. Sánchez Pascual (Buenos Aires: Alianza, 2008), 89.

¹²⁹ *DR* 116 (92). Para David Lapoujade “*Diferencia y repetición y Lógica del sentido* están bajo el signo de ese sin fondo y de aquello que lo puebla, singularidades preindividuales e impersonales, intensidades, multiplicidades, diferencias libres o nómadas. Toda la “filosofía de la diferencia” sale de ahí”. En: *Deleuze, los movimientos aberrantes*. Trad. Ires, Pablo. (Buenos Aires: Cactus, 2016), 34.

¹³⁰ *DR* 116 (92).

¹³¹ Como dirá Deleuze en *Diferencia y repetición*, añadimos de la traducción al alemán de *Diferencia y repetición*, lo que ha decidido el traductor para traducir por representación. “La representación

dar aquella experiencia que ha nacido de un enfrentamiento contra el sin-fondo en tanto presenta la determinación de la diferencia. En los términos que estamos intentando introducir en esta investigación, en el dominio de la abstracción se expresa una línea que hace de la experiencia de sí un caos-cosmos; esto es, una naturaleza afectada por lo que vuelve a desenvolver el movimiento que implica una línea abstracta es lo que en el dominio de la abstracción busca concebir un movimiento conjugado por puntos, líneas, superficies. Que una obra de arte haga de sí una exposición de la diferencia expresa que en ella un sin-fondo ha dejado de ser de lo indeterminado en tanto en cuanto ella implica un movimiento que no se distingue de una línea abstracta, pero para ello es necesario considerar que el desbordamiento que afecta al dominio de la abstracción está implicado en el plano de caos-cosmos y lo que ella vuelve a dar de él es una imagen del pensamiento. Permítasenos decirlo de este modo, en la relación entre aquel dominio y aquel plano lo que está expresándose desbordado es el movimiento que una línea presenta como el de un oleaje. Pues bien, en los límites de nuestra investigación, es una expresión aórgica del deseo la que está implicada en el movimiento de una fuga en cuanto expone que el dominio de la abstracción está afecto de alteración.

Volvemos a la cita que estamos intentando comentar, extrayendo un fragmento de ella: “[a]l renunciar al modelado, es decir, al símbolo plástico de la forma, la línea abstracta adquiere toda su fuerza y participa del fondo de modo tan violento que ella se distingue de él sin que el fondo se distinga de ella”;¹³² cuestionar la génesis de una forma consiste en atenderla en el devenir en tanto es una línea que ha renunciado al modelado la que hace del sin-fondo una vida autónoma; esto es, una presentación que

(*Repräsentation*) no tiene más que un solo centro, una perspectiva única y huidiza, por ello mismo una falsa profundidad; mediatiza todo, pero no moviliza ni mueve nada. *El movimiento por su cuenta implica una pluralidad de centros, una superposición de perspectivas, una maraña de puntos de vista, una coexistencia de momentos que deforman esencialmente la representación (Repräsentation): un cuadro o una escultura son tan «deformadores» que nos obligan a hacer el movimiento, es decir, combinar una mirada rasante y una mirada en profundidad o a subir y a bajar en el espacio a medida que uno adelanta [cursivas nuestras]. (...) El prefijo RE- en la palabra representación (Repräsentation) significa esa forma conceptual de lo idéntico que subordina a las diferencias. No se llega pues a lo inmediato definido como «sub-representativo» multiplicando las representaciones (Repräsentationen) y los puntos de vista. (...) Es preciso que cada punto de vista sea él mismo la cosa, o que la cosa pertenezca al punto de vista. (100-101 (78-79)).*

Hemos atendido a esta traducción, porque también el traductor considera que la confrontación entre representación (*Vorstellung*) y presentación remite a la confrontación kantiana entre *Vorstellung* y *Darstellung*. Como dirá J.Vogl, ““représentation, d. h. auch “Vorstellung”. Die folgende Gegenüberstellung von *repräsentation* und *présentation* verweist auch auf die kantische Gegenüberstellung von, “Vorstellung” und “Darstellung””. En: *Differenz und Wiederholung*. Trad. Vogl, Joseph. (München: Fink, 1992), 293, nota a pie de página número 10. El traductor hace dicha distinción cuando Deleuze habla de la *présentation* de la diferencia.

¹³² DR 63 (44)

hace de él una expresión de una línea abstracta implica haber abandonando el dominio de la forma en cuanto simboliza ella un modelado. Ahora bien, como hemos dicho, la determinación de la diferencia en el movimiento de un plano de caos-cosmos nos lleva a considerar que una forma la compone la relación una fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del deseo. Hemos recordado que Klee en sus cursos en la *Bauhaus* busca que consideremos una forma en el devenir, en cuanto génesis, al mismo tiempo que busca atender bajo aquella noción de forma el movimiento de la naturaleza.¹³³ Si la distinción entre lo orgánico (*Einführung*) y lo inorgánico (*Abstraktion*) nos plantea dos aproximaciones a la noción de forma, considerando que en ellas están implicadas dos experiencias del pensamiento, la relación que en el dominio de la abstracción se plantea entre estas consiste en exponerlas bajo una relación de fuerzas que propiamente rebasa paradójicamente los límites de aquel dominio. Dicho de otro modo, en el devenir, en cuanto génesis, es una forma expresión de aquellas fuerzas que presentan una fuga de lo abstracto como la de un movimiento extra-proposicional del pensamiento. O, en pocas palabras, como dice R. Kudielka, lo que se expresa es “una fuerza continuamente moviéndose entre una formación y una disolución (*a force continually moving between formation and dissolution*)”.¹³⁴ Cuando consideramos que una estructura expone la modulación de un ritmo, al mismo tiempo también teníamos que considerar que el salto del punto-gris que expresa la naturaleza caótica que aquella estructura transforma implica una relación de fuerzas que el movimiento del caos al cosmos presenta como uno de desterritorialización; es decir, el arreglo de una naturaleza rítmica consiste en un ensayo de la diferencia implicada o reunida en el concepto de gris que experimenta un movimiento de desterritorialización. En este sentido, aquel ensayo se expresa como indecible. El punto-gris, ahí, en el momento cosmogénico del plano de caos-cosmos, expresa lo que en el orden del tiempo corresponde al acontecimiento de una cesura. Como hemos dicho con Klee, “[u]n punto en el caos: establecido el punto-gris, salta sobre él mismo en el dominio ordenado [por el punto gris mismo (añadido nuestro)]”¹³⁵. El *Sprung* del punto-gris presenta un movimiento de caos-cosmos considerando que persiste lo que lo diferencia en el acto que implica aquel momento cosmogénico en cuanto que imponderable (*unwägbar*) e inconmensurable (*unmeßbar*)

¹³³ Esta es otra expresión de nuestro problema, y el conjunto de nuestra investigación está dedicado a ello.

¹³⁴ En: *Paul Klee. The nature of creation*. (London: Hayward Gallery Publishing, 1999), 10.

¹³⁵ BG I.1/7

es el caos. Pues bien, en *la Conferencia de Jena* de 1924, en relación a su trabajo,¹³⁶ dirá Klee,

Mientras más profundo observe, más fácil le es ensanchar su punto de vista desde el presente hacia el pasado. Más se imprime en él [o en ella], en lugar de una imagen terminada de la naturaleza (*eines fertigen Naturbildes*), la imagen esencial de la creación en cuanto génesis (*wesentliche Bild der Schöpfung als Genesis*).

Entonces, también se arriesga a pensar que difícilmente pueda hoy estar concluida la creación; de este modo, concibe que aquel acto de creación de mundo (*weltschöpferische Tun*) se distiende desde atrás (*rückwärts*) hacia delante (*vorwärts*). Atribuyéndole, así, a la génesis duración (*Der Genesis Dauer verleihend*).¹³⁷

V. Quinto ensayo de aproximación: ¿de la distinción entre plano (*Ebene*) e imagen (*Bild*)?

El caos-germen de un plano de caos-cosmos lo expone el concepto de gris, en él se encuentra el momento cosmogénico del plano. Pues bien, lo que nos vuelve a plantear la naturaleza de aquel plano es la relación entre una expresión aórgica del deseo y una fuga de lo abstracto en tanto una imagen esencial de la creación en cuanto génesis” está implicada en un acto de creación de mundo. Una forma en el devenir, en cuanto génesis, lo que expone es una fuga que solo una obra de arte expresa en tanto ella busca presentar aquella imagen de la creación en el acto en que ella se revela como in-decidible. Pues bien, ¿cómo concebir “la imagen esencial de la creación en cuanto génesis”? Hemos considerado que una obra de arte pictórica y/o gráfica expresa un hecho de sensación y que de ella se extrae lo que instaura un plano de caos-cosmos. Por otra parte, trazábamos una distinción entre *imagen del pensamiento* y *hacer una imagen del pensamiento* para aprender lo que vuelve a darnos una obra de arte: por la primera comprendíamos la exhibición de una imagen en la obra de arte pictórica y/o gráfica, y por lo segundo, la potencia que origina aquella exhibición y que se diferencia de esta en tanto actúa en aquella exhibición como auto-posición de lo creado que se conserva en sí. Ahora bien, hemos también intentado atender dos modalidades del acontecimiento: una,

¹³⁶ Respecto a la vida de un artista, desde una concepción nietzscheana, nos remitimos a lo que dice Deleuze en *NP* 144-145 (116-117)

¹³⁷ En *VJ* 41-43. Recordemos que el título con el que habitualmente se le nombra es *Sobre el arte moderno*.

la que se monumentaliza en una obra de arte, y otra, que extrayéndose del ser de sensación que es la obra de arte se expone en cuanto tal como concepto, pero el concepto que hemos buscado presentar: el concepto de gris, expresa una conjugación que tenemos que atender en tanto está implicada en una obra de arte y en una imagen del pensamiento. El concepto de gris extrañamente habita entre las dos. En este sentido, *la imagen esencial de la creación en cuanto génesis* la vuelve a dar una obra de arte, no la podemos aprender sino en la experiencia de ella, pero la inestabilidad que nos presenta aquel concepto no deja de persistir en aquella imagen en tanto habita extrañamente en aquella un hacer (*machen*) que en la medida en que re-origina aquella exhibición al mismo tiempo persiste implicado en cada obra de arte como un acontecimiento que no tiene ni fin ni término. Como hemos dicho, para Deleuze “la obra de arte abandona el dominio de la representación para devenir «experiencia», empirismo trascendental o ciencia de lo sensible”.¹³⁸ Pero, también hay que recordar que en *Diferencia y repetición* nos hallamos con otro decir de nuestro problema al plantearse que una obra de arte se divide en dos partes: una actual y otra virtual.¹³⁹ Aquí, esta distinción se sostiene si consideramos que la experiencia de una obra de arte implica en el hecho de sensación que es ella una imagen del pensamiento. Ahora bien, tratándose de una ciencia de lo sensible, lo que en ella está en juego es el carácter de experimento (*Versuch*) que implica una obra de arte. Si hemos seguido un trayecto de los cursos de Klee es para remarcar que lo que está expresándose en aquel período es la naturaleza de un ensayo que se lleva a cabo pictórica y/o gráficamente, el cual buscamos aprender en la relación entre una fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del deseo. En nuestro caso, lo que hace ella, la imagen que compone, con los medios que la definen, es la experiencia de un pensamiento que expresa un hacer de la diferencia, un hacer del movimiento. Como dice Klee, una obra no reproduce lo visible, sino que *hace visible (macht sichtbar)*, busca hacer sentir lo insensible, hacer pensar lo impensable. Hemos considerado que una obra de arte en cuanto “auto-posición de lo

¹³⁸ DR 101 (79).

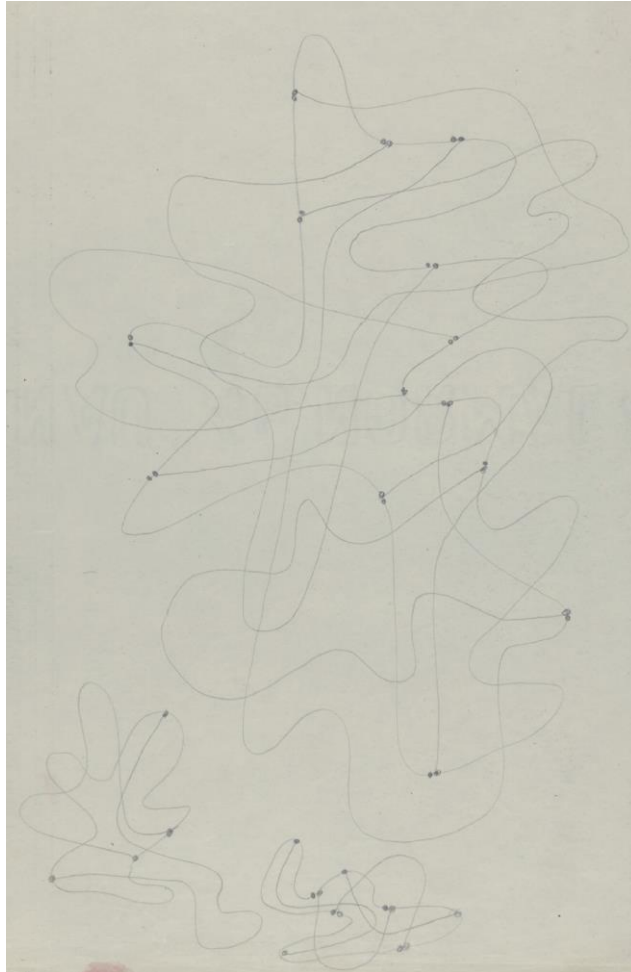
¹³⁹ En DR Deleuze dirá, remitiendo a Proust, “[C]uando la obra de arte invoca una virtualidad en la que se sumerge, no invoca ninguna determinación confusa, sino la estructura completamente determinada que forman sus elementos diferenciales genéticos, elementos «virtualizados», «embrionizados». [L]os elementos, las variedades de relaciones, los puntos singulares, coexisten en la obra o en el objeto, en la parte virtual de la obra o del objeto, sin que se pueda asignar un punto de vista privilegiado sobre los otros, un centro que sería unificador de los otros centros (...). Por lo tanto, hay otra parte del objeto que se halla determinada por la actualización. (...) .Todo objeto es doble, sin que sus dos mitades se parezcan: una es la imagen virtual; la otra, la imagen actual. Mitades desiguales impares”. 315-316 (270-271). Sería el movimiento hacia lo virtual lo que estaría en juego. Volveremos a esto.

creado que se conserva en sí” hace visible fuerzas, al mismo tiempo que lo que ella vuelve a dar es una imagen del pensamiento.¹⁴⁰ La génesis de la creación la presenta una imagen que en cuanto obra del arte busca expresa la duración que implica aquella. Ahora bien, que de ella se extraiga el concepto de gris,¹⁴¹ también conlleva concebir la instauración del plano de caos-cosmos. Lo cual habrá de llevarnos a preguntar por la naturaleza del concepto de huevo (*Bregriff Ei*). Sin embargo, para expresar que el movimiento del plano lo exponen aquellos conceptos en cuanto que acontecimientos es necesario encontrarnos en y con una obra de arte. Es lo que ella monumentaliza la contra-efectuación de un acontecimiento, esto es lo que presenta una obra de arte. Más allá de lo expuesto, entonces, esta distinción entre imagen (*Bild*) y plano (*Ebene*) es posible de considerar en nuestra investigación considerando que el plano de caos-cosmos implica desbordándolo el dominio de la abstracción y una imagen del pensamiento es la exhibición del hecho de sensación que es una obra de arte, pero en este sentido aquella distinción creemos que tendremos que cuestionarla. Por el momento, el concepto de sensación que se extrae del enfrentamiento contra lo monstruoso, el caos, es el de un plano de caos-cosmos. En este sentido, aquel concepto de sensación implica lo que hace variar la presentación de una imagen en tanto él expresa el hacer de la diferencia. Como intentamos decir, una forma en el devenir, en cuanto génesis, expresa el carácter extra-proposicional de un pensamiento que hace de la experiencia de sí una fuga de lo abstracto; ahora, considerando que él experimenta en cuanto tal un ritornelo (*ritournelle*), la diferencia que en aquel habita y que se expone como la de una expresión aórgica del deseo nos llevará a plantearnos en el encuentro con una obra de arte un acto de creación de mundo.

¹⁴⁰ *QP* 164 (154)

¹⁴¹ Como dirá Deleuze, “«Mi herida existía antes que yo, he nacido para encarnarla». He nacido para encarnarla como acontecimiento porque he sabido desencarnarla como estado de cosas o situación vivida. No hay más ética que el *amor fati* de la filosofía. (...). No desear lo que ocurre, con esta falsa voluntad que se queja y se defiende, y que se pierde en la mímica, sino llevar la queja y la furia hasta el punto en el que se vuelven contra lo que ocurre, para establecer el acontecimiento, extraerlo, sacarlo en el concepto vivo. (...) Desear la guerra contra las guerras futuras y pasadas, la agonía contra todas las muertes, y la herida contra todas las cicatrices, en nombre del devenir y no de lo eterno: únicamente en este sentido el concepto agrupa”. Ver, *QP* 161 (151).

§ 2 El dominio de lo abstracto es el del ser de lo sensible: puntos, líneas, superficies.¹⁴²



¹⁴² El dibujo corresponde a B.G 1.4/150

*C'est la puissance d'une vie non organique, celle qu'il peut y avoir dans une ligne de dessin,
d'écriture ou de musique.*

Gilles Deleuze, *Pourparlers 1972-1990*

Nulla dies sine linea.

Paul Klee, *Tagebücher 1898-1918*

En el primer capítulo de esta primera parte hemos buscado expresa que la forma vacía del tiempo, el orden del tiempo que reúne una cesura, un antes y un después, se presentaba ahí: en el momento en que se tornaba discernible sensiblemente el caos lo que saltaba de él era un ritmo que implicaba la relación entre una fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del deseo. Cosmogénesis de un plano en el que se expresaba un acontecimiento como punto fatídico para el devenir y lo que muere. También buscábamos considerar que en el dominio de la abstracción se presentaba una relación entre *Einfühlung* y *Abstraktion*, que nos permitía discernir una fuerza formativa y disolutiva. Ahora bien, esto nos planteaba la naturaleza de una fuga de lo abstracto, o la de un movimiento de desterritorialización, en cuanto considerábamos aquel dominio rebasado por la naturaleza que desplegaba puntos, líneas, superficies, aquella naturaleza nos llevaba a considerar una expresión aórgica del deseo. Esto es, si en aquel dominio está en fuga lo abstracto, también en él se expresa que el ser *de lo* sensible rebasa el límite de la abstracción.¹⁴³ La naturaleza del ser de lo sensible es la de la diferencia en intensidad; esto es lo que intentaremos desarrollar ahora, considerando lo que hemos expuesto hasta el momento. Como dijimos, hemos considerado que la diferencia entre lo orgánico (*Einfühlung*) y lo inorgánico (*Abstraktion*) en el dominio de la abstracción

¹⁴³ En *DR* Deleuze va a plantear la siguiente pregunta: “¿Cuál es el ser *de lo* sensible? De acuerdo con las condiciones de esta pregunta, la respuesta debe designar la existencia paradójica de un «algo» que, a la vez, resulta imposible de ser sentido (desde el punto de vista del ejercicio empírico), y no puede dejar de ser sentido (desde el punto de vista del ejercicio trascendente). (...) Es la intensidad, la diferencia en la intensidad, la que constituye el límite propio de la sensibilidad. (...). Pero también es lo que no puede ser sino sentido, lo que define el ejercicio trascendente de la sensibilidad, ya que da a sentir, y por eso despierta la memoria y fuerza el pensamiento. Una pedagogía de los sentidos está orientada hacia ese fin [captar la intensidad] y es parte integrante del «trascendentalismo»”, 353-354 (304-305))

la presentaba una relación entre ellas. Por otra parte, que la naturaleza de la diferencia se exprese como diferencia en intensidad, es decir, como una heterogénea multiplicidad que se diferencia en cuanto duración (una duración continua o indivisible en el decir de H. Bergson),¹⁴⁴ hace que aquella diferencia que estamos buscando atender entre *Einfühlung* y *Abstraktion* no la podemos concebir sino por lo que genera la relación entre ellas. Pues bien, recordemos que la experiencia de la *Einfühlung* era la de un auto-goce objetivado (*objektivierter Selbstgenuss*) y la de la *Abstraktion* era expresada genealógicamente por un instinto de creación (*Instinktschöpfung*), un impulso de abstracción (*Abstraktionsdrang*), que tiene su avatar en una expresión intensificada (*gesteigertes Ausdruck*), un movimiento intensificado (*gesteigerte Bewegung*) de sustrato inorgánico (*anorganischer Grundlage*) que expresaba para Worringer la experiencia del gótico. Ahora bien, hemos intentado considerar a ambas en juego en el dominio de la abstracción, esto es, hemos querido considerar que tanto la experiencia de la *Einfühlung* como la experiencia de *Abstraktion* están presente en aquel dominio. Entonces, ¿cuál es la naturaleza de aquella relación? Brevemente, la relación entre ellas genera un movimiento; en este caso, el hecho de que hemos llevado al dominio de la abstracción la distinción entre *Einfühlung* y *Abstraktion* para pensar que la naturaleza de la relación es la de una relación de fuerzas que en tanto relación asimétrica de fuerzas expresa que la experiencia del pensamiento se experimenta como tal en cuanto tensión (*Spannung*), debe también llevarnos a considerar que aquella relación es concebida en el dominio de la abstracción a partir de una toma de distancia que la elabora de distinto modo. Esto es lo nos llevará a Klee y a la concepción kleeana de una mecánica

¹⁴⁴ A propósito de esto, H. Bergson, retroactivamente leído en *LB 42-44 (44-45)*, consideraba desde una perspectiva ontológica que la idea de multiplicidad podríamos concebirla extensiva e intensivamente, científica y filosóficamente. Bergson, ya en el fundamental capítulo *De la multiplicidad de los estados de conciencia* de *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Trad. Palacios, Juan Miguel. (Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999), escribía,

la pura duración bien podría no ser sino una sucesión de cambios cualitativos que se funden, que se penetran, sin contornos precisos; sin tendencia alguna a exteriorizarse unos con relación a otros, sin parentesco alguno con el número: sería la heterogeneidad pura. Pero no insistiremos por el momento en este punto: bástenos el haber mostrado que, desde el momento en que se atribuye la menor homogeneidad a la duración, se introduce subrepticamente el espacio. (79)

M. Ruiz Stull, quien ha propuesto una lectura admirablemente de Bergson, ha problematizado dicha distinción al considerar que la duración, lo que en principio a Bergson se le presentaba como una experiencia meramente psicológica y que con posterioridad considerará ontológicamente, nos obligaría también a distinguir al espacio del número que se le adscribiría al tornarse real o no-anulable la heterogeneidad intensiva en el despliegue de aquel (pues no se trataría meramente de la experiencia de la conciencia o bien de una interioridad). Esto es, en unas pocas palabras, si la multiplicidad extensiva es la de los instantes considerados lógicos y/o numéricamente, la multiplicidad intensiva no sería sino la de los instantes problematizados al considerar una heterogeneidad (duración) implicada en las contracciones y distensiones de los mismos (ella no sería sino esto).

plástica. Pero, antes, considerando aquella descripción de la *Einführung* y de la *Abstraktion* que nos provee Worringer debemos decir que estas expresan sensaciones (*Gefühle*) de movimientos que expone la experiencia de un cuerpo. Ahora, ¿cómo se expone la diferencia en un plano en el que una relación de fuerzas que rebasa el dominio de la abstracción expresa un movimiento? Por una parte, el plano de caos-cosmos solo puede recorrerse atendiendo que el acontecimiento del punto-gris es precisamente el del punto de la cesura por la cual nace la fisura que es aquel punto; se experimenta en aquel momento un acto que toma consistencia en la medida en que se hace de él una imagen del pensamiento; por otra parte, como decíamos, para Klee en el comienzo solo hay la movilidad como precondition para la alteración (*Veränderung*) y que la alteración (*Alloiosis*) como precondition para el movimiento paradójicamente exige un movimiento que el plano de caos-cosmos tiene que experimentar en cuanto tal como infinito. Esto es, considerando que aquella relación en el dominio de la abstracción nos permite atender una fuerza que es al mismo tiempo de formación y disolución, lo que está en juego en una sensación de aquella fuerza es el sentimiento que expresa un movimiento infinito. En este sentido, el acto de creación está afectado por aquel movimiento que en cuanto comienzo (*Anfang*) es puro movimiento. Hemos considerado que una fuga de lo abstracto implica una expresión aórgica del deseo, y estamos intentando considerar que en el dominio de la abstracción se expresan dos formas que describen dos sensación. Ahora bien, se expone rebasado aquel dominio por el movimiento que instauro un plano de caos-cosmos, y el plano es experimentable como tal considerando que lo que ha introducido el momento cosmogénico es la experiencia de un pensamiento que experimenta como tal aquel plano. En otros términos, para concebir un desbordamiento del plano de caos-cosmos en el dominio de la abstracción tenemos que considerar que lo contrapuesto, un movimiento que implica la inversión de sí, es en el tiempo exposición de una tensión que la expresa aquella relación en la medida en que es necesaria para considerar el movimiento que exige el plano. En cuanto se expone que el devenir subyace en movimiento aquel plano conmueve el dominio de la abstracción, o sea, hace que se torne necesario de pensar distintamente lo que en la relación entre *Einführung* y *Abstraktion* está en juego. Esto es, para decirlo con Klee, un acto de creación de mundo que se distiende desde atrás (*rückwärts*) hacia delante (*vorwärts*), expresa el hacer de una imagen pensamiento. Para considerar esto, es necesario pensar la relación entre una fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del

deseo en cuanto aquel acto se halla justo en el medio del movimiento que aquella relación expresa.

El punto-gris plantea el momento cosmogénico de un plano; aquel concepto implica un excesivo informal (*Unförmliche*), el cual no se distingue de una línea abstracta. Lo que genera el salto (*Sprung*) de aquel punto es un orden que instaaura determinadas coordenadas espacio-temporales, y que en un movimiento de aquella coordenadas implica valores tonales y colores; en este sentido, tendremos que atender que lo que retorna por la fisura que aquel punto expresa es una experiencia de la diferencia como metamorfosis del caos; el carácter no-dimensional, entre-dimensiones, que define aquel punto en cuanto acontecimiento hace también de él la espera de un acontecimiento. En otros términos, implica el plano un movimiento de desterritorialización que persiste en estado virtual. Expresa el caos-germen de un plano el retorno de la diferencia que lo genera. Y lo que se experimenta en aquel, en el movimiento que se despliega, es aquella relación entre *Einfühlung* y *Abstraktion* en la medida en que la aprendamos de otro modo. En principio, hemos dicho que se plantea una pregunta por cómo aquellas se relacionan en cuanto fuerzas. Ahora bien, el dominio de la abstracción desbordado por el plano de caos-cosmos se encuentra en una fuga que le adviene y en ello hay que considerar un diálogo en *Out-landisch*. Parafraseando a Deleuze, siempre que el pensamiento piensa por una intensidad que le adviene, lo que él sufre es aquello que expone que *de hecho* aún no puede pensar -y quizás *de derecho* no puede dejar de pensar. Insistamos, hemos buscado plantear que la relación entre *Einfühlung* y *Abstraktion* en el dominio de la abstracción la presenta una fuga de lo abstracto, pero esto implica considerar que aquella fuga la expone un plano de caos-cosmos en la medida en que la aprendamos como una relación de fuerzas, lo cual nos ha llevado a plantear que aquel dominio se halla conmovido por lo que yace en movimiento en él: una expresión aórgica del deseo.

Pues bien, la madeja que estamos intentando deshilvanar consistirá, como diremos más adelante, en atender el diálogo (*Zwiesprache*) que Klee concibe entre arte y naturaleza. Recordemos que en este encuentro entre Klee y Deleuze, en base al período que estamos investigando (1921-1933), son los cursos y el quehacer pictórico y gráfico de Klee, los cuales se ciñen a aquel período, los que están alentando aquel diálogo. Ahora bien, tendremos que considerar que lo que Klee concibe con aquel

diálogo lo estamos buscando atender en una fuga y en la medida en que aprendamos una fuga en cuanto *huida* y una fuga en cuanto *juntura*, es la tensión que produce la relación entre *Einführung* y *Abstraktion* en términos de fuerzas la que expresa el movimiento que despliega aquella. Pues bien, la estructura que era presentada por Klee como la del movimiento de una modulación, la consideraremos en la composición de una fuga de lo abstracto, concibiendo que lo que la genera es un movimiento que tenemos que atender bajo una forma en el devenir, en cuanto génesis. Como hemos dicho, se trata de la composición de un ritmo, pero la dificultad que él plantea estructuralmente en el dominio de la abstracción consiste en lo que lo compone: el actuar de una línea que desborda aquel dominio. Las fuerzas son de formación y disolución y ello comporta una tensión. Ahora bien, una expresión aórgica del deseo expresa lo que presenta la relación entre *Einführung* y *Abstraktion* en cuanto aquella sostiene la presentación de una fuga (al mismo tiempo que la desborda) en la medida en que consideramos en aquella presentación la exposición de una distancia que produce aquella expresión. Una estructura en la medida en que es concebida por un ritmo que nace de una cesura implica un arreglo que se experimenta nomádicamente en un despliegue de la relación entre una fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del deseo. Ahora bien, el movimiento rítmico que se halla en el instante en que se torna discernible aquella relación nos obliga a distinguir una línea de lo que implica aquel punto. Esto es, la sensación que expone una estructura es la de un movimiento que proviene del caos, pero la línea desterritorializante que lo expresa se bifurca expresándose complementariamente bajo dos distintas concepciones de obra: dibujo (*Graphik*) y pintura (*Malerei*). En cuanto un plano expresa vibraciones que exponen que la naturaleza de las diferencias en intensidad las pliega el concepto de gris, lo que presenta el devenir del plano es el actuar de una línea abstracta en tanto distinguiéndose del movimiento de aquel ella lo presenta. Una obra es la que vuelve a dar un plano de caos-cosmos, y lo que intentaremos en este capítulo es proponer un esbozo de aquel movimiento en tanto presenta una imagen del pensamiento. En este sentido, la exposición de la bifurcación de aquella línea tendrá que aguardar en la medida en que la dirección que expone se halla expresada en una obra de arte.

I. Sexto ensayo de aproximación: De la diferencia y el tiempo.

En *Diferencia y repetición* la concepción de la diferencia comenzará a anunciarse en el proceder del “*defondamiento* universal”,¹⁴⁵ por el que “es preciso entender esa libertad del fondo no mediatizada, ese descubrimiento de un fondo detrás de cualquier otro fondo, esa relación de lo sin-fondo con lo no-fundado”.¹⁴⁶ Para Deleuze aquel proceder lo determinará a rescatar una noción de Idea en tanto ella expresa la naturaleza de un problema. Es en este sentido que Deleuze buscará distinguir lo sin-fondo de lo no-fundado para atender el movimiento de la *defundamentación* sin confundir lo que se distingue en él en tanto aquel expresa la diferenciación de la diferencia. Esto es, en cuanto lo no-fundado se presenta como la forma vacía del tiempo y la diferencia como lo sin-fondo, la relación entre ellas genera la naturaleza de un problema que para nuestra investigación se halla en la pregunta por el acto que genera una imagen de la creación en cuanto génesis. Para Deleuze, el problema

como objeto de la Idea, se encuentra del lado de los sucesos, de las afecciones, de los accidentes, más que del lado de la esencia teorematizada. (...) De tal modo que el dominio de la Idea es lo inesencial (*l'inessentiel*).[Y] [E]lla se declara de parte de lo inesencial también de manera resuelta, con tan cruel obstinación como aquella con la que el racionalismo declaraba, por el contrario, para la Idea, la posesión y la comprensión de la esencia.¹⁴⁷

En unas pocas palabras, lo inesencial expresa la naturaleza de una multiplicidad intensiva, de una heterogeneidad.¹⁴⁸ Que la diferencia, que recorre los sucesos, las afecciones, los accidentes, pueda ser sentida y pensada comporta considerarla en el acontecimiento inmanente que se extrae de aquellos sucesos, afecciones, accidentes como en el objeto de una idea en cuanto problema en tanto podamos concebirla en una presentación de sí al mismo tiempo que consideremos que lo que la expresa son

¹⁴⁵ DR 116 (92).

¹⁴⁶ DR 116 (92).

¹⁴⁷ DR 284 (242-243). (traducción modificada).

¹⁴⁸ No hay que olvidar que uno de sus últimos textos de Deleuze, “Lo actual y lo virtual (*L'actuel et le virtuel*)” va a buscar volver a esto de manera que habría un circuito que expresaría el movimiento entre ambas, que implica ambas, que se recorrería en dos direcciones, de lo virtual a lo actual y de lo actual a lo virtual. Es la segunda dirección, considerando el circuito, la que implicaría una contra-efectuación. Ver, *Dialogues (D)* 179-185

diferencias en intensidades. Ahora, que el problema como objeto de una idea sea aprendido en un encuentro que tiene el privilegio de ser en primer lugar sensible, no hace de aquel un mero ser de sensación en cuanto como objeto expresa aquellas dos partes que Deleuze describe como lo virtual y lo actual. Si en la experiencia de aquel se experimenta en cuanto tal lo virtual, es solo en la medida en que el objeto de un problema no es un objeto cualquiera. En esta investigación este asunto se puede expresar en unas pocas palabras en cuanto lo que estamos buscando sentir y pensar es un objeto artístico que vuelve a dar una imagen del pensamiento. Pues bien, el fondo que ha dejado de ser fondo al mismo tiempo que sube a la superficie disipando cualquiera de las formas que lo modelan, tenemos que concebirlo como un acontecimiento que se ha tornado un hecho de sensación que nos plantea la pregunta por su naturaleza en tanto ha sido determinado por aquel hecho. Recordemos que la concepción simbólica de forma que expresa Deleuze equivale a la noción de modelado, pero si la determinación de la diferencia, “la determinación que « hace» la diferencia”,¹⁴⁹ es la que expresa una línea abstracta en tanto “al renunciar al modelado adquiere toda su fuerza y participa del fondo de modo tan violento que ella se distingue de él sin que el fondo se distinga de ella”,¹⁵⁰ lo que determina aquel hecho de sensación está precedido por la introducción de la forma vacía del tiempo. En este sentido, lo que presenta el objeto de una idea lo expresa una línea abstracta en la medida en que la idea no puede sino experimentarse bajo aquella forma del tiempo. Es la introducción de la forma del tiempo en aquel objeto lo que al mismo tiempo expone que aquel expresa un acto de creación, en el que la forma de aquel objeto ha sido cuestionada, perpetua y radicalmente cuestionada. Pues bien, que la relación entre la diferencia y el tiempo la hallemos problematizada en el concepto de gris en tanto él implica un movimiento que nos fuerza a sentir y pensar lo que expresa aquella relación, nos lleva a plantear que envuelve el tiempo una línea que expone la experiencia de un sin-fondo que no se distingue de ella. En este sentido, la intensidad que implica aquel no-concepto la expresa una línea que presenta una forma en el devenir, en cuanto génesis, en la medida en que aquella forma es expresión de una relación de fuerzas. Por un lado, una línea abstracta no es mera contemplación de una Idea sino también exposición de la materia que se experimenta en una relación con ella. Por otro lado, un acontecimiento que implica una fuga de lo abstracto también consiste en un movimiento de

¹⁴⁹ DR 61 (43).

¹⁵⁰ DR 61 (43)

desterritorialización. En otros términos, una línea vuelve a presentar el *retorno* de la diferencia, pero si es esta diferencia la que se expresa en una obra de arte que expone una fuga de lo abstracto en la medida en que compone un pasaje del territorio a la desterritorialización, el acto de creación que está implicado en ella se presenta como una contra-efectuación del acontecimiento. Por una parte, como hemos intentado decir, lo que expone el concepto de gris implica diferencias en intensidad que hay que atender en el desenvolvimiento de un plano en cuanto ellas componen el devenir de él. En este sentido, las diferencias en intensidad las compone una relación de fuerzas, pero estas se presentan distintamente en cada obra de arte. Por otra parte, hemos intentado decir que es la relación entre *Einführung* y *Abstraktion*, no olvidando el componente afectivo que la expresa, la que nos introduce en aquella relación de fuerzas en tanto en cuanto consideramos esta relación a la distancia mecánicamente, es decir, como una relación que reflexionada por el hacer de una imagen pensamiento revela un movimiento en el que se expresa un devenir. Pues bien, que el dominio de la abstracción sea el del ser de lo sensible implica considerar que lo que desborda aquel dominio lo desborda en cuanto expresa paradójicamente aquel ser que “[s]e dice [que es de] un mundo cuyo mismo fondo es la diferencia, donde todo reposa sobre disparidades, diferencias de diferencias que repercuten al infinito (el mundo de la intensidad)”.¹⁵¹ Ahora bien, siguiendo la lectura de Deleuze de Nietzsche, que el tiempo que expresa por excelencia el eterno retorno sea el de lo venidero, considerando que el retorno es un concepto con el que busca aprenderse la síntesis pasado-presente-futuro, en la medida en que presenta en el orden del tiempo lo que siempre está por-venir, implica que aquello que vuelve en un acto de creación es indiscible en tanto en el acto se decide en un comienzo que en cuanto tal es movimiento. En este sentido, en esta investigación, un acto de creación de mundo en el que se enfrenta la diferencia, lo monstruoso, el caos, lo estamos intentando considerar en tanto en cuanto adviene como un acontecimiento en el que se distiende asimétricamente el atrás y el delante en la medida en que un acto de creación de mundo se presenta en el orden del tiempo justamente cuando aquella asimetría se expone, es decir, en el presente que propiamente es el de la cesura. Pues bien, un acto de creación de mundo lucha contra lo que lo genera, y en tanto un acto (*Tun*) implica un acontecimiento lo que se expresa aquel es lo que en el momento cosmogénico se discierne: el re-comienzo de un mundo. Entonces, ¿cuál retorno se produce en el

¹⁵¹ DR 361 (311)

dominio de la abstracción para considerar que la relación de fuerzas que en él se expresa lo desborda? O, en unas pocas palabras, ¿cómo se expresa la naturaleza del ser de lo sensible en aquel dominio desbordado por un plano de caos-cosmos?

II. Séptimo ensayo de aproximación: *réplicas*.

En el curso del 14 de noviembre de 1921 de las *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, Klee va a expresar lo siguiente,

Pronto del impulso del lápiz o de cualquier otro objeto de punta, se genera una línea (tan libre comience ella a desplegarse, más clara la naturaleza moviente de la misma).

Pero si a una línea le aplico un borde negro o de color, se genera una superficie (y prontamente la trasladamos a una condición de restringida libertad (*beschränkter Ungebundenheit*)).

Si tuviéramos una materia, y con similar efecto [al de una línea] se generase en su desplazamiento superficies, podríamos componer una escultura ideal en el espacio. Pero desgraciadamente esto es ya una utopía.

Permanezcamos, por tanto, provisionalmente en el medio más primitivo, en la línea. En los pueblos primitivos, donde escribir y dibujar todavía no se distinguían, la línea era el elemento dado. También nuestros niños comienzan mayormente así, ellos un día descubren el fenómeno del punto en movimiento (*des Phaenomen des beweglichen Punktes*), y nos es muy difícil de imaginar con cuanta exaltación se descubre esto. Con gran libertad (*Ungebundenheit*) se mueve inicialmente el lápiz adonde se guste. En la observación de los primeros trabajos han hecho [los niños] al mismo tiempo el descubrimiento que los caminos recorridos permanecen ahora firmemente compuestos. Los niños, aquellos que con júbilo se quedan en lo caótico, no son naturalmente creadores (*Bildner*), pero otros niños pronto avanzarán a un cierto orden. La crítica del recorrido descrito comienza. Lo caótico del primer juego da paso a una incipiente legalidad (*Gesetzmässigkeit*).

La libertad (*Freiheit*) de la dirección de la línea se sujeta al efecto final esperado. Por prudencia ahora comienza un acto (*Wirken*) con muy pocas

líneas. Se permanece aún primitivo. Pero dentro de lo primitivo sin embargo no se puede bien permanecer (*verharren*). Se debe descubrir un modus, para enriquecer los precarios resultados finales (*Endergebnis*), sin destruir, borrar la clara y simple instalación. Se deberá ordenar (*Man wird einordnen müssen*).¹⁵²

¿Cuál es este hay que ordenar? Nuestra hipótesis es que se trata de una *nomadología*, un *nomos nomádico*.¹⁵³ Pero antes no podemos olvidar aquellas preguntas que preceden a este séptimo ensayo: ¿cuál retorno se produce en el dominio de la abstracción para considerar que la relación de fuerzas que en él se expresa lo desborda? O, en unas pocas palabras, ¿cómo se expresa la naturaleza del ser de lo sensible en aquel dominio desbordado por un plano de caos-cosmos? Como lo hemos intentado plantear, consideramos una lectura de Worringer en nuestra investigación y lo que estamos proponiendo a través la distinción *Einfühlung* y *Abstraktion* buscamos concebirlo en una relación de fuerzas que implica un movimiento de desterritorialización.¹⁵⁴ En

¹⁵² *BbF* 97-99. A este pasaje le sigue, en punto seguido, “Elementos principales y elementos secundarios”. No hemos reproducido los ejemplos de líneas que Klee introduce para concebir estos elementos, ya volveremos a esto a través de un boceto kleeneano, pero hay que considerar que la línea en primera instancia es una línea en movimiento, activa, sin meta: “En todos estos ejemplos acaece la línea principal libre y suelta. Es por decir así, un paseo por el mero mor de pasear. Sin meta”, *BbF* 100-101.

¹⁵³ Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas* van a concebir que el *nomos* comportaría un movimiento de desterritorialización, y lo que instauraría habría que intentar considerarlo implicado en un plano de caos-cosmos. “La velocidad o el movimiento absoluto no carecen de leyes, pero esas leyes son las del *nomos*, del espacio liso que lo despliega, de la máquina de guerra que lo puebla. Si los nómadas han creado la máquina de guerra fue porque inventaron la velocidad absoluta, como “sinónimo” de velocidad”, *MP* 390 (480). “La máquina de guerra libera un vector específico de velocidad, hasta el punto de que necesita un nombre especial, que no sólo es poder de destrucción, sino “dromocracia” (=nomos)”, *MP* 398 (492). “El *nomos* es en primer lugar numérico, aritmético”, *MP* 391 (482). “El *nomos* como ley consuetudinaria y no escrita es inseparable de una distribución de espacio, de una distribución en el espacio, y por ello es *ethos*, pero el *ethos* es la Morada”, *MP* 319 (384). En la segunda parte de nuestra investigación volveremos a esto. Pero podríamos adelantar lo siguiente, pues hay que recordar el papel jugado por dos obras de Klee en *QP*, “El problema en el arte consiste siempre en encontrar qué monumento hay que erigir en un plano determinado, o qué plano hay que despejar por debajo de un monumento determinado, o ambas cosas a la vez: de este modo en Klee el «monumento en el límite del país fértil [1929]» y el «monumento en país fértil [1929]»”, 198 (185). O como dirá Pierre Boulez en *Le pays fertile. Paul Klee*. (Paris: Éditions Gallimard, 2008) “Pour moi, cette expérience a été la plus réductrice, la plus proche du zéro (...). Cette oeuvre de Klee est demeurée pour moi un tableau-symbole. Si l’on n’a pas su éviter l’écueil qu’est l’obéissance à un désir de structuration sans poétique, c’est-à-dire si la structuration devient trop forte et contraint la poétique à n’être qu’ inexistence, on se situe, oui, à la limite du pays fertile, mais du côté de l’infertilité. Au contraire, si la structure forcée l’imagination à entrer dans un nouvelle poétique, alors, on est, en effet, en pays fertile.”, *Le pays fertile. Paul Klee* 175.

¹⁵⁴ En el caso de Deleuze es más complejo este asunto por lo que se deja atisbar en *MP* 499-505 (614-624) (y volveremos a esto). Pero, si uno comienza a entretener la distinción de derecho que propone Deleuze entre lo orgánico y lo inorgánico, habría de recordar que de hecho se trata de una mezcla. Y la apuesta deleuzeana pasa por hacer de esa distinción un análisis de aquella mezcla, considerando que lo inorgánico correspondería al plano de inmanencia, y lo orgánico a la actualización de aquel plano. Como lo hemos estado exponiendo, aquí estamos proponiendo algo distinto. Pero esto debido al encuentro que intentamos sostener en esta investigación.

cuanto el dominio de la abstracción se expresa en un campo experimental en el que busca ensayarse la experiencia de la diferencia, la relación entre *Einfühlung* y *Abstraktion* la orientamos a la pregunta por una morfogénesis. E intentamos tornar relevante una lectura de aquella relación en términos de fuerzas en cuanto una formación y disolución de una forma expresar que ella es más bien la de una metamorfosis. Y la pregunta es cuáles son las fuerzas que exponen aquella metamorfosis. Ahora bien, una fuga de lo abstracto la genera una relación de fuerzas, y que nos preguntemos ahora por cuáles sean las fuerzas, nos llevará antes volver a preguntar por la diferencia entre *Einfühlung* y *Abstraktion*. Decíamos que en el dominio de la abstracción lo que distingue a la *Abstraktion* de la *Einfühlung* es la experiencia de una forma cuya genealogía se halla en el arte prehistórico,¹⁵⁵ es en este que encontrábamos, siguiendo el relato de Worringer, un escenario (*Schauplatz*) en el que lo abstracto expresaba primariamente que el ser de sensación que es él está compuesto de puntos, líneas, superficies. Nótese que esta nomenclatura ya es en sí abstracta, pero en cuanto en Worringer se trata del problema de la forma en cuanto voluntad de estilo, lo que va a resaltar el teórico del arte, como hemos dicho, es un instinto de creación (*Instinktschöpfung*), un impulso de abstracción (*Abstraktionsdrang*), que se halla en la experiencia de lo primitivo, en la descripción que propone Worringer de aquel arte.¹⁵⁶ Pues bien, hemos considerado una lectura de la relación entre *Einfühlung* y *Abstraktion*,¹⁵⁷ pero si en ella hemos buscado atender una fuerza de formación y disolución, también una valoración no-histórica de aquella relación nos ha llevado a considerarla en términos de fuerzas. Esto es, expone la relación entre *Einfühlung* y *Abstraktion* un movimiento en el que dos fuerzas en relación la expresa un acto de

¹⁵⁵*Form problem* 25-33 (12-19). Recordemos que si lo que está en juego es una *Fuga* de lo abstracto, pasando por la *Einfühlung*, el sentido abstracto de lo primitivo implicará una valoración del relato ofrecido por Worringer.

¹⁵⁶ Ver la nota número 68.

¹⁵⁷ Debemos recordar que Worringer, también lector de H.Wölflin, también está concibiendo que dichas nociones pueden tornarse equivalentes a las de Renacimiento y Barroco, con los matices necesarios que habría que introducir. Y habría también que decir que en Wölflin en un libro como *Principios de la historia del arte. El problema del estilo sinuoso en el arte nuevo (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst)*, posterior a *Einfühlung und Abstraktion*, es la propuesta de lectura de la pintura renacentista y barroca la que no deja de estar influenciada por la tematización realizada por Worringer. Si bien, es Wölflin, sin dejar de recordar a A.Riegl, ambos maestros de Worringer, el que ejercerá una influencia en Worringer.

creación de mundo en la medida en que del momento cosmogénico se hace la contraefectuación de un acontecimiento.¹⁵⁸

Pues bien, comenzaremos a proponer una interpretación para considerar aquella relación en términos de fuerzas. En primer lugar, atendamos lo siguiente: para Worringer el arte egipcio¹⁵⁹ presenta el “predominio de la forma geométrico-lineal, con exclusión de todo lo orgánico [a diferencia del arte griego o renacentista, agregado nuestro]”,¹⁶⁰ y es esta descripción la que será problematizada por Deleuze. Esto es, para Deleuze la forma geométrico-lineal es una extensión de la *Einfühlung* en cuanto no se opone a la forma orgánica ya que más bien sigue construyendo el volumen y la espacialidad pero ahora reducida al plano. En otros términos, la *Einfühlung* en cuanto auto-goce objetivado expresa el sentimiento de una forma que place en tanto en cuanto ella presenta simétricamente una forma estática. Ahora bien, para considerar la experiencia de la *Abstraktion*, Klee nos retrotrae más lejos: al relato del arte primitivo,¹⁶¹ y ello puede deberse a que este expresa el caos del cual nace la abstracción, esto es, una experiencia del ser de lo sensible sin mediación del entendimiento ya expresa el arte primitivo.¹⁶² Ahora, siguiendo aquella línea a la que se vincula

¹⁵⁸ Podríamos decir que esta no-historia es propiamente lo que dice Deleuze y Guattari a propósito de *Clio* de C. Péguy, “Péguy explica en un gran libro de filosofía [nótese acá que ya la noción de filosofía al menos se torna problemática con el ejemplo de Péguy] que hay dos maneras de considerar el acontecimiento, una que consiste en recorrer el acontecimiento, y en registrar su efectuación en la historia, su condicionamiento y su pudrimiento en la historia, y otra que consiste en recapitular el acontecimiento, en instalarse en él como en un devenir, en rejuvenecer y envejecer dentro de él a la vez, en pasar por todos sus componentes o singularidades. Puede que nada cambie o parezca cambiar en la historia, pero todo cambia en el acontecimiento, y nosotros cambiamos en él”, *QP* 113 (106-107) [cursivas nuestras]. Como dirá Péguy en *Clío. Diálogo entre la historia y el alma pagana*. Trad. Fóllica, Laura (Buenos Aires: Cactus, 2009) “Todo es o bien inscripción o bien rememoración –dice ella [Clio]-. Y nada es más contrario y ajeno a una como la otra (...) En la memoria, en la rememoración, las líneas son transversales. Como en geología, si pudiera decirlo así. Son horizontales y, por consiguiente, transversales para aquel que sondea y excava. En síntesis, la historia es siempre de las grandes maniobras, la memoria es siempre de la guerra” 247-249.

¹⁵⁹ Véase, en el caso de *Francis Bacon. Lógica de la sensación (FB)*, el comienzo del capítulo XIV.

“Cada pintor a su manera resume la historia de la pintura...” 123 (115)

¹⁶⁰ *Abstraktion und Einfühlung* 110 (138).

¹⁶¹ Hay una lectura del arte primitivo innegable para el período artístico en el que Klee vivió, una resonancia que afectó a distintos modos a artistas e intelectuales de la época. A propósito de la relación de Klee con lo primitivo, ver: Jean Laude. “Primitivismus. Paul Klee” en William Rubin (Ed.). *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*. (München: Prestel-Verlag, 1984), 488-514

¹⁶² Podríamos considerar la siguiente cita a *Problemas de forma en el gótico* como un ejemplo, “De este modo [lo que nos remonta a lo primitivo, agregado nuestro] lo llamamos la secreta corriente subterránea (*geheime Unterströmung*) de nuestra naturaleza; ella, como última instancia de nuestra sensación, como el gran substrato irracional (*grosse irrationelle Unterschicht*), que bajo la superficie engañosa (*Oberflächentrug*) de los sentidos y del intelecto sentimos en nosotros mismos y que acudimos en las horas de meditación magna y dolorosa, como Fausto desciende a la morada de las madres”, 28 (14-15) (traducción modificada). En este sentido, el caos no sería algo dado, más bien habría concebirlo en términos de virtual. En *¿Qué es la filosofía?* dicen Deleuze y Guattari, “[Pero] el arte, la ciencia, la filosofía exigen algo más: trazan planos sobre el caos (*ils tirent de plans sur le chaos*). (...) La filosofía,

genealógicamente la *Abstraktion*, es con el arte gótico, como hemos dicho, que se presenta “una expresión intensificada, un movimiento intensificado de sustrato inorgánico¹⁶³ que eleva la intuición a relaciones mecánicas y que se presenta el *pathos* de una fuga de lo abstracto. El problema que nos presenta el arte gótico,¹⁶⁴ como hemos dicho, el “del *pathos* del movimiento (*Bewegungspathos*)”,¹⁶⁵ de una línea “*inexpresiva*, en sentido orgánico, que tiene sin embargo una extrema vitalidad”,¹⁶⁶ en la relación con la *Einfühlung*, considerándolas por ahora como dos sentimientos que se expresan en el dominio de la abstracción, implica una tensión (*Spannung*) que buscamos concebir como la de una relación de fuerzas. En otros términos, lo orgánico y lo inorgánico estarían siendo ponderados en aquel dominio considerando que es necesaria una toma

la ciencia y el arte quieren que desgarremos el firmamento y que nos sumerjamos en el caos. Sólo a este precio las venceremos [a las opiniones establecidas]” (202-203 (189-190)). Como recordaremos, Klee se declara anti-faustiano.

Arkady Plotnitsky en “Chaosmologies: Quantum Field Theory, Chaos and Thought in Deleuze and Guattari's What is Philosophy?” busca trazar una conexión entre la teoría cuántica de campos y la noción de caos y pensamiento, lo que comportaría hacer de aquella una disciplina creadora de conceptos, contra la distinción deleuzeana-guattariana, al proponer que la teoría cuántica no opera del todo bajo las determinaciones que se le atribuiría en *QP*. “Quantum field theory is different insofar as it adds chaos as the virtual to its chaosmology of nature itself, which was a momentous step in the history of physics [principio de siglo XX]”, p. 48. Citamos en extenso,

These connections between Deleuze and Guattari's concept of chaos and quantum field theory also allow me to link the idea of *chaos as the virtual* to the idea of *chaos as the incomprehensible*, which can be traced to the Ancient Greek idea of chaos as *areton* or *alogon* - that which is beyond all comprehension. This link arises from the possibility that the processes responsible for the creation or annihilation of forms, for their birth and disappearance, or for the speed of both, may not be representable or even conceivable by any means available to us. Deleuze and Guattari's invocation of black holes (whose ultimate constitution is beyond our comprehension) and surrounding elaborations in *A Thousand Plateaus* supports the significance of this concept of chaos (coupled to chaos as the virtual) in their work. In addition, the connections to quantum field theory allow me to bring into consideration yet another concept of chaos, *chaos as disorder*, defined by the role of chance in its workings or in its effects. As Deleuze and Guattari's formulation indicates, the concept of chaos as disorder is not entirely put aside by them: while 'chaos' may be 'defined *not so much* by its disorder', it may partially be defined by disorder or, at least, by chance. Instead, this concept of chaos as chance and disorder, or the concept of chaos as the incomprehensible, is to some degree subordinated to the concept of chaos as the virtual. The same is true in quantum field theory, which takes over the conceptions of chaos as the incomprehensible and chaos as chance and disorder from quantum mechanics, but adds to them the concept of chaos as the virtual and gives it an analytically dominant role”, 41 [cursivas de A.Plotnitsky].

¹⁶³ *Abstraktion und Einfühlung* 84 (100)

¹⁶⁴ En el decir de Worringer, “No se trata aquí de una armónica compenetración de dos tendencias contrarios, sino de una impura y por así decirlo inhabitual mezcla (*unheimliche Verquickung*) de los mismos, de concebir mezclada la exigencia nuestra de un orgánico ritmo que yace en la capacidad de empatía (*Einfühlungsvermögens*) para un mundo que le es extranjero y abstracto. Nuestro orgánicamente templado sentimiento vital (*Vitalgefühl*) vuelve espantado de esta fuerza expresiva sin sentido (*sinnlosen Ausdruckswucht*) como ante un desenfreno (*Ausschweifung*). Mas cuando al fin, cediendo la contracción, deja fluir sus fuerzas en esas líneas que en sí están muertas, siéntese arrebatado en una manera inaudita y elevado a un delirio de movimiento (*Bewegungstauemel*) que deja muy atrás todas las posibilidades del movimiento orgánico”. *Problemas de forma en el gótico* 46-47 (31). (Traducción modificada)

¹⁶⁵ *Problemas de forma en el gótico* 47 (32)

¹⁶⁶ *Problemas de forma en el gótico* 46 (31)

de distancia respecto a los mismos. Pues bien, en Klee se trata de considerar aquella relación como una de fuerzas. En los términos de Klee, y en lo que hemos dicho hay una transmutación implicada, es una relación entre una fuerza estática y una fuerza dinámica, operando ambas en una mecánica plástica, la que hay que concebir en una fuga de lo abstracto, en un movimiento de desterritorialización. Como dirá Klee en la *Conferencia de Jena*, “[A]sí también las partes estáticas y dinámicas de la mecánica plástica (*die statischen und die dynamischen Teile der bildnerischen Mechanik*) coinciden muy bien con el contraste clásico-romántico”.¹⁶⁷ Si bien, a esto nos aproximaremos en nuestra segunda parte, lo que habremos de considerar es que Klee, para volver a Worringer, en el intervalo que estamos investigando, concibe tanto la *Einfühlung* como la *Abstraktion* actuando en el campo de la experimentación artística en cuanto se considera que lo que ellas expresan en términos de fuerza son las dos partes que describen aquello que Klee denomina mecánica plástica. Y en la medida en que a ellas las consideramos en una relación de fuerzas lo que Klee considerará será un movimiento que quizá lo encontremos en el acto de creación de una obra de arte. En este sentido, nos estamos aproximando al romanticismo frío de Paul Klee. Ahora, tal vez, podemos volver a la pregunta por el *nomos nomádico*.

III. Octavo ensayo de aproximación: ¿en cuál instante se define un ritmo?

Con el concepto de gris vuelve el orden del tiempo y en la medida en que este orden lo define simbólicamente una cesura, un antes y un después, el acontecimiento que aquel concepto expone es el de un salto (*Sprung*) que presenta una cesura. Una fisura por la que se expresa la diferencia o lo monstruoso o el caos; el momento cosmogénico de un plano de caos-cosmos es el de la experimentación de una cesura. Pues bien, por una lado, el concepto de gris plantea un acontecimiento discernible sensiblemente, por otro lado, el punto-gris, que en realidad no es un punto, implica un movimiento que lo desterritorializa. En este sentido, nos encontrábamos ante la cuestión del pasaje (*passage*) en tanto planteábamos una forma en el devenir, en cuanto génesis. Si recordamos que Deleuze en *Nietzsche y la filosofía* va a plantear que la

¹⁶⁷ VJ 41. A esto nos dedicaremos en la segunda parte de nuestro trabajo. El texto que consultamos comparativamente está bajo el título que difundió aquel escrito de Klee, *Über die moderne Kunst*. Pero no olvidemos que el otro título, el título redescubierto es el de *conferencia de Jena*.

problemática del pasaje ha sido expuesta por Nietzsche bajo el pensamiento del eterno retorno (*éternel retour*), es para poder expresar la concepción rítmica de un plano de caos-cosmos que nos será necesario volver a ella. Pues bien, el problema del pasaje plantea un paso del tiempo en el acto de creación de una obra de arte. O sea, lo que buscamos plantear con aquella noción en el marco de nuestra investigación es que en ella se expresa de otro modo la relación entre arte y pensamiento en la medida en que en un acto de creación está implicada aquella relación,¹⁶⁸ y esto nos llevará en la segunda parte de esta investigación al planteamiento del ritornelo de Klee. Pues bien, considerando que son instantes los precursores de un ritmo, ¿cómo estos pasan? Deleuze dirá lo siguiente en *Nietzsche y la filosofía*, citamos en extenso,

Jamás el instante que pasa podría pasar si no fuera ya pasado al mismo tiempo que presente, todavía a venir al mismo tiempo que presente. Si el presente no pasase por sí mismo, si hubiera que esperar un nuevo presente para que éste deviniese pasado, nunca el pasado en general se constituiría en el tiempo, ni ese presente pasaría: nosotros no podemos esperar, es preciso que el instante sea a la vez presente y pasado, presente y venidero, para que él pase (y pase en beneficio de otros instantes). Es preciso que el presente coexista consigo como pasado y como venidero. Es la relación sintética del instante consigo como presente, pasado y venidero, la que funda su relación con los otros instantes. El eterno retorno (*éternel retour*) es pues la respuesta al problema del *pasaje (passage)*. Y en este sentido, no debe interpretarse como el retorno de algo que es, que es uno o que es lo mismo. (...). Que el instante actual no sea un instante de ser o de presente «en sentido estricto (*au sens strict*)», que él sea el instante que pasa, nos *fuereza* a pensar el devenir, pero a pensarlo precisamente como lo que no ha podido comenzar y lo que no puede acabar de devenir¹⁶⁹.

El concepto de gris que concentra el instante en el que pasa lo ya pasado y lo venidero en tanto implica un concepto inconceptualizable, también antecede la efectuación del instante en cuanto acontecimiento; lo que está a la espera es la efectuación de aquel instante que una obra expresa contra-efectúandolo. Cada instante produce una síntesis del tiempo concebida como la del presente, del pasado y de lo venidero; cada instante que pasa es un producto de aquella síntesis, ¿cómo definimos una continuidad de instantes bajo aquel salto (*Sprung*)? Que un instante a la vez sea

¹⁶⁸ Para la relación entre arte y pensamiento, en la que está implicada la relación con una vida, en *NP*, ver 141-145 (114-117)

¹⁶⁹ *NP* 71-72 y 70 (54-55 y 54) (traducción modificada)

pasado, presente y venidero, responde al problema del pasaje del tiempo, pero para buscar lo que *al mismo tiempo* pasa en una continuidad de instantes tenemos que preguntar por el acontecimiento que comunica aquella continuidad. Ahora bien, considerando los instantes rítmicamente, tendremos que considerar que lo que *entre* los instantes los articula es tanto el pasar del tiempo como el acontecimiento como tal.¹⁷⁰ En efecto, es el pensamiento del eterno retorno una elaboración conceptual de la forma pura y vacía del tiempo en la medida en que expresa lo que (en) ella (se) diferencia. Esto es, un ritmo es lo que se diferencia, pero la diferencia que un ritmo implica se presenta en el acto en que él es re-creado. Hay pasaje del tiempo, pero en cuanto en el pasaje se expresa la forma del tiempo lo que en él pasa se halla en cuanto que diferencia expuesto en el momento cosmogénico como acontecimiento. En este sentido, el concepto de gris es un acontecimiento que implica la intensidad que él encarna, vuelve por la fisura que él es lo informe, el caos; es decir, implica una multiplicidad y es al mismo tiempo la espera de un acontecimiento.¹⁷¹

Pues bien, hay una distinción necesaria de exponer. Si volvemos al orden del tiempo, a la cesura y el antes y el después que ordena de una vez, el acontecimiento es propiamente de lo venidero, de lo ya pasado. En un venir de lo venidero retorna el volver; lo que expone aquel concepto implica la espera del acontecimiento. Recordemos que Klee ensayaba la concepción de una estructura cuya génesis implicaba una distinción simbólica. Producida por la relación entre un arco y una materia, lo que se expone materialmente es una modulación cuya huella expresa el arreglo rítmico de una vibración (*rhythmischen Schwingungsgliederung*). Lacónicamente dice Klee, “somos el arco, somos una expresión de la voluntad (*Äusserungswille*) (...). La relación principal

¹⁷⁰ Para Zouravichvili, “Es preciso, pues, a la vez dar cuenta de la posibilidad de que el tiempo pase, y describir la temporalidad propia del acontecimiento como tal: no de la nueva situación o del nuevo medio, sino del entre-dos-medios. Se adivina igualmente un parentesco entre la heterogeneidad de los presentes variables y la sucesión de los presentes. En ambos casos, la idea del tiempo cardinal, ligada a la periodicidad, testimonia una visión local, parcial, abstracta, y se supera hacia la concepción *ordinal* de un tiempo multidimensional, multilínea; las dimensiones, pasadas o presentes, son de similar naturaleza, así como las relaciones en el tiempo, ya se trate de remontarlo, de descenderlo o bien de explorar horizontalmente las diferentes comarcas actuales”. F.Zouravichvili. *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. Trad. Agoff, Irene. (Buenos Aires: Amorrortu, 2004), 98

¹⁷¹ Si, en los términos de F. Zouravichvili, “[E]l acontecimiento se define por la coexistencia instantánea de dos dimensiones heterogéneas en un tiempo vacío donde futuro y pasado no cesan de coincidir, y hasta de avanzar el uno sobre el otro, distintos pero indiscernibles. [Y] [e]l acontecimiento propiamente dicho es lo que viene, lo que llega, dimensión emergente todavía no separada de la antigua. El acontecimiento es la intensidad que viene, que comienza a distinguirse de otra intensidad. (...)”. F.Zouravichvili. *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*, 150.

es arco (vibración) y materia”.¹⁷² Esto para considerar que la conversión en un suceso material (*Umsetzung in materielles Geschehen*) comportaba la transformación de la materia. Era una estructura generada por una relación.¹⁷³ Ahora bien, el concepto de gris expresa la cosmogénesis del plano, ¿cómo concebir la estructura que en y con aquel se origina? Tendremos que considerar la relación que implica el salto de un ritmo del caos. Pues bien, si una línea abstracta expresa el devenir y el movimiento de un plano de caos-cosmos, también es necesario considerar que la estructura la genera aquella línea, pero para esto, otra vez *en retrospectiva*, es un encuentro con una obra de arte el que presenta una imagen que vuelve a dar aquel plano. Por el momento, en el devenir de un plano vuelve lo que implica una continuidad de instantes, y es esto lo que expone la *construcción* de una estructura (*Struktur*). Instantes son los que pasan en el movimiento de una línea; pero para que atendamos que el pasar de los instantes está implicado en la forma vacía del tiempo es necesario concebir que la síntesis del pasado, el presente y lo venidero, es decir, el eterno retorno, comporta considerar el orden simbólico que expresa la forma vacía del tiempo. Pues bien, una línea que presenta lo que desenvuelve un ritmo se halla expuesta en el momento en que aquella síntesis del tiempo implica paradójicamente aquello que no tiene ni principio ni fin. Ahora bien, que del caos salte lo que instaure un caos-cosmos, o sea, que una *caída* exprese las diferencias en intensidad que lo componen, conlleva considerar que el movimiento de una línea está determinado por la diferencia que implica, esto es, el punto-gris. En pocas palabras, lo que vuelve a dar el plano es un movimiento rítmico que nace del caos; lo que vuelve a venir es el movimiento de una línea; lo que retorna es un desvío, o sea, es el retorno un desvío. Descendiendo y ascendiendo, *diminuendo y crescendo*,¹⁷⁴ lo que *cae* es un ritmo en cuya composición se halla relacionada una fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del deseo. En este sentido, se expresa en una obra la naturaleza de un acontecimiento que adviene como ritmo, como caída.¹⁷⁵ Pero aún tenemos entonces que

¹⁷² B.G 1.2 /22.

¹⁷³ B.G 1.2/23.

¹⁷⁴ BG 1.2/88.

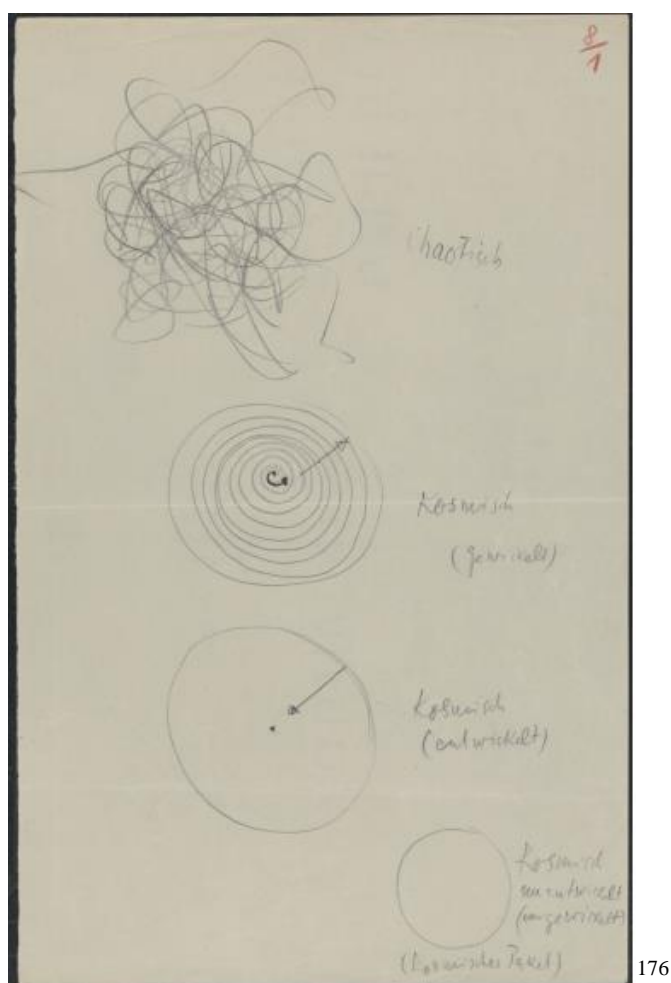
¹⁷⁵ Ver, *FB* 84-86 (78-80). Para Deleuze es “Kant [el que] ha despejado el principio de intensidad cuando la ha definido como un tamaño aprehendido en el instante: de ello concluye que la pluralidad contenida en ese tamaño sólo podría ser presentada por su aproximación a la negación = 0. Desde entonces, incluso cuando la sensación tiende hacia un nivel superior o más alto, sólo puede hacer que la experimentemos por la aproximación a cero de este nivel superior, es decir, por una caída. (...). La sensación es inseparable de la caída que constituye su movimiento más interior o su «clinamen». (...). La caída es lo más vivo que hay en la sensación, aquello en lo que la sensación se experimenta como viviente. De manera que la caída intensiva puede coincidir con un descenso espacial, pero también con un ascenso. Y puede coincidir con una diástole, una dilatación o una disipación, pero igualmente con una contracción o

aproximarnos a aquella pregunta por el *nomos nomádico* en cuanto hay un movimiento que aún no hemos podido presentar.

una sístole. Puede coincidir con una disminución, pero igualmente con un aumento. Brevemente, es caída todo lo que se desarrolla (hay desarrollos por disminuciones). La caída es exactamente el ritmo activo". *FB 85-86 (78-79)*.

IV. Noveno ensayo de aproximación: descentramientos.

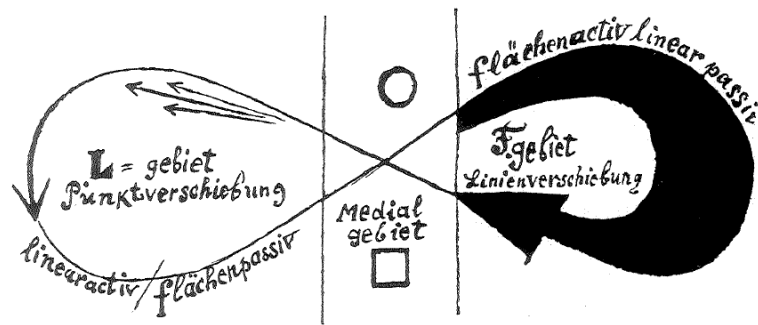
El devenir de una línea lo consideramos como el de un movimiento de desterritorialización. Pues bien, en el momento cosmogénico del plano despierta un ordenamiento irradiando hacia todas las dimensiones y en el descentramiento de aquel orden se halla una fuga de lo abstracto; es que aquel plano se expresa descentrado, son descentramientos lo que compone aquel plano que estamos buscando concebir en la relación entre una fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del deseo. Ahora bien, insistimos, nuestra dificultad consiste en considerar que un punto, que en realidad no es un punto, lo desterritorializa una línea. En este sentido, Klee presentará el siguiente esbozo:



Un punto-gris despierta un orden que irradia hacia todas las dimensiones, aquel punto, no-dimensional, entre las dimensiones, es el momento cosmogénico de un plano que tendremos que concebir también bajo el concepto de huevo (*Begriff Ei*), considerando que enrollándose, desenrollándose, lo que se expresa es un movimiento del caos al cosmos. En cuanto el momento cosmogénico, aquel punto fatídico para el devenir y lo que muere, vuelve a repetirse, aquel proceso (*Vorgang*) implica la exposición del devenir del plano. En otros términos, el concepto de huevo, en su carácter cósmico embrionario (*kosmisch unentwickelt*), expresa un caos-cosmos. En retrospectiva, como intentaremos decir en el tercer capítulo de esta primera parte, aquel plano implica el dominio del color en cuanto en este se construye un movimiento infinito.

Ahora bien, en el encuentro entre Klee y Deleuze que estamos intentando expresar, lo que compone una línea abstracta es un punto en movimiento (*Punktbewegung*). Por una parte, este punto expresa el dominio de una línea, y, por otra parte, una línea moviéndose, en movimiento rotativo o lateral o diagonal, expresa el dominio de una superficie, ¿cómo describir el principio de aquellos dominios? ¿De cuál legalidad se trata puesto que presupone el ser de lo sensible? Para exponer esto, atendamos al siguiente boceto (*Skizze*) pedagógico kleeano llamado los tres casos (*die Drei Fälle*),¹⁷⁷ e intentemos por un momento ver los movimientos que presenta:

¹⁷⁷ Klee para realizar un resumen de lo que propuso en torno a la noción de línea elaboró (la cita del curso del 14 noviembre de 1921 abría aquella propuesta con la exposición de lo que el boceto a continuación expone. En aquel capítulo se trata del subcapítulo titulado: “II.Séptimo ensayo de aproximación: réplica”) este boceto pedagógico 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 (cortamos) este boceto que vamos a presentar. Cambios: Klee, varía de “punto en desplazamiento (*Punktverschiebung*)” a “punto en movimiento (*Punktbewegung*)” y por el lado del “dominio (*Gebiet*) de la superficie”, suprime: “línea rotativa (*Kreislinie*)” y “línea cuadrangular (*Viereckslinien*)”. Respecto a *Punktbewegung*, nos pareció esencial mantener el uso porque para Klee el asunto del movimiento es fundamental. Ver: *BbF*, pp. 251-256. Respecto 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 desde el fondo y, vuelto móvil él mismo, llegar ahora a ocuparse del libre desenvolvimiento de sus propias figuras en camino (*Gestaltungswegen*)”, *BfF* 45.



El primer caso, el del dominio de una línea:

ERSTER FALL:

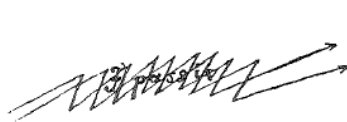


Fig. 9

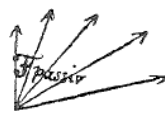


Fig. 9a



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*))

Y el dominio de la superficie, el tercer caso:



Fig. 11

Superficie activa (*Aktive Fläche*), línea pasiva (*passive Linie*); energía de superficie (*Flächenenergie*) (causa (*Ursache*)), efecto de superficies (*Flächenwirkung*) y efecto secundario lineal (*lineare Nebenwirkung*).¹⁷⁸

A los tres casos que expone Klee, les sigue una comparación lingüística. En ella Klee considerará que se expresan estos a través de dos verbos: cortar (*fällen*) y caer (*fallen*). En el primer caso, el de la línea activa está en voz activa: una línea *corta*; el tercer caso, el de la línea pasiva, está en voz pasiva (expresando un proceso): una superficie *es cortada*; el segundo caso, el de la línea media, en voz media: una superficie *se cae*.¹⁷⁹ Dirá Klee, “[E]n devenir tienen estas figuras carácter lineal; al final forma acabada, pero de esa lineal propiedad (*lineare Eigenschaft*) de la representación

¹⁷⁸ *Pädagogisches Skizzenbuch* 10

¹⁷⁹ Recordemos que en alemán el *präsens* tiene distintos usos, en relación al presente (*Gegenwärtige*), a lo generalmente establecido (*Allgemeingültiges*), a lo futuro (*Zukünftiges*), a lo pasado (*Vergangenes*) (seguimos el *Die Grammatik. Duden Band 4* (Mannheim; Wien, Zürich: Bibliographisches Institut, 1984). En este sentido, si una línea *corta* no es que esté en el mero presente, hay un futuro y un pasado implicada en el movimiento de ella. Podríamos recordar que el segundo caso, expresado a través del verbo: caer (*fallen*), el de la voz media, ha sido en otra instancia comentado por Klee en los *BbF*, precisamente al inicio de la sección 7, en la que presenta un resumen de la segunda parte de la sección 6. Y en esta sección comienza a introducir la problemática del movimiento a partir de una consideración neurofisiológica del cuerpo humano, el verbo escogido: forzar (*treiben*). Pues bien, en torno a la voz media le agrega un pronombre para connotar el carácter reflexivo, y en nuestro segundo caso, el que estamos comentando, si se nos permite decirlo así, es el sujeto paciente (pasivo) el que cae activamente. En nuestros términos, la línea media se cae y la energía lineal (*lineare Energie*) de ella causa un efecto de superficies. ¿La diferencia respecto a los demás casos del esbozo? Creemos que yace en los Efecto-superficies (*Flächeneffekt*). En este sentido, estas no serían sino caídas de figuras: cuadro, círculo y triángulo, que podrían considerarse, siguiendo al Deleuze del *curso de pintura. El concepto de diagrama*, como códigos que caen y le atribuyen una potencia a la pintura al inyectarle un signo abstracto que consistiría en abrir un camino de exploración. ¿Por qué se caen? Quizás, podría decirse, que una determinada historia de la pintura está implicada en esa caída. Para esto ver, *FB*, “la pintura moderna empieza propiamente cuando el propio hombre no se vio del todo como una esencia [esto ocurre en Egipto, siguiendo a Deleuze, que sigue a Riegl (maestro de Worringer)], sino más bien como un accidente. Hay siempre una caída, un riesgo de caída; la forma se pone a decir el accidente, ya no la esencia]”, 125-126 (116-117). Volvamos.

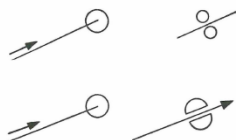
En unas pocas palabras: una línea activa *corta*, una superficie *se cae*, una superficie activa *es cortada*.

de superficies (*Flächenvorstellung*) van de golpe a liberarse”.¹⁸⁰ En cuanto el dominio de la abstracción es el del ser de lo sensible, la materia-energía en tanto es un compuesto de diferencias en intensidad expresa el acontecimiento (*cortar, caer*) que un movimiento en curso implica a través de los tres casos. Como dirá G. Boehm, “[e]ntre las partes de una configuración, las voces gramaticales despliegan la cohesión interna, lo que le permite aparecer como un todo. En ellos, la energía original del punto permanece virulenta (*virulent*)”.¹⁸¹ Ahora bien, el dominio medio, que expresa el paso del dominio de la línea hacia el dominio de la superficie,¹⁸² y *viceversa*, configura en caída las superficies. En este sentido, se plantea la representación de un escenario (*Schauplatz*)¹⁸³ en la que las figuras (*Figuren*) están afectas de metamorfosis; ellas al

¹⁸⁰ *Pädagogisches Skizzenbuch* 8. Por una parte, podríamos preguntar por el interés de Klee por el segundo caso. Nosotros creemos, siguiendo a Deleuze, que a través del ejemplo de estas figuras lo que se presenta y expresa es, quizá, la necesidad de injertar un código en la pintura en cuanto a través de esta la misma adquiere una potencia en tanto tiene que enfrentarse con el flujo de ella. Si en el período que estamos considerando, es decir, en un tiempo en que Klee fue profesor de la *Bauhaus* y brevemente en la escuela de pintura en Düsseldorf, la abstracción tendió a considerarse en términos constructivos, Klee no dejó de expresar esto en sus escritos, pero también no dejó de criticar lo que podríamos llamar el absoluto de la construcción.

¹⁸¹ Gottfried Boehm en “Genesis: Paul Klee’s Temporalization of Form” en *Research in Phenomenology* 43 (2011), un texto que expresamos nuestra deuda, dirá “*Between the parts of a configuration, the grammatical voices develop the internal cohesion, which allows it to appear as a whole. In them the original energy of the point remains virulent*” 322.

¹⁸² “*Bei der Kombination einer linearen Form mit einer flächigen bekommt der lineare Teil einen ausgesprochen activen Charakter und die Flächenform im Gegensatz dazu einen passiven Charakter. Auf den Urvorgang der Formbildung, die Zeugung, zurückgeführt ergibt sich der Vorgang der Zellteilung. Der selbe Vorgang bedeutet, gut aufgefasst (productiv) Wachstum, und bedeutet böse aufgefasst (destructiv) Zerstörung*



” BG I.4/17.

¹⁸³ Habremos de recordar que en la redacción de sus *bildnerische Gestaltungslehre* (*BG*), Klee había dejado escrita una introducción a ellas en la que concebirá que la noción de escenario (*Schauplatz*) es uno de los conceptos fundamentales a considerar para los caminos hacia lo inhabitual (*ungewohnt*), y, como dirá Klee, “El aprendizaje de formación (*Formungslehre*) es hacia lo inhabitual (*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 son: ¿qué emerge (*was tritt es auf*)? ¿dónde emerge (*wo tritt es auf*)?” ver: BG I.1/4 y 1/5. En este sentido, creemos que el término *Vorstellung* en Klee tiene una acepción teatral, por esto creemos que el verbo *auftreten* podría también verterse por *figurar, entrar en juego, actuar* (en realidad, es un verbo muy relevante) (sustantivado en inglés, podría traducirse por *ocurrence* y en francés por *réurrence*). Ahora bien, en Klee es también importante, creemos, resaltar el verbo *producirse*, en tanto en la obra se está creando naturalmente algo, pero que no se sabe de antemano y no podría anticiparse. Y sería ese movimiento, esa génesis, la que habría que intentar explorar en una obra de arte, (de lo) qué emerge y dónde emerge, porque es una noción esencial en Klee. En torno al papel del teatro en Klee no podemos sino remitirnos al volumen colectivo titulado *Paul Klee. Theater Everywhere*. (Bern: Zentrum Paul Klee y Hatje Cantz, 2008).

mismo tiempo están expresando una fuerza de formación y disolución. Como dice Klee, en devenir estas figuras tienen carácter lineal, pueden volver a cortar una superficie, pueden volver a modificarla.

Ahora buscaremos volver brevemente a ciertos puntos que hemos planteado en este segundo capítulo recordando lo que estamos intentando desarrollar en esta primera parte. En el dominio de la abstracción la relación entre *Einführung* y *Abstraktion* expresa una fuga, y en la medida que una forma en el devenir, en cuanto génesis, experimenta la forma vacía del tiempo, lo que aquella fuga implica es una expresión aórgica del deseo, la cual vuelve en el momento cosmogénico del plano de caos-cosmos a exponerse. En otros términos, consideramos brevemente que en Klee las dos partes de la mecánica plástica (*bildnerischen Mechanik*) transmutaban lo que expresaban la *Einführung* y la *Abstraktion*, transmutación de una relación de afectos en una relación de fuerzas para aprender el movimiento de un plano de caos-cosmos; en este sentido son necesarias para aprender un movimiento que genera lo un cuerpo que desaparece en él en tanto se expresa en un acto de creación de mundo¹⁸⁴. Ahora, lo que

¹⁸⁴ CONTRAPUNTO: Klee, Deleuze y Bacon.Cuál sea la diferencia que hay que considerar en un encuentro entre Klee y Deleuze, y como lo estamos buscando atender hasta ahora, lo que podemos formular es un contrapunto, creemos, considerando el concepto que Deleuze concibe para la pintura, esto es, el concepto de Diagrama. Pues bien, este concepto, como a partir del último Deleuze todo concepto, expresa un acontecimiento, el acontecimiento que presenta es de lo que nace de una catástrofe o de un caos, de un derrumbe de la representación; una sensación que nace de aquel derrumbe: la intensidad que se experimenta es la de la experiencia de un ritmo, de una caída. Esto es lo que expresa un diagrama en pintura que en la medida en que es lo que origina la obra será lo que a partir de aquella caída el pintor o la pintora elaborará. Ahora bien, este concepto, como en el último Deleuze todo concepto, expresa una singularidad, y de lo que se trata en la relación que establece la filosofía deleuzeana con la obra de Bacon es de extraer de la obra del pintor inglés la singularidad que aquel concepto expone. De un encuentro con la obra baconeana hay que considerar cuál es el diagrama de Bacon (más allá de la redundancia de esta última frase). Y si bien hay que atender la distinción entre una obra manual y una óptica para aproximarnos a la obra de Bacon, en la que aquella distinción se problematiza y es el ojo el que toca la obra: el ojo se torna táctil en ella (2005:110-112 (101-103)), podríamos concentrarnos en la noción de Figura que es propiamente lo que diferenciará la obra de Bacon de otras obras pictóricas. Porque en Bacon, según Deleuze, lo que se descubre es la Figura en tanto es cuerpo “en cuanto que es vivido como experimentando tal sensación (2005: 42 (40))” (Hay una proximidad entre Bacon y Cézanne, como dice Deleuze en el contexto de aquella cita). En este sentido, no hay cuerpo que desaparece en lo que revela, en Bacon el cuerpo es lo que se revela en pintura como hecho de sensación, es la carne que se experimenta en pintura. Es decir, desde la perspectiva de Deleuze la diferencia entre Bacon y Klee es irreductible, al menos para el período que estamos considerando (sin duda de todos modos habrían matices que introducir, pero permítasenos grosso modo decirlo como lo acabamos de decir). Pues bien, la articulación que propone Deleuze en *Lógica de la sensación* entre diagrama y figura está expresada por la obra de Bacon, y lo que en aquella puede considerarse para concebir el contrapunto entre Klee y Bacon es, creemos, el concepto de diagrama. Sin embargo, esto es más complejo de lo que podemos considerar en esta nota a pie de página, algo de esto puede ya concebirse atendiendo que el germen-diagramático que en Klee hemos considerado va más allá del alcance pictórico de él en cuanto estamos intentando concebir que aquel está relacionado con la toma de consistencia de un plano de caos-cosmos que estamos buscando pensar con otros medios, esto es, con medios gráficos y pictóricos. En otros términos, lo que hemos considerado como el diagrama de Klee se halla tanto en el concepto como en la sensación que expresa,

tenemos que intentar concebir con aquel boceto es un movimiento que halla su expresión en la *caída* de él, o sea, en el salto de un ritmo. En esto se halla una imagen del pensamiento en tanto aquel ritmo lo expresa una obra de arte. En este sentido, en aquella relación de fuerzas hay un movimiento que una línea expresa en tanto en cuanto presenta una fuga de lo abstracto una imagen del pensamiento.

VI. Ensayo en retrospectiva: ¿el flujo pictórico del plano?

El flujo pictórico, la analogía pictórica,¹⁸⁵ no podemos considerarla sin el actuar de la línea abstracta en la medida en que aquella potencia de la diferencia, del monstruo,

pero ahora como el momento cosmogénico = intuición intelectual en el que se expresa un acto de creación de mundo en el que está implicada la toma de consistencia de un plano de caos-cosmos.

¹⁸⁵ Aproximándonos a esta analogía, y recordando la noción de modelado que volverá a cobrar otro matiz en Deleuze, y podría decirse, al mismo tiempo, que conservará lo que se ha dicho de ella, Deleuze en *Pintura. El concepto de Diagrama*, curso del 12 de mayo 1981, al exponer un concepto de modulación a través de lo que había propuesto en torno a cuál sería el lenguaje de la analogía para buscar el de la pintura, propondrá tres hipótesis acerca de dicho lenguaje:

- 1) El lenguaje de la analogía sería el de la similitud, y, en última instancia, podría concebirse a través de lo generado por una fotografía. Se trataría de una analogía común, de una similitud, cuyo modelo sería el molde. E imponerle una similitud a algo, sería moldearlo. Una operación de moldeado externo. Se tratará de una *analogía cristalina*.
- 2) El lenguaje analógico sería definible por y como un lenguaje de relaciones de dependencia interna. Se trataría de una operación de moldeado interno, un módulo. Y esto la denominará Deleuze, una *analogía orgánica*.
- 3) El lenguaje de la analogía sería el de la modulación. Y es esta la que nos permitiría concebir la *analogía estética*. Sería, como dirá Deleuze, “la ley de los casos en que la semejanza, la similitud, no es productora, sino producida por otros medios”. 153.

Pues bien, seguimos a Deleuze, la analogía podría concebirse a través de tres casos: molde, módulo, modulación. Y la diferencia entre los extremos (y aquí Deleuze remite G.Simondon) será descrita así: moldear sería imponerle una forma a una materia, se modula de manera definitiva; en el caso de la modulación, se moldea de manera continua porque el molde mismo no cesaría de cambiar, el molde es lo variable; y en el intermedio, entre el molde y la modulación, no ocurre sino un moldeado. En otros términos, lo que estaría problematizándose, de ahí Simondon, no es sino la noción de Forma. La cual, como hemos expresado en Klee, ya es problemática en sí misma. Y si Deleuze habla aquí de tres tipos de legalidad: una cristalina, una orgánica, una estética (157): El *moldear* sería una operación propia a la *legalidad cristalina*, el *moldeado* es una operación que sería propia a la *legalidad orgánica*, y es la *legalidad estética* o, en este punto Deleuze sigue a Simondon, *energética*, la que podríamos concebirla como una operación de modulación, esto es, una producción de semejanza por otros medios no semejantes. Y es esto lo que Deleuze va denominar: presencia de la figura. Pintar sería modular, modular algo en función de algo. Modular la luz, modular el color, sobre un plano, una superficie, una tela, dirá Deleuze, sería modularlos en función de una señal, de un espacio, de un tiempo, de un espacio-tiempo. Entonces, Cuando Deleuze, en el mismo curso plantea,

Que toda la potencia de la pintura pasa por la abstracción. Esto no quiere decir que la pintura es o debe ser abstracta, quiere decir que la operación del pintor abstracto consiste en hacer un injerto de código sobre el flujo pictórico analógico, y que eso da a la pintura una potencia. De modo que, en un sentido, todo pintor pasa por la abstracción en su cuadro. Más aún, el diagrama

del caos, la presenta el momento cosmogénico del plano de caos-cosmos. Pues bien, tampoco podemos dejar de problematizar una fuga de lo abstracto. Fuga que presupone en principio la alteración (*Alloiosis*) del movimiento.¹⁸⁶ Volvamos a atender el boceto pedagógico propuesto por Klee. El segundo caso, el de las figuras geométricas planas, ejemplo: un triángulo, un cuadrado, un círculo, producidas por los cortes de una línea, podemos imaginarlo como si describiese la caída de un código o, más bien, como el de una injerta de códigos en el flujo pictórico, como si aquellas figuras operasen como códigos.¹⁸⁷ O bien, una figura geométrica que cae en un flujo pictórico injerta un código en él, pero ¿qué es lo que genera un código en el flujo pictórico? Y, por ello, ¿cuál es la naturaleza de un flujo? Siguiendo a Klee, la condición material de un punto, de una línea, de una superficie, es energética, esto es, materia=energía, pero ¿cómo concebir lo que expresa ella? Pues bien, si en dicho boceto presentan las figuras un código que expone un procedimiento de la abstracción, habremos de considerar como dice Deleuze en su curso *Pintura. El concepto de diagrama*, “[q]ue toda la potencia de la pintura pasa por la abstracción. [Y] [e]sto no quiere decir que la pintura es o debe ser abstracta, quiere decir que la operación del pintor abstracto consiste en hacer un injerto de código sobre el flujo pictórico analógico, y que eso da a la pintura una potencia”.¹⁸⁸ Entonces,

es eso. Pero entonces llegaríamos –y ven que es algo nuevo lo que se perfila para nosotros- a no oponer ya especialmente diagrama y código, sino a considerar la posibilidad de injertar código sobre los diagramas. (165).

Por una parte, diríamos que hay una fuga (*Fuge*) de lo abstracto que no podría dejar de pasar por la empatía (*Einfühlung*). Por otra parte, podríamos decir que Deleuze no va a olvidar que las nociones de *lo cristalino* y *lo orgánico* han sido expuestas por Worringer en *Abstracción y Empatía* (*Abstraktion und Einfühlung*) y en *Problemas de forma en el gótico* (*Formprobleme in der Gotik*), y no creemos que se alejen de lo que está en juego. Para nuestra investigación, en el sentido antes señalado, si una línea comporta un movimiento que podría concebirse abstractamente, es el flujo pictórico analógico, es decir, la analogía estética, el que estaría en juego. Pero en cada caso, singularmente. Volveremos a esto.

¹⁸⁶ Como afirmará Ruiz Stull en *Tiempo y experiencia*, “La duración es, entonces, el proceso mismo de transformación que asiste cualquier entidad en el ámbito abierto de la vida, o bien, es la alteración constante que hace sensible y eficaz la dimensión de la temporalidad en cuanto que en ella se consigna la multiplicidad de potenciales de cambio que hace evidente el constante movimiento que es posible percibir en lo real (...). En este sentido, bien se puede argüir que la sustancia puede ser pensada como el lugar donde se asiste a ese proceso y que sus afecciones y cambios producen un efecto sustantivo: la sustancia no sería lo más originario, tampoco lo que daría la unidad de una serie evidente de eventos que le brindarían un consistente soporte; la sustancia sería un ser de puro cambio, el efecto de una serie de alteraciones que por el desenvolvimiento del tiempo registran y dejan su huella en una determinada forma individuada (...). La alteración es entonces una actualidad, pero la actualidad de la potencia activa y pasiva que someten los cuerpos a su devenir transformacional, afecta así más a la materia que a la forma, o bien, lo que es equivalente, a forma no sería sino un efecto de las transformaciones materiales efectivas que acaecen en la profundidad de un cuerpo”, 269-270-271.

¹⁸⁷ Podemos decir que aquellos códigos que expresan aquellas formas tienen un afán pedagógico en tanto les sirve a Klee para exponer el trabajo con las formas desde un punto de vista geométrico, sin duda, y sin duda hay una concepción geométrica en juego. Volveremos a esto.

¹⁸⁸ *Pintura. El concepto de diagrama* 165

considerando que aquellas figuras injertan un código que potencia el flujo pictórico, podemos concebir que aquellas pedagógicamente expresen una fuga de lo abstracto. Pedagógicamente, en tanto que lo que expresa una fuga de lo abstracto es la composición de una relación de fuerzas. Ahora, en cuanto aquellas figuras están afectas al devenir de una línea,¹⁸⁹ y hemos considerado que una superficie es pasivamente una línea, lo que la a aquella expresa es el movimiento de esta. En este sentido, no podemos dejar de decir que la fuerza de aquel boceto kleeneano también reside en las figuras de las flechas¹⁹⁰ en la medida en que estas expresan las relaciones que entre estos dominios las conjuga un movimiento que se hace visible en la mutua implicancia o conjugación de los tres casos.

Estamos intentado considerar que el dominio de la abstracción es el del ser de lo sensible,¹⁹¹ y para Deleuze lo que una analogía gráfica o pictórica produce a través de los elementos gráfico o pictóricos es una presencia (una figura) por medios no semejantes (esto último nos remite a la concepción deleuzeana de la pintura de Bacon) Es decir, una presencia se escenifica. Del dominio de la naturaleza extrae un campo de experimentación artístico un ser de sensación o una intuición de otra naturaleza que es aquello que materialmente expone una obra de arte. Pero, ¿cuál es aquel dominio para una historia infinita de la naturaleza? Ahora bien, la relación entre *Einführung* y *Abstraktion*, la hemos considerado transmutada por una relación de fuerzas, lo cual nos ha llevado a atender a aquellas como equivalentes a lo estático y lo dinámico. Dicho de otro modo, la naturaleza en un campo de experimentación artístico dentro del marco de una mecánica plástica la expresan dos fuerzas, una estática y una dinámica, las cuales resultan ser una transmutación de la *Einführung* y de la *Abstraktion*, que en términos de relación de fuerzas presentan lo clásico y lo romántico. Pues bien, en aquella mecánica plástica subyace en devenir la naturaleza de un movimiento que estamos intentando considerar en la relación entre una fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del

¹⁸⁹ Nos parece ejemplar, aunque está más allá de los límites de nuestra investigación: *escape forzado (erzwungener Ausweg)*, 1934, 119). El límite que hemos buscado atribuirle a nuestra investigación es problemático, y no porque no busquemos ceñirnos a él. El problema nace del trabajo de investigación, particularmente, del encuentro con las obras pictóricas y gráficas de Klee. Volveremos a esto en nuestra conclusión.

¹⁹⁰ “*Dorthin? Über diesen Fluß, diesen See, jenen Berg!*”. En Klee la flecha expresa un pensamiento. ¿Cuál pensamiento? El pensamiento como medio (*als Medium*) entre la tierra y el cosmos. Ver, *Pädagogisches Skizzenbuch* 44. Volveremos a este asunto de las flechas.

¹⁹¹ Respecto a la ecuación: materia=energía, y la extensión hacia el dominio estético, *MP* 158-159 (189-190).

deseo; y aquella mecánica plástica nos permitirá aprender que la relación de fuerzas que compone un movimiento de desterritorialización está implicada en aquella historia infinita de la naturaleza. Esto quiere decir para nuestra investigación que una expresión aórgica del deseo no solo se diferencia de lo orgánico sino también de lo inorgánico en tanto en cuanto ambos están siendo aprendidos por una mecánica plástica que los ha transmutado de relación de afectos a relación de fuerzas. Aquella expresión persiste en tanto revela la naturaleza de un romanticismo frío, el cual implica un pathos de la distancia.¹⁹²

Por el momento, hay que decir que una relación de fuerzas conmociona lo finito, y el territorio, en tanto hay que concebirla implicada en la exposición de una fractura (*Verwerfung*) (en sentido geológico)¹⁹³ en la que se expresa lo que sintetiza el momento cosmogénico. Ahora bien, una relación de fuerzas implica el acontecimiento que el punto-gris pliega; lo que envuelve el concepto de gris, la naturaleza inestable de él, lo que no está ni arriba ni abajo, y está tanto arriba como abajo; lo que no es blanco ni negro, y es tanto blanco como negro; no es cálido ni frío; esto es: la espera de un acontecimiento. Es decir, lo que expresa aquel punto fatídico en cuanto indecible y necesario para el despliegue de un movimiento que brota del enfrentamiento contra el caos (*Chaos*), lo que se expresa en aquella relación de fuerzas, al mismo tiempo está afecto por lo que implica un acto de creación. En este sentido, el carácter mecánico de la mecánica plástica no es suficiente para concebir un acto de creación de mundo -por supuesto, esto ya lo sabía Klee y ante esta frase, esperamos, quizás sonreiría; la mecánica plástica es, creemos, expresión de un sentido del humor. Como diremos en la segunda parte de nuestra investigación, este es el escenario, la conjugación entre fuerzas del caos, fuerzas terrestres, fuerzas cósmicas, expresan una forma en el devenir, en cuanto génesis, que consiste en la relación entre una fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del deseo. Esto es lo que hace de aquel concepto de *fractura* un acontecimiento esencial para atender lo que implica un pasaje del territorio a la desterritorialización en cuanto lo que un acto de creación expresa es la contraefectuación de un acontecimiento en el que está implicado un caos (= catástrofe). Pues

¹⁹² Volveremos a esto en el tercer capítulo de esta primera parte.

¹⁹³ “in der Geologie heisst dieser letzte Vorgang Verwerfung, und man hat in der bildnerischen Gestaltungslehre sich auch dieser Bezeichnung bedient”. BG I.4/18.

bien, busquemos el carácter viviente de una obra de arte,¹⁹⁴ y en Klee el diálogo con la naturaleza es una *condición sine qua non*¹⁹⁵ en la medida en que la imagen esencial de la creación en cuanto génesis la presenta una obra de arte que exige para sí expresar el movimiento de la naturaleza.¹⁹⁶ En retrospectiva, el flujo pictórico que vuelve a dar el plano de caos-cosmos lo transforman las fuerzas que lo expresan, y esto lo expone el hacer de una imagen pensamiento. Ahora bien, la naturaleza del plano se expone topográficamente. En Klee es una topografía la que diferencia el plano de caos-cosmos y es un caos-cosmos el que diferencia un plano topográfico. En este sentido, podemos decir que el dibujo (*Graphik*) torna aquel acontecimiento del punto-gris gráficamente sensible,¹⁹⁷ al mismo tiempo que la *-grafía* expresa la experiencia de una *topo-grafía*. Es decir, considerando que una diferencia en intensidad se presenta gráficamente, los devenires de un punto-línea-superficie expresan un movimiento que implica distintas fuerzas que conjugadas presentan una imagen del pensamiento. Ahora bien, en cuanto concebimos que el movimiento desterritorializante es el del color, bifurcan pintura y dibujo en Klee bajo la potencia de un cosmos-color. Pero, si son heterogéneos y complementarios dibujo y pintura (*Graphik* y *Malerei*), es porque expresan la diferencia que en el hacer de una imagen pensamiento actúa como tal como una síntesis disyuntiva que está implicada en el momento cosmogénico del caos-cosmos. Es esto lo que tiene que llevarnos a considerar que el mundo que re-origina la obra de Klee se debe a un *acto de creación de mundo* que lo expresa aquella relación entre *Graphik* y *Malerei*.

VI. Décimo ensayo de aproximación: una intuición intelectual.

En el momento cosmogénico se encuentra la diferencia que estamos buscando concebir en la relación entre un acontecimiento y una sensación. Un acontecimiento, un

¹⁹⁴ Ver, “Die Dinge in der Natur, auf ihr Inneres untersucht. Wesen und Erscheinung”, en *Das bildnerische Denken* 59-60. Hay una traducción al español en Paul Klee. *Teoría del arte moderno*. Trad. Ires, Pablo (Buenos Aires: Cactus, 2008), 53-55, que vierte la traducción de la edición francesa preparada y traducida por Pierre-Henri Gonthier titulada *Théorie de l'art moderne* (Paris: Denoël, 1985), 53-55. De ahora en adelante se citará por título y número de página.

¹⁹⁵ Ver, *Escritos* 124-126. En *Teoría del arte moderno*, 43-46, *Théorie de l'art moderne* 43-46.

¹⁹⁶ En *Über das moderne Kunst* 41-43. Recordemos que este es el título con el que habitualmente se nombra *La Conferencia de Jena en 1924*, que finalmente es el título de este inclausurable texto.

¹⁹⁷ Podríamos considerar que al menos en *Ursprung der Wörter* de Lutz Mackensen, la palabra *Graphik* haya su origen en el griego *graphikê* (*téchnê*), y es tanto usada para el arte de la escritura (*Schreibkunst*) y del dibujo (*Zeichenkunst*), gr. *gráphein* schreiben, malen. Recordemos la genealogía presentada por Klee en uno de sus cursos en la Bauhaus en la que dice que en los llamados pueblos primitivos escritura y dibujo no se diferenciaban.

entre-tiempo en el que persiste el concepto de gris, expresa que el momento cosmogénico implica una espera del acontecimiento, pero en el paso del tiempo, en cuanto se diferencia el movimiento que aquel punto despliega, lo que subyace paradójicamente es un acto de creación de mundo. Hemos intentado decir que el instante comporta una continuidad de instantes, ahora hay que decir que lo que compone aquella continuidad expresa el nacimiento o la muerte de un ritmo. Un acontecimiento, como dice Deleuze y Guattari, “en el que nada sucede, una espera infinita que ya ha pasado infinitamente (*une attente infinie qui est déjà infiniment passée*), espera y reserva”¹⁹⁸, adviene como in-decidibilidad del hecho pictórico y gráfico. Que ya se haya decidido expresa paradójicamente que lo que instauro el plano es el retorno de aquella espera y reserva que no puede considerarse como decidida en tanto en cuanto el acontecimiento de aquel punto pende de un acto de creación de mundo que puede volver a repetirse. Como dirá Deleuze y Guattari,

Este tiempo muerto no viene después de lo que pasa, coexiste con el instante o el tiempo del accidente, pero como la inmensidad del tiempo vacío en el que todavía se lo ve como venidero y ya pasado, en la extraña indiferencia de una intuición intelectual (*intuition intellectuelle*)[,]¹⁹⁹

En este sentido, la experimentación del acontecimiento, del punto-gris, en la extraña indiferencia de una intuición intelectual, vuelve a darla una obra de arte en la medida en que ella presenta la imagen que expone el movimiento que expresa el plano de caos-cosmos. Esto es, la intuición intelectual la expone el acto que implica la obra de arte, la auto-posición de ella, que presenta la relación entre una fuga y una expresión aórgica del deseo. Recordemos que aquel boceto pedagógico presentaba un movimiento, en cuya conjugación se expresaban puntos, líneas, superficies, y, que en cuanto conjunto compuesto también por unas flechas se exponía como tal en cuanto curvado, quizá como un signo del infinito. En este sentido, el punto moviéndose recorre una inflexión. Como dirá Deleuze, a propósito de Klee en *El pliegue*, “[e]s el puro punto de inflexión, allí donde la tangente corta la curva”.²⁰⁰ “La inflexión es el puro Acontecimiento, de la línea o del punto, lo virtual, la idealidad por excelencia”.²⁰¹ Pues bien, el concepto de

¹⁹⁸ QP 159 (149).

¹⁹⁹ QP 159 (149).

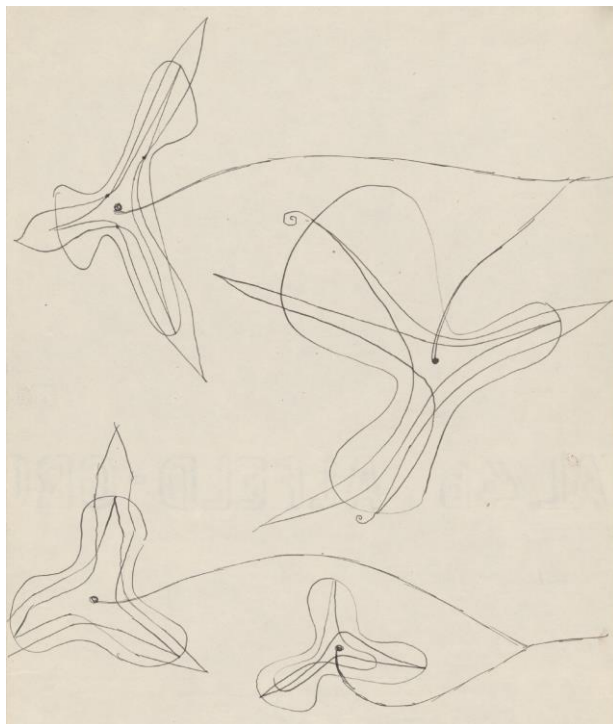
²⁰⁰ LP 25(20)

²⁰¹ LP 25-26 (20-21). Y de lo que se trata es de concebir “Un ser-para el mundo” 39 (36). Es decir, inmanente a su efectuación, el “punto-pliegue” no es sino un acontecimiento que irá abriendo para el alma un mundo en tanto ella es para el mundo. Volveremos a esto último.

gris, el ser de lo sensible que en cuanto compuesto de diferencias en intensidad él implica, expresa el comienzo de un mundo; en este sentido, un mundo está implicado en un acto de creación, y lo que vuelve a comenzar vuelve en cuanto desvío: cambio de dirección. En otras palabras, e intentando volver brevemente a ciertos pasajes de esta investigación, en cuanto determina la diferencia una línea abstracta, lo que presenta la relación entre fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del deseo es una metamorfosis que está implicada en el actuar de aquella, lo que cual nos ha llevado a plantear que aquella relación la expresa un acto de creación. La fatalidad del punto-gris en cuanto in-decidible y en tanto implica un concepto inconceptualizable que se torna discernible por aquel no-concepto expone el re-comienzo de un mundo; pero, en la medida en que la forma vacía del tiempo se experimenta en un acto de creación, lo que se expresa bajo aquella forma, el movimiento que se expresa como uno de desterritorialización, está fuera de sí. En este sentido, el diálogo con la naturaleza que demanda Klee al mismo tiempo implica un diálogo en *Out-landisch* considerando que la composición gráfica y pictórica kleeneana se desarrolla en un encuentro con la música que altera la naturaleza de aquella composición. Pero para introducirnos en esto nos es necesaria la segunda parte de esta investigación.

Pues bien, cuando hemos buscado preguntar por un *nomos nomádico* tenemos que considerar cuál es la composición que él presenta en tanto deviene una regla que expresa una suerte de cálculo en el que está al mismo tiempo implicada una experiencia fuera de sí. Y esto es lo que intentaremos en el siguiente capítulo desarrollar.

§ 3 Destrucción y creación, del pensamiento.



Nous nous sommes peints aux couleurs du monde

Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*

Sancta ratio chaotica!

Paul Klee, *Exacte Versuche im Bereiche der Kunst.*

Una estructura que presenta una forma en el devenir, en cuanto génesis, expresa un movimiento rítmico que hemos concebido como el de una modulación en la que un *Zwiesprache* se presenta; para considerar la composición de un plano de caos-cosmos, hay que considerar que él toma consistencia en un movimiento que exige ser

²⁰² BG 1.4/145

equivalente al infinito. Pues bien, para decirlo con Deleuze, un movimiento cuantitativo expresa, en cuanto indivisible el movimiento que se presenta lo infinito, lo que implican las cantidades-diferencias en intensidad en tanto en cuanto ella exponen que el movimiento es materia de experimentación. Para considerar esto, hay que atender el segundo elemento, pues si el primero era la línea, que introduce Klee para concebir la expansión de un plano, aquel es el la tonalidad que para Klee expresa las relaciones de pesos que expresa el plano. Es decir, con aquel elemento se concibe que el plano toma consistencia experimentando tonalidades; en este sentido, volveremos a preguntar por la diferencias en intensidad que implica el concepto de gris en tanto introduzcamos los valores tonales en toma de consistencia de un plano. Como dice Deleuze, en la intensidad lo que está implicada es una distancia²⁰³ que respecto a sí expresa la diferencia, y un plano implicando las diferencias en intensidad en tanto lo componen lo desenvuelve un movimiento del infinito. Diferencias implicadas en un concepto inconceptualizable que retornan con el concepto de gris, considerando que implica un acto de creación de mundo el momento cosmogénico del plano. En este sentido, el orden del tiempo, el carácter simbólico de la forma vacía del tiempo, expresa lo que en un plano de caos-cosmos repitiéndose se diferencia en la cesura que origina la fisura del punto-gris en tanto vuelve el caos; en la que el instante deviene un acto de creación que hace la experiencia de lo que envuelve aquel no-concepto en cuanto inconmesurable, imponderable. Pero para desarrollar esto es necesario introducir el concepto de ritornelo. Pues bien, el arreglo que adviene en la experimentación de un acontecimiento

²⁰³ Como dirá Deleuze en *DR*, “[E]n la intensidad, llamamos *diferencia* a lo que es realmente implicante, envolvente; llamamos *distancia* a lo que está realmente implicado o envuelto. (...) Una cantidad intensiva se divide, pero no se divide sin cambiar de naturaleza. En un sentido, por lo tanto, es indivisible; pero sólo porque ninguna partes preexiste a la división, ni conserva la misma naturaleza al dividirse”. 355 (305-306). Pues bien, si seguimos un curso del pensamiento de Deleuze, una de las tareas de la “distorsión de los sentidos” (*DR* 355 (305-306)) consistiría en hacer visible la diferencia de intensidad, la relación de fuerzas, que envuelven el ser de lo sensible, y este *hacer* lo harían notablemente las artes (las experimentaciones que ellas llevan a cabo a través de sus materiales). En este sentido, como bien ha sido expresado por M. Ruiz Stull, en su lectura de H. Bergson, en *Tiempo y experiencia*, “[l]a experiencia en general, claro está, siempre nos podrá informar acerca de los grados y cantidades implicados en un contexto de sensación, pero a la inversa, no podría informarnos del progreso de heterogéneos que implica el proceso de contextos de experiencia, no pragmáticos sino desinteresados, que presentan los de orden estético. (...). La imagen o impresión interna de esta multiplicidad no es sino los matices que aparecen en la experiencia del intervalo, experiencia que no hace una estructura o una forma de lo que acontece en ella, sino que al contrario, la que es capaz de recorrer los dinamismos fluctuantes de alteración que cada vez la componen: he allí el privilegio de la experiencia estética como modelo privilegiado para expresar el correr de las intensidades y el despliegue de lo múltiple que difiere cada vez de sí mismo: en una palabra *lo moviente*[.]”, 77-80. Creemos que la noción de estructura (*Struktur*) y forma en el devenir, como génesis, la cual no implica sino el tiempo, es decir, son formas del tiempo, expresiones a priori de él, expresan lo que subyace; aquello que, en el decir de Ruiz Stull, recorren los dinamismos fluctuantes. Sin dejar de desconocer que es la experiencia estética la que está implicada en aquella experimentación. Volveremos a esto.

consiste en la relación que en el dominio de la abstracción se expresa como la una fuga de lo abstracto. Ahora bien, considerando el momento cosmognético del punto-gris lo que el arreglo instauro es un orden que en cuanto tal experimenta una *fractura* cada vez que el movimiento que expresa el plano se encuentra con lo que lo re-origina, el caos. Podemos decir que hasta ahora lo que hemos llamado el rebasamiento del dominio de la abstracción es la expresión de una variación que es la experimentada en el plano de caos-cosmos para exponer una metamorfosis que la genera la relación entre una fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del deseo. Hemos planteado lo siguiente, y aquí intentaremos introducir ciertos matices que aún no hemos expresado, el dominio de la abstracción expone el ser de lo sensible, pero en cuanto exposición se halla rebasado por el movimiento que se busca aprender en aquel dominio, como decía G. Boehm, el punto virulento persiste. Por esto, al intentar aprender aquel rebasamiento en tanto lo expresa el plano de caos-cosmos en la medida en que la línea que lo expone es la de un movimiento-en-oleaje (*Wellenbewegung*),²⁰⁴ lo que se despliega son las diferencias en intensidad que están implicadas en la conjugación de puntos-líneas-superficies en tanto en cuanto esta conjugación traza el plano. En unas pocas palabras, el plano de caos-cosmos es el de un movimiento-en-oleaje. Ahora bien, que se expongan las relaciones de fuerzas en el movimiento que expresa el plano de caos-cosmos, considerando que el plano expone el acontecimiento que en el dominio de la abstracción se expresa como el de una fuga de lo abstracto, no implica sino rebasar los límites de la abstracción en la medida en que en un plano de caos-cosmos se diferencia un movimiento del infinito. Pero ello no quiere decir que podamos prescindir del dominio de la abstracción.²⁰⁵ Para que el plano haga la experiencia de un movimiento infinito, y es la naturaleza del plano de caos-cosmos la que lo exige, es necesario un movimiento cuya composición se debe a la configuración que en el dominio de la abstracción produce la relación entre puntos-líneas-superficies. Pero para esto hay que concebir que una fuga de la abstracción la compone un diálogo en *Out-landisch*. Esto es, aquel movimiento del infinito se compone en la relación entre pintura y música, la cual, esta es la hipótesis, expresa una topografía.

Pues bien, hemos considerado que en el dominio de la abstracción la relación entre *Einführung* y *Abstraktion* expone una tensión que es expresión de un movimiento.

²⁰⁴ Escritos 119 y 122. En *Teoría del arte moderno* 42; en *Theorie de l'art moderne* 42

²⁰⁵ Ver la nota número 31.

Para la investigación que estamos desarrollando, los términos de aquella relación han sido transmutados para concebir dos fuerzas que expresan las dos partes de una mecánica plástica: *estática* y *dinámica*, cuya relación está implicada en un acto de creación de mundo. Pero esto nos lleva a considerar lo siguiente: en la mecánica plástica kleeneana, la cual desborda el dominio de la abstracción, tenemos también que concebir la introducción de la forma vacía del tiempo en tanto estamos considerando un acto de creación. En este sentido, una relación de fuerzas expresa que el momento cosmogénico del punto-gris implica un movimiento, el cual buscaremos concebir como uno de desterritorialización. Es decir, en el acto de creación está implicado aquel movimiento. Esto lo buscaremos exponer en la segunda parte de este trabajo. Para los fines de esta primera parte, nos es necesario volver a decir lo siguiente, cuando consideramos en el dominio de la abstracción la relación entre *Einfühlung* y *Abstraktion* la tensión afectiva que expresa ella conllevaba concebir que la conmoción que sufre el auto-goce objetivado (*objektivierter Selbstgenuss*) es producto de la experimentación de un instinto de creación (*Instinktschöpfung*), de un impulso de abstracción (*Abstraktionsdrang*), que tiene su avatar en una expresión intensificada (*gesteigertes Ausdruck*), un movimiento intensificado (*gesteigerte Bewegung*) de sustrato inorgánico (*anorganischer Grundlage*) que en Worringer lo expresaba la experiencia del gótico. Esta tensión está implicada en la relación que expresan las dos partes de la mecánica plástica, en el sentido en que el cuerpo que desaparece en lo que revela es el que experimenta aquella tensión, pero lo que revela aquel cuerpo que desaparece en la obra de arte es un acto de creación de mundo; y es en un mundo creado por tal acto el que expone que lo que ha perdido su centro es el mundo en la medida en que la relación entre *estática* y *dinámica* expresa un movimiento de desterritorialización que expone que el retorno es propiamente un desvío. Para esto es necesario volver a considerar que la mecánica plástica kleeneana está implicada en el movimiento de un plano de caos-cosmos. Dicho de otro modo, la naturaleza del punto-gris, el acontecimiento que ella expone, al mismo tiempo que expresa un comienzo de mundo hay que concebirla implicada en un acto de creación de mundo; es en este acto que lo que se revela es que en un mundo hay dos fuerzas que en relación expresan un movimiento de desterritorialización que revela la fractura que yace en el ordenamiento de un mundo.

Pues bien, vuelve con aquel punto, para decirlo con el Deleuze de *Nietzsche y la filosofía*, lo que hace de principio de una síntesis de fuerzas.²⁰⁶ Para decirlo en nuestros términos, es el movimiento del caos-cosmos implicado en el punto-gris, en cuanto expresión de que “el meollo del punto está fuera de sí (*Der Kernpunkt verrückt sich*)”,²⁰⁷ el que es principio de una síntesis de fuerzas. Esto es, tenemos que considerar que aquel punto pliega un caos-cosmos presentándolo como una enésima potencia al mismo tiempo que concebimos que la relación de fuerzas que expresa una mecánica plástica encuentra su punto crítico en aquel punto en tanto lo experimenta un acto de creación de mundo. En este sentido, la tensión implica una distensión, o como dice Klee, aquella relación implica una *Ungebundenheit*. Como dice Deleuze con Hölderlin, una forma del cambio más radical sin que la forma del cambio cambie, esto es, la forma vacía del tiempo, está ahí para un excesivo informal. La relación de fuerzas que una mecánica plástica presenta es la de un movimiento en cuanto potencia de transformación, esto es, el de una expresión aórgica del deseo.²⁰⁸ Pues bien, en el devenir, en cuanto génesis, una forma es la de un movimiento que está en alteración (*Alloiosis*). El orden que instauro el punto-gris, fatídico para el devenir y lo que muere, se expone como contingente al mismo tiempo que la contingencia está paradójicamente expresada por la necesidad del gris en cuanto aquel punto-gris, virtual y actual para decirlo con Deleuze, instauro un plano por cuya naturaleza estamos preguntando.

Para concebirlo, hemos considerado por un lado una fuga de lo abstracto. Y lo que el boceto pedagógico de Klee de los tres casos nos proponía del dominio de la abstracción en tanto en cuanto eran conjugados por los movimientos que presentaba el dominio de una línea y de una superficie era la exposición de dos acontecimientos que los expresaban dos verbos: cortar y caer.²⁰⁹ En aquel dominio se expresaba el ser de lo

²⁰⁶ Al respecto es interesante, para considerar, el comentario de P.Klossowski: “El eterno retorno está en el origen de las alzas y caídas de intensidad y tiene la intención de conducir ese origen. Desde el momento en que se concibe el *retorno del poder*, a saber, que no es más que una *serie de rupturas de equilibrio*-, la cuestión que entonces se plantea es saber si, en el pensamiento de Nietzsche, el Retorno no es más que una pura *metáfora del voluntad de poder*”, en *Nietzsche y el círculo vicioso*. Trad. Herrera, Isidro. (Madrid: Arena libros, 2004), 141. Volveremos a esto.

²⁰⁷ Petra Petitpierre, *Aus der Malklasse von Paul Klee*, 30.

²⁰⁸ En estén sentido, la potencia que una expresión aórgica del deseo implica hay que exponerla como la de una metamorfosis (*Verwandlung*). Volveremos a esto.

²⁰⁹ Recordar que una de las fuentes de inspiración de *Lógica del sentido* de Deleuze es el libro de Émile Bréhier, *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme* (Paris: Librairie Philosophique J.Vrin, 1970). Ahí, E. Bréhier dará cuenta que la concepción gramatical de la lógica por parte del estoicismo apunta al rol que los verbos cumplen en el lenguaje. Especialmente, en cuanto efectos o, más bien, incorporeales, estos no tienen propiedad alguna, ni en las cosas, ni en los cuerpos, lo cual permite expresar la

sensible en la medida en que la legalidad de los tres casos (*die drei Fälle*) exponía la transformación de una materia-energética que era presentada por puntos-líneas-superficie. Esto era lo que presentaba el circuito infinito de aquel boceto.²¹⁰ Cortes que en las direcciones que se exploraban, en la composición que implicaba, comportaban la caída de una superficie, la configuración de una sección, de una intersección. Pues bien, consideramos que en devenir las superficies eran líneas y que la naturaleza de estas generaba una fuga de lo abstracto. Ahora bien, como hemos dicho, lo que resulta fatídico para el devenir y lo que muere es el punto-gris. En este sentido, tenemos que volver a considerar aquel boceto en cuanto hay que implicar la naturaleza del punto-gris en él. Intentemos hacer aquel ejercicio. Hemos dicho que aquel boceto expresa un movimiento que lo conjuga puntos-líneas-superficies, ahora al intentar en él considerar la naturaleza del punto-gris tenemos que concebir aquel boceto en un plano de caos-cosmos y es esta consideración la que vuelve a plantear que en la relación entre una fuga y una expresión aórgica del deseo está implicada un diálogo con la naturaleza que al mismo tiempo tenemos que concebir como uno en *Out-landisch*. Dicho de otro modo, el movimiento que aquel boceto expresa en punto-líneas-superficies es el de la naturaleza en cuanto es *conditio sine qua non* para Klee un diálogo con ella. Ahora, considerando que este diálogo (*Zwiesprache*) lo revela una expresión aórgica del deseo,

impasibilidad que corresponde a un tiempo que es un puro acontecimiento, verbalmente el tiempo en infinitivo. Y Deleuze le interesa considerar aquel infinitivo en cuanto expresión del devenir. Para Bréhier, en los estoicos “los cuerpos son propiedades, [y] es imposible de pensar que una propiedad pertenezca a los incorpóreas, por consecuencia, no es posible hablar de su semejanza o de su parecido (*ressemblance*)” (8) (traducción nuestra). Para Deleuze,

Los estoicos están trazando, haciendo pasar una frontera allí donde nunca se había visto ninguna: en este sentido, desplazan toda reflexión. (...) Si los cuerpos, con sus estados, cualidades y cantidades, asumen todos los caracteres de la sustancia y de la causa, a la inversa los caracteres de la Idea caen del otro lado, en este extra-ser impassible, estéril, ineficaz, en la superficie de las cosas: *lo ideal, lo incorporal no puede ser más que un «efecto».*” en LS 32 y 33 (15 y 16-17)).

Citemos a Bréhier:

No debe decirse, pensaban ellos: “el árbol es verde”, sino: “el árbol verdea”. (...) el atributo, considerado como verbo en su totalidad, aparecía entonces ya no expresando un concepto (objeto o clase de objetos), sino solamente un hecho o un acontecimiento. Desde entonces la proposición no exige más la penetración recíproca entre dos objetos, impenetrables por naturaleza, ella [ahora] solo expresa cierto aspecto de un objeto, en tanto que él cumple o soporta una acción; este aspecto no es una naturaleza real, un ser que penetra el objeto, sino el acto que es el resultado mismo de su actividad o de la actividad de otro objeto sobre él. (...). [Esto es,] *lo que se expresa en el juicio no es una propiedad tal como: un cuerpo es caliente (un corps est chaud), sino un acontecimiento como: un cuerpo se calienta (corps s'échauffe).* Ibidem, 20-21 (traducción y cursivas nuestras).

Pues bien, una línea *corta*, una superficie *se cae*, una superficie *es cortada*, cada una de ellas expresa un acontecimiento en tanto proceso que da cuenta de aquellas metamorfosis que expresa la potencia de transformación de un movimiento.

²¹⁰ Una geometría del infinito en la que se sustrae la métrica.

la exposición de un plano de caos-cosmos expresa que aquel implica un diálogo en *Outlandisch* en la medida en que está relacionada a aquella expresión una fuga de lo abstracto. En este sentido, lo que vuelve a dar un plano de caos-cosmos es la presentación de una imagen del pensamiento, pero para considerar esto es necesario orientar nuestra investigación hacia un encuentro con una obra de arte. Que la diferencia entre *hacer una imagen pensamiento* y una *imagen del pensamiento*, se halle en el carácter performativo de la primera tiene que llevarnos a considerar que en un acto de creación de mundo está implicada la naturaleza de un ensayo (*Versuch*) en el que está implicado la exigencia de un movimiento infinito. Esto es lo in-decidible.

I. Undécimo ensayo de aproximación: *réplicas*.

El punto-gris pliega lo que expone la fisura: el monstruo, el caos. En una relación de fuerzas se expresa una fractura, y en la medida en que se compone un equilibrio (*Gleichgewicht*) entre pesos-rítmicos (*Gewischtsrhythmisch*) lo que se experimenta es lo imponderable, lo inconmensurable como tal.²¹¹ El orden simbólico del tiempo vuelve a expresarse en la fisura del punto-gris, y considerando que “la cesura es exactamente el punto en el que nace la fisura”,²¹² lo que se expone en el vacío de la forma vacía del tiempo, como diría Klee, en una “espacial-temporal agitación (*zeitlich-räumlichen Bewegtheit*)”²¹³, es un ritmo que lo modula una forma en el devenir, en cuanto génesis; se expresa en un acto de creación de mundo una relación entre tierra y territorio. En este sentido, en una obra de arte se experimenta un movimiento desterritorializante en tanto es ella un pasaje en el que se presenta una imagen del pensamiento. Hacer de una línea abstracta un devenir y un movimiento de la diferencia implica la relación entre lo estático y lo dinámico en la medida en que expresa ella fuerzas de formación y disolución.²¹⁴ Que el plano de caos-cosmos exprese el afuera

²¹¹ Esto lo veremos más adelante.

²¹² “la césure est exactement le point de naissance de la fêlure”. *DR* 146 (120).

²¹³ *VJ* 47

²¹⁴ Como dirían Deleuze y Guattari, “Y eso es lo que hacía la pintura abstracta para empezar: convocar las fuerzas, llenar el color liso de las fuerzas que contiene, mostrar en sí mismas las fuerzas invisibles, erigir figuras de apariencia geométrica, pero que ya solo serían fuerzas, fuerzas de gravitación, de gravedad, de rotación, de torbellino, de explosión, de expansión, de germinación, fuerza del tiempo” *QP* 184 (172).

que lo diferencia, quiere decir que en principio lo que se expone es un mundo de fluctuaciones intensivas que afirman de la diferencia: un monstruo, un caos.²¹⁵ Pues bien, en cuanto una relación de fuerzas expresa un devenir-otro tendremos que considerar que una estructura implica aquella relación en cuanto la modulación que ella compone es expresión de una metamorfosis que expone la naturaleza de un acto de creación.

Como estamos intentando decir, para expresar una historia infinita de la naturaleza (*Unendliche Naturgeschichte*) a Klee le es necesario en cuanto *conditio sine qua non* un diálogo con la naturaleza, el cual le permitirá elaborar bajo la noción de mecánica plástica, cuyas partes: estática y dinámica, concebirá en términos de fuerzas: de gravedad (*Schwerkraft*) y centrífuga (*Schwungkraft*), el movimiento que desenvuelve aquella historia. Es una historia infinita de la naturaleza la que buscamos atender, considerando que el plano que la expresa lo vuelve a dar una imagen del pensamiento que se encuentra en una obra de arte. En este sentido, la relación entre una fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del deseo, se experimenta en una obra de arte. Si hemos considerado una línea en tanto en cuanto el movimiento de una fuga compone un pasaje del territorio hacia la desterritorialización, también se torna necesario de concebir *nomadológicamente* lo que aquel movimiento expresa de una historia infinita de la naturaleza. El acontecimiento de un punto, de una línea, la inflexión que la describe, hace de lo que se vuelve a instaurar un escenario²¹⁶ en que se expresa un *spatium*.²¹⁷ En

²¹⁵ Acerca de las “fluctuaciones de intensidades” nos remitimos a P. Klossowski, *Nietzsche. El círculo vicioso* 48-68. En los términos de F.Zouravichvili, “Las fuerzas, el afecto, remiten a un campo de exterioridad o de heterogeneidad pura, a un campo de diferencia absoluta. Deleuze arriba al concepto de este campo a propósito del tiempo. Muestra que la diferencia llevada a lo absoluto deviene en una auténtica relación, hasta el punto de que el tema de la exterioridad de las relaciones encuentra su cumplimiento en la articulación de la diferencia y la repetición. La lógica de fuerzas se vuelca entonces en una meditación del tiempo que devalúa la relación de sucesión. El tiempo trabaja los cuerpos, y la heterogeneidad ejercida en ellos (afecto) y en el límite de ellos (sentido) es, al fin de cuentas, temporal”. En: *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento* 93.

²¹⁶ Respecto a la importancia de la noción de escenario en Klee, ver nuestra nota a pie 183 en el segundo capítulo de esta primera parte.

²¹⁷ El plano de caos-cosmos es un *spatium*. Más, pues si seguimos en esta nota lo dicho por Deleuze y Guattari en el capítulo de *MP*, “28 de noviembre de 1947. ¿cómo hacerse un cuerpo sin órganos? , “El CsO hace pasar intensidades, las produce y las distribuye en un *spatium* a su vez intensivo, inextenso. Ni es espacio ni está en el espacio, es materia que ocupará el espacio en tal o tal grado, en el grado que corresponde a las intensidades producidas. Es la materia intensa y no formada, no estratificada, la matriz intensiva, la intensidad=0; pero no hay nada negativo en ese cero, no hay intensidades negativas ni contrarias. Materia igual a energía. Producción de lo real como magnitud intensiva a partir de cero. (...). Huevo tántrico”, *MP* 158-159 (189-190)). Ahora bien, este problema habría de llevarnos más allá de la investigación que estamos aquí planteando. Por otra parte, en *DR*, Deleuze, en aquellos pasajes indisciplinados (o bien, todo *DR* es la exposición de una indiciplina), expondrá un contraste que implica

la relación entre una fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del deseo lo que se experimenta es el *spatium* del plano. Pues bien, en cuanto el dominio de la abstracción se expresa como el del ser de lo sensible, el principio que lo rige lo presenta un plano de caos-cosmos en tanto una relación de fuerzas que hay que concebir como la de un movimiento de desterritorialización expresa que en cuanto tal lo desborda: principio sin principio, el caos como tal siempre permanecerá imponderable e inconmensurable. En este sentido, un escenario implica un *spatium*; la distancia que en él se expresa consiste en un movimiento, se abre exponiendo el afuera que le diferencia en tanto lo que vuelve, el retorno, es siempre un desvío. Un *spatium* no se diferencia de una línea abstracta en la medida en que consideramos que lo que lo compone son puntos en movimiento (*Punktbewegung*), en “*perpetuum mobile*”.²¹⁸ Si Deleuze hace la pregunta: “¿Qué es un acontecimiento ideal?”, es para responder: “[e]s una singularidad”,²¹⁹ y agregará,

O mejor, es un conjunto de singularidades, de puntos singulares que caracterizan una curva matemática, un estado de cosas físico, una persona psicológica y moral. *Son*

la aprehensión de las cantidades al plantear que la anulación de la intensidad en la extensión, que no cambia de naturaleza al dividirse, es concebible como la efectuación en determinado dominio de un principio trascendental. El caso que nos presentará Deleuze (en un tono que no se aleja de la segunda introducción elaborada por Kant en la *Crítica de la facultad de juzgar*, ver, particularmente, “II. Del dominio de la filosofía en general”), para comprender dicha anulación, (que no está lejos de determinada comprensión neo-kantiana de la *Crítica de la razón pura* que hace de ella una fundamentación de las ciencias de la naturaleza físico-matemáticas, pero esta *no es* la interpretación que le interesa a Deleuze) se basará en la exposición del movimiento de actualización en dominios empíricos de corte científico. Pero, como hemos intentado expresar, en un dominio de corte estético (no científico) habría toda una reevaluación de la relación entre lo empírico y lo trascendental en tanto que lo que no es sensible desde un punto de vista empírico (extensible dividiéndolo sin que cambie de naturaleza) eleva la intuición; es decir, hay toda una revaloración de las cantidades intensivas considerándola desde su origen = 0. Es este origen lo que se repite, no puede sino repetirse, pues en esta repetición es donde se halla la diferencia: la de la generación de un campo trascendental. Citamos, en extenso, “[p]ero la energía en general o la cantidad intensiva es el *spatium*, teatro de toda metamorfosis (*théâtre de toute métamorphose*), diferencia en sí que envuelve todos sus grados en la producción de cada uno. En ese sentido, la energía, la cantidad intensiva, es un principio trascendental y no un concepto científico. De acuerdo con la repartición de los principios empíricos y trascendentales, se llama principio empírico a la instancia que rige un dominio. Todo dominio es un sistema parcial extenso calificado, que se encuentra regido de tal modo que la diferencia de intensidad que lo crea tiende a anularse en él (*ley de la naturaleza*). Pero los dominios son distributivos y no se suman; hay tanta extensión en general como energía en general en la extensión. A la inversa, hay un espacio intensivo sin otra calificación, y en ese espacio, energía pura. El principio trascendental no rige ningún dominio, pero da el dominio a regir al principio empírico; da cuenta de la sumisión del dominio al principio. Es la diferencia de intensidad la que crea el dominio, y lo da al principio empírico según el cual ella se anula (en él). Ella es el principio trascendental que se conserva en sí, fuera del alcance del principio empírico. Y, al mismo tiempo, que las leyes de la naturaleza actúan sobre la superficie del mundo, el eterno retorno no deja de gruñir (*gronder*) en esta otra dimensión, la de lo trascendental o del *spatium* volcánico”, *DR* 360 (310-311). Recordemos que *DR* la obra de arte, al abandonar el dominio de la representación, deviene empirismo trascendental, ciencia de lo sensible. Volveremos a esto.

²¹⁸ *LS* 97 (83).

²¹⁹ *LS* 83 (67).

*puntos de retroceso, de inflexión, etc.; collados, nudos, focos, centros; puntos de fusión, de condensación, de ebullición, etc.; puntos de lágrimas y de alegría, de enfermedad y de salud, de esperanza y de angustia, puntos llamados sensibles. La singularidad es esencialmente pre-individual, no personal, a-conceptual [cursivas nuestras]. (...). Es neutra. [E]l punto singular se opone a lo ordinario (*le point singuliere s'oppose à l'ordinaire*).²²⁰*

En cuanto en el plano se expresa un acontecimiento que en el dominio de la abstracción se presenta como el de una fuga de lo abstracto, ella está poblada de *puntos llamados sensible*. Ahora que lo que vuelva a instaurar el plano sea el hacer de una imagen pensamiento, tiene que llevarnos a considerar que lo que compone un escenario que al mismo tiempo expresa un *spatium* es la diferencia entre una fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del deseo. Concibiendo que lo singular lo expresa una obra de arte, lo que quizá toda obra de arte, al abandonar el dominio de la representación, hace experimentar al devenir experiencia, lo que implican los puntos llamados sensibles exceden el dominio de la abstracción. Por una parte, la construcción del plano de caos-cosmos toma consistencia poblándose de líneas, tonos, colores, y lo que tendremos que atender son las relaciones entre aquellos elementos en cuanto hay que considerarlos en principio conjugados. Por otra parte, hemos expresado que la experiencia de la diferencia es de naturaleza extra-proposicional a la vez que lo que presenta una imagen del pensamiento es la relación entre una fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del deseo en la que la diferencia entre ellas expone que aquella experiencia es la de un diálogo (*Zwiesprache*) en el que está implicado uno en *Out-landisch*. Ahora, precisamente, si quien presenta una imagen del pensamiento es una obra de arte, entonces, una obra de arte en tanto presenta una imagen del pensamiento que vuelve a dar el plano que se compone de la relación entre los elementos que el hecho de sensación que es la obra expresa. En este sentido, una experiencia de la diferencia se experimenta en el movimiento que expresa una obra de arte, y es esta experiencia la de un diálogo en *Out-landisch* en tanto en ella se expone de otro modo la relación entre una fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del deseo. Ahora bien, tendremos que proponer una aclaración a lo que hasta el momento hemos venido exponiendo, porque ¿quién expresa un *hacer de una imagen pensamiento*? ¿acaso, no es la obra de arte la que hace una imagen del pensamiento? Al menos por lo que hemos expuesto, tenemos

²²⁰ LS 83 (67).

que responder que sí, es una obra de arte la que presenta una imagen del pensamiento. Es decir, el hacer de una imagen pensamiento corresponde a una obra de arte en la medida en que en ella se experimenta como un acto de creación de mundo. Es la auto-posición de ella la que lo expresa.

Aquellos elementos sensibles conjugan un movimiento que lo expone una obra de arte. Ella es la que presenta la intuición intelectual que expresa el momento cosmogénico del plano de caos-cosmos; pero no se puede sustraer la espera de ella: el carácter inanticipable de ella persiste en la experiencia de una obra de arte.²²¹ Esto quiere decir que la obra se experimenta en tanto inacabada, inacabable. Ahora bien, el salto en el que se expresa el vacío de la forma vacía del tiempo expone el excesivo informal, él está implicado en el concepto de gris; las diferencias en intensidad implican un movimiento que toma consistencia en un plano cuyo momento cosmogénico lo encontramos en aquel concepto. Y es a esto a lo que ahora nos es necesario volver.

Estamos intentando al mismo tiempo concebir que lo que expresa el movimiento del plano de caos-cosmos se desenvuelve en y por aquella fisura del punto-gris: el momento cosmogénico de un caos-cosmos permite discernir el concepto que agrupa o reúne o concentra el carácter fatídico de un acontecimiento que es espera de acontecimiento. Por una parte, el ritmo que se genera es el de una sensación que un diálogo en *Out-landisch* expresa como el de una fuga de lo abstracto, por otra parte, el punto-gris expresa una imagen simbólica del tiempo en tanto en él se experimenta una cesura en la que se diferencia el antes y el después.²²² Como dirá Deleuze, “si se

²²¹ Por supuesto, quien inaugura este problema, el de la intuición intelectual, es I.Kant en la segunda parte de la *Crítica de la facultad de juzgar*, precisamente en las secciones de §76 y 77. En este sentido, podríamos hallar un precedente en Goethe si consideramos, *por una parte*, que en *QP* Deleuze y Guattari afirman que “Goethe construye un concepto de color grandioso, con las variaciones inseparables de luz y de sombra, las zonas de indiscernibilidad, los procesos de intensificación que ponen de manifiesto hasta qué punto también en filosofía hay experimentaciones”, *QP* 163 (153), pero, por otra parte, podríamos también considerar la resonancia de Goethe en y para el romanticismo alemán (o la filosofía post-kantiana), tal como lo ha buscado demostrar Eckart Förster, véase, dividido en dos partes: “Die Bedeutung von §§ 76, 77 der ‘Kritik der Urteilskraft’ für die Entwicklung der nachkantischen Philosophie” en *Zeitschrift für philosophische Forschung*, Bd. 56, H. 2 (Apr. - Jun., 2002), 169-190 y *Zeitschrift für philosophische Forschung*, Bd. 56, H. 3 (Jul. - Sep., 2002), 321-345. Se encuentra una versión similar en *The twenty-five years of philosophy*. Trad. Browman, Brady. (Cambridge: Harvard University Press, 2012), 165-176 y 250-276. Volveremos a esto. Por supuesto, volviendo al comienzo, nuestra investigación se acota a un período de la obra de Klee.

²²² “Por haber abjurado de su contenido empírico, y derribado su propio fundamento, el tiempo no se define tan sólo por un orden formal vacío, sino también por un *conjunto* y una *serie*. En primer lugar, la idea de un conjunto del tiempo corresponde a esto: que la cesura debe estar determinada en la imagen de una acción, de un acontecimiento único y formidable, adecuado al tiempo entero. Esta imagen existe bajo

distingue entonces un pasado más o menos largo y un futuro proporcionalmente inversos; pero el futuro y el pasado no son aquí determinaciones empíricas y dinámicas del tiempo: son caracteres formales y fijos que derivan del orden *a priori* como una síntesis estática del tiempo”,²²³ lo que expone aquellos caracteres está destinado a volver en tanto el presente del acto se experimenta como una cesura.²²⁴ O, como decía Klee, en la *conferencia de Jena*, “Entonces, también se arriesga a pensar que difícilmente pueda hoy estar concluida la creación; de este modo, concibe que aquel acto de creación de mundo se distiende desde atrás (*rückwärts*) hacia delante (*vorwärts*).²²⁵ El hecho de que vuelva aquel momento es lo que una obra de arte invierte, contra-efectúa, como diremos, expresando una *metabolé*. Pues bien, recordemos que el problema del *pasar* de los instantes lo encontrábamos en una lectura de *Nietzsche y la filosofía*; precisamente en la interpretación del pensamiento del *eterno retorno* por Deleuze, hallábamos una respuesta a aquel pasar en la medida en que con aquel concepto se buscaba expresar una síntesis del pasado-presente-futuro. En nuestros

una forma desgarrada, en dos porciones desiguales; sin embargo, logra así reunir el conjunto del tiempo. Debe ser considerada símbolo en función de las partes desiguales que subsume y reúne, pero que reúne como desiguales. Semejante símbolo adecuado al conjunto del tiempo se expresa de muchas maneras: salir el tiempo de sus goznes, hacer estallar el sol, precipitarse en el volcán, matar a Dios o al padre. Esta imagen simbólica constituye el conjunto del tiempo en la medida que reúne la cesura, el antes y el después. Pero hace posible una serie del tiempo en tanto que opera su distribución en lo desigual. Hay siempre un tiempo, en efecto, cuando la acción, en su imagen, está planteada como «demasiado grande para mí». He aquí lo que define *a priori* el pasado o lo anterior: poco importa que el acontecimiento mismo se haya cumplido o no, que la acción ya se haya hecho o no; el pasado, el presente y el futuro no se distribuyen según este criterio empírico”. *DR* 146 (120)

²²³ *DR* 146 (120)

²²⁴ “Todo es repetición en la serie del tiempo, con relación a esta imagen simbólica. El pasado mismo es repetición por defecto y prepara esa otra repetición constituida por la metamorfosis en el presente. (...). En verdad, el pasado es en sí mismo repetición, y también lo es el presente, en dos modos diferentes que se repiten el uno en el otro. (...). *La repetición es una condición de la acción antes de ser un concepto de la reflexión*. Sólo produciremos algo nuevo si repetimos una vez según ese modo que constituye el pasado, y otra en el presente de la metamorfosis. Y lo producido, lo absolutamente nuevo, no es otra cosa, a su vez, que repetición, la tercera repetición, esta vez por exceso, la del porvenir como eterno retorno. Pues aunque pudiésemos exponer el eterno retorno como si afectase toda la serie o el conjunto del tiempo, el pasado y el presente, no menos que el porvenir; esta exposición resultaría meramente introductoria, y no tendría más que un valor problemático e indeterminado, y no poseería otra función que la de plantear el problema del eterno retorno. En su verdad esotérica, el eterno retorno no concierne más que al tercer tiempo de la serie. Sólo allí se determina. Razón por la cual se le dice literalmente creencia del porvenir, creencia en el porvenir. El eterno retorno no afecta más que lo nuevo, es decir, lo que se produce bajo la condición del defecto y por intermedio de la metamorfosis. (...). Pero no hace volver ni a la *condición* ni al *agente*; por el contrario, los expulsa, reniega de ellos con toda su fuerza centrífuga. Constituye la autonomía del producto, la independencia de la obra. Es la repetición por exceso, que no deja subsistir nada del defecto ni del devenir-igual. Es él mismo lo nuevo, toda la novedad”. *DR* 147-148 (121-122).

²²⁵ En *VJ* 41-43. Lo último que hemos dicho, y considerando el anterior párrafo, oculta, por decirlo de algún modo, el límite de nuestra investigación en la medida en que el orden del tiempo, y precisamente la cesura que lo expresa, puede seguir ahondándose, la cuestión es aquel ahondamiento implica un acontecimiento. Como hemos dicho, para esta investigación el período de la obra de Klee, creemos, está marcado por la gran guerra (1914-1918) y por el corto período de la revolución del 19'. Si acaso nos es posible expresarlo de aquel modo.

términos, al plantear un ritmo-estructural (*Structural-Rhythmus*) lo que retornaba una y otra vez se trastocaba en tanto expresión de una modulación que experimentaba la materia en cuanto la aprendíamos como la huella de una vibración. Es decir, el pasar del tiempo era concebido en una síntesis producida en el instante en que se aunaba el pasado, el presente y lo venidero, pero cuya continuidad la concebíamos estructuralmente en la medida en que el instante implicaba un momento cosmogénico. En sentido estricto, siguiendo a Deleuze, si no se trataba ni de un instante de ser ni de un instante de presente, era porque aquel momento expresaba el orden del tiempo a la vez que introducido en la forma vacía del tiempo presentaba un movimiento. Volver a ser (*revenir*) el ser de lo que deviene, el instante que pasa, implica concebir que lo indecible es el acontecimiento como eterno retorno (*retour éternel*)²²⁶ en tanto en cuanto lo hallamos expuesto en la toma de consistencia de un plano de caos-cosmos cuya síntesis la expresa el concepto de gris. Ahora bien, en este sentido, el punto-gris instaurado, desde el cual se irradia un orden despertado por él, sería lo que se afirma en un instante en el que se repite la diferencia que aquel pliega, es decir, lo ya pasado y el porvenir en él se despliega como un movimiento;²²⁷ como el movimiento de un plano de caos-cosmos, en el que un acto de creación se expresa. Pues bien, lo que el plano afirma es el concepto de huevo (*Begriff Ei*).²²⁸ Como dice Klee –sentido del humor de por medio– ahí está el paquete cósmico (*kosmisches Paket*). El gris envuelve diferencias en intensidad y ello conlleva considerar los otros elementos que pueblan el plano conjugados: valores tonales y colores. Ahora bien, si aquello que lo vuelve a dar expresa que aquel concepto de huevo implica una metamorfosis, también aquel acto que se presenta puede exponer el desvío en cuanto que retorno.

²²⁶ Como hemos dicho, en la segunda parte de nuestro trabajo intentaremos proponer un giro considerando un procedimiento acrónimo.

²²⁷ “Por eso, como también dice Klossowski, [el eterno retorno] no es una doctrina, sino el simulacro de toda doctrina (la más alta ironía), no es una creencia, sino la parodia de toda creencia (el humor más alto): creencia y doctrina eternamente por venir”, *DR* 155 (127).

²²⁸ En *DR* el concepto de huevo es desarrollado por Deleuze para ejemplificar el movimiento de actualización de un virtual. Específicamente, a Deleuze le interesa exponer que la diferencia individuante que expresa un “huevo”, bajo una concepción embriológica del mismo (las referencias de Deleuze son a la biología), es la que rige en la actualización, pero esta no podría explicarse sin concebir la virtualidad pre-existente ha dicho movimiento. Esto no quiere decir, que en el movimiento de actualización no haya alguna novedad respecto a la parte virtual que implica, al contrario, “lo viviente es la prueba de otro orden, de un orden heterogéneo, y de otra dimensión” (380). Respecto a: “El mundo es un huevo”, *DR* 373-375. Respecto al “huevo tántrico” en *MP* 158-159 (189-190)).

II. Duodécimo ensayo de aproximación: en retrospectiva.

Una fuga de lo abstracto nos ha llevado a preguntar por el dominio de la abstracción. En tanto es el ser de lo sensible una multiplicidad intensiva que la expresa el movimiento de una línea, hay una línea diagonal que es necesaria para considerar cuál horizontal presenta el plano de caos-cosmos. Más bien, es una línea transversal la que describe el horizonte que expresa el plano en tanto se experimenta un *spatium*; el trazo de una diagonal que hace que un *spatium* se experimente transversalmente como un movimiento, es necesario de concebir para aprender que lo que expone el movimiento de una línea es una multiplicidad que se extiende o despliega en cuanto intensidad. En este sentido, el horizonte lo re-crea el plano. Es esta toma de consistencia la que hace que consideremos que el plano es de naturaleza topográfica.²²⁹ La línea abstracta que se distingue del *spatium*, sin que este se distinga de ella, hay que considerarla bajo la expresión: “todo devenir yace en movimiento (*Bewegung liegt allem Werden zugrunde*)”.²³⁰ Pues bien, por un lado, las direcciones del movimiento son las trazadas por una línea, por otro lado, las dimensiones que traza una línea implican la expresión de una espacial-temporal agitación. En cuanto la construcción del plano implica lo que lo diferencia, en aquel se experimenta una composición de pesos-rítmicos (*Gewischtsrhythmisch*) que expresan relaciones de pesos (*Gewichtsverhältnisse*) que en tanto en cuanto se diferencian en intensidad desbordan el dominio de la abstracción.

Pues bien, volvemos a seguir a *Nietzsche y la filosofía*, el ser de lo sensible lo consideramos expresado en relaciones de fuerzas que distintamente se conjugan,²³¹ y lo que retorna es “un elemento diferencial de las fuerzas en relación, el cual es también el

²²⁹ Las dos obras que citan Deleuze y Guattari en *QP*, *el monumento en el límite del país fértil* (*das Monument im Grenze zum Fruchtbaren Land*) (1929) y *monumento en país fértil* (*Monument im Fruchtbaren Land*) (1929), exponen distantemente esto. Ver, *QP* 198 (185). Creemos que Deleuze y Guattari contemplan estas obras en el libro *Le pays fertile* (Paris: Gallimard, 1989) de Pierre Boulez. En este sentido, nos permitimos en esta obra citar otra obra que expone este asunto topográfico (más que arquitectónico), Camino principal y caminos secundarios (*Hauptweg und Nebenwege*, 1929). Volveremos a esto en la segunda parte en un encuentro con unas obras de Klee.

²³⁰ *Escritos* 119.

²³¹ *NP* 64-67 (48-50)). “Recordemos [G.D remite implícitamente a las páginas 64-67 (48-50)] que la fuerza mantiene una relación esencial con la fuerza. Recordemos que la esencia de la fuerza es su diferencia de cantidad con otras fuerzas y que esta diferencia se expresa como cualidad de la fuerza” *NP* 73 (56)).

elemento genético de dichas fuerzas.”²³² Es decir, lo que diferencia un caos-cosmos no se aprende sin la toma de consistencia de aquel plano. Ahora bien, por una parte, se denominará en *Nietzsche y la filosofía* aquel elemento diferencial y genético: voluntad de potencia (*volonté de puissance*), y por otra parte, lo que hace de síntesis de aquel principio es lo que se llamará: eterno retorno (*retour éternel*).²³³ Como dirá Deleuze,

*La voluntad de potencia es el elemento del que deriva a la vez la diferencia de cantidad de las fuerzas puestas en relación y la cualidad que, en esta relación, vuelve a cada fuerza. Aquí revela su naturaleza la voluntad de potencia: ella es principio para la síntesis de fuerzas. Es en esta síntesis, que se refiere al tiempo, que las fuerzas vuelven a pasar por las mismas diferencias, o donde se reproduce lo diverso. La síntesis es la de las fuerzas, de sus diferencias y de su reproducción; el eterno retorno (*éternel retour*) es la síntesis cuyo principio es la voluntad de potencia.*²³⁴

El hacer del eterno retorno una experiencia del pensamiento conlleva la afirmación de que se vuelve a experimentar en la síntesis que presenta el retorno el principio que lo determina. Es decir, en la medida en que la voluntad de potencia principia la síntesis de las fuerzas, principio que no puede concebirse sin aquella forma que expresa el eterno retorno en tanto él no tiene ni comienzo ni fin, lo que vuelve a experimentarse bajo el pensamiento del eterno retorno es una relación de fuerzas. En este sentido, la noción de eterno retorno es una reformulación de la forma vacía del tiempo en tanto ella expresa que lo que en ella actúa como principio es una falta de principio (el *excesivo informal* en Hölderlin, la *voluntad de potencia* en Nietzsche-Deleuze, el *caos* en Klee). Pues bien, lo que hace de elemento diferencial de las fuerzas en relación y de elemento genético de aquellas fuerzas lo afirma aquel pensamiento en tanto vuelve la diferencia a presentarse. Es decir, lo que vuelve bajo aquella forma del tiempo son las diferencias en intensidad que expresan un *spatium*: “teatro de toda metamorfosis (*théâtre de toute métamorphose*)”.²³⁵ Aquí, lo que vuelve se afirma en el punto-gris, un punto fatídico para el devenir y lo que muere. Es decir, es lo que vuelve por la fisura (*Sprung*) lo que en la composición de un caos-cosmos se expresa como la

²³² NP 73 (56).

²³³ Interesante lo que dice P. Klossowski, “El eterno retorno está en el origen de las alzas y caídas de intensidad y tiene la intención de conducir ese origen. Desde el momento en que se concibe el retorno del poder, a saber, que no es más que una serie de rupturas de equilibrio-, la cuestión que entonces se plantea es saber si, en el pensamiento de Nietzsche, el Retorno es más que una metáfora del voluntad de poder”, *Nietzsche y el círculo vicioso* 141.

²³⁴ NP 73 (56). (traducción ligeramente modificada)

²³⁵ DR 360 (310-311).

diferencia que habita en el plano –y esto es lo in-decidible (o el carácter trágico o tragicómico del asunto²³⁶) en la medida en que puede volver a repetirse lo que el acontecimiento tiene de inanticipable. En los términos de *Diferencia y repetición*, lo que se expone es una *disparidad*, el “estado de la diferencia infinitamente desdoblada que resuena al infinito”, esto es, lo “Desigual en sí (*l’Inégal en soi*) (...) la condición de lo que aparece, la diferencia o la intensidad”;²³⁷ el momento cosmogénico expresa lo que pliega el punto-gris: la repetición de una diferencia que en tanto experiencia de una vibración afronta lo fatídico que es aquel concepto en cuanto no-concepto. En este sentido, el punto-gris no solo expresa un *fatum* sino también un *fiat*.²³⁸ Pues bien, el carácter fatídico se debe al azar,²³⁹ lo impredecible, lo imponderable, lo inconmensurable del caos, esto es, un concepto inconceptualizable, se torna discernible repitiendo lo que lo diferencia. De ahí que el azar se afirme como necesidad, pero esto que se afirma introducirá lo que estamos intentando de considerar como un cálculo en la medida en que se compone una fuga de lo abstracto. Ahora bien, en *Nietzsche y la filosofía*, dirá Deleuze, citamos en extenso,

Con el azar afirmamos la relación de *todas* [cursivas de G.D] las fuerzas. Y sin duda, afirmamos todo el azar de una sola vez en el pensamiento del eterno retorno. Pero todas las fuerzas no entran en relación a la vez, cada una por su cuenta. Su potencia respectiva, efectivamente, es ocupada en la relación con un pequeño número de fuerzas. (...). Los *encuentros* [cursiva nuestra] entre fuerzas de tal y tal cantidad son pues las partes concretas del azar, las partes afirmativas del azar, como tales extrañas a cualquier ley: los miembros de Dionysos. Ahora bien, es en este *encuentro* [cursiva nuestra] que cada fuerza recibe la cualidad que corresponde a su cantidad, es decir la afección que cumple efectivamente su potencia. Nietzsche puede entonces decir, en un texto oscuro,

²³⁶ Volveremos a esto.

²³⁷ DR 334 (287). “Toda diversidad, todo cambio remiten a una diferencia que es su razón suficiente. Todo lo que pasa y aparece es correlativo de órdenes de diferencias: diferencias de nivel, de temperatura, de presión, de tensión, de potencial, *diferencia de intensidad* [cursivas de G.D] (...) La expresión «diferencia de intensidad» es una tautología. La intensidad es diferencial, diferencia en sí misma. Toda intensidad es E-E’, en donde E remite por sí mismo a e-e’, y e a ε- ε’’: cada intensidad es un acoplamiento (...), y revela así el contenido propiamente cualitativo de la cantidad. Nosotros llamamos *disparidad* [cursivas de G.D] a ese estado de la diferencia infinitamente desdoblada que resuena al infinito. La *disparidad* [cursivas nuestras], es decir, la diferencia o la intensidad (diferencia de intensidad) es la razón suficiente del fenómeno, la condición de lo que aparece” DR 333-334 (286-287).

²³⁸ “Todo pensamiento es un Fiat, emite un golpe de dados (*émet un coup de dés*): constructivismo. Pero se trata de un juego muy complejo porque el lanzar (*le lancer*) se compone de movimientos infinitos reversibles y plegados unos dentro de otros, de tal modo que la caída de los dados sólo puede llevarse a cabo a una velocidad infinita creando las formas finitas que corresponden a las ordenadas intensivas de estos movimientos” en: *QP 77 (73)* (Traducción ligeramente modificada).

²³⁹ Aquí quizás al mismo tiempo el amor fati nietzscheano se expondría como tragicómico.

que el universo supone «una génesis absoluta de cualidades arbitrarias», pero que la génesis de las cualidades supone una génesis (relativa) de las cantidades. El que ambas génesis sean inseparables significa que no podemos calcular las fuerzas abstractamente; debemos, *en cada caso* [cursivas nuestras], evaluar (*évaluer*) concretamente su respectiva cualidad y el matiz de esta cualidad.²⁴⁰

Brevemente, lo que hay que expresar a partir de este fragmento es que las relaciones de fuerzas no pueden calcularse en abstracto en tanto estas se experimentan concretamente en cada caso. En otros términos, la experiencia del cálculo, que es la experiencia del pensamiento considerada como la de un continuo abstracto consiste en experimentar paradójicamente lo que la re-origina como equivalente a cero en tanto en cuanto lo que describe aquella experiencia es lo que la hace sentir y pensar como tal: la diferencia en cuanto caída.²⁴¹ De ahí que se experimenten las relaciones de fuerzas en cada caso singularmente, y de ahí que el objeto del encuentro, en nuestro caso, una obra de arte, sea experimentada singularmente en tanto se componen distintamente la relación de fuerzas en ella. Ahora, aquella experiencia del pensamiento que experimenta la heterogénesis de sí, esto es, lo que lo re-origina, es una en que se compone lo real considerando que en cuanto composición es al mismo tiempo interminable en tanto la expresa un *Zwiesprache* que a la vez es en *Out-landisch*.

III. Decimotercero ensayo de aproximación: ¿calcular las réplicas?

¿Cómo aprender una fuga de lo abstracto en un plano de caos-cosmos? Antes, en el encuentro que estamos buscando entre Klee y Deleuze tendremos que considerar que es necesaria la formulación de un arte del número.²⁴² Otra función del número implicada

²⁴⁰ NP 66 (50). (traducción modificada).

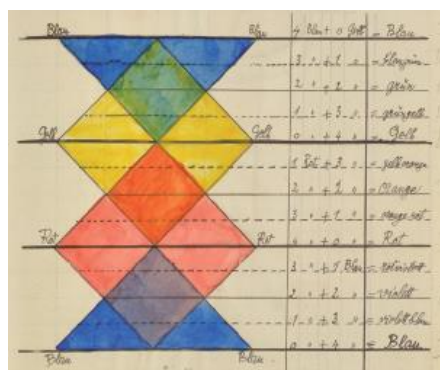
²⁴¹ Ver nota 175.

²⁴² Ver, particularmente, de MP. Capítulo 14. “1440. Lo Liso y Lo estriado”, 491-495 (602-609). “El propio número se distribuye en el espacio liso, que ya no se divide sin cambiar de naturaleza, sin cambiar de unidad, cada una de las cuales representa una distancia y no un tamaño. Es el número articulado, direccional, ordinal, el número numerante que remite al espacio liso, de la misma manera que el número numerado remitía al espacio estriado. Por eso se debe decir de toda multiplicidad: ya es número, ya es unidad. Pero ni es el mismo número en los dos casos, ni la misma unidad, ni la misma manera de dividirse la unidad. Y la ciencia menor no cesará de enriquecer a la mayor, comunicándole su intuición, su trayectoria, su itinerancia, su sentido y su atracción por la materia, la singularidad, la variación, la geometría intuicionista y el número numerante”.(...). “[S]iempre tendremos una necesidad disimétrica de pasar de lo liso a lo estriado, pero también de lo estriado a lo liso. Pues si bien es verdad que la geometría itinerante y el número nómada de los espacios lisos no cesan de inspirar la ciencia real del espacio

en la nomadología que estamos hipotetizando, pues para explorar aquel plano hay que concebir que la construcción de él tiene que presuponer aquel arte del número en tanto le permite a Klee adentrarse en la composición de una multiplicidad intensiva.

4	Blau + 0	Gelb	Blau	orange-grünlich
3	0 + 1	"	blau-grünlich	"
2	0 + 2	"	grünlich	"
1	0 + 3	"	grünlich-gelblich	"
0	0 + 4	"	Gelb	"
4	Gelb + 0	Rot	Gelb	orange-gelblich
3	0 + 1	"	gelb-orange	"
2	0 + 2	"	orange	"
1	0 + 3	"	orange-rot	"
0	0 + 4	"	Rot	"
4	Rot + 0	Blau	Rot	rot-rot
3	0 + 1	"	rot-violett	"
2	0 + 2	"	violett	"
1	0 + 3	"	violett-blau	"
0	0 + 4	"	Blau	"

Tabla aritmética



Presentación geométrica²⁴³

Por ahora, son los valores tonales aquellos que Klee concibe como pesos los que introducirán un arte del número en un campo de experimentación estético que se extenderá al dominio del color en tanto aquel arte es un arte de las cualidades. Es una diferencia en intensidad, una relación de fuerzas, un hecho de sensación, lo que expresa la conjugación de las líneas, tonos, colores; este es el material-fuerzas que esta exponiendo la obra de arte kleeneana (y sin duda hay también que considerar la experimentación con los soportes). Ahora bien, no dejemos de atender que el concepto de gris introduce un arreglo que instaura el plano de caos-cosmos, sin dejar tampoco de considerar que aquello que en principio es indiscernible en aquel concepto es lo que implica en cuanto que potencia. Pues bien, hemos considerado que aquel concepto expresa un acontecimiento que se presenta como un puro punto de inflexión: allí donde la tangente corta la curva, lo que aquel expresa es un cambio de dirección. Lo que salta es un ritmo expresándose una espacial-temporal agitación. Pues bien, la mecánica

estriado, inversamente la métrica de los espacios estriados (*metron*) es indispensable para traducir lo extraños elementos de una multiplicidad lisa. (...). “*Tienen valores rítmicos que no se encuentran en otras partes, aunque pueden ser traducidos a un espacio métrico* [cursivas nuestras]”. “[Y Traducir] Tampoco es un acto secundario. Traducir es una operación que sin duda consiste en someter, sobrecodificar, *dominar* el espacio liso, neutralizarlo, pero también proporcionarle un medio de propagación, de extensión, de refracción, de renovación, de crecimiento, sin el cual tal vez moriría por sí solo: como una máscara sin la que ya no podría haber ni respiración ni forma general de expresión. La ciencia mayor [la de los espacios estriados] tiene una constante necesidad de una inspiración que procede de la menor; pero la menor nada sería si no afrontase las más elevadas exigencias científicas, y no pasase por ellas”. *MP* 492-494 (605-607)).

²⁴³ *BbF* 290-291

plástica de Klee, las dos fuerzas que en relación se expresan, exponen una tensión que presenta el movimiento que implica aquella inflexión. Dich de otro modo, hallamos la instauración de un plano de caos-cosmos en un punto concéntrico, pero aquel punto se presenta como un proceso, el del concepto de huevo, y lo que el movimiento de él implica es un cambio de dirección. Una línea hace saltar del caos un punto, pero el movimiento lo expone un acto de creación de mundo considerando que aquel concepto de gris en cuanto que fatídico para el devenir y lo que muerte expresa el carácter simbólico del orden del tiempo. En este sentido, una forma en el devenir, en cuanto génesis, expresa la diferenciación de lo que se repite bajo aquella forma del tiempo en cuanto se experimenta un cambio de dirección que implica el acontecimiento del punto-gris. Pero es este cambio de dirección el que se experimenta bajo el orden del tiempo, esto es, no se experimenta sino bajo el orden del tiempo un cambio de dirección, pero justamente en el momento en que el acto de creación expresa que la naturaleza del movimiento es la de una historia inacabable. Ahora bien, esto comporta decir que en aquel acto hay una contra-efectuación de un acontecimiento que como tal persiste en cuanto indecible. Que un cálculo esté en aquel movimiento implicado se expresa en tanto lo que exige aquel plano es un movimiento del infinito que quizá al mismo tiempo se muestra como un exceso incalculable (*Über-maß*).

Pues bien, una materia-energía que cuantitativamente se ordenará en términos numéricos considerándola expresada por valores tonales será presentada acorde a una determinada graduación del clarooscuro que implicará un determinado arreglo de una diferencia en intensidad. Es decir, los valores tonales serán considerados cuantitativamente y dicha división responderá a la pregunta por las distancias entre aquellos valores.²⁴⁴ Aquí, volveremos a considerar una *nomadología*, pues el dominio de la tonalidad comporta concebir las distancias que van a incidir en las densidades entre uno y otro valor tonal en movimiento, y esto es lo que tendremos que considerar en obra en un plano que en cuanto *spatium* expresa en una fuga de lo abstracto una expresión aórgica del deseo. En el dominio de la tonalidad las diferencias en intensidad nos llevan a preguntar por la relación entre la luz y la materia, o sea, entre lo claro y lo

²⁴⁴ “El *Crescendo* o el *Diminuendo* natural e indescomponible va a ser transpuesto en una estructura que lo presente direccionalmente, hacia arriba y hacia abajo, a través de una escalera (*Leiter*) o escala (*Skala*). Con esto, preservamos distinguidos puntos de especial observación. Y no es para ceñir que debemos escoger las distancias, el valor tonal debe él en todo su recorrido permanecer” en: *BG* 1.2/88

oscuro.²⁴⁵ En este sentido, un arte del número tiene que enseñarnos que las distancias entre un tono y otro y otro, se tornan discernibles para aquel arte numérico solo al producirse un valor de neutralidad (*Neutralität*). Una balanza será concebida por Klee para atender la distancia entre los tonos,²⁴⁶ y aquel valor que tornará posible calcularlas se encontrará justamente en el *medio*, en el punto de oscilación: el gris: “*Mittel=Gräu*”.²⁴⁷ Una suerte de péndulo²⁴⁸ cuyo centro es el gris en la medida en que se encuentra ahí el momento cosmogénico. Ahora bien, un número *nomádico* expresa cualidades que implican intensidades: diferencias en intensidad que van tomando consistencia en el paso entre los distintos dominios (el paquete cósmico como dice Klee). Hemos intentado considerar que en el paso del caos al cosmos el movimiento embriológico del caos-cosmos lo expresaba el concepto de huevo y lo que buscaremos atender en el salto del caos al cosmos es la fisura por la que la línea abstracta expresa el carácter desterritorializante de un movimiento que nace del caos. Ahora bien, la relación de la opacidad con la luz, y *viceversa*, intentémosla concebir en el devenir de la relación: materia(opacidad)-luz, pues para Klee habremos de considerar que “el blanco es la luz misma” y “[t]oda resistencia es inicialmente muerte y el todo está sin vida y sin movimiento” y “por esto es necesario contrastarlo con el negro y llamar a este a la batalla. Para combatir el predominio amorfo de la luz (*gestaltlose Übermacht des Licht*)”.²⁴⁹ Klee buscará construir un escenario para concebir que en el dominio de la tonalidad se expresa la naturaleza de un acontecimiento como en una batalla.²⁵⁰ Aquella

²⁴⁵ Klee tempranamente experimenta con la fotografía, particularmente con el negativo fotográfico para aprender la distribución del clarooscuro. Para esto, Marcel Baumgartner. *Paul Klee und die Photographie*. Schriftenreihe der Paul Klee – Stiftung, Nr. 4. (Bern: Kunstmuseum Bern, 1979), quien también expone el papel que juega la fotografía como recuerdo para Klee.

²⁴⁶ *BbF* 120-136.

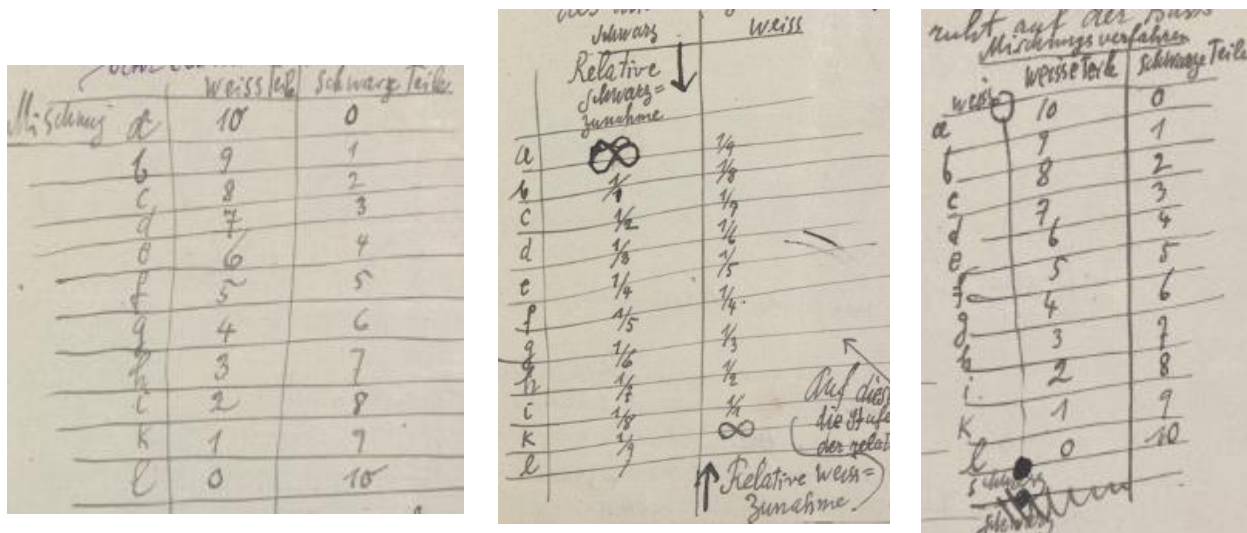
²⁴⁷ *BG* 1.2/86. La presencia de los ensayos con el gris en los cursos de Klee es abundante. El papel cosmogénico, de creación de mundo, que le asigna, podría ser una señal para considerar aquella abundancia.

²⁴⁸ La figura del péndulo es fundamental para Klee, en ella expresa la fuerza de gravitación terrestre. Ver, *Pädagogisches Skizzenbuch (PS)*, pp. 42 (Volveremos a esto). También, esto quedará expresado en los cursos de pintura en Düsseldorf, “Es ist Symbol der Vermittlung zwischen Statik und Dynamik. Vermittlung zwischen Schwere und Schwung, zwischen Ruhe und Bewegung” en Petra Petitpierre, *Aus der Malklasse von Paul Klee. op.cit.*, p. 27. Los cursos en Düsseldorf nos parecen en continuidad a los cursos de la Bauhaus.

²⁴⁹ *BG* 1.2/85-86

²⁵⁰ O, como dirá Deleuze en *LS*, “Si la batalla no es un ejemplo de acontecimiento entre otros, sino el Acontecimiento en su esencia, es sin duda porque se efectúa de muchas maneras a la vez, y cada participante puede captarla a un nivel de efectuación diferente en su presente variable (...). Pero, sobre todo, es porque la batalla *sobrevuela* su propio campo, neutra respecto a todas sus efectuaciones temporales, neutra e impasible respecto a los vencedores y vencidos, respecto a los cobardes y valientes, tanto más terrible por esto, nunca presente, siempre aún venidera y ya pasada, no pudiendo entonces ser captada sino por la voluntad que ella misma inspira a lo anónimo, voluntad que es preciso llamar «indiferencia» en un soldado herido de muerte que ya no es ni cobarde ni valiente, que ya no puede ser ni

neutralidad que expresa el punto-gris y que al mismo tiempo es en cuanto espera de acontecimiento aquello que virtualmente sobrevuela una batalla, lo torna discernible un arreglo de una estructura, un *Crescendo* y un *Diminuendo* que se expresa en los contrastes que implica el claroscuro,²⁵¹ en la medida en que es un punto de “absoluta indecisión (*absoluten Unentschiedenheit*)” lo que hace posible el cálculo.²⁵²



253

Dirá Klee,

Disposición del movimiento claroscuro (*Helldunkel-Bewegung*) midiendo la gradación de polo a polo. Inicialmente nos interesa de la escala de claroscuro (*Helldunkel-Skalen*) la abundancia de tonos (*Tonwerten*) entre ambos polos. Ascendiendo de la profundidad a la fuente de la luz, experimentamos un intenso incremento no excesivo de polo a polo. Abajo, un estruendo negro subterráneo, entremedio un sombreado crepúsculo bajo el agua, y arriba, el agudo silbido de la pura luminosidad (*Überhelle*).²⁵⁴

vencedor ni vencido, completamente más allá, sosteniéndose allí donde se sostiene el Acontecimiento, participando así de su terrible impasibilidad. (...). Hay sin duda un dios de la guerra, pero es el más impasible de todos los dioses, el menos permeable a las plegarias, «Impenetrabilidad», cielo vacío, Aión”.
LS 133-134 (122-123)

²⁵¹ BG I.2/88-89.

²⁵² BG I.2/86

²⁵³ BG I.2/89 y 1.2/95. Las tablas están divididas en parte blanca y parte negra, y procede distintas divisiones numéricas de la misma, más una distinción alfabética o quizás algebraica. La combinación está determinada por la relación que se establecen entre las distintas partes cuya división, por ejemplo, en fracciones es en potencia infinita.

²⁵⁴ BG I.2/86.

Un plano de caos-cosmos se instaura ahí, en el momento cosmogénico. Pero enfrentarse contra el gris implica un arte del número nomádico; lo que se expresa en cuanto potencia se presenta también en las relaciones diferenciales, en las divergencias implicadas en aquel movimiento del plano. En este caso, las relaciones de fuerzas que se expresan en términos de pesos-rítmicos pueblan aquel plano y hacen que este tome consistencia a medida que van componiéndolo rítmicamente. Dicho de otro modo, el movimiento de desterritorialización que expresa una línea abstracta está implicado en aquel salto; la toma de consistencia de un plano de caos-cosmos exige el momento cosmogénico en tanto se hace un movimiento que se re-origina en una relación entre una fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del deseo que implica un acto de creación de mundo. En cuanto consideramos que la diferencia no se divide sin cambiar de naturaleza, los valores tonales comportan un arte del número nomádico que despliega aquel movimiento. Pues bien, el carácter concéntrico del punto-gris es el que se torna gravitatorio en tanto las oscilación del blanco hacia el negro, y *viceversa*, hallan la medida en el carácter neutral de él. Es decir, los pesos-rítmicos implican una distribución nomádica que se experimenta cada vez que una diferencia en intensidad vuelve de lo que la re-genera. En este sentido, “en cuanto no es ni blanco ni negro y es blanco y negro, y no está ni arriba ni abajo y está arriba y abajo”,²⁵⁵ el acontecimiento que expresa el concepto de gris, en la medida en que se atienden las diferencias en intensidad que se presentan en las relaciones de pesos, expresa que aquellas fuerzas vuelven a presentarse considerando que lo que ha resultado del caos tiene que implicar el dominio del color. Esto es, lo que se muestra es que en la toma de consistencia del plano de caos-cosmos tiene que paradójicamente advenir aquel dominio en tanto un movimiento que exige ser equivalente al infinito nos lleva al dominio del color. Si una línea abstracta expresa la diferencia en tanto implica una expresión aórgica del deseo, en cuanto bajo la forma vacía del tiempo se experimenta la relación entre una fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del deseo, también esta relación es la que le da consistencia a un acto de creación de mundo que en cuanto tal se experimenta en la indecidibilidad de un acontecimiento que consiste en un movimiento de desterritorialización. Para esto, es necesario dar el paso al dominio del color. Ahora, antes de este paso, que la absoluta indecidibilidad del punto-gris implique una indecisión expresa que la naturaleza de aquel acto se halla propiamente ante la falta de

²⁵⁵BG I.2/15

comienzo, esto es, que en el comienzo no hay comienzo. Como decía Klee, todo devenir yace en movimiento.

VI. Decimocuarto ensayo de aproximación: ¿réplicas de lo incalculable?

Hay que insistir en este asunto: el concepto de gris es expresión de un concepto inconceptualizable, es decir, no podemos agarrarlo, no podemos asimilarlo, no podemos posicionarlo: “el meollo del punto está fuera de sí”.²⁵⁶ El que se conciba una fuga de lo abstracto en la exposición del punto-gris corresponde a que este implica el caos.²⁵⁷ Ahora bien, en la medida en que hemos buscado expresar que se ha introducido la forma *a priori* del tiempo en una obra de arte, lo que se presenta en una forma en el devenir, en cuanto génesis, implica una fractura que hace que aquel plano sea uno topográfico. Pues bien, toma consistencia el plano de caos-cosmos en la relación complementaria entre pintura (*Malerei*) y dibujo (*Graphik*) en tanto en cuanto lo vuelve a dar una imagen del pensamiento de naturaleza extra-proposicional. Pero lo extra-proposicional, intentábamos decirlo en la introducción, no corresponde solo al hecho de que en pintura y en dibujo se expresa un pensamiento que es de naturaleza a-proposicional sino también

²⁵⁶ Petra Petitpierre, *Aus der Malklasse von Paul Klee*, 30.

²⁵⁷ En *Pintura. El concepto de Diagrama*, en el curso del 31 de marzo de 1981, Deleuze va a decir lo siguiente: “Simplemente planteo la cuestión de gris. ¿Por qué? Sin dudas para pasar de Cézanne a Klee, pues vamos a ver que la historia del gris es completamente retomada. Resumo Cézanne. Él nos ha dado al menos una información inapreciable para nosotros: tanto la catástrofe forma parte del acto de pintar, que ya está ahí antes de que el pintor pueda comenzar su tarea. Él nos ha dado una precisión. Es una precisión de la que no hemos salido. ¿Por qué me interesa? ¿Qué estamos obteniendo, qué estamos comenzando a tener? No basta con poner la pintura en relación con el espacio. Incluso creo que para comprender su relación con el espacio es preciso pasar por un rodeo. ¿Qué rodeo? Ponerla en relación con el tiempo. Un tiempo propio de la pintura. Tratar un cuadro como si operara ya una síntesis de tiempo. Decir que el cuadro concierne al espacio porque antes que nada encarna una síntesis de tiempo. Hay una síntesis de tiempo propiamente pictórica y el acto de pintar se define por ella. Sería una síntesis del tiempo que no conviene más que a la pintura. ¿Y si me pregunto cómo encontrar y cómo llegar a definir –si esta hipótesis era justa– la síntesis de tiempo que podría llamar propiamente pictórica? Comenzamos a darnos cuenta. Suponemos que el acto de pintar remite necesariamente a una condición pre-pictórica y que, por otra parte, algo debe salir de lo que ese acto afronta. El acto de pintar debe afrontar su condición pre-pictórica de tal manera que algo salga. Tengo ahí una síntesis de tiempo, una temporalidad propia a la pintura. ¿Bajo qué forma? Bajo la forma de un pre-pictórico, antes de que el pintor comience, de un acto de pintar y de algo que sale de ese acto. (...). Así pues, si recapitulo desde este punto de vista el tema de Cézanne, tenemos en primer lugar condiciones pre-pictóricas: el caos o el abismo, del que salen los grandes planos proyectados. Segundo momento, el acto de pintar como catástrofe. ¿Y qué sale de allí? El color”, 36-37. Recordemos que para Klee, al menos por lo que deja expresado en el número 857 de los *Diarios*, Cézanne es el maestro por excelencia (*Lehrmeister par excellence*), mucho mejor maestro que Van Gogh. Acerca de Van Gogh ver el número 899. En torno a Cézanne, ver, de Joachim Gasquet, *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*. Trad. Manzano, Carlos. (Madrid: Gadir Editorial, 2010), particularmente, la extraordinaria segunda parte titulada “Lo que me dijo...”, 161-258.

al hecho que lo que nos lleva a concebir aquel *extra-* es lo que persistiendo afuera del pensamiento hace de él una imagen del pensamiento. Que un plano demande un movimiento del infinito consiste en forzarnos a imaginar que él nace de aquello que implica el momento cosmogénico al mismo tiempo que el movimiento de desterritorialización que describe no se distingue del actuar de una línea abstracta. Lo que hace de la *grafía* de un lugar (*topos*) la expresión de un dibujo que tendremos al mismo tiempo que concebirse heterogéneo y complementario a una pintura, en tanto en cuanto aquella relación entre pintura y dibujo hace la diferencia, hace del movimiento de aquel plano una fuga pero ello implica un diálogo en *Out-landisch*.²⁵⁸ Esto es, es aquel *extra-* de la imagen del pensamiento el que solo se experimenta considerando aquel diálogo en *Out-landisch* (y diálogo en Klee, para enfatizarlo una vez más, es *Zwiesprache*). Por ahora, estamos considerando que el movimiento implica el dominio del color y lo que una fuga de lo abstracto buscará de aquel es una presentación polifónica de él. Como dirá Klee, en la *Conferencia de Jena*,

Lo que alcanzaron hace algún tiempo las llamadas artes del espacio, fue también lo que la música, arte del tiempo, creo con resonante concisión en la polifonía, este simultáneo multidimensional extraordinario fenómeno (*simultane mehrdimensional Phänomen*) que el drama (*Drama*) llevo a su más alto punto, [y] que desgraciadamente no conocemos en el dominio de la enseñanza y el discurso.²⁵⁹

Pues bien, en tanto expresa la naturaleza de un pensamiento una polifonía, aquella se expondrá como creación y destrucción de sí. Por el momento, el movimiento-en-oleaje que describe la toma de consistencia del plano de caos-cosmos implica el color. Para Klee, es en el dominio del color que se expresa un movimiento infinito que consiste en cambios de temperatura: calor y frío. En este sentido, el paso del claroscuro al color en términos de afectos es relevante pues hay que considerar que el salto de gris genera el dominio cromático: la relación entre el rojo y el verde, por ejemplo, en cuanto se haya implícito el gris al anularse aquella diferencia inversamente la genera el salto del gris en tanto él origina el verde y el rojo (*Herzdame*, 1922, 63 expresa la contra-

²⁵⁸ Esta sería la tarea, componer un movimiento infinito. Pero ahí se oye, y solo se puede oír, lo que no se oye. La sencilla y magistral interpretación de Pierre Boulez de la *Máquina-Gorjeal* (*die Zwitscher-Maschine*, 1922, 151), “À mon avis, cette machine fonctionne mieux dans le silence parce que nous pouvons y concevoir nombre de sons et de combinaisons extraordinaires que leur transposition dans la réalité teurait sans pitié” en *Paul Klee. Le pays fertile*, 44-50.

²⁵⁹ VJ 17.

efectuación del acontecimiento, esto es, una *metabolé*). En unas pocas palabras, las cantidades intensivas se despliegan térmicamente en el dominio del color en tanto los otros elementos implicados en la construcción de un plano de caos-cosmos hacen variar la composición cromática de aquel en cuanto se experimenta conjugada por aquellos. El carácter nomádico de él, el cálculo que implica un arte del número que hace que el plano sea el de régimen de variación continua, expresa la composición de un movimiento-en-oleaje. En otros términos, el movimiento infinito del plano es expresado por los colores, los otros elementos que pueblan el plano, el *spatium* que es él, generan las variaciones que hacen que aquel movimiento tome consistencia en tanto implica una fuga de lo abstracto. Esto es, un movimiento del infinito expresa diferencias en intensidad, y, ahora, lo que habrá de interesarnos es lo que expone un movimiento de desterritorialización en tanto la concepción de este movimiento en cuanto potencia de transformación es necesaria para considerar un movimiento infinito. Ahora bien, como lo intentaremos desarrollar, en el hacer de lo sentido un *ver* tendremos que concebir al mismo tiempo un problema en lo lumínico en cuanto el diálogo con la naturaleza comporta uno en *Out-landisch*. Pues bien, una imagen del pensamiento que presenta un plano de caos-cosmos es la de un pensamiento expresado en una obra de arte; es decir, el hecho de sensación que es ella presenta una imagen del pensamiento, la auto-posición de un pensamiento extra-proposicional que hace del *ver* un problema se encuentra en una obra de arte. De este modo, como hemos intentado decir, una obra es la que hay que concebir como un *pasaje* de lo finito a lo infinito, del territorio a la desterritorialización.²⁶⁰ Por un lado, la potencia que implica el punto-gris es lo inconceptualizable. Por otro lado, el movimiento que es aquella lo presenta una forma en el devenir, en cuanto génesis. En este sentido, es una estructura la que expresa una fuga. En efecto, puede considerarse que en los cursos de Klee, en base a la exposición de la otra parte del símbolo de la estructura y de su presentación en el dominio del punto-línea-superficie, la implicancia del dominio de la tonalidad y de los colores en ella comportará que sea expuesto de otro modo las diferencias en intensidad. Y aquí es cuando se expresa aquel diálogo en *Out-landisch*.²⁶¹ Expresado esto en sus cursos, ello

²⁶⁰ “Hacer de la repetición, no aquello de lo cual «se sonsaca» una diferencia, ni lo que comprende la diferencia como variante, sino hacer de ella el pensamiento y la producción de «lo absolutamente diferente»; hacer que, por sí misma, la repetición sea la diferencia en sí misma (*faire que, pour elle-même, la répétition soit la différence en elle-même*)”, DR 152 (126)

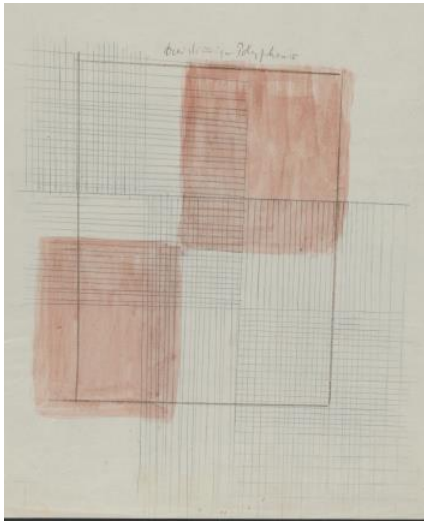
²⁶¹ Por supuesto, en la relación entre música y pintura no se trata sino de la producción de un sistema rudimentario de correspondencia. Pierre Boulez ha descrito esta correspondencia, citamos:

consistirá en una presentación homófona y polifónica de una estructura, considerando arreglos de ella individual y dividualmente.²⁶² Es decir, la implicancia de las diferencias consideradas en la configuración que conlleva la relación entre líneas, tonos, colores, se acentuará en base a la distinción entre una forma individual y lo dividual (lo que se divide cambiando la naturaleza de sí) en tanto en cuanto lo estructurado variará acorde a cómo se desenvuelve lo sensible considerando un arreglo en la exposición de las diferencias en intensidad que implica bajo una composición de voces pictóricas la expresión de un ritornelo. Es esto, en una presentación que expresa un régimen de variación continúa a partir de un ejercicio de modulación, lo que conlleva de otro modo considerar la relación entre pintura y dibujo. Por supuesto, de lo que se trata no es solo de considerar el experimento (*Versuch*) que implica un plano en tanto en él la experiencia es la de un movimiento, pues también tendremos que concebir que la construcción del plano consiste en que un movimiento que se experimenta en cuanto metamorfosis. Para esto deberemos recordar la implicancia del arte del número en la instauración de un plano en tanto las cantidades que exponen cualitativamente un arreglo de él tendremos que considerarlas en el movimiento que expresa el plano; el arte del número es también un arte de la distancia, del intervalo; lo in-contable expresa el límite del *ver* o el pasaje que aquel límite expresa como el de un umbral en el que el devenir yace en movimiento. En este sentido, los esbozos de Klee respecto a una composición polifónica hay que atenderlos como experimentos en los que está

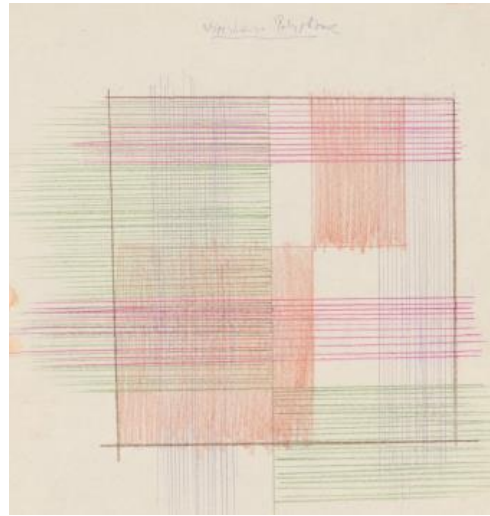
Il faut d'ailleurs remarquer que, dans ses écrits théoriques, les exemples pris à la musique, du moins de façon explicite, sont beaucoup moins nombreux que les déductions à partir de l'observation de la nature, ou les spéculations sur l'arithmétique ou la géométrie. Mais ces dernières, spécialement les relations arithmétiques qui concernent le rythme et la division de l'espace, sont très près de la définition du rythme en musique, et des division métriques [aquí estaría por una parte enunciada la estética kleeneana, la estética trascendental de Klee (agregado nuestro)]. (...) Lorsque Klee parle de rythme à ses élèves, il n'emploie pas ce termes de façon vague, c'est à des structures bien définies qu'il fait appel. Dans ses cours, comme dans le titres de ses tableaux, le vocabulaire musical est plus d'une fois sollicité. Les termes qui reviennent le plus souvent comme correspondance sont, avec rythme, polyphonie, harmonie, sonorité (*Klang*), intensité, dynamique, variations. Klee les emploie toujours dans leur sens exact et quand il se sert de mots comme contrepoint, fugue ou syncope, il sait ce qu'ils recouvrent. Sa pratique de Bach lui a fait acquérir une connaissance réelle. (...) Mais s'agit-il pour Klee de parvenir à une simple «traduction»? Non point, c'est bien plutôt une tentative d'appliquer les richesses de la musique à un autre mode d'expression, d'étudier et de transposer ses structure. Il s'en explique très clairement à propos de la polyphonie (...): « [Klee en traducción] Il est certain que la polyphonie existe dans le domaine musical. La tentative de transposer cette entité dans le domaine plastique n'aurait en soi rien de remarquable. Mais utiliser les découvertes que la musique a permis de réaliser d'une façon particulière dans certains chefs-d'oeuvre polyphoniques, pénétrer profondément dans cette sphère de nature cosmique, en ressortir avec une nouvelle vision de l'art et suivre l'évolution de ces nouvelles acquisitions dans le domaine de la représentation plastique, c'est déjà beaucoup mieux. Car la simultanéité de plusieurs thèmes indépendants constitue un réalité qui n'existe pas uniquement en musique – de même que tous les aspects typiques d'un réalité ne sont pas valables qu'en une seule occasion-, mais qui trouve son fondement et ses racines dans n'importe quel phénomène, partout.». En: *Le pays fertile. Paul Klee*, 35-36 y 38.

²⁶² BG 1.4/ 125 –154.

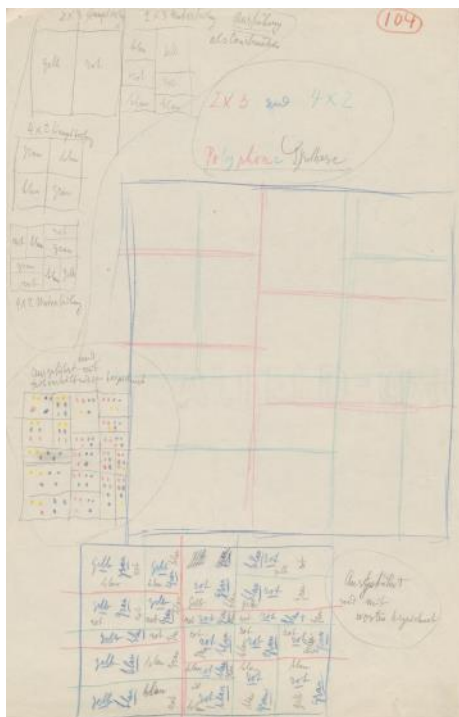
expresándose el diálogo en *Out-landisch* que tendremos que buscar presentar en el desarrollo de esta investigación.



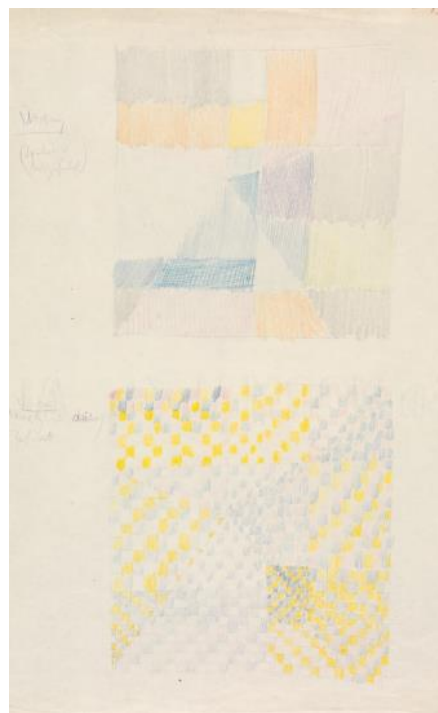
Polifonía a tres voces



Polifonía cuadrilateral



Síntesis polifónica



Efecto (síntesis ejecutada)
Efecto (análisis ejecutado)²⁶³

²⁶³ Estos esbozos pedagógicos corresponde a: BG 1.4/128, 129, 144, 148. Todos estos son ensayos que expresan el arreglo que implica una obra. La imagen de la síntesis polifónica, en la que se expresan los colores distintamente corresponde a la combinación entre los colores primario. Hay un asunto respecto al sentido del humor en el que está implicado el arte del número nomádico, recordemos tan solo el título de una obra de Klee en la que la operación de las fracciones revela la implicancia de las cantidades intensivas, *rojo/violeta x amarillo/verde graduado (rot/violett x gelb/grün gestuft, 1922, 64)* (hay también implicado en esta obra el asunto de la construcción y composición, y del trazado sismológica de la línea). Respecto al humor, volveremos al final de este capítulo.

Ahora es necesario atender de cerca el argumento de Klee, que quizá nos lleva más allá de lo que hemos venido exponiendo.

VIII. Decimoquinto ensayo de aproximación: hacia el movimiento del infinito.

El propio sistema de los colores es un sistema de acción directa sobre el sistema nervioso.

Gilles Deleuze, *Lógica de la sensación*

Klee en los cursos del 28 de noviembre y del 11 de diciembre de 1922, comenzará a introducir una concepción del color en la que va considerar un movimiento infinito (*unendliche Bewegung*).²⁶⁴ Klee, que se enfrenta a la naturaleza del color ha hecho de ella una presentación al proponer una génesis que expone una intuición de otra naturaleza. ¿Cuál será esta? En principio, la transformación que experimenta la construcción del círculo cromático. Por un lado, lo que propondrá comporta considerar la génesis del círculo cromático en tanto se diferencia un suceso de la naturaleza,

²⁶⁴ Podríamos considerar que la cuarta parte de los *Pädagogisches Skizzenbuch (PS)*, titulada símbolos de formaciones en movimiento (*Symbole der Bewegungsformungs*), está dedicada a expresar aquel movimiento en términos desterritorializantes. Las figuras del trompo (*Kreisel*), del péndulo (*Pendel*), del círculo (*Kreis*), de la espiral (*Spirale*), de las flechas (*Pfeile*), buscarían expresar el pasaje de lo finito a lo infinito, del territorio a la desterritorialización. En este sentido, se trata de un movimiento que implicaría un caos-cosmos. Por ejemplo, podríamos considerar que la fig. 74 que describe un movimiento cuya fuerza es gravitacional y la fig. 75 que busca describir un movimiento cuya fuerza es centrífuga esbozan la tensión entre lo estático y lo dinámico. O por ejemplo la dirección es progresiva en la figura de la flecha negra (*Gestaltung des schwarzen Pfeils*), fig. 76, en cuanto el sentido del movimiento lo determina el tono negro, es decir, en la contraposición entre lo blanco y lo negro, el negro se considera como emergencia y como fin a partir de lo blanco dado (recuérdese la batalla entre dichos tonos). Pero, justamente, en el movimiento infinito es donde se elimina la flecha, en tanto la dirección del movimiento pierde importancia. Con ello ahora la contraposición surge entre los colores que encuentran el centro que los origina en el gris. Para Klee, esta contraposición que implica la configuración de un equilibrio hace que se metamorfosea (*verwandelt sich*) el *pathos* (la tragedia (*die Tragik*)) en un *ethos*. Esto último lo intentaremos exponer en la segunda parte. Tan solo digamos que lo aórgico persiste, y esto es quizá el asunto.

precisamente, uno *atmosférico*: el arco-iris. Es esta diferencia la nos llevará a preguntar por el dominio del color y por la transformación de él. Pues bien, el arco-iris está determinado por un orden de contigüidad entre los colores: rojo-violeta, rojo, naranja, amarillo, verde, azul y azul-violeta, y es dicha presentación lineal de los colores la que nos aproxima a la génesis del círculo cromático. Ahora bien, el arco-iris no nos permite concebir un movimiento infinito, dado que los colores comienzan y terminan en puntos precisos.²⁶⁵ Entonces, ¿cuál es la suficiencia del círculo cromático? La intuición que él presenta se debe a lo que busca concebir, el devenir y la génesis del color como la de un movimiento infinito. En este sentido, tendremos que considerar que por la fisura que es el punto-gris adviene un movimiento que envuelve todos los colores: el punto-gris es el centro del círculo cromático (al mismo tiempo que excede la naturaleza del círculo).²⁶⁶ En el círculo cromático circulan movimientos, las direcciones de estos varían continuamente en tanto los estados del círculo se modifican, pero para que la autonomía del círculo se constituya le es necesario el gris. Pues bien, Klee concebirá al modificar las presentaciones de los movimientos expresados por el color una transformación del círculo, pero aquellos movimientos lo expresa la presentación de una imagen del pensamiento que solo la vuelve a dar una obra de arte. Por el momento, hemos dicho que en las diferencias de cualidades que presentan los colores está implicada la naturaleza del gris.²⁶⁷ Como hemos visto, el salto del punto-gris comporta una

²⁶⁵ *BbF* 266-269.

²⁶⁶ En la construcción del círculo cromático hay que considerar los colores primarios y los colores secundarios y las interacciones recíprocas entre los mismos, lo cual comporta intentar atender las diferencias de grado (mezclas) y de naturaleza que implican. Más precisamente, habría que considerar en aquella génesis del círculo cromático el papel del punto gris. Ver, *BbF* 274-281. Va a exponer Klee, “[l]a escala recíproca o bidireccional rojo-verde [el experimento que Klee que está presentado implica dar cuenta de la complementariedad entre el verde y el rojo (agregado nuestro)] nos recuerda otra vez el movimiento y contra-movimiento de nuestro péndulo. Además nos recuerda que la balance móvil finalmente se detiene en el punto de intersección gris, pero no debe decirse a través de esto que de esta manera deba prestarse el rojo y el verde a una presentación estática (*statischer Darstellung*), esto es, que permanezca el rojo acendrado a la izquierda y el verde acendrado a la derecha. Esto no le concedería al concepto de reciprocidad (*Begriff der Wechselseitigkeit*) la concisión formal [que exige]. Más bien, deberían saltar tanto el verde como el rojo de un lado a otro ((Configuración) *Gestaltung!*). En resumen, puedo declarar sobre el par rojo-verde: 1. Ambos colores se producen recíprocamente en el ojo. 2. Entre los dos colores se sitúa el gris.

De la misma manera podría demostrarles a ustedes ahora la otra oposición diametral de otros dos pares de color, a saber, amarillo-violeta, y azul-naranja” en: *BbF* 278.

En unas pocas palabras Klee busca dar cuenta que la mezcla entre los colores primarios y secundarios, y recordemos el carácter experimental de su búsqueda, expresa una ley en cuanto llegan a un punto en que se neutralizarían ambos, y este sería el gris. Para Klee si no se neutralizase la mezcla resultante no estaría acorde a la construcción que plantea del círculo cromático.

²⁶⁷ “El ordenamiento del color, como lo presentamos en el círculo, es por así decirlo un asunto que se resuelve entre luz y sombra, entre negro y blanco. Esto ya lo indica en el círculo cromático el punto gris *implicado* (*enthaltene Grauepunkt* [cursiva de Klee]). Este punto es ahí parte del recorrido de la escala de

irradiación que él propaga. Lo que vibra, las diferencias en intensidad que en él se pliegan, el círculo cromático las despliega térmicamente. El movimiento que está en la base de todo devenir en tanto toma consistencia cromáticamente se expresa en un plano que halla su momento cosmogénico en el salto del gris del caos. Un plano de caos-cosmos hace la diferencia en tanto expresa que la heterogénesis que lo desenvuelve es la de un movimiento de lo infinito que implica un acto de creación. Como hemos intentado decir, un arte del número expresa las distancias implicadas en un ritmo, pero la génesis de aquel la encontramos cuando lo que lo re-origina expresa lo que despliega aquel arte: un acto de creación. En otros términos, una fisura en la que se expresan las diferencias en intensidad que se componen por aquel arte del número presentándose un movimiento que expone una fuga de lo abstracto es lo que se experimenta en un acto de creación. En un acto de creación se expresa lo que persiste afuera del pensamiento en tanto en aquel acto el pensamiento expone el afuera de él.

Volvamos a intentar concebir el bosquejo de un plano de caos-cosmos, cuya arreglo (o distribución) buscamos expresar nomadológicamente para concentrarnos en los movimientos que el círculo cromático genera de acuerdo a las interacciones con el gris. Si recordamos el movimiento de oscilación que el gris genera: un movimiento y un contra-movimiento que tonalmente implicaba un *Crescendo* y un *Diminuendo*, y viceversa, que se anulaba en el punto que los neutralizaba, el salto del gris conlleva el pasaje al dominio cromático poblándose de colores aquel plano. O sea, aquel plano toma consistencia cromáticamente; le es necesario el color para tomar consistencia al exigir un movimiento infinito. En este sentido, aquel movimiento pendular, por ejemplo, del rojo al verde, implica ahora un movimiento que no solo en el ir y venir de la doble dirección de sí comporta la irrupción del gris sino también el desenvolvimiento de una relación entre un color primario y un color secundario. Esto es, comienza a interactuar los colores, y son las relaciones entre estos las que Klee explorará constructiva y compositivamente. Pues bien, es un movimiento cromático periférico (*peripheralen Farbwegung*) el que implica otras relaciones que expondrán la naturaleza del círculo.²⁶⁸ Intentemos seguir en esto a Klee, citamos en extenso,

arriba hacia abajo y es el centro del círculo cromático, el cual se desenvuelve en el plano horizontal (*welche auf der horizontalen Ebene verläuft*).” BG 1.2/117

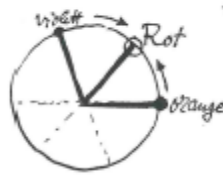
²⁶⁸ Klee desarrollará también esto con más bocetos en su curso del 12 de febrero de 1924. Ver, BG 1.2/125-151. Podría considerarse la exposición de Kandinsky para comparar el significado de los colores, pero hay que atender que la concepción de los tonos es distinta, quizá opuesta. Respecto a los colores

Este movimiento diametral y de graduación del color, que hemos tratado la última vez teórica y prácticamente, creo que puede habernos divertido algo. Algún descubrimiento hemos hecho a través de la práctica, especialmente en lo que concierne al orden (*Ordnung*). Variedad de matices, que hace largo tiempo conocíamos, hemos podido distribuirlos. Si no hemos logrado siempre exactamente determinar los pares de color, hemos en cualquier caso distinguido, precisamente porque era tan difícil, y porque el gris es ahora de una sola vez un punto en una gran superficie, que la exactitud de estas relaciones están fundadas, y de hecho, hacia dos dirección. El sentido diametral [de la circunferencia] da cuenta de la dificultad de terminar compensando en intensidad el contenido del color. En el sentido periférico, la dificultad residía en determinar el punto respectivo a través de otro punto de la periferia, el cual yace a lo largo de la otra mitad de la circunferencia. En jerga: de ningún color tomar demasiado o poco y no atrapar ningún falso color [esto es, el que no sea neutralizable]. A través de estas dos condiciones debería avanzar la ciencia de la óptica, para generar entorno a ellas la prueba experimental de su verdad (*experimentellen Wahrheitsbeweis*). Pero para nosotros cuenta otro punto de vista (*Gesichtspunkt*), el cual toca solo tangencialmente con el científico. Y justamente experimentamos cuando algo de exactitud encontramos en las experiencias pasadas.

Por lo pronto trato hoy en torno al movimiento cromático periférico, del movimiento que se lleva a cabo a lo largo de la circunferencia. Este movimiento es infinito (*Diese Bewegung ist unendlich*) en contraste al oscilante movimiento diametral. En el no hay ni fin, ni acoplamiento, más bien las transiciones (*Übergänge*) se ordenan en conjunto ininterrumpidamente. Ninguna discontinuidad hay aquí, y cada comienzo también se torna en fin. El movimiento continuo (*ununterbrochene Bewegung*) está sobre la dirección (esta hora puede también correr al revés (*diese Uhr kann auch rückwärts laufen*)), en cambio, el movimiento diametral solo puede elevarse a través de la dirección que va a interrumpirse y en un ir y venir.

Pero esto no quiere decir, sin embargo, que el movimiento periférico deba comportar un débil carácter, y no debe decirse que aquí no sea reconocible un arreglo pronunciado. Con respecto a esto, ya las diferencias cualitativas son grandes en un corto segmento de la circunferencia. Por ejemplo, al respecto, esto significa que hay demasiada diferencia de carácter entre el violeta y el naranja dentro de la vecindad del rojo.

primarios y secundarios, ver Vasili Kandinky. *Sobre lo espiritual en el arte*. Trad. Dieterich, Genoveva (Buenos Aires: Editorial Paidós, 2016), 69-83 (89-112).



Y aún así está el rojo contenido en ambos colores. ¡Cuán grande se tornan las diferencias del rojo a otro color que ya no contiene más rojo!

No quiero pues preguntar: ¿qué es el rojo? Más bien, ¿qué es lo que no significa? Esto es, ¿dónde cesa de actuar? ¿Cuál es su alcance?

Y ahí difícil llegar a equivocarnos, si le concedemos a su rango de alcance dos tercios de la circunferencia.



La última vez vimos que el rojo no puede ciertamente significar verde, pues rojo y verde, en cuanto al resultado cromático, se anulan (*vernichteteten sich*).

Hay un rojo amarillento, (el que llamamos rojo cálido) e igualmente un rojo azulado (el que llamamos rojo frío).



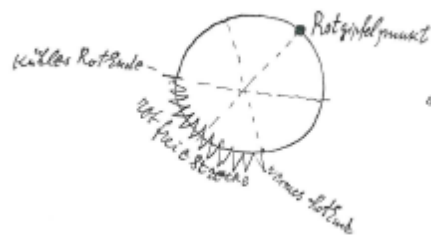
Pero lo azulado y lo amarillo significan en el sentido del rojo una atenuación. Debe también [entonces] constatarse en ambas dirección una disminución del rojo, o, a la inversa, un aumento de rojo desde estas dos direcciones hacia el rojo.

Este incremento desde dos direcciones se dirige naturalmente a una cumbre (*Gipfel*),



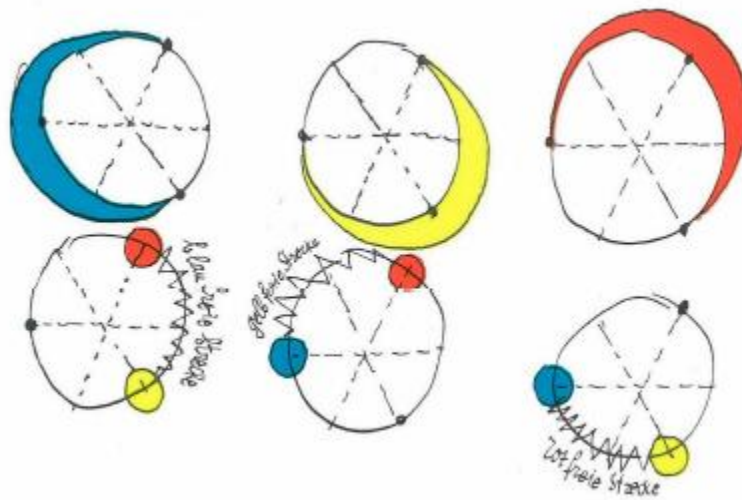
hacia el punto cumbre, sobre el que culmina la altura del rojo.

De esto modo puedo haber extraído de nuestro movimiento periférico tres puntos. 1) la cumbre del rojo, 2) el término del rojo cálido, 3) el término del rojo frío.



A través de estos tres puntos se divide la periferia en un segmento rojo, el cual mide dos tercios, y en un segmento libre de rojo, el cual mide un tercio y que yace en contraste al punto rojo cumbre (*Rotgipfelpunkt*).

De esta misma manera, puedo ahora considerar el alcance colorístico (*Farbreichweite*) del azul y del amarillo.



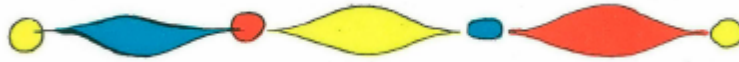
Más quiero en algunas palabras aprehender esto y, con simpleza, en la intuición de los bocetos (*Anschauung der Skizzen*) discernirlo: tanto el azul, como el amarillo y el rojo tienen en la circunferencia un alcance de dos tercios. Y el último tercio en cada caso permanece libre, libre de azul, libre de amarillo o libre de rojo. Y de hecho yace el tercio libre de azul entre los puntos culminantes amarillo y rojo, el tercio libre de amarillo entre los dos puntos culminantes azul y rojo, y el tercio libre de rojo entre los puntos azul y amarillo.

También permanece cada cumbre, cada punto culminante (*Kulminationspunkt*) un momento libre de la influencia cromática de las otras dos cumbres vecinas (*Nachbargipfel*).

Y de este modo puedo ahora también decir que el rojo no es verde, sino también que el rojo no es azul y no es amarillo, cuando incluso puede ser azulado y amarillo. De la misma manera, el azul puede extenderse hacia el rojo y hacia el amarillo, pero nunca

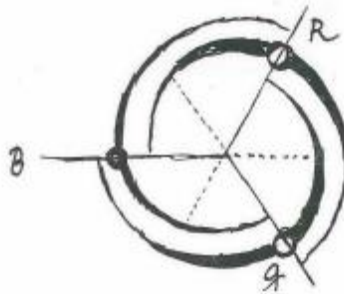
podría alcanzar los puntos cumbres de estos dos vecinos. Y el amarillo podría tender hacia el azul y hacia el rojo, pero nunca podrá ser azul ni rojo.

Esta ilustración



para estas frases también simples como importantes, (esta [ilustración] podría llamarse la *cadena de la totalidad* (*Kette der Totalität*) [cursivas de Klee]).

Cada color comienza en su punto cero, esto es, primero desciende ligeramente de la cumbre vecina y se eleva hacia su cumbre, desde ahí lentamente otra vez en su punto cero va extinguiéndose llegando a la otra cumbre vecina. Si le doy a este *Crescendo* y *Diminuendo* una forma natural o una exacta o una forma artificial graduada no es por ahora importante.

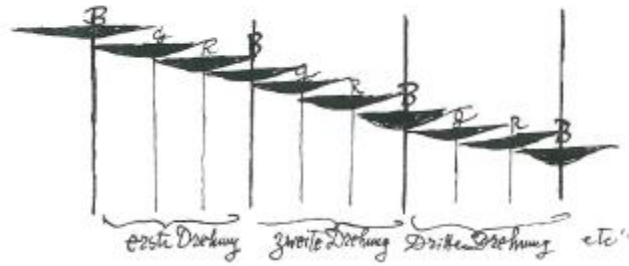


Pero ahora algo más llega: los colores no suenan en el círculo de manera unánime (*Einstimmig*), como a través de aquella cadena podría suponerse, más bien suenan en una suerte de polifonía a tres voces (*Dreistimmigkeit*).

Esta presentación (*Darstellung*) 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.

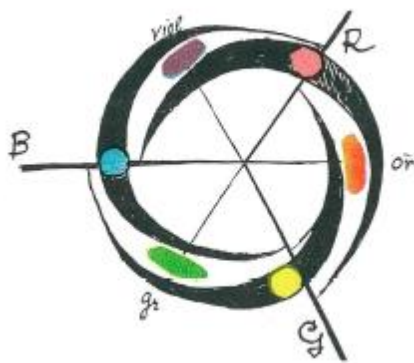
Esta nueva figura podría llamarse el *canon de la totalidad* (*Kanon der Totalität*). Y ahora me gustaría, como la última vez, pasar a una instrucción para ensayos prácticos (*praktische Versuche*) y de medición (*Messung*). Para este propósito debo otra vez desenvolver la periferia.

En este desenvolvimiento nuestro canon toma ahora la siguiente figura (*Gestalt*), en ella se presenta también la notación de un canon musical (*musikalischen Kanons*).



Las barras principales (*Hauptstriche*) se levantan en los lugares que caracteriza a los puntos del círculo, a saber la entrada del retorno (*Wiederkehr*) o de la repetición (*Wiederholung*). (...) este movimiento no es el de una sola voz, sino el de una pluralidad de voces (*Nur nicht einstimmig, sondern mehrstimmig*).²⁶⁹

El *canon de la totalidad* (*Kanon der Totalität*) comporta considerar la presentación de los colores secundarios a partir de los colores primarios, como sabemos, aquellos serán generados por la mezcla entre ellos. La circulación de los colores primarios hace que varíe de lo alto a lo bajo el movimiento del círculo cromático, entre las tres cumbres que corresponden tanto al nacimiento de un color como a la declinación de los otros dos colores, entre las voces principales que corresponden a azul, a rojo y a amarillo, lo que se genera son los colores secundarios. Entre la declinación y el crecimiento de aquel movimiento se producen los colores al relacionarse.



Puede decirse que el *canon de la totalidad* (*Kanon der Totalität*) implica una multiplicidad de voces (*Mehrstimmigkeit*). Pero es dicha implicación la que tendremos que considerarla en las distancias y en las relaciones que se generan entre ellas, esto es, en la transformación del círculo cromático. En este sentido, un *canon* se desenvuelve en

²⁶⁹ *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, 290-298.

el devenir de un plano que lo expresa como un movimiento-en-oleaje, hay entonces que concebir que lo que pasa por el concepto de gris vuelve aquel plano la expresión de una polifonía. En el gris pasan todos los colores que pueblan el plano de caos-cosmos,²⁷⁰ cuyas distancias y relaciones pueden concebirse en una obra de arte en tanto presenta una imagen del pensamiento. Ahora bien, respecto a la legalidad del dominio del color, en la toma de consistencia de un plano que hemos intentado concebir como el de un movimiento infinito, Klee dirá lo siguiente, citamos en extenso,

Hay mucha gente inteligente, y la ha habido antes también. Y así es también hace largo tiempo reconocida la canónica significación (*kanonische Bedeutung*) del azul, amarillo, rojo, una significación basada en la completitud (*Vollständigkeit*) de estos tres y en el equilibrio (*Gleichgewicht*) de los mismos.

Se dice, que ninguna de las tres voces (*drei Stimmen*) debe faltar y que no debe haber ni mucho ni poco de cada una de ellas. Esta es una ley muy digna de considerar, si se tiene cuidado de un esquematismo que implementa la ley desnuda en la cosa. Tales malentendidos llevan a la construcción por el querer de ella misma. Ellos encantan (*spuken*) la cabeza estrechándola asmáticamente, dándonos leyes (*Gesetze*) en lugar de obras (*Werken*). Poco aire tienen para asimilar que las leyes solo deben estar a la base de lo que en ellas florece (*auf ihnen blühe*). Solo se buscan las leyes para investigar como las obras difieren de las obras naturales alrededor de nosotros, de la tierra (*Land*), de los animales y la gente, sin por ello tornarnos insensatos. Que las leyes solo son una base común para la naturaleza y el arte.

De este modo se pudo haber escuchado frases como: ¡No emplear ningún gris, más bien siempre y solo los componentes de gris, los colores complementarios! ¡En ellos ya está el gris contenido! El gris nace de sí mismo. O: ¡emplear solo los tres primarios, azul, amarillo, rojo, en su completitud pura! ¡Y en su completitud equilibrada! ¡Pues en ellos se conciben todos los otros colores! Todos los otros colores germinan de estos.

Estos son ejemplos de gentes que quieren hacer de los principios cabriolas. Cabriolas (*Bocksprünge*) que se pueden hacer de tiempo en tiempo si responden a una demanda, pero nunca por principio.

También me gustaría prevenirlos contra un empobrecimiento legal de este tipo y al mismo tiempo contra un malentendido hacia mis observaciones anteriores. Pues podemos finalmente ceñirnos solo al color gris como tal, que con razón (*mit der Begründung*) todavía es el centro de todo (*das Zentrum vom Ganzen*) y contiene todos los colores: azul, amarillo y rojo, y también el negro y el blanco. La consecuencia de

²⁷⁰ Respecto a que los colores pasan por el gris, lo que implica una transformación de los mismos. Ver, los ejemplos provistos por Klee en el PS 48-49

esta verdad conforme a su constitución sería pues esta: Todos los colores están prohibidos, ¿también el negro y el blanco? Solo el gris está permitido y de hecho solo el gris del centro. Por tanto: ¿el mundo en gris (*Die Welt in Grau*)? No! Mucho peor aún: El mundo como gris único, como Nada (*Die Welt als ein einziges Grau, als Nichts*). A este absurdo es posible de dirigir la simplificación y si se quiere, a un último empobrecimiento, hacia la pérdida de la vida (*zum Verlust des Lebens*).²⁷¹

Hemos considerado que lo que se repite, el carácter fatídico del punto-gris, es lo que se diferencia. Ahora bien, para diferenciarse tendremos que concebir aquel desenvolvimiento que hemos considerado desbordando el dominio de la abstracción. Es la naturaleza de la diferencia la que se presenta en un plano como la de un concepto inconceptualizable, lo que envuelve ella es lo que se expone en una fuga de lo abstracto. Esto es, el ser de lo sensible se expresa por lo que lo hace sensible; lo que da a sentir lo insensible expone la heterogeneidad de la diferencia, del caos. Pues bien, se determina el plano que se compone de relaciones de fuerzas en tanto se hace la diferencia, y es la diferencia la que la expresa una línea abstracta. Esto es, el *spatium* que se expone no se distingue de ella. Lo que vuelve implica la conjugación de los elementos que construyen el plano: líneas, valores tonales y colores, en un movimiento de desterritorialización. Al considerar que aquel movimiento lo expresa una relación de fuerzas en la que acontece una tensión, el ejercicio de una línea expresa que el desenvolvimiento de aquella relación en la composición de una *fuga de lo abstracto* implica una inflexión. En este sentido, hay una idea de línea a la que tendremos que volver en la segunda parte de esta investigación. Una espacial-temporal agitación la expresa un plano de caos-cosmos, en cuanto este último es instaurado por una fisura que brota del caos, aquella agitación (*Bewegtheit*) espacial-temporal que la expresa el plano no podemos sino encontrarla en una obra de arte. Para Klee, que la condición *sine qua non* de la obra de arte sea el diálogo con la naturaleza en la medida en que él presenta una intuición de otra naturaleza no hace de la obra de arte sino un pasaje de lo finito a lo infinito.

Como hemos dicho, es la parte virtual de una obra de arte la que hace sentir y pensar la metamorfosis de la diferencia; la que expresa en el pasaje de lo finito a lo infinito el movimiento que exige una imagen del pensamiento. Esto es, si una *caída* es la que hace que el pensamiento experimente la génesis y el devenir de sí como la de un

²⁷¹ BbF 306-308. Habremos de volver a esto último.

movimiento rítmico, también ella está expresándose en la experiencia de una obra de arte, ella conmueve el pensamiento; lo que lo fuerza a sentir y pensar se experimenta en un encuentro con una obra de arte. Es decir, conmueve el pensamiento en tanto en cuanto se expresa en una obra de arte una imagen extra-proposicional de aquel; en unas otras pocas palabras, lo otro en el pensamiento en un diálogo en *Out-landisch*. En este sentido, la obra de arte es un objeto poético (*poetischer Gegenstand*)²⁷² que da a sentir y pensar aquel movimiento en la medida en que expresa un acontecimiento.

IX. Aproximaciones para la segunda parte de esta investigación.

Una obra de arte vuelve a dar un plano en tanto los elementos que lo pueblan son experimentados en el hecho de sensación que una obra compone. Ella compone el movimiento que expresa un plano transformándolo;²⁷³ presenta el régimen de variación continua que lo determina en cuanto tal. En este sentido, que la obra de arte sea “la auto-posición de lo creado que se conserva en sí”²⁷⁴ conlleva considerar que lo que en ella vuelve a dar está tanto implicado un acto de reflexión como un acto de creación. Ahora bien, en cuanto “la repetición es un condición de la acción antes de ser (*avant d’être*) un concepto de la reflexión”,²⁷⁵ aquel acto en cuanto repetición (*répétition*) precede a lo que la caracteriza el acto reflexivamente.²⁷⁶ Pero dicha precedencia es no cronológica. En otros términos, antes de ser la ironía la que se presenta, en cuanto ella expresa la reflexividad del pensamiento, un acto, cuya repetición puede caracterizarse como la de un sentido del humor que va más allá de la reflexividad del pensamiento, desenvuelve la obra como auto-posición de lo creado que se conserva en sí. La reflexividad del pensamiento en cuanto destrucción implica considerar que el giro del pensamiento sea considerado críticamente, pero creadoramente en la medida en que concebamos que lo que se expresa en aquel acto es de naturaleza extra-proposicional en tanto va más allá de aquel ejercicio crítico que implica la reflexión. En este sentido, en cuanto la ironía expone la naturaleza reflexiva del pensamiento al hacer del acto de él la

²⁷² Tomamos la noción de objeto poético (*poetischer Gegenstand*) de Joseph Vogl. *Was ist ein Ereignis?* en ZKM. Symposien Gilles Deleuze und die Künste. Wiederholung und Differenz. Festival: 24. - 26.10.2003. Ausstellung: 24.10. - 07.12.2003. [http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$4048#eins](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$4048#eins). (Consultada el 29 de junio 2016).

²⁷³ En cuanto este desenrollamiento se complica, volveremos a esto en la segunda parte.

²⁷⁴ *QP* 164 (161)

²⁷⁵ *DR* 147 (121).

²⁷⁶ En cuanto este desenrollamiento se complica, volveremos a esto en la segunda parte.

expresión de un límite en el que se halla su punto crítico, tenemos al mismo tiempo que considerar que lo que se expresa en cuanto naturaleza extra-proposicional del pensamiento es un cuerpo en el que vuelve un sentido del humor en la medida en que aquel punto crítico se halla ante lo que lo desborda. El experimento (*Versuch*) implica que la obra se exprese reflexivamente, pero lo que se expresa actúa antes que la reflexión, esto es, antes que se exponga aquel ejercicio un acto performativamente se presenta en tanto en cuanto es un cuerpo el que revela en lo que desaparece la naturaleza de un movimiento. Esto es, entre humor e ironía un acto expresa que lo extra-proposicional del pensamiento lo revela una obra de arte que implica una destrucción y creación del pensamiento, y en tanto se experimenta la inversión de un movimiento lo que lo compone se expresa en cuanto tal como una *metabolé*. La ironía, la operación de la reflexividad del pensamiento, escenifica la destrucción del pensamiento encontrando el límite de sí en un punto crítico, pero lo que nos vuelve a dar un ensayo (*répétition*) es un acto que repitiéndose hace la diferencia como creación en tanto implica la crítica de sí asimétricamente.²⁷⁷ Este desenvolvimiento podría llamarse ritornelo-Klee en la medida en que él conjuga humor e ironía (el *paquete cósmico* sería una muestra de aquel sentido del humor al mismo tiempo que en tanto repetición implica un sentido trágico y cómico²⁷⁸).

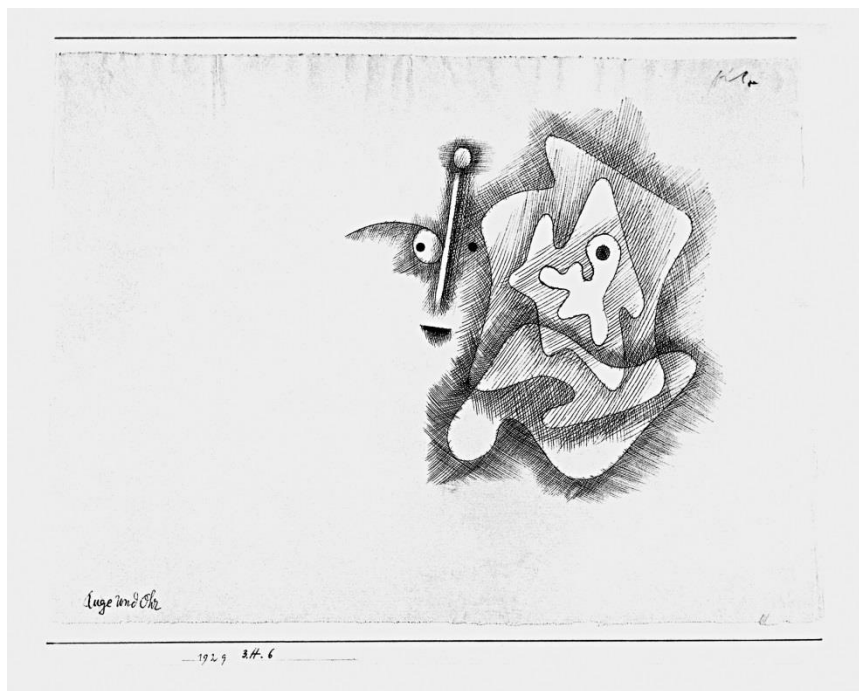
Pues bien, hemos considerado una formación y disolución de la forma para atender una fuga de lo abstracto en la medida en que ella implica una expresión aórgica del deseo. Ahora bien, que el carácter abstracto de una fuga lo exprese el arreglo de una estructura, cuya composición la presenta un arte del número nomádico, nos ha llevado también a considerar que el *spatium* desborda el dominio de lo abstracto. Expresándose paradójicamente el conjunto de puntos singulares que lo componen en cuanto virtual, en aquel desbordamiento está implicado un movimiento de desterritorialización en el que yace en la relación de fuerzas que lo expone, en la mecánica plástica que nos lo permite concebir, una expresión aórgica del deseo. Hemos buscado presentar el dominio de la abstracción en la conjugación punto-línea-superficie, pero la naturaleza de una fuga no

²⁷⁷ Clement Greenberg, concibe que en el contenido “literario” de la obra de Klee se expresa, en su totalidad, una ironía que no es nihilista. Más aún, para Greenberg habría una parodia de lo pictórico llevada a cabo por Klee, “is but a core around which he wraps layer on layer of a parody that aims at all commonly held verities, all current sentiments, messages, attitudes, convictions, methods, procedures, formalities, etc., etc., en “Paul Klee” en John O’Brian (Ed.). *The collected essays and criticism. Volume 3. Affirmations and refusals. 1950-1956*. (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995), 12. Sin duda, el comentario de Greenberg es sumamente agudo y lúcido.

²⁷⁸Ver la nota 124 en el primer capítulo de esta primera parte en torno a la repetición (*répétition*) de lo cómico y lo trágico, tal como la describe Deleuze.

nos era aún concebible gráfica y pictóricamente en tanto en cuanto consista en un compuesto que implica valores tonales y variaciones cromáticas. En este sentido es un diálogo en *Out-landisch* el que no podrá sino volver en cuanto hay una modulación que la genera aquel. Hacer el movimiento implica enfrentar la naturaleza del punto-gris, que en cuanto acontecimiento ya pasado (*déjà arrivé*), venidero (*à venir*), vuelve a repetirse cada vez que se expresa el momento cosmogénico del plano de caos-cosmos; lo que pasa en aquella fisura lo compone una línea abstracta. Ahora bien, el punto-gris problematiza la estructura de un ritmo en tanto genera un arreglo. Lo fundamental es atender que lo que compone un movimiento rítmico expresa una multiplicidad de direcciones que presenta una pluridimensionalidad simultaneidad, lo cual implica una pluralidad de perspectivas. Pero para concebir tendremos que encontrarnos con una obra de arte.

Interludio. Un ojo fuera de toda medida.



Ojo y oído, 1929, 306.

Pluma en papel con un poco de pegamento sobre cartón
22,6 x 30 cm

Un ojo, el cual ve, el otro, el cual siente (*Ein Auge, welches sieht,
das andere, welches fühlt*).

Paul Klee, *Diarios*

Concebir un ojo fuera de toda medida es experimentar la *metamorfosis* de sí en una prueba de su musculatura que ha ocasionado una lesión en él. La violencia que se ejerce hacia el ojo implica la alteración de él; hacer de un ojo “el órgano indeterminado

polivalente” es forzar la desorganización del sentido de sí.²⁷⁹ En una prueba de su musculatura, lo que él experimenta es un hecho de sensación que despliega una diferencia en intensidad; ello, un desarreglo del sentido de sí, hace que el ojo no sea meramente el órgano de la vista. La hechura de los ojos se pierde en el centro en el que se encuentra la unívoca perspectiva de sí en tanto lo que la hace salir fuera de sí es lo que la descentrará. El enfrentarse a la alteración de sí implica forzar la experiencia del ver, lo que se lesiona está afecto a un interminable aprendizaje. Quizá esto pueda concebirse con la fórmula *CsO*: una vuelta a la hetero-génesis de la mirada que actúa directamente en el sistema nervioso, en el cerebro.²⁸⁰ Es un *CsO* el que se expresa afectado por una intensidad, esto es, cuando hay aquella experiencia hay un *CsO* expresándose. Como bien ha señalado M. Ruiz Stull,²⁸¹ en la enunciación de la fórmula del *CsO* hay que atender el deshacimiento de lo personal que el uso de la cuarta persona del singular expone: el “se”, en cuanto aquel uso no busca expresar una forma personal o individual, presenta, para Deleuze, el deshacimiento de aquellas formas. Ahora bien, hay que considerar que con el uso de la cuarta persona lo que Deleuze busca expresar es el movimiento que efectúa “la génesis de los individuos y de las personas”, esto es, “las emisiones de singularidades”, “un mundo hormigueante”²⁸², que persisten en tanto virtuales (la asimetría o asemejanza entre lo actual y lo virtual es equivalente al uso que le da Deleuze al enunciado poético de L. Carroll, “al otro lado del espejo”).²⁸³ Como

²⁷⁹ *FB* 59 (54).

²⁸⁰ “El cerebro gracias a la intervención de los nervios somete los músculos a su voluntad, los músculos transmiten la orden a los huesos por intermedio de los tendones, hasta que toda esta materia, a pesar de su ligazón terrestre, sea movida por ello”.



BbF 187 (188).

Creemos que la fuerza de la flecha, la progresión de la significación (*Progression der Bedeutung*) de ella, expresa la velocidad en que actúa en el cerebro el encuentro en y con lo que lo pone en movimiento.

²⁸¹ Ruiz Stull, M, “La fórmula del cuerpo sin órganos. Una aproximación bergsoniana a su enunciación”, en *Trans/Form/Ação*, Marília, v.34, n.1 (2011), 131-148

²⁸² *LS* 136 (125).

²⁸³ Lo virtual “no implica por sí mismo ni yo existente (*Moi*) ni yo pensante (*Je*), sino que los produce al actualizarse, al efectuarse, y las figuras de esta actualización no se parecen en nada al potencial efectuado”. *LS* 136 (125). Como diré en *DR*, “[e]n este sentido, no es seguro que el pensamiento, tal como

hemos visto, los así llamados puntos sensibles, que pueblan un plano en perpetuo movimiento, expresan el “se”, los cuales también hallan expresión bajo otras concepciones de un plano que expone modulaciones que expresan la materia=energía que aquellas puntos presentan; plano, tal como los descritos por el “mundo de la intensidad” o el de la “voluntad de potencia”²⁸⁴ o el de un *spatium*, que está poblado de “puntos de retroceso, de inflexión, etc.; collados, nudos, focos, centros; puntos de fusión, de condensación, de ebullición, etc.; puntos de lágrimas y de alegría, de enfermedad y de salud, de esperanza y de angustia”.²⁸⁵ Pues bien, con la fórmula *CsO* se busca concebir las intensidades que componen lo singular. Ahora bien, considerando que en una obra de arte se hace una experiencia de aquellas, hay implicado un *CsO* en ella. Es decir, una obra de arte la compone un encuentro con “la matriz intensiva”²⁸⁶ de lo que se torna un caos-cosmos, el cual solo retorna en un encuentro con ella.

Consideramos una obra de arte como un pasaje de lo finito a lo infinito, del territorio a la desterritorialización en la medida en que ella extrae del caos lo que exige un movimiento infinito; o sea, ella hace una experiencia del caos que un plano de caos-cosmos expresa como el de un movimiento-en-oleaje. Pues bien, “*la materia como el sueño o como el pasado más distendido del espíritu* [cursivas nuestras]”²⁸⁷ que expresa el caos, es el olvido en tanto lo caracteriza paradójicamente una memoria inmemorial que cada vez vuelve a comenzar en un acto de creación de mundo.²⁸⁸ Es en este sentido que el cuerpo de la obra es espíritu, pero, como dirá Deleuze, “[e]sta espiritualidad es

constituye el dinamismo propio del sistema filosófico, pueda ser referido, como en el cogito cartesiano, a un sujeto sustancial acabado, bien constituido: el pensamiento es más bien uno de esos movimientos terribles, que sólo pueden ser soportados en las condiciones de un sujeto larvario”. (...) “La pesadilla es tal vez un dinamismo psíquico que ni el hombre despierto, *ni aun el soñador*, podrían soportar, sino sólo el que duerme un sueño profundo, un sueño sin sueños” *DR* 185 (156).

²⁸⁴ Es interesante, otra vez, el comentario de Pierre Klossowski: “El eterno retorno está en el origen de las *alzas y caídas de intensidad* y tiene la intención de conducir ese origen. Desde el momento en que se concibe el *retorno del poder*, a saber, que no es más que una *serie de rupturas de equilibrio*-, la cuestión que entonces se plantea es saber si, en el pensamiento de Nietzsche, el Retorno es más que una *metáfora del voluntad de poder*”, *Nietzsche y el círculo vicioso* 141. (volveremos a esto)

²⁸⁵ *LS* 83 (67).

²⁸⁶ *MP* 158 (189).

²⁸⁷ *DR* 139 (114).

²⁸⁸ “El olvido ya no es una impotencia contingente que nos separa de un recuerdo en sí mismo contingente, sino que existe en el recuerdo esencial como la enésima potencia de la memoria con relación a su límite, o a lo que solo puede ser recordado”. “Lo que las diferencias de naturaleza y de grado separan o diferencian, he aquí que los grados o la naturaleza de la diferencia lo convierten en lo Mismo, pero lo mismo que se dice de lo diferente. (...) Entre las dos hay todos los grados de la diferencia, bajo las dos está toda la naturaleza de la diferencia: lo intensivo. Y Bergson (...) llegaba hasta esta extrema conclusión: la identidad de la naturaleza y de los grados de la diferencia, eso «mismo», es quizás la Repetición (repetición ontológica)...”, *DR* 217 y 358-359 (183 y 309).

solamente la del cuerpo; el espíritu es el cuerpo mismo, el cuerpo sin órganos...”²⁸⁹
Esto es, el cuerpo que desaparece en lo que revela es espíritu y lo que lo expresa es la naturaleza que lo desborda, que lo excede en el acto en el que está implicado. En un encuentro entre Klee y Deleuze hallamos una obra en la que se presenta un escenario y el teatro que expone a aquel escenario podemos considerarlo tal como se expresa en *Diferencia y repetición*,

En el teatro de la repetición (*Dans le théâtre de la répétition*), se experimentan fuerzas puras, los trazos dinámicos en el espacio que actúan sobre el espíritu sin intermediarios, y que lo unen directamente a la naturaleza y a la historia, un lenguaje que habla *antes que* las palabras, los gestos que se elaboran *antes que* los cuerpos organizados, las máscaras *antes que* los rostros, espectros y fantasmas *antes que* los personajes –todo el aparato de la repetición como «potencia terrible»²⁹⁰

Este “antes que” consiste en que la repetición es una condición de la acción, esto es, aquel “antes que” es de las diferencias en intensidad que componen aquel teatro en la medida en que expresa las fuerzas *antes que* lo que representan ellas. Como decíamos, en la primera parte con Deleuze, el sistema de los colores actúa directamente en el sistema nervioso. En este sentido, en el teatro de la repetición (*répétition*) se trata de un

²⁸⁹ FB 53 (49). “Una pujante (*puissante*) vida no orgánica (*non organique*): así es como Worringer definía el arte gótico, «la línea gótica septentrional». (...) Esta línea es en primer lugar *decorativa*, en superficie, pero se trata de una decoración material, que no traza ninguna forma, es una geometría que no está al servicio de lo esencial y de lo eterno, una geometría puesta al servicio de «problemas» o de «accidentes», ablación, adjunción, proyección, intersección. Es, pues, una línea que no cesa de cambiar de dirección, quebrada, rota, desviada, vuelta sobre sí, enrollada, o bien prolongada fuera de sus límites naturales, muriendo «en desordenada convulsión»: hay *marcas libres* que prolongan o detienen la línea, actuando por debajo de la representación o en su afuera. Es, pues, una geometría, una decoración convertida en vital y profunda, a condición de no ser ya orgánica: eleva las fuerzas mecánicas a la intuición sensible, procede por movimiento violento. Y si encuentra al animal, si se convierte en *animalista (animalière)*, no es trazando una forma, sino al contrario, imponiendo mediante su nitidez, mediante su propia precisión no orgánica, una zona de indiscernibilidad de las formas. *También ella es testimonio de una alta espiritualidad, puesto que es una voluntad espiritual quien la guía fuera de lo orgánico, a la búsqueda de fuerzas elementales [cursivas nuestras]*”. FB 52-53 (48-49). Klee va a notar en el *Diario*, en la nota 842. “Una obra de arte rebasa el naturalismo en el momento en que la línea aparece como elemento plástico autónomo, como sucede en los dibujos y óleos de Van Gogh y con el arte gráfico de Ensor. En este último debe hacerse hincapié en la coordinación de las líneas dentro de sus estructuras gráficas. En general descubro aquí un camino hacia el lugar en que puedo aprovechar mi línea. ¡Por fin logro salir del callejón sin salida que es lo ornamental, y en que me vi encerrado un buen día en 1907! Fortalecido gracias a mis ensayos naturalistas, puedo osar nuevamente pisar mi ámbito personal de la improvisación psíquica. Ligado de manera sólo muy indirecta a una impresión natural, puedo atreverme de nuevo a plasmar lo que agobia al alma. Puedo anotar vivencias que por sí solas pueden transformarse en líneas en la ciega noche. Hay una posibilidad de creación desde hace mucho tiempo, pero había sido interrumpida por el temor del aislamiento”. La primera mención que Klee va a hacer a *lo espiritual en el arte* de Kandinsky, va a hacer en una crítica de arte de 1912, en el que va a nombrar el título del libro por *Expresionismo* (*Expressionismus*, bei Piper) (en el siguiente texto lo corregirá), texto que por lo demás celebra lo que está ocurriendo en el ámbito plástico artístico. Ver, *Escritos* 97-99.

²⁹⁰ DR 34-35 (19)

ensayo (*Versuch*) en el que se experimenta un cambio de percepción. Está fuera de toda medida la alteración de un ojo que implica la experiencia de una vibración que lo afecta. Una obra de arte que vuelve a dar una imagen del pensamiento se expresa en la complementariedad entre lo gráfico y lo pictórico, pero en tanto consideramos la dirección hacia el dibujo (*Zeichnung*) tenemos que considerar que en él el ojo se ejercita en un aprendizaje gráfico de sí.²⁹¹ Una línea le propone un recorrido, él, recorriendo una dirección en ella, está siendo ejercitado, forzado en y por dicho recorrido. Un encuentro en y con una línea vuelve a expresar una imagen del pensamiento, es la experiencia de sí la que está transformándose en un dibujo que hay que seguir línea a línea: lesionando, forzando el ver. Recordamos el boceto de los tres casos (*Drei Fälle*), es el carácter multidireccional que nos presenta un dibujo el que nos fuerza a hacer un movimiento que conjuga los llamados puntos sensibles en tanto están imperceptiblemente alterando un ojo al considerarse un recorrido en el que está él envuelto. Las fuerzas, los trazos dinámicos, que se experimentan en la imagen de un dibujo expresan el movimiento de un pensamiento que explora la alteración que lo principia. Lo que se expone en él implica una diferencia en intensidad en la medida en que en la *caída* lo que el ojo ve, en y con la que un ojo se trastorna, expresa un cambio de dirección que expone la naturaleza del movimiento.

Podemos concebir lo siguiente, el movimiento se halla liberado del número y la aventura física de él puede comenzar atenderse en un dibujo.²⁹² En otros términos, la musculatura de un ojo se ejercita en un dibujo en tanto él se encuentra ante una composición de matriz-intensiva; la materia distendida que es el ojo se tensiona, lesionándose, en un aprendizaje espiritual-corporal de sí que expresa las diferencias en intensidad que lo envuelven. Pues bien, en el dibujo, y al mismo tiempo considerando la complementariedad con la pintura, se hace de un ojo otra experiencia de lo visible; es la

²⁹¹ En la contribución para el volumen titulado *›Schöpferische Konfession*, Klee va a escribir en un texto que originalmente se titulaba *Graphik*, una sus famosas palabras, “Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar”. Punto seguido, una no tan famosas “Das Wesen der Graphik verführt leicht und mit Recht zur Abstraktion”. En *Escritos* 118. En *Teoría del arte moderno* 35, de la edición francesa, *Theorie de l'art moderne*, 34.

Podríamos considerar que al menos en *Ursprung der Wörter* de Lutz Mackensen, la palabra *Graphik* haya su origen en el griego *graphikê (téchnê)*, y es tanto usada para el arte de la escritura (*Schreibkunst*) y del dibujo (*Zeichenkunst*), gr. *gráphein* schreiben, malen. Recordemos la genealogía presentada por Klee en uno de sus cursos en la Bauhaus en la que dice que en los llamados pueblos primitivos escritura y dibujo no se diferenciaban.

²⁹² “La obra creada (*Das bildnerische Werk*) nace del movimiento, ella misma es movimiento fijado y se concibe en el movimiento (músculo de los ojos (*Augenmuskeln*)).” En *Escritos* 120. En *Teoría del arte moderno* 39; *Theorie de l'art moderne* 38. Volvemos al asunto del movimiento fijado en la segunda parte de esta investigación.

visibilidad la trastornada en y por una línea que se desenvuelve, haciendo del movimiento de sí un *Ojo y oído* (*Auge und Ohr*, 1929, 306). Un oído en el ver: el otro, el cual siente (*das andere, welches fühlt*). En este sentido, una distorsión de los sentidos está implicada en el hecho de sensación que despliega un dibujo, es decir, lo que lo compone es lo que lo intensifica. Pero, acaso, ¿no hay un comienzo o un término en el dibujo? Como dirá Klee,

Las líneas más diversas. Manchas (*Flecken*). Toques (*Tupfen*). Superficies lisas (*Flächen glatt*). Superficies moteadas (*Flächen getupft*), estriadas (*gestrichelt*). Movimiento ondulante (*Wellenbewegung*). Movimiento articulado, inhibido (*Gehemmte, gegliederte Bewegung*). Contra-movimiento (*Gegenbewegung*). Enlazado (*Geflecht*), tejido (*Gewebe*). Mampostería (*Gemauertes*), Imbricación (*Geschupptes*). Una sola voz (*Einstimmigkeit*). Varias voces (*Mehrstimmigkeit*). Líneas perdiéndose, retomando fuerzas (*Sich verlierende, erstarkende Linie*) (Dinamismo (*Dynamik*)). (...). En este vivificante mar (*stärkende Meer*) (...) en el aforístico-entrelazado dibujo (*die aphoristisch-vielverzweigte Graphik*).²⁹³

II.

Músculo de los ojos (*Augenmuskeln*), ¿cómo aprender? Pues no hay que concebir el uso de la cuarta persona como una respuesta para dicho aprendizaje. El cuerpo del pasaje, sea él el compuesto por un dibujo y/o una pintura, solo se experimenta en un tiempo en el que el acto de la repetición implica lo que lo diferencia, esta es la naturaleza de un acto de creación. Como hemos dicho, una línea que expresa una fuga de lo abstracto se desenvuelve en aquel acto. Pues bien, hay una línea que actúa directamente sobre el alma, ¿podemos, entonces, preguntar por la experiencia de la luminosidad? ¿acaso, presenta una línea un deseo: una expresión aórgica del deseo? Consideremos los valores tonales, las relaciones de pesos que componen pesos-rítmicos, en ellos se experimenta un ojo fuera de toda medida en un “*hacer visible*”, un “*hacer visible fuerzas*”, que trastorna el órgano de sí, en la medida en que una obra de arte expresa un movimiento que toma consistencia en un arreglo de aquella relación de pesos. Ahora, se torna problemática la luminosidad porque lo que no puede ser visto se

²⁹³ Escritos 119 y 122. En *Teoría del arte moderno* 42; en *Theorie de l'art moderne* 42

hace visible en los tonos que implican una composición de ellos. Aquel *ver* implica un movimiento que una obra desenvuelve como en un escenario en el que se expresa el retorno de un concepto inconceptualizable en el momento en que la obra ensaya un acto de creación de mundo. Pues bien, al intentar hacer del ojo un oído visible, se trata de *ver*. Es el ojo el que deviene virtualmente un órgano indeterminado polivalente. La línea que compone un *ojo* y *oído* es la de un espíritu que se despliega como un ser de sensación, que solo se descubre como un hecho de sensación que implica dos sentidos heterogéneos en la expresión de ella; una disparidad irreductible en el hecho de sensación que es un obra de arte. Pero lo intensivo se descubre distorsionando los sentidos, experimentando artísticamente con ellos; y al considerar que lo que se hace sensible son fuerzas, hay que concebir que la relación entre ojo y oído está implicada en la complementariedad entre dibujo y pintura. Ahora, siempre en Klee hay distintas vías de exploración y en esta investigación buscaremos concebir la de una fuga de lo abstracto; el hecho expresivo de sí implica la presentación de lo que vuelve en una obra de arte. Un ojo sin medida es forzado a sentir las relaciones infinitesimales en un hecho de sensación. En el trastorno de un ojo la diferencia entre sensación y concepto se presenta; aquel trastorno (lo) expresa la fuerza de la imaginación.²⁹⁴ En este sentido,

La repetición imaginaria no es una falsa repetición, que vendría a suplir la ausencia de la verdadera; la verdadera repetición es de la imaginación. Entre una repetición que no deja de deshacerse en sí, y una repetición que se despliega y se conserva para nosotros en el espacio de la representación, hubo la diferencia, que es el para-sí de la repetición, lo imaginario. La diferencia habita la repetición.²⁹⁵

Las diferencias en intensidad desplegadas por una expresión aórgica del deseo metamórficamente en una obra de arte vuelven a presentar una fuga; lo que componen aquellas se diferencian en la metamorfosis de sí; un caos-cosmos, es lo que vuelve en la relación entre aquella expresión y aquella fuga en tanto expone que la diferencia habita la repetición. Que estemos buscando explorar el movimiento de un plano de caos-cosmos en una obra de arte comporta al mismo tiempo considerar que es la imagen del pensamiento que en ella se encuentra la que es generada por un acto de creación que lo compone aquella relación. En unas pocas palabras, él es el que experimenta el caos

²⁹⁴ Esto lo hemos intentado expresar en la primera parte de nuestra investigación.

²⁹⁵ DR 127 (103).

revelando aquella experiencia una obra de arte en la medida en que ella expone la relación entre una expresión aórgica del deseo y una fuga de lo abstracto.

La materia que expresa el acontecimiento implica un trastorno en cuanto lo que está afecto de un ojo sin medida hay que atenderlo en cada hecho de sensación. Es decir, cada obra pictórica y/o gráfica tenemos que considerarla como un caso (*Fall*) de aquel trastorno.²⁹⁶ Es la lucha contra el caos la que hace de una forma en el devenir, en cuanto génesis, un ritornelo que expresa la disparidad entre ojo y oído. Como hemos dicho, lo que diferencia lo pictórico de lo gráfico, es la incorporación del concepto de gris en tanto el movimiento que implica dicho concepto varía acorde los dominios que despliega él. Es decir, por redundante que suene, la naturaleza del color solo se experimenta pictóricamente. Ahora bien, en ambas prácticas está implicado el punto-gris en tanto en ellas se expresa un acto de creación de mundo. La imponderabilidad y la inconmensurabilidad del caos a la que se enfrentan la génesis y el devenir de una obra de arte es consustancial a la naturaleza del ensayo que implica un movimiento desterritorializante. Esto es, la sensación que expone el cuerpo de lo abstracto, un cuerpo que desaparece en lo que revela, expresa aquel movimiento en el que está implicada la complementariedad entre dibujo y pintura. En una obra de arte hay una relación de fuerzas que expresa un devenir que yace en movimiento, que expone un movimiento en la medida en que una *caída* descalabra el ojo. Un distender contracturado una contractura distendida que expone una virtual indeterminada polivalencia del ojo. En unas pocas palabras, no se trata meramente de hacer ver el espíritu en la obra, sino también de hacerlo oír fuera del *ver* de una imagen del pensamiento. Ahora bien, una obra de arte presenta un *ver*. Como hemos intentado decir, un plano lo vuelve a dar una obra que compone un pasaje de lo finito a lo infinito, del territorio a una desterritorialización. El descalabro de un ojo, la lesión que implica, la alteración de los nervios que comunica, consisten en hacer de un pensamiento afectado por el órgano visual de sí una imagen fuera de sí. Por supuesto, no puede *se* escuchar sin *ver* o *se* ver sin escuchar: en esa vuelta hacia sí *se* trastorna el pensamiento, pero ello implica considerar que *se* hace de sí un hecho de sensación. Se expone un *ver* en un encuentro con una obra de arte en la que lo que ha acontecido es la forma en la que el tiempo se expresa como un ritornelo. Y tal vez las fuerzas que en ella de él se

²⁹⁶ Por supuesto, ya se expresa una tarea infinita.

expresen puedan comenzar a atenderse considerando una obra de Klee titulada *bosque aclarando* (*Waldlichtung*, 1926, 118).



Bosque aclarando, 1926, 118
Acuarela sobre papel sobre cartón
36,8 x 51,2 cm



Hemos considerado una reproducción en claroscuro de esta obra;²⁹⁷ al atender a ella, y hay que decir que se trata de una alucinación, lo que se expone en término de

²⁹⁷ Esta reproducción es la que hallamos en Jürgen Glaesemer. *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern*. (Bern: Kunstmuseum Bern, 1976), 241.

valores tonales es, para decirlo con Klee, un arreglo de las relaciones de pesos en la obra.²⁹⁸ Ahora bien, en la obra pictórica las relaciones rítmicas implica los trazos repetitivos que componen microscópicamente la obra, variando acorde las direcciones trazadas, concibiéndose un movimiento rítmico que implica repeticiones diferenciales que desenvuelven expansivamente aquel movimiento. En este sentido, como si las ramas dirigieran el movimiento acorde a los tonos que se presentan en esta obra, la variación rítmica de los trazos microfísicos considerados en relación a las ramas que componen el movimiento de esta obra pictórica genera diversas direcciones en contacto con aquellos micro-trazos que se despliegan modificándose los valores tonales cromáticamente. En cuanto consideremos un movimiento de desterritorialización en esta obra, ella lo irá aclarando a medida que las distintas ramas van comunicándose; será el *tempo* de esta obra en tanto se exprese al modo de una espera que aquel movimiento se presenta como el del tiempo en la medida en que el conjunto rítmico se compone haciendo visible las fuerzas de él. Esto es lo que implica el arreglo de aquellas ramas, una distribución acorde el *spatium* que se configura en relación al ritmo que va desplegando el tiempo de la diferencia implicado en él. Entonces, si vamos a considerar que una relación de fuerzas expresa un movimiento de desterritorialización, también nos será necesario atender lo que genera aquella en tanto que en ella se despliega aquel movimiento. En unas pocas palabras, se trata de una morfogénesis, la cual hay que considerar en el tiempo de una metamorfosis. Aquí, una in-quietud concibe un desequilibrio. En este sentido, los micro-trazos que van variando acorde a las fuerzas que se hacen visible implican distancias que se expresan en el movimiento de esta obra en la medida en que el intervalo está determinado por el conjunto de los valores-tonales cromáticos. Esto es, el carácter de cada micro-trazo hay que considerarlo en la composición conjunta dinámicamente en tanto que los micro-trazos van variando en sus pesos-rítmicos de acuerdo a los movimientos que aquellas ramas acentúan. Dicho de otro modo, las diversas acentuaciones en esta obra en relación a los micro-trazos que la configuran van variando de acuerdo a la tensión que cada rama expresa. Lo que se ha hecho visible son fuerzas del tiempo que se expresan rítmicamente; cada rama compone el movimiento de un acorde tonal expansivo, que hace vibrar la obra, en una escala que va aclarándose a medida que la luz va variando cromáticamente, a medida que se hace visible. Es en este sentido que podemos considerar que lo que va desplegando la obra no

²⁹⁸ *Diarios.*, número 836: “Intensificar psicológicamente en algunas partes el proceso de iluminación. Intensificarlo donde lo necesite el espíritu, no donde la naturaleza coloca sus luces brillantes”.

se distingue de una línea abstracta; es ella la que actúa en tanto en cuanto expone las fuerzas del tiempo. Como si lo que va aclarándose no pudiera dejar de entrar en variación, interminable, infinitamente. En este sentido, el ver está siendo forzado en un movimiento que lo hace volverse polivalente. Pues bien, hay una disonancia de los sentidos y ella hay que concebirla en el modo de una experimentación (*Versuch*).

Segunda Parte. El ritornelo de Paul Klee



Tela de araña (Spinnennetz, 1927, 28)

Transferencia en oleo sobre cartón, márgenes con lápiz y pastel, montado en un segundo cartón, marcos originales.

40,5 x 35 cm.

Nada distingue tanto al hombre antiguo del moderno como su entrega a una experiencia cósmica que este último apenas conoce. El naufragio de esta ya se anuncia en el florecimiento de la astronomía a principios de la Edad Moderna. Kepler, Copérnico y Tycho Brahe no actuaron, sin duda, movidos únicamente por impulsos científicos. Sin embargo, en la importancia exclusiva otorgada a una vinculación óptica con el universo —resultado al que muy pronto condujo la astronomía— aparece un signo precursor de lo que habría de venir. El trato del mundo antiguo con el cosmos se consumaba en otro plano: el de la embriaguez. Y, de hecho, la embriaguez es la única experiencia en la que nos aseguramos de lo más próximo y de lo más remoto, y nunca de lo uno sin lo otro. Pero esto significa que, desde la embriaguez, el hombre sólo puede comunicar con el cosmos en comunidad. La temible aberración de los modernos consiste en considerar irrelevante y conjurable esta experiencia, y dejarla en manos del individuo para que delire y se extasíe al contemplar hermosas noches consteladas. Pero lo cierto es que se impone cada vez de nuevo, y los pueblos y razas apenas logran escapar a ella, tal como lo ha demostrado, y del modo más terrible, la última guerra, que fue un intento por celebrar nuevos e inauditos desposorios con las potencias cósmicas.

Walter Benjamin. “Hacia el planetario” En *Calle de dirección única*. Trad. del Solar, Juan y Allendesalazar, Mercedes.

Las formas conmovidas (*Bewegte Formen*) pueden provenir del aire, del agua o del fuego y así sorprendentemente se ligan los signos de agitación psíquica (*seelischer Erregungen*) a los más antiguos elementos. Se experimenta virtualmente un retorno de la vieja doctrina de los elementos, de donde provendrían el sur humano y todas las figuras (*Gestalten*). La figura sería ahora solamente una síntesis de diversas fuerzas cósmicas, de cuya tensión y disparidad (*Verschiedenheit*) provendría el alma y la persona. Esto es: las formas hacen posibles extraordinarias aproximaciones y transformaciones (*Verwandlungen*) de la figura que aparentemente son extrañas a su naturaleza, y en la metamorfosis (*Verwandlung*) se vivencia el lazo funcional recíproco entre las apariencias (*Erscheinungen*) y la naturaleza (*Wesen*). Forma significa ahora más que la mera excitación estética (*ästhetische Erregung*): a saber, fuerza de transformación de sí mismo (*Kraft des Sichverwandeln*) y unidad del proceso metamórfico (*Einheit des metamorphotischen Prozesses*). Pero ahora por otro lado también las plantas y las piedras obtienen una fuerza metamórfica, esto es, ellas se transforman y actúan en otras y nuevas naturalezas y con ello obtienen una fuerza vital

semejante (*gleichlebendige Kraft*) a la del ser humano. (...). [De este modo], planta, mineral, astro y ser humano están casi en el mismo pie de igualdad, así como actor puede en el lugar de un ser humano aparecer una planta antropomórfica o transmitirse un sentimiento en la estructura de un mineral. Esta manera de poner en pie de igualdad las apariencias es propia a la infancia. De manera semejante, lo infante (*das Kind*) acepta proporcionalmente como compañeros de juegos con los mismos derechos todas las cosas y rápidamente les presta sus fuerzas psíquicas, transmitiéndolas a cada una de ellas, esto porque todavía no se diferencia en una conciencia del yo fijada (*ein fixiertes Ichbewusstsein*). (...). Los seres humanos son capaces de brotar como plantas o de reposar como los minerales, como astros brillar o de apagarse como las lunas. O sea: el ser humano es el acróbata de estados mundanos (*welthaften Zustände*) que de él fulguran.

En Carl Einstein. *Paul Klee en Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (ed.1931).

§ 4 Construcción y composición de un ritmo

Por lo que hemos intentando exponer en la primera parte de esta investigación, un concepto de sensación en tanto presenta una historia infinita de la naturaleza implica un concepto inconceptualizable. Esto es, la naturaleza de aquella historia, inanticipable en la medida en que el concepto de gris, el carácter fatídico de él, es la expresión de una absoluta indecisión que está *antes que* la in-decidibilidad del acto que desenvuelve aquel concepto, no expresa paradójicamente sino el carácter contingente de sí.²⁹⁹ En otras palabras, lo contingente es el ordenamiento que produce el concepto de gris en tanto en cuanto en él extrañamente habita una fractura que el salto (*Sprung*) del punto-gris expone. Dicho de otro modo, una historia infinita de la naturaleza implica, en cuanto en ella se expresa la diferencia paradójicamente en la repetición de sí, la exposición de una cesura que corta el tiempo en dos en tanto lo que la fuerza a re-comenzar es el acontecimiento que implica aquel punto. En este sentido, en un acto de creación de mundo está implicado el orden del tiempo. Pues bien, nuestra investigación se acota a un caso que estamos intentando exponer en este encuentro, este es el del período 1921-1933 de la obra de Klee,³⁰⁰ y lo que también hemos estado buscando en aquel período es un encuentro con obras de arte pictóricas y/o gráficas. Hemos dicho que en aquel encuentro se halla una experiencia en la que vuelve a darse una imagen del pensamiento. Es decir, en el hecho de sensación que es una obra de arte se expresa una experiencia que experimenta el germen del plano de caos-cosmos en tanto ensaya un acto de creación de mundo. Una obra de arte presenta la metamorfosis que expresa la naturaleza de un plano de caos-cosmos; el movimiento-en-oleaje que retorna infinitamente en él. Creemos que al decir esto tocamos un punto medular del pensamiento de Deleuze, al menos en el Deleuze y Guattari de *¿Qué es la filosofía?*, pues no hay diferencia alguna entre plano e imagen;³⁰¹ la diferencia, en esta investigación, es la que la obra de arte expresa en tanto ella vuelve a dar una imagen del pensamiento que es la de un plano de caos-cosmos. Con esto hemos buscado privilegiar

²⁹⁹ A que aquel acontecimiento se le otorgue un valor central expresa que aquel no-concepto en cuanto momento cosmogénico implica considerar al mismo tiempo que en tanto fatídico para el devenir y lo que muere comporta una experiencia que paradójicamente vuelve. Ahí el sonido acrónimo del ritornelo (*ritournelle*).

³⁰⁰ Habremos de volver a esto.

³⁰¹ QP, 41 (39-40).

la lectura que Deleuze presenta en *Diferencia y repetición*³⁰² de la obra de arte en tanto en cuanto la concibe como “*experiencia, empirismo trascendental o ciencia de lo sensible*”.³⁰³ Concentrémonos por un momento en esto último, pues creemos que hay implicada una equivalencia entre aquellas últimas expresiones. Sirvámonos de la traducción al alemán de J.Vogl de *Diferencia y repetición* y consideremos que cuando Deleuze habla de experiencia (*expérience*) está hablando de “*experimentelle Erfahrung*”³⁰⁴, de “*(wissenschaftliches) Experiment*”³⁰⁵; en este sentido, puede concebirse que Deleuze está considerando equivalente empirismo trascendental a ciencia de lo sensible. Dicho de otro modo, Deleuze considera que la experiencia implica un experimento en tanto en cuanto solo él revela el carácter trascendental de ella. Que las condiciones que tornan real una experiencia sean experimentadas en un encuentro con aquello que las hace sentir y pensar, es uno de los presupuestos fundamentales del pensamiento deleuziano; por ello, que el objeto de aquel encuentro, el hecho sensible que hace sentir y pensar, sea una obra de arte en Deleuze, es revelante para considerar que aquel presupuesto nace de una experiencia de la obra de arte en cuanto en ella se experimenta las condiciones en que lo real se expresa.³⁰⁶ Es en este sentido que el carácter trascendental que Deleuze le atribuye al empirismo se deba al privilegio de la sensación, ello no nos debe hacer olvidar que lo que implica la sensación es lo que a Deleuze le interesa pensar; ahora, como un hecho de sensación que da a sentir y pensar un *transzendentaler Empirismus* que lo expresa quien ha abandonado el dominio de la representación: la obra de arte. Pues bien, cuando hemos considerado que tanto el dominio de la abstracción como el plano de caos-cosmos son elaborados a partir de un encuentro con una obra de arte que vuelve a dar una imagen del pensamiento, lo que queríamos acentuar es que aquellas distinciones eran extraídas de lo que como hecho de sensación expresaba una obra de arte. El rodeo por Worringer

³⁰² O en *Lógica del sentido* en tanto, citamos, “*afirmar todo el azar, hacer del azar un objeto de afirmación*, sólo el pensamiento puede hacerlo [cursivas de G.D]. Y si se ensaya jugar a este juego fuera del pensamiento, no ocurre nada, y si se intenta producir otro resultado que no sea la obra de arte, nada se produce. (...). Este juego que sólo está en el pensamiento, y que no tiene otro resultado que la obra de arte, es también lo que hace que el pensamiento y el arte sean reales y trastornen la realidad, la moralidad y la economía del mundo, *LS*, 91 (76)

³⁰³ *DR*, 101 (79)

³⁰⁴ Deleuze, Gilles. *Differenz und Wiederholung*. Traducción Joseph Vogl. (München: Fink, 1992), 85

³⁰⁵ *Ibid.*, nota a pie número 21

³⁰⁶ Como dice José Luis Pardo en su *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze* (Madrid: Pre-Textos, 2011), “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”, 114.

era necesario en cuanto considerábamos que la elaboración de la mecánica plástica kleeneana nos permitía aproximarnos al movimiento de desterritorialización que expone el ritornelo de Klee concibiendo que aquella mecánica transmutaba una relación afectiva en una relación de fuerzas que exponía que la relación entre territorio y desterritorialización en la que está implicada la tierra en tanto ella era la que experimentaba un caos-cosmos podría aprenderse como una relación entre fuerzas de gravedad y fuerzas centrífugas al mismo tiempo que aquellas fuerzas expresaban para Klee, lo clásico y lo romántico. Ahora bien, como intentamos decir en la primera parte de esta investigación, lo que propone un cuerpo que desaparece en lo que revela está implicado en la exposición de una relación de fuerzas que presenta una tensión que expresa una vibración en la que se experimenta lo que se revela: un movimiento de desterritorialización. En este sentido, el ejercicio reflexivo del pensamiento halla su límite, su punto crítico, en tanto *antes que* se presente él se expresa el cuerpo de él. Es el cuerpo que obra en la obra de Klee el que se encuentra en la relación entre una fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del deseo. Para atender esto, nos era necesario considerar que el acto de creación de mundo que expresa aquella relación lo produce en cuanto acto la disparidad entre *ojo* y *oído*, es decir, por un diálogo en *Out-landisch* en el que la relación entre dibujo y pintura expresa un ver-oír-fuera-de-sí se hace visible un mundo que en cuanto por-venir no puede sino implicar la contra-efectuación del acontecimiento que expone el punto-gris. En breve, es a esto a lo que nos aproximaremos en esta segunda parte.

Diferenciándose el ejercicio crítico del creador él se experimenta sismográficamente;³⁰⁷ el hacer de una imagen pensamiento se expresa en tanto extra-

³⁰⁷ Respecto a una sismografía. En Klee nos remitimos al penetrante análisis realizado por Gottfried Boehm. “Welche Ferne? Paul Klees «Psychogramm der Näherung»” en: Kurt Zeiter (Ed.) y Susanne Wagini, Andreas Strobl, Achim Riether (colaboradores). *Linien-Musik des Sichtbaren. Festschrift für Michael Semff*. (Berlín y München: Deutscher Kunstverlag, 2015), 312-315. Respecto a lo geológico, como decíamos en la primera parte, Klee ya en sus cursos pedagógicos lo consideraba en su exposición, ver: *BbF* 163-165 y *BG* II.21/16-20. Respecto a lo geológico en Deleuze nos remitimos la tercera meseta de *MP* titulada: “10.000 a. J.C. La geología de la moral (¿por quién ella se toma, la tierra?)”, 47-80 (53-94) y el capítulo “Geofilosofía” en *QP*, 86- 114 (82-108). En relación a una clínica y una crítica en Klee podría considerarse fuera *del* período en el que nuestra investigación se desarrolla, fuertemente marcado por lo narrativo, la siguiente obra: *comedia de pájaros (Vögelkomödie, um 1918)*. Pues si el espíritu crítico se expone clínicamente, y *viceversa*, esta obra incorpora en cuanto ruptura la inversión expositiva (horizontal/vertical) de ella al contemplarla. La expresión de una línea vertical-horizontal removida por una diagonal, cuya grafía satírica se invertiría, haría de la composición de esta obra una suerte de partitura pictórica: presentación animal-humana que no la hallaríamos sino en sus extremos. En las caricaturas de sus extremos, en cuyo centro se expondría en unas líneas el dibujo en que se expresa el ejercicio clínico-crítico de quien está fuera de quicio, está fuera de sí.

proposicional como un acto de creación.³⁰⁸ Tal vez esto sea lo que componga el pasaje en el que un cuerpo que experimenta un caos-cosmos revela un movimiento equivalente al infinito.³⁰⁹ Era, entonces, una pregunta por una historia infinita de la naturaleza la que implicaba el caos en el acto de creación de sí; era el *ritmo* del cual nacía aquella historia el que expresaba una imagen que consistía en expresar una fuga de lo abstracto. Esto es, vuelve a instaurarse un plano en tanto la sismografía que expresa una imagen la presenta a ella topográficamente (*topographischen Planes*).³¹⁰ Pero aún no sabemos cuál es aquella imagen pues aún decimos que es un hecho de sensación lo que la presenta; aquello que se ha tornado un carácter de sí misma se repite en ella diferenciándose en la repetición de sí,³¹¹ hay un desvío en el retorno, y lo que el ritornelo de Klee propone es

³⁰⁸ En la conferencia acerca del *acto de creación*, Deleuze comprendía que el arte, la ciencia y la filosofía partían de un “un límite común (...), a saber, la constitución de espacio-tiempos” en *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Trad. José Luis Pardo (Valencia: Pre-Textos: 2007), 283; *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. Édition préparée par David Lapoujade (Paris: Les Éditions de Minuit, 2003), 293-294.

³⁰⁹ Una otrora elaboración del plano de caos-cosmos se encuentra en *BG*. 11.21/4-10, creemos que es sostenible este precedente si consideramos que lo que va a modificar radicalmente aquella versión del plano no es sino el carácter de acontecimiento material de él en tanto que se expone pictóricamente. Ahora bien, si esto ha implicado considerar lo que persiste en cuanto no-concepto, es porque el ser de sensación que es aquella naturaleza ha implica la exposición constructiva de sí. Pues bien, si todo devenir yace en movimiento, la otra elaboración de este plano también comprende el ejercicio de considerarlo originariamente en movimiento. (“*Wenn wir nicht aus nächster (irdischer) Nähe urteilen, sondern dabei das Grosse Ganze in Betracht ziehn, so ist Bewegung in Wahrheit Norm. Und wenn Bewegung in Wahrheit Norm ist, dann ist auch Dynamik Norm. Norm heisst gewöhnlich Zustand. Der gewöhnliche Zustand der Dinge im Weltarum ist also: der Zustand der Bewegung. Und wenn das bei den vielen Dingen die wir ums ruhen sehn, nicht richtig scheint, und wenn ich dem Schein der Ruhe auch durch aus seine Wichtigkeit nicht absprechen will, so ist in Bezug auf das Weltganze diese Ruhe trügerisch*”). En este sentido, la tensión entre una fuerza de gravedad y una fuerza centrífuga desde la perspectiva del movimiento no sería sino una exposición de una curvatura que desterritorializa un territorio bajo un vector cósmico. Pues bien, que el movimiento sea considerado por Klee mecánicamente también comparta concebirlo dinámicamente, pero es esta dinámica (*Bewegtheit*), que en verdad es norma, la que expondrá como una historia infinita de la naturaleza. Ahora bien, ¿cuándo y dónde sucede la repetición de la diferencia o el re-comienzo caos-cosmos? El asunto es considerar que la tensión entre una fuerza de gravedad y una fuerza centrífuga es dinámica, y dicho dinamismo podría concebirse bajo una perspectiva que daría lugar a considerar que la obra de arte no implica sino un cambio de percepción (“*das dynamische Gebiet ist primaeres Gebiet, weil es die Bewegungen in sich begreift, welche Norm sind. Die speciellen Verhältnisse auf der Erde, wo für uns alle der Falle gehemmter Eigen-Bewegung gegeben ist, hat in Bezug auf das Weltganze, hat kosmisch nur geringe Geltung. Das sind spezielle Verhältnisse auf einem Weltkörper, auf einem grossen Verkehrsmittel, wo man weder ein – noch aussteigt, und wo es keine überraschende Halte gibt*”). Creemos que lo meta-místico está expresado en aquellas líneas.

³¹⁰ En torno al plano topográfico, *Escritos* 118. En *Teoría del arte moderno* 36, en *Theorie de l'art moderne* 35.

³¹¹ En el prefacio de *DR*, Deleuze arroja un diagnóstico: “La índole de nuestra vida moderna [Y nuestra vida moderna, nuestros movimientos mecánicos, no implica sino lo que se ha denominado la mecanización; dirá Klee, en *Diarios*, número 938, “animal humano, reloj de sangre (*Menschentier, Uhr aus Blut*)”] es tal que, cuando nos encontramos frente a las repeticiones más mecánicas, más estereotipadas, fuera y en nosotros, no dejamos de extraer de ellas pequeñas diferencias, variantes y modificaciones. A la inversa, repeticiones secretas, disfrazadas y ocultas, animadas por el perpetuo desplazamiento de una diferencia restituyen dentro y fuera de nosotros repeticiones puras, mecánicas y estereotipadas”, 16 (2)). Que la repetición pueda ser considerada mecánicamente desde una perspectiva irónica artística es algo que no dejó de expresar Klee. Ver, Jürgen Glaesemer. *Paul Klee*.

considerar de otro modo aquel desvío. Pues bien, lo que presenta una imagen del pensamiento brota de una lucha contra el caos en la medida en que ensaya una repetición de la diferencia, pero también expresa, para considerar el pasaje que la expone como un plano de caos-cosmos, la relación entre dos fuerzas, una estática y otra dinámica, que generan un movimiento que implica lo caótico en tanto aquella relación consiste en exponerse en una obra de arte como desterritorializada. En la tensión entre aquellas fuerzas se configura un movimiento que compone un pasaje de lo finito a lo infinito; una imagen que expresa una fuga de lo abstracto presenta lo que la desenvuelve en un movimiento que nacido del caos transforma la naturaleza de aquella fuga. En este sentido, aquel movimiento implica una expresión aórgica del deseo. Hemos preguntado por la relación entre imagen del pensamiento y obra de arte y en tanto el hecho de sensación que vuelve en una experiencia que es la de una obra de arte expresa lo que aquella imagen da a sentir y pensar, esta relación es irreductible.

Para atender una fuga de lo abstracto tenemos que considerar que la exposición de la relación de fuerzas se encuentra diversamente expuesta en las obras de arte a presentar en esta investigación. Pero en tanto es un movimiento de desterritorialización lo que expresa aquella relación, la naturaleza de la abstracción tendremos que concebirla desbordada por aquello que paradójicamente nos da a sentir y pensar ella. Distinguíamos una línea de los otros elementos de lo gráfico y lo pictórico,³¹² y también buscábamos atender un devenir y un movimiento en una imagen del pensamiento. Ahora es esto es lo que nos lleva a exponer lo que por construcción y composición hay que aprender en tanto en cuanto un ritmo, o sea, una *caída*, adviene en una imagen del pensamiento. Que en aquel esté implicada la forma del tiempo, y “la forma del tiempo no está allí más que para la revelación de lo informal en el eterno retorno”,³¹³ nos expone aquel ritmo como la expresión de una metamorfosis. Lo que salta del caos implicándolo compone un movimiento que saca de quicio un acto de creación de

Handzeichnungen II. 1921-1936. (Bern: Kunstmuseum Bern, 1984), 24-27. Una descripción de esta vida moderna en relación a nuestra investigación se halla en Mommsen, Hans. *The Rise and Fall of Weimar Republic.* Trad. Forster, Elborg y Jones, Larry Eugene. (Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 1996) y Eric Weitz. *La Alemania de Weimar. Presagio y Tragedia.* Trad. Cantera, Gregorio. (Madrid: Turner 2009). (El traductor vierte *Promise* por presagio. La cuestión es que la traducción pierde la promesa que la república de Weimar, valga la redundancia, prometía).

³¹² Las tonalidades de un dibujo, que se incrementan o disminuyen a través del trabajo de unas líneas (implicadas en el dominio de la tonalidad), no expresarían sino ritmos que ya las líneas componen. Para esto, el notable texto de Eliane Escoubas. “A polyphonic Painting: Paul Klee and Rhythm” en: Sallis, John (ed.). *Klee Philosophical Vision. From Nature to Art.* (Chesnut Hill: McMullen Museum of Art, Boston College, 2012) 135-147.

³¹³ DR 149 (122)

mundo, fractura el orden que ha instaurado el mismo salto del punto-gris al revelar que en él se expone el caos. Lo que se conciba como una virtualidad-caótica se expresará en la transformación de sí en la obra de arte;³¹⁴ y en la medida en que un movimiento de desterritorialización implica un arreglo de relaciones rítmicas que lo expresa la complementariedad entre dibujo y pintura, tendremos que experimentar un movimiento que sustrae la medida de sí; lo que fija en cuanto movimiento una imagen pictórica y/o gráfica es aquello que no puede fijarse (o retenerse y re-tenerse);³¹⁵ de ahí que la composición del movimiento esté subordinada a la forma vacía del tiempo. Hemos dicho, el concepto de gris, el salto de un concepto inconceptualizable, el momento cosmogénico de un plano de caos-cosmos, implica un movimiento rítmico: un movimiento-en-oleaje. Ahora bien, por la fisura del punto-gris retorna una aprehensión intensiva de lo in-sensible, de lo im-pensable, lo cual hace de aquel acto que experimenta el concepto de gris una experiencia de lo in-decidible. En unas pocas palabras, es la naturaleza de un acontecimiento la que intentaremos sentir y pensar en unas obras de arte pictóricas y gráficas que lo han contra-efectuado. En este sentido, aquello que ella expresa del plano consiste en considerar la naturaleza trastornada del plano.

En un encuentro entre Klee y Deleuze buscamos desenvolver el *spatium* que describe el plano y en la primera parte de esta investigación aproximábamos un planteamiento de aquel, el cual lo expresaba la relación entre una fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del deseo. Aquí hay que mostrar que es la naturaleza de una imagen, en cuanto implica una relación de fuerzas que presenta ella, la que expone aquella fuga en los movimientos que expresa una obra de arte. En ello consiste el hacer de una fuga un ensayo (*Versuch*) que se expone en obras pictóricas y gráficas.³¹⁶ Ahora

³¹⁴ Volveremos a esta virtualidad-caótica en esta segunda parte.

³¹⁵ “Alles spielt sich in der Zeit ab, auch die Voraussetzung war einmal Bewegung”. *BG*. 11.21/61

³¹⁶ Ahora quizás hay que decir desde Goethe es la experimentación (*Versuch*) la que ha sido considerada como necesaria para la presentación del objeto de una Idea (más allá de la orientación que implica los experimentamos planteados por él), ver para esto: “Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt” en *Farbenlehre. Band 2*. Gerhard Ott y Heinrich Proskauer (Editores). (Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1984), pp. 119-131. Hay traducción al español en: J.W. von Goethe, *Teoría de la naturaleza*. Diego Sánchez Mecca (Ed. y trad.). (Madrid: Tecnos, 2013) pp. 151-165. Si Goethe es un autor no menor para los cursos pedagógicos kleeano, como bien lo ha mostrado Michael Baumgartner en “From Structural Analysis and morphogenesis to art” en John Sallis (Edited). *The Philosophical Vision of Paul Klee*. Leiden-Boston: Brill, 2014, 68-87, la concepción de naturaleza kleeana se diferencia de la goetheana en que Klee enfatiza el aspecto artístico sin considerar teleología formal o propósito (*Zielgerichtetheit*) alguno a la naturaleza, como bien lo ha mostrado Richard Hoppe-Sailer en “Metamorphose und Metaphysik. Anmerkungen zu Klees Goetherezeption” en Hellmut Th. Seemann und Thorsten Valk (Editores). *Klassik und Avantgarde. Das Bauhaus in Weimar 1919-1925*. (Wallstein

bien, será necesario atender que el movimiento nos arrojará fuera de la imagen que buscamos presentar. Como hemos dicho, un diálogo en *Out-landisch*, como quien peligra en una cuerda, es el de un devenir-otro que lo expresará un ver-oír-fuera-de-sí. Bajo esta perspectiva, el diálogo con la naturaleza se encontrará en una imagen fuera de ella. Cada obra presentará una partícula (o fragmento) de aquel plano que, en el decir de Klee, “solo reclam[a] su derecho de ser móvil, móvil como es la gran naturaleza (*wie die große Natur beweglich ist*).³¹⁷ Líneas, tonos, colores, las relaciones que se conjugan en ellas,³¹⁸ tendremos que considerarlas componiendo una imagen en la que se expondrá la naturaleza extra-proposicional del pensamiento como un acto de creación de mundo. Pero atendiendo un *pathos* de la distancia ello implicará en la presentación de sí una intuición (*Intuition*)³¹⁹ que compondrá una forma en el devenir, en cuanto génesis.

En la lectura que proponíamos de la mecánica plástica kleeneana, es decir, en la relación entre fuerzas estáticas y dinámicas, de gravedad y centrífugas, buscamos concebir una historia infinita de la naturaleza. Es en esta historia que acontece aquella relación que presenta un movimiento en el que un territorio se desterritorializa y en el que la diferencia de otro modo se expresa. El territorio experimenta un movimiento de desterritorialización y es la relación desterritorializante entre ellos la que abre un pasaje en el que en la obra de arte se hace una experiencia de aquella historia. Ahora bien,

Verlag, 2009), 53-67 (“Ihr [Klee] interessiert nicht die Frage, ob dieses Urmodell realiter existiert, sondern er sieht in Goethes Naturwissenschaft eine Theorie, die sein eigenes ästhetisches Verfahren angemessen zu beschreiben vermag”). Recordemos, como alguna vez Walter Benjamin lo recordó en “Goethes Politik und Naturanschauung” publicado en *Die Literarische Welt*. Nr. 49. 4 Jahr. Gang. Berlin. Freitag, 7. Dezember 1928, 5-7 (la versión original y más extensa se haya traducida en Tiedemann, Rolf y Schweppenhiuser, Hermann (Ed.) *Obras. Libro II/Vol. 2*. Navarro Pérez, Jorge. (Madrid: Abada editores, 2009), 319-356), que la concepción de naturaleza en Goethe está fuertemente influida, inspirada, por su lectura de Spinoza y de la tercera crítica kantiana.

³¹⁷ *JV* 45-47.

³¹⁸ Werner Haftmann va a escribir: “El pintor no permanece atado a blancos y negros. Jugando con la escala de tonalidades, puede recorrer toda la periferia del círculo cromático, produciendo movimientos cromáticos, por ejemplo, en amarillo, verde, azul. Y la operación puede intensificarla en tanto va, por ejemplo, moviéndose a través del círculo o [moviéndose] del verde al rojo a través del gris. Pues bien, medidas y pesos ya no son suficientes para caracterizar este nuevo elemento formal: color. Un rojo sobre un plano no se definirá por lo que mide, si bien posee elementos de medida. Tampoco se definirá por lo que pesa, si bien, en nuestra balanza imaginaria, puede pesar tanto como el azul. Un color se definirá por su cualidad: rojo, verde, azul. En este plano del color, en cuanto cualidad, todas las operaciones parciales [líneas, tonos] van nuevamente a ser efectuadas: de un punto a una línea a una superficie. En: *Paul Klee. Wege bildnerischen Denkens* (Frankfurt am Main: Fischer Bücherei.1961), 86-87. (traducción nuestra).

³¹⁹ Volveremos a este asunto de la *intuition* en la que se expresará Bergon a propósito de Goethe en Klee.

“¿por quién se toma ella, la tierra?”, en el preguntar de Deleuze y Guattari.³²⁰ Pues bien, en esta segunda parte intentaremos exponer que una concepción del plano, en cuanto implica una relación de fuerzas que expresa movimientos que derivan de la tensión entre ellas, se presenta topográficamente. Lo que una mecánica-plástica presenta podemos concebirlo microscópicamente y macroscópicamente en la medida en que hay umbrales por los que se transitan y que nos llevan a la experiencia de una *physis*.³²¹ En la que aquella historia se diferencia, en cuanto expone una expresión aórgica del deseo, considerando el desborde que experimenta la naturaleza de lo abstracto en tanto es la del ser de lo sensible. En este sentido, un escenario implica un *spatium* en el que se expresa una fuga de lo abstracto; los actos que (en) ella (se) despliega(n) presentan en composición un pasaje de lo finito a lo infinito, del territorio a la desterritorialización. En otros términos, en cuanto aquel pasaje implica una línea que expresa un caos-cosmos, hay que considerar que una tensión morfogenéticamente implica un movimiento de desterritorialización que hace del territorio un lugar inestable, que expresa el carácter inestable de él exponiéndose el afuera que persevera en él. En el decir de Klee, aquello que vuelve, “ahí, donde el órgano central de toda temporal-espacial agitación, se llama ahora cerebro o corazón de la creación”, es lo que en esta

³²⁰ En este sentido, la noción de tierra, planteada por esta pregunta, no es equivalente a la noción de tierra de Klee. Más bien, la noción de Tierra en Deleuze y Guattari está más cercana a la noción de caos. Esta pregunta que implica tornarnos hacia lo que por sentido humor buscaríamos expresar, habrá de corresponder a lo que se expresa también en la tercera meseta de *MP*, “10.000 a.J.C. La geología de la moral (¿por quién se toma ella, la tierra?)”, de donde, como se enuncia, tomamos la pregunta. Y hay que considerar por ello la introducción de dicha meseta sintomáticamente, es decir, al modo de un relato en el que el estatuto ficcional de él implica un acto de creación: Y en el comienzo... “el profesor Challenger, aquel que hizo gritar la Tierra con una máquina dolorífica, en las condiciones descritas por Conan Doyle, después de haber mezclado varios manuales de geología y biología de acuerdo con su humor simiesco, dio una conferencia. Explicó que la Tierra –la Desterritorializada, la Glacial, la Molécula gigante, era un cuerpo sin órganos.” Y “[e]l público, más bien malhumorado, denunciaba muchas cosas mal comprendidas, muchos contrasentidos y hasta falsedades en la disertación del profesor, a pesar de las autoridades en la materia que invocaba, llamándoles sus “amigos”. Incluso los dogones... Más tarde las cosas se iban a poner mucho peor. (...). Además, el profesor no era ni geólogo ni biólogo, ni siquiera lingüista, etnólogo o psicoanalista, en realidad hacía mucho tiempo que nadie sabía cuál era su especialidad”. Pues bien, si el profesor Challenger ya al final “trataba de introducirse en el agenciamiento que servía como de puerta giratoria, en el Reloj de partículas, en el tic-tac intensivo, en ritmos conjugados que martillean el absoluto”, Deleuze y Guattari, citando indirectamente a Lovecraft, dirán: “la silueta entró en el cofre en forma de ataúd y cerró la puerta tras de sí. El anormal tic-tac se oyó de nuevo, martilleando el negro ritmo cósmico que es la clave para abrir todas las puertas secretas”, 47-50-77-78 (53-57-94). Ahora bien, al implicar aquella relación entre tierra y territorio un movimiento de desterritorialización, consideraremos que “la tierra” tal como se expresa en otra meseta de *Mil Mesetas* conlleva “lo natal” y esto comportará concebir dicha relación en el tiempo del caos-cosmos. Volveremos a esto.

³²¹ Respecto al poema de Empédocles, Giorgio Colli, en una lectura en la que el léxico kantiano (y schopenhaueriano) expresa la fuerza de la interpretación hölderliniana, dice “El planteamiento es completamente musical: un único impulso fundamental se articula en individuaciones expresivas, motivos siempre nuevos”, en Colli, E. (Ed.) *La naturaleza ama esconderse*. Trad. Morey, Miguel. (México D.F.: Sexto Piso, 2009), 207.

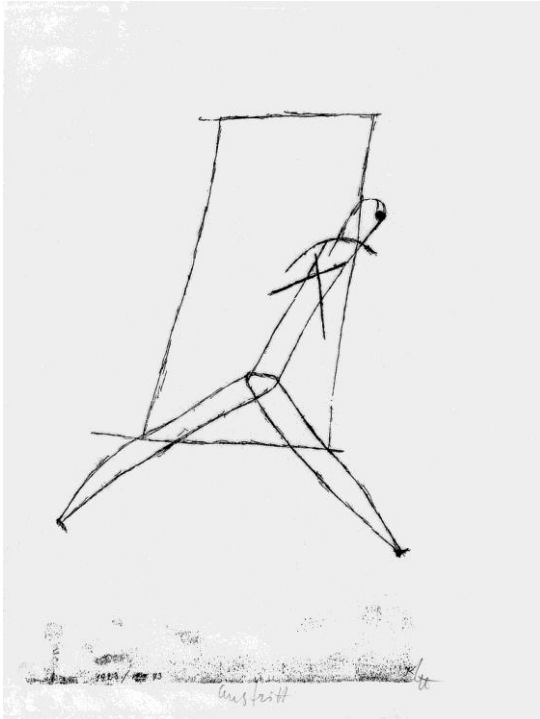
segunda parte habremos de atender en un encuentro con obras de arte pictóricas y gráficas.³²² Lo desterritorializante de aquel acto comporta concebir que la modulación en la que se expresa un ritmo se expone como un régimen de variación continua en tanto en cuanto los elementos que lo componen conjugándola presentan el diálogo con la naturaleza que demanda Klee al modo de un ensayo. Es en este sentido que una obra de arte es una efigie transformada (*umgeformtes Abbild*) de la naturaleza,³²³ o sea, una *metabolé* de ella. Pues bien, por un lado, consideremos que Klee ha buscado decir en la *Conferencia de Jena* lo que para él hay que aprehender de sus obras, en “la lengua de ellas mismas (*ihre selbständige Sprache*)”,³²⁴ por otro lado, hemos también buscado atender que lo que aquel movimiento nos presenta lo expresa la naturaleza de una línea. Aquí, lo que en el vacío de la forma del tiempo se compone consiste en la construcción y composición de un ritmo nomádico. El caos-cosmos surge de un caos, y es la apuesta por los dos extremos la que sostendrá otra relación con un territorio en la medida en que lo desterritorializa; expone las vibraciones, las oscilaciones que implica en cuanto experimenta un movimiento desterritorializante. Pues bien, el pasaje de lo finito a lo infinito hay que atenderlo en el movimiento *entre* los extremos, *mientras* se transforma (*Verwandlung*). Ahora bien, si algunos esbozos que Klee presenta en torno a la noción de ritmo en su primer curso en la Bauhaus pueden pedagógicamente aproximarnos a los movimientos en y de la naturaleza en un diálogo con ella,³²⁵ lo que encontraremos en una obra pictórica o gráfica es que lo que implica un movimiento lo expresa una fuga. *Salida (Austritt, 1923, 73)*.

³²² En el decir de Klee, “Da, wo das Zentralorgan aller zeitliche-räumliche Bewegtheit, heiße es nun Hirn oder Herz der Schöpfung, alle Funktionen veranlasst, wer möchte da als Künstler nicht wohnen? Im Schoße der Natur, im Urgrund der Schöpfung, wo der geheime Schlüssel zu allem verwahrt liegt? Aber nicht alle sollen dahin! Jeder soll sich da bewegen, wohin ihn der *Schlag* [cursiva nuestra] seines Herzens verweist”. En: *VJ* 47. Volveremos a esto. Nótese en esto que las exploraciones, diversas para cada cual, son materia singular; cada uno/a extraería distintamente del originario fondo de la creación en movimiento diferentes *repercusiones* que expresarían lo singular en cada quien.

³²³ *VJ* 15. Este volver la naturaleza (*Natur*) una imagen (*Bild*) implica lo que saldría de ella. Si se nos permite, *ihr umgeformtes Ab-bild*.

³²⁴ *VJ* 9.

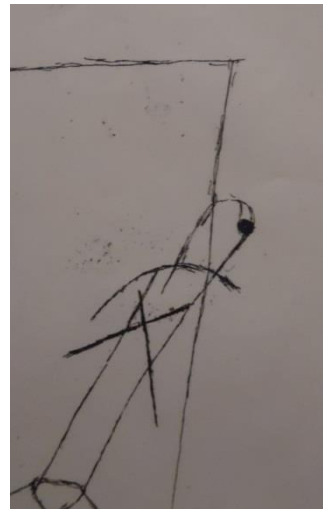
³²⁵ *BbF* 153-169. Por supuesto, la transformación de aquellos movimientos en un ejercicio artístico implica considerar lo que Klee expone en cuanto la presentación de estos implica una metamorfosis. Esto lo llevará a considerar pedagógicamente la noción de ritmo, como hemos visto, en términos aritmético (cuantitativa) y de pesos (cualitativamente), en tanto en cuanto el asunto consistiría en componer una obra que logre capturar un movimiento caos-cosmos. Habremos de decir que para Klee el asunto del ritmo implica tanto una somatología, como un ojo y un oído; y, en este último sentido, una tensión. Volveremos a esto. Al respecto: Wolfgang Kersten. “Das Problem “Rhythmus” bei Paul Klee” en Barbara Naumann (Ed.). *Rhythmus. Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften*. (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005), 243-259 y Osamu Okuda “«Exzentrisches Zentrum». Paul Klee als Lehre” en Michael Baumgartner und Rossella Savelli (Ed.) *Paul Klee: Die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klee Unterricht am Bauhaus*. (Bern: Benteli, 2000), 233-257.



Salida, 1923, 73

Litografía

22,5 x 15,4 cm



Consideremos sismográficamente la línea kleeneana y busquemos capturar un detalle de ella en esta obra gráfica, lo que se concibe en la composición de los trazos que aquellas líneas expresan quizás es una fuga de lo abstracto. Y esto implica atender que el desborde que experimenta el dominio de la abstracción es en cuanto tal la experiencia de lo inestable. Nos vemos forzados a dirigirnos a otro detalle en esta obra, es la “x” que implica el cruce de dos líneas en relación a aquellas dos curvaturas en contacto que dinamizan el punto que se mueve en ellas, la que expone el límite que el rectángulo como marco o ventana expresa. Este paso hacia fuera de la figura, esta salida (*Austritt*) de lo abstracto, el devenir-gráfico de dicha fuga, tal vez consista en atender los micro-trazados de líneas que acentúan macroscópicamente esta obra, los cuales componen el movimiento vibratoria de ella. Es en este sentido que una intuición de otra naturaleza la genera el hacer de una imagen pensamiento en tanto produce un cambio de percepción. Pero esto no podemos concebirlo sin atender a las obras pictóricas y gráficas que estamos considerando.

I. Ensayo de aproximación. Mientras las réplicas vuelven a recomenzar.

Nos hallamos en un campo de experimentación de lo sensible. Y para considerar el movimiento que se experimenta tendremos que atender las relaciones en la que se implican aquellos elementos-conjugados que puebla un *spatium*: líneas, tonos, colores, en tanto contra-efectúan un acontecimiento. Hemos dicho que la relación entre ellos implica un cuerpo que desaparece en lo que revela. Ahora tenemos que decir que antes que un cuerpo nos hallamos en una *casa de la construcción* cuyo lugar se revela desterritorializado por aquel movimiento.³²⁶ Ahora bien, que una expresión aórgica del deseo esté implicada en una fuga de lo abstracto, en la medida en que concibamos la presentación de ella nomadológicamente, nos ha llevado a considerar que es la génesis en cuanto estructura lo que tendremos que atender como una forma en el devenir, en cuanto génesis. En otros términos, el actuar de una línea abstracta sobre el alma, una intensificación de la materia por el espíritu,³²⁷ da el movimiento que expone aquella fuga en tanto se expresa que el acto de creación de mundo lo presenta una obra de arte. La naturaleza (*Die Natur*), una historia infinita de la naturaleza, el devenir de ella, esta implicada en aquel movimiento en tanto él es expresión de la metamorfosis que es ella.³²⁸ Como intentamos proponer en el interludio que precede a esta segunda parte, la naturaleza de un ojo fuera de sí implica la experiencia de un forzamiento de él; una violencia que altera la función perceptiva del ojo tornándolo un órgano indeterminado y polivalente. Pues bien, si preguntábamos, ¿cómo *ver* los colores?, lo que se explorará nomadológicamente será la construcción de un oír en un ver en tanto en cuanto es la experiencia de un ojo y un oído la que estructura una obra pictórica y gráfica.

³²⁶ *Choral und Landschaft*, 1921, 125; *Ohne Titel (Zwei Fenster in rot-grüner Komposition)*, 1921; *Luftschloss*, 1922, 42; *Das Haus zum Fliegerpfeil*, 1922, 56; *Städtebild (rot/grün gestuft) [mit der roten Kuppel]*, 1923, 90; *Tor im Garten*, 1926, 81; *Kleines Haus*, 1928, 28; *werdende Landschaft*, 1928, 148; *Häuser am Kreuzweg*, 1929, 31. Que lo que se exponga no sea en primer lugar un cuerpo, sino el lugar en el que él se hace, que lo hace, en el que se cobija y se expone, privilegiando el hecho constructivo y la desterritorialización del mismo, ver: *QP* 179-184. Volveremos a esto.

³²⁷ Ver, en esta investigación, “primer preludio: un ojo fuera de toda medida”.

³²⁸ Por el momento, en cuanto el devenir de la naturaleza presupone el movimiento de ella, la idea de naturaleza no consistiría sino en afirmar la alteración que ella expresa. En este sentido, aquí la distinción, bajo el marco determinadas condiciones históricas, lo que se hace de y en ella implicaría una presentación distinta de ella. Esto tal vez hace de las obras de arte una experiencia en la que se experimenta radicalmente aquel límite, lo cual no se hallaría sino entre devenir e historia. De ahí quizás provenga el sentido de la contra-efectuación. Volveremos a esto último en la conclusión.

Tendremos entonces que recordar una pregunta de Klee respecto a lo que nutre aquella rudimentaria nomadología, aquel cálculo nomádico,

¿Así pues el artista se dedica a la microscopia, a la historia natural, a la paleontología?

Es lo que Klee expresa antes y después de los signos de exclamación lo que también hay que atender,

Solo por comparación, solo en el sentido de la movilidad. ¡Y no en el sentido de una verificabilidad científica en fidelidad a la naturaleza (*Naturtraue*)! Solo en el sentido de la libertad. En el sentido de una libertad que no se dirija a fases determinadas de desarrollo, tales como en la naturaleza una vez estrictamente ocurrieron o van a ocurrir, o bien como podría ser (algún día quizá se verificará) en otras estrellas; más bien, en el sentido de una libertad que solo reclame su derecho de ser móvil, móvil como es la gran naturaleza (*wie die große Natur beweglich ist*).³²⁹

Una imagen del pensamiento presenta la diferencia en tanto expresa la naturaleza de un movimiento que hay que concebir moviente como es la gran naturaleza; la metamorfosis de aquel movimiento consiste en expresar lo libre que es la naturaleza en el acto en que ello lo presenta una expresión aórgica del deseo. Así, por una parte, en el decir de Deleuze y Guattari, “[h]ay un “retraso (*retard*)” de la pintura respecto a la música, como lo constataba Klee, el más músico de los pintores”,³³⁰ por otra parte, aquello que Klee busca componer no podrá exponerse sin considerar que el movimiento expresa un doble movimiento que retrae aquello que se diferencia en tanto hay un diálogo con la naturaleza que implica uno en *Out-landisch*. Un contra-movimiento (o un contra-punto) que implica invertir la imagen de la naturaleza en la medida en que el movimiento de ella lo expresa transformado una obra de arte. Ahora bien, como dirá Klee en aquella *Conferencia de Jena*

No es fácil orientarse en un todo compuesto de miembros (*Gliedern*) pertenecientes a diferentes dimensiones. Y un tal todo es tanto la naturaleza como su efigie transformada, el arte.

Es difícil, abarcar con la mirada un tal todo, sea este naturaleza o arte, y aún es más difícil, ayudar a otros a una visión de tal tipo.

³²⁹ VJ, 45-47. “Demnach gibt es ein Makroskopisch-Dynamisches und ein Mikroskopisch-dynamisches”, BG II.21/118.

³³⁰ MP 301 (372). Volveremos a esta experiencia del retraso.

La dificultad yace en que los únicos métodos con los cuales negociamos una figura espacial, que hacen surgir una clara representación plástica, se encuentran temporalmente separados. Esto yace en la insuficiencia de lo temporal en el lenguaje (*Das liegt an der Mangelhaftigkeit des Zeitlich in der Sprache*).

Pues nos faltan aquí de por sí los medios, para sintéticamente argüir una pluridimensional simultaneidad (*mehrdimensional Gleichzeitigkeit*).

Debemos comprometernos minuciosamente a pesar de todas estas insuficiencias con las partes de dicho todo. Pero en cada parte, [y] así también hay varias partes ya ha considerar, debemos del acto parcial (*Teilhandlung*) como tal permanecer conscientes, para que no temamos cuando después nuevos actos parciales (*Teilhandlungen*) nos dirijan hacia una dirección totalmente distinta, a otras dimensiones, a una región lejana, donde el recuerdo de la dimensión tratada puede fácilmente palidecer.

A cada dimensión temporalmente pasada le debemos decir: «tú ahora has devenido pasado»; pero quizás más tarde tropecemos en la nueva dimensión sobre un crítico, quizá afortunado lugar que volverá a establecer tu presente.

Y si se nos hace siempre más difícil con más y más dimensiones concebir simultáneamente las diferentes partes de esta textura (*die verchiedenen Teile dieses Gefüges gleichzeitig zu vergegenwärtigen*), nos decimos, debemos tener mucha paciencia (*sehr viel Geduld zu haben*)³³¹

Brevemente, hacer una experiencia de un multi-dimensional contacto (*mehrdimensionalen Kontaktes*) en una pluridimensional simultaneidad (*mehrdimensional Gleichzeitigkeit*), conlleva considerar que aquel se presenta distintamente en cada obra en cuanto la diferencia se expone singularmente. Lo que podemos concebir es que aquella pluridimensional simultaneidad que se presenta en la medida en que se va haciendo (y la paciencia quizá está implicada en el hacer) la expresa un movimiento que va y viene en tanto las direcciones que se extienden están siendo generadas por la conjugación entre los elementos que hemos buscado presentar. Los devenires que en un movimiento son una expresión polifónica de la naturaleza de un arte que se plantea la libertad como equivalente al movimiento de la gran naturaleza³³², plantean una intuición

³³¹ VJ 15-17.

³³² Para Massimo Cacciari, “Cada línea de la estructura polifónica tiene su propio tiempo, ella satisface la exigencia de la superación de la Ley entrópica. Aquí “ayer y mañana parecen contemporáneos”, el movimiento que hace avanzar es el mismo que reconduce hacia atrás, cada desarrollo es también recuerdo, cada invención memoria, como “la imagen reflejada en las ventanillas de un tren en marcha”. Tampoco un movimiento tiene aquí propiamente inicio o término: “aquellas que nosotros llamamos

de otra naturaleza, de un devenir-otro. Klee en la *Conferencia de Jena* considerará que hacer de la génesis una duración implica ir más allá de la impresión de los sentidos en tanto se exploran otras dimensiones implicadas en el presente-pasado de ellos; en una espacial-temporal agitación en la que se expresa la naturaleza del movimiento, un multi-dimensional contacto implica la experiencia de una pluridimensional simultaneidad. El tiempo que opera en una obra pictórica o gráfica se presenta en una imagen del pensamiento en tanto una metamorfosis de la naturaleza la expone una fuga que hace de aquel tiempo espacio. Ahora bien, esta imagen de naturaleza extra-proposicional es la que hay que considerar en tanto retorna en ella la expresión de un diálogo en *Outlandisch*.³³³ En este sentido, como dirá Deleuze y Guattari, “lo *natal* está fuera [cursiva nuestra]”.³³⁴

Una fuga de lo abstracto, como dirá Klee, en la medida en que constructivo no equivale a total (“*Aber beruhigen wir uns, Konstruktiv gilt nicht für Total*”)³³⁵ revela que el cálculo se halla ante su propio límite: lo incalculable, lo cual no puede sino

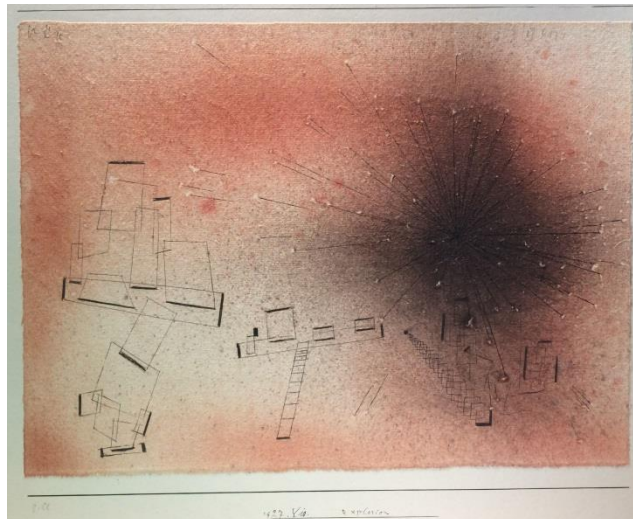
generaciones, son desarrollos y acrecentamientos del mismo modo que las así llamadas muertes son involuciones o disminuciones”. Un movimiento ha atravesado ya infinitos otros órdenes, cuando el de nuestro *recuadro* lo muestra, e infinitos otros atravesará. Pero el presente de la obra, precisamente en su polifónica estructura puede resonar: en la complejidad de los tiempos que lo constituyen él muestra, más bien, *espeja*, también aquellos otros órdenes posibles. En la medida en que la obra polifónica es “tantos variados universos” simultáneamente armonizados, ella *puede* también “reflejar” la infinidad de lo posible, no en forma finita, cerrada, sino en imágenes, simbólicamente.” En *Íconos de la Ley*. Trad. Mónica B. Cragnolini. (Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2009), 337-338 Volveremos a esto.

³³³ Para Cacciari, “Cuando tenemos que *hablar* de una imagen, se nos ofrecen solamente medios de naturaleza temporal unívoca y discretos. Parece una deficiencia intrínseca de la estructura temporal del lenguaje la de tener que desarrollar sus temas sólo sucesivamente, uno a la vez, la de tener que disecar una imagen que posea simultáneamente un cierto número de dimensiones, viviseccionarla en elementos discretos, tratarla como un complejo de partes separables. Probar y volver a probar este límite de la naturaleza temporal del lenguaje, conducir al lenguaje a golpearse contra su misma frente, constituye, tal vez, *lo propio* de la obra. Ella conduce al lenguaje ‘natural’ hasta llegar a contradecir la propia estructura temporal heredada. Pero el lenguaje de la lengua hablada no es más que *una* forma del pensar. (...). Ninguna mítica necesidad, ninguna Ley de la naturaleza vincula la palabra hablada a una dimensión única. Ella parece, antes bien, ‘alegorista’ en la esencia. Ninguna voz, en sí, agota la estructura ramificada de la polifonía, pero todas le pertenecen. Remontar a la arché tiene en Klee también este valor: aferrar las huellas de una *escritura* ‘originaria’ en la que logos e imagen, concepto y representación habitan aún juntos, de una características universalis que informa la extraordinaria importancia de los ‘títulos’ de Klee, que no representan ni ilustraciones, ni comentarios, ni asociaciones psicológicas. Ellos indican, antes bien, el lugar posible de una ‘arquetípica’ simpatía entre palabra e imagen”. En *Íconos de la Ley*. Trad. Mónica B. Cragnolini. (Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2009), 346

³³⁴ En el decir de Deleuze y Guattari, “Una componente territorial o territorializada puede ponerse a brotar (*bourgeonner*), a producir: tal es el caso del ritornelo, que quizá habría que llamar ritornelo a todo lo que está en este caso. Este equívoco entre la territorialidad y la desterritorialización es el equívoco de lo Natal. Y se comprenderá mejor si se considera que el territorio remite a un centro intenso en lo más profundo de sí mismo; pero precisamente, ya lo hemos visto, ese centro intenso puede estar situado fuera del territorio, en el punto de convergencia de territorios muy diferentes o muy alejados. Lo Natal está fuera (*Le Natal est dehors*).” *MP* 331 (400-401). Recordemos que el plano es también de naturaleza topográfica.

³³⁵ *Escritos* 132. En *Teoría del arte moderno* 51; en la edición francesa, *Théorie de l'art moderne* 50. (volveremos a esto).

implicar un cálculo. Pues bien, el problema en el que nos encontramos consiste en la exposición de un ritornelo.³³⁶ Es decir, este concepto es el que tenemos que elaborar en clave Paul Klee, recordando el carácter distributivo de la conjunción que aquel expone.³³⁷ En *Mil mesetas* se expresa que “[n]o hay el tiempo como forma *a priori*, más bien el ritornelo es la forma *a priori* del tiempo, que fabrica cada vez los diversos tiempos”,³³⁸ y para nuestra investigación esta construcción de diversos tiempos implica una intuición en la medida en que un oír fuera de una imagen del pensamiento, en cuanto aquel oír vuelve a dar la forma *a priori* del tiempo es el que expresa el movimiento que el ritornelo de Klee exige en tanto el diálogo con la naturaleza implica uno en *Out-landisch*. Dicho de otro modo, bajo aquel sentido del humor que buscamos expresar en la primera parte de nuestra investigación,³³⁹ lo que vuelve a dar una imagen del pensamiento lo genera aquel diálogo en el que la repetición de la diferencia se ensaya en una relación en la que dibujo y pintura implica aquel ver-oír-fuera-de-sí en tanto se experimenta un estallido que expresa el afuera de la imagen del pensamiento. Esto es, un ritmo que nace de una *explosión* (*Explosion*, 1927, 250) que compone un ritornelo-Klee expresa la desenvoltura de un caos-cosmos.³⁴⁰



Explosión, 1927, 250

Pluma y acuarela, sobre papel sobre cartón.

22,5 x 30,4 cm

³³⁶ Respecto a la invención del concepto de ritornelo por parte de Deleuze y Guattari, ver, *DRF* 341-343 (353-356).

³³⁷ “ora, ora, ora (tantôt, tantôt, tantôt)”, *MP* 318 (383).

³³⁸ *MP* 352 (431) (traducción modificada)

³³⁹ Explícitamente en el tercer capítulo de la primera parte.

³⁴⁰ Volveremos a esto.

El ritmo nace del caos implicándose en la experiencia de una obra de arte que en tanto presentación de una imagen del pensamiento expresa el devenir de un movimiento que compone una pluridimensional simultaneidad a la vez que expresa el afuera del ver de la imagen. En el marco de nuestra investigación, para decirlo en los términos de Klee, tenemos entonces que preguntar por aquella efigie transformada que es una obra de arte. Pues, en este sentido, un ojo, el cual ve, el otro, el cual siente, expresa una sensación y un sentimiento (*Gefühl*) que solo se experimenta en un *diálogo en Out-landisch* .

III. Primer ensayo de aproximación: *réplicas*.

Buscamos atender el ver de una imagen del pensamiento. Considerando que ella, expresa un *spatium* que se compone de direcciones que re-originan diversas dimensiones, una multidimensional simultaneidad, el ver de aquella imagen implica un diálogo en *Out-landisch* al mismo tiempo que Klee busca expresar en un *Zwiesprache* en que dos lenguas se han separado, y en la que la separación la presenta una expresión aórgica del deseo, un contra-movimiento que implica unos devenires-otro, un devenir-mundo-otro. Lo que vuelve a dar un plano que lo expresa una disyunción que revela que la naturaleza de lo lumínico es un problema en la medida en que aquel ver es un ver-oír-fuera-de-sí, expone en cuanto tal, en tanto en cuanto la *relación* tierra y territorio se expresa como el movimiento de una fractura, de una atmósfera-terremoto, una historia infinita de la naturaleza. Pues bien, *antes que* la afirmación de Deleuze y Guattari: “no hay el Tiempo como forma *a priori* en cuanto lo que fabrica diversos tiempos hay que llamarlo forma *a priori* del tiempo”,³⁴¹ tenemos que concebir que un ritornelo implicado en aquel diálogo (*Zwiesprache*) presenta una imagen transformante de la naturaleza. En otros términos, un ritornelo-Klee expresa una metamorfosis que experimenta una historia infinita de la naturaleza en tanto vuelve a exponerse un salto. Y en la medida en que el vacío de la forma vacía del tiempo lo presente un plano topográfico, la imagen del pensamiento que vuelve a dar una obra de arte en cuanto acto de creación de mundo se encuentra en la relación disyuntiva entre grafía (*Graphik*) y pintura (*Malerei*) en

³⁴¹ MP 301 (372).

tanto ella re-crea un mundo.³⁴² Ella hace ver (*macht sichtbar*) el contra-movimiento. En este sentido, en el afuera del ver: una explosión que lo vuelve a originar. Esto es, el “agujero negro”,³⁴³ como un movimiento que implica una forma que fabrica diversos tiempos, diversas dimensiones, lo expresa una obra de arte en tanto explosión (*Explosion*, 1927, 250). Que la experiencia de una obra de arte pictórica o gráfica haga del ver de ella un ver-oír-fuera-de-sí no quiere decir que la oigamos, es, más bien, el oír el que ha devenido una transformación del ver en el que resta fuera de sí el oír. Es decir, el ojo que ha devenido un órgano virtual polivalente expone el afuera de sí; es esto lo que expresa la naturaleza de un diálogo en *Out-landisch*;³⁴⁴ esto es lo irreductible en tanto en cuanto se hace de una imagen pensamiento de un ver-oír-fuera-de-sí. Dicho de otro modo, ello, la pregunta por el hacer de una imagen pensamiento, nos lleva a concebir afuera la génesis de sí en la medida en que lo que se expresa fuera de la imagen es un ver que *construye* e *intuye* un movimiento que revela que aquella génesis es una heterogénesis en tanto en cuanto el caos (*das Chaos*) hay que concebirlo en cuanto tal como imponderable, inconmesurable, como falta de medida (*Über-mass*). La naturaleza de un concepto inconceptualizable de la falta de oposición que puede ser Algo nada o nada Algo (*Das nichtige Etwas oder das etwaige Nichts ist ein unbegrifflicher Begriff der Gegensatzlosigkeit*³⁴⁵). Ahora, el humor del sentido de Klee en este período de su obra quizá pueda caracterizarse como el de un envío-cósmico (*kosmisches Paket*). Ahora bien, consideramos que en un encuentro con una obra de arte la imagen del pensamiento que se presenta la expone una fuga cuya línea expresa que es el plano de caos-cosmos el que implica un plano topográfico que hace de aquel una envoltura que la compone un *Zwiesprache* en *Out-landisch*. En unas pocas palabras, se trata de concebir una composición (*Komposition*)³⁴⁶ al mismo tiempo que un arreglo de ella la revela en cuanto que se compone de repeticiones y de retornos como tal como un desvío del envío-cósmico que expresa que ella en tanto cambia de dirección expone una

³⁴² A propósito del concepto de *Graphik*, ver nota 197

³⁴³ *MP* 319 (383-384)

³⁴⁴ *VJ* 41. Ver también, Régine Bonnefoit. “Paul Klee und die “Kunst des Sichtbarmachens” von Musik” en *Archiv für Musikwissenschaft*, 65. Jahrg., H. 2. (2008), 121-151. En la que la noción de contra-punto es fundamental para considerar lo que Klee aprende de la música considerando el papel de las líneas en una composición de naturaleza polifónica. En el caso de Deleuze, la noción de línea, al menos a partir de la primera parte del capítulo IV de *Diálogos (D)*, si bien ya podría considerarse tanto en *Diferencia y repetición* como en *Lógica del sentido*, asume un papel, que no habría que olvidar, un papel político que bien podría expresarse en el arte en cuanto en él que se expresa radicalmente la falta de un pueblo en tanto sería este el asunto de lo político.

³⁴⁵ *BG* I.1/14-15

³⁴⁶ “*Wir wollen ihm von nun an den tönenden Namen Komposition gerne zugestehn*”, *VJ* 41

tensión que implica una inflexión que es la que describe el acontecimiento de un punto, o de una línea: este es, el del re-comienzo de un mundo. Esta es la naturaleza de la composición kleeneana, considerando que es una mezcla, la entre un arte del número nomádico y una conjugación de fuerzas del caos, terrestres y cósmicas, la que muestra una imagen del pensamiento; un acto de creación de mundo en el que el acto (*Tun*) que se expresa es el de un cuerpo que desaparece en lo que revela. A esto lo llamará Klee, volveremos a esto, “abstracto con recuerdos (*abstrakt mit Erinnerungen*)”³⁴⁷, al mismo tiempo que aquel cuerpo es uno vuelto imagen de un sentido del humor que está afectado por un movimiento de desterritorialización en una casa de la construcción, es lo que lo despega el salto (*Sprung*) que implica el concepto de gris.³⁴⁸

Pues bien, en el período que estamos considerando, Klee sustrae el plano topográfico de una concepción geométrica de él.³⁴⁹ Que en una obra pictórica y gráfica se haga de un punto-movimiento (*Punktbewegung*) un movimiento de desterritorialización³⁵⁰ implica considerar que el concepto de gris en tanto expresa la

³⁴⁷ *Diario*, número 951. Klee, en el número 956. “Lo que la guerra me decía al comienzo tenía más bien naturaleza física: que en las cercanías corría sangre (*Was anfangs der Krieg mir sagte, war mehr physischer Natur: Daß Blut in der Nähe floß*). Que el propio cuerpo podía correr peligro, ¡cuerpo sin el que el alma no existe! (*der eigene Leib in Gefahr kommen konnte, ohne den die Seele einmal nicht!*). Las tropas de reserva que cantaban como idiotas en Munich (*Die blöd singenden Reserven in München*). Las víctimas coronadas (*Die bekränzten Opfer*). La primera manga doblada en el codo, con un alfiler de seguridad (*Der erste am Ellbogen umgekrempelte Ärmel, die Sicherheitsnadel dran*). Una sola y larga pierna bávara dando enormes pasos entre dos muletas (*Das eine lange bayrisch Bein, zwischen zwei Krücken weit ausschreitend*).

³⁴⁸ Volveremos a esto.

³⁴⁹ Quizás hay que concebir que la geometría kleeneana se hunde en la experiencia del ritmo. En este sentido, podríamos volver a repetir lo dicho doblemente por Boulez, 1) “Il faut d’ailleurs remarquer que, dans ses écrits théoriques, les exemples pris à la musique, du moins de façon explicite, sont beaucoup moins nombreux que les déductions à partir de l’observation de la nature, ou les spéculations sur l’arithmétique ou la géométrie. Mais ces dernières, spécialement les relations arithmétiques qui concernent le rythme et la division de l’espace, sont très près de la définition du rythme en musique, et des division métriques [aquí estaría por una parte enunciada la estética kleeneana, la estética trascendental de Klee (agregado nuestro)]”, *Le pays fertile. Paul Klee*, 35. 2) “Chez Klee [Boulez se referirá a la diferencia con Kandinsky, en el período de la Bauhaus (agregado nuestro)], l’on observe exactement le contraire. Ce qui forcé ma conviction c’est que l’on reconnaît son empreinte. La ligne n’est pas la ligne parfaite, mais une approximation de la ligne; la main n’a pas à concurrencer une règle, elle produit sa propre déviation, sa propre distorsion; le cercle n’est pas le cercle parfait, mais *un* cercle, un cercle tracé à la main, pour lequel il a refusé le compas, un cercle parmi cent autres, qui possède l’autonomie merveilleuse de sa propre déviance. *On a en même temps la géométrie et la déviation de la géométrie, le principe et la transgression du principe* [o bien, como hemos dicho, no hay sino una topografía (agregado nuestro)]. *Je considère que c’est la plus important des leçons de Klee, et c’est encore plus remarquable si l’on pensé à l’environnement plutôt austère, strict, géométrique du Bauhaus. Il préserve une zone d’insoumission [cursivas nuestras]*”. *Le pays fertile* 126-127

³⁵⁰ “En efecto, en pintura el punto no crea la línea, la línea arrastra al punto desterritorializado, lo arrastra en su influencia exterior; en ese caso, la línea no va de un punto a otro, sino que *entre los puntos* huye en otra dirección, que los hace indiscernibles. La línea ha devenido la diagonal, que se libera de la vertical y de la horizontal; pero la diagonal ya ha devenido la transversal, la semidiagonal o la recta libre, la línea

génesis y el devenir de una obra en un pliegue que es el de un concepto inconceptualizable expone una vibración (*Schwingung*) que toma consistencia pictórica y/o gráficamente. Quizás, por esto, unas líneas puedan bailar.³⁵¹ La forma *a priori* del tiempo, el ritornelo, despliega el *spatium* que una fuga de lo abstracto, implicando la diferencia, presenta como el de una imagen del pensamiento. En esta dirección, un acto de creación de mundo que lo elabora la complementariedad entre dibujo y pintura expresa una composición que desterritorializa un territorio. Como bien dice Zourabichvili,

el desafío es el sentido existencial del *retorno* como problema (la palabra ritornelo evoca, a la manera de un acrónimo, el eterno retorno (*retour éternel*): ¿qué hace el trazado que, al volver sobre sí, diferencia un interior de un exterior (instauración de un territorio)? ¿se abisma en el torbellino loco alrededor del origen cuyo simulacro segrega (lo Natal)? O bien, ¿repite al hacerlo el afuera que envuelve y cabalga al tiempo que se distingue de él (el límite es al mismo tiempo un cedazo)?³⁵²

Lo que vuelve a dar un plano, el *spatium* que es él, lo compone la relación entre los elementos sensibles que la auto-posición de una obra de arte expresa conjugados. En el retorno vuelve a repetirse la diferencia en lo que ella genera; la experiencia que se hace de una imagen del pensamiento se encuentra en un movimiento que implica un ritornelo. Pues bien, vuelve a dar un plano de la naturaleza cuya libertad consiste en expresarse en cuanto tal como movimiento una obra de arte; es lo extra-proposicional un movimiento que expresa lo inacabable de una experiencia del pensamiento. La insuficiencia de lo temporal en el lenguaje (*der Mangelhaftigkeit des Zeitlich in der Sprache*)” nos dificulta concebir la construcción e intuición de una pluridimensional simultaneidad, y esta insuficiencia también nos dificulta considerar el movimiento de una fuga de lo abstracto.³⁵³

quebrada o angular, o bien la curva, siempre en medio de ellas mismas. Entre el blanco vertical y el negro horizontal, el gris de Klee, el rojo de Kandinsky, el violeta de Monet, cada uno forma un bloque de color. La línea sin origen, puesto que siempre se ha iniciado fuera del cuadro que sólo la toma en el medio, sin coordenadas, puesto que se confunde con un plano de consistencia en el que flota y que ella misma crea, sin unión localizable, puesto que no sólo ha perdido su función representativa, sino toda función de limitar una forma cualquiera, -de esa forma la línea ha devenido abstracta, verdaderamente abstracta y mutante, bloque visual, y el punto, en esas condiciones, vuelve a tener funciones creadoras, como punto-color o punto-línea”. *MP* 297 (365-366)

³⁵¹ Volveremos a esto.

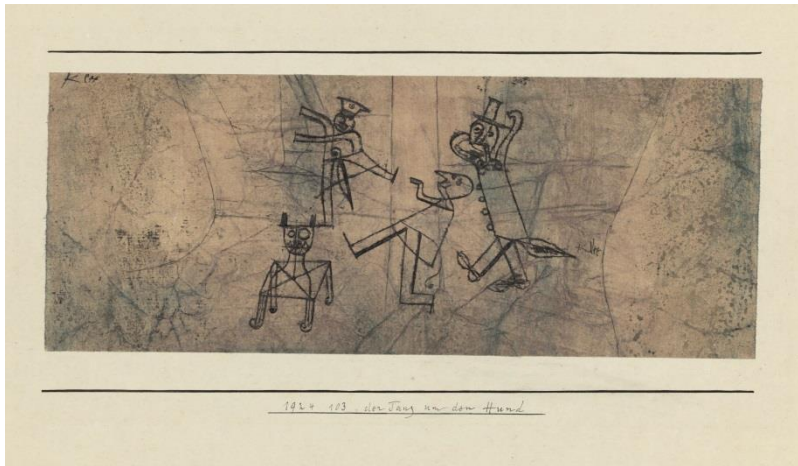
³⁵² François Zourabichvili. *El vocabulario de Deleuze* 92.

³⁵³ Volveremos a esto.

Hemos estado buscando atender una relación de fuerzas considerándola en una espacial-temporal agitación; en la relación entre una fuerza de gravedad y una fuerza centrífuga es un territorio el que se desterritorializa. Hemos considerado que una expresión aórgica del deseo está implicada en aquella relación en la medida en que altera la presentación de ella. Esto es, revela que la mecánica plástica kleeneana implica una potencia de transformación, al mismo tiempo que la conmoción que produce es la que actúa en cuanto tal como línea abstracta. Para esto, en la primera parte de esta investigación introducimos la distinción entre dominio de lo abstracto y plano de caos-cosmos en cuanto nos permitía considerar lo que compone aquella conmoción y lo que expresa aquella potencia de transformación. Ahora, esto es lo que expresa la experiencia del retorno considerando que la relación entre una fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del deseo presenta que lo que vuelve al mismo tiempo parte, que es siempre un desvío en la medida en que en el volver y partir del retorno aquella relación expresa la diferenciación que él implica. Pues bien, consideramos que ella es expresada por una línea abstracta que no se distingue de un movimiento desterritorializante, y en este sentido tendremos que volver hacia el lenguaje de las obras mismas en tanto en cuanto él presenta una imagen del pensamiento.

Nuestra dificultad consiste en aprender que una tensión que expone una relación de fuerzas implica un acontecimiento que lo expresa un contra-movimiento en el hecho de sensación que es una obra de arte. En otros términos, habremos de aprender que aquello que lo define es una vibración. Pero, entonces, ¿cómo comenzar a concebir aquella tensión para atender una vibración? Sigamos una danza, *La danza alrededor del perro (der Tanz um den Hund, 1924, 103)*³⁵⁴

³⁵⁴ Aquí, podríamos considerar el recuerdo de Goya en Klee, ver: *Diarios*, números 578, 602, 768.



La danza alrededor del perro, 1924, 103

Pluma y acuarela sobre imprimación sobre papel sobre cartón

9,7 x 24,8 cm

Consideremos los cuatro personaje (*Figuren*) del escenario que compone Klee, sigamos el personaje del centro en y de esta obra que inclinado por la acentuación o el peso de tres líneas dinamiza la obra. Pues bien, los personajes están hechos por líneas que hacen superficies, estas exponen vacíos en el que se transparenta el *spatium* que los escenifica; el entramado de líneas semitransparentes que expone el *sin fondo* genera una determinada atmósfera (*Stimmung*). Escenificándose a través de los personajes, como si se suspendieran en el vacío, se presentan distintas direcciones en él. Los personajes expresan distintas fuerzas, y estas abren distintas dimensiones y perspectivas. En este sentido, puede considerarse la fuerza que en vertical ejerce el personaje policial que comunica alrededor del perro. Se trata de una dirección que genera una tensión en y contra otra dirección en tanto los otros dos personajes caen en diagonal. Es la acentuación o peso de algunas de las líneas que componen a los personajes las que expresan los movimientos que dinamiza la obra. Ahora, en *la danza alrededor del perro* (1924, 103) se haya un humor del sentido implicado en un movimiento de desterritorialización, pues el *paso* al que hay que volver consiste en atender el ritmo implicado en él. Aquí, él está marcado por la relación entre los personajes en tanto en cuanto hace que el escenario se exprese inclinado. De este modo, y considerando la distancia entre las dos piernas acentuadas tonalmente en el personaje del centro, el de

aquella microfísica línea curva, quizá podamos considerar que los pasos son los de una huida que está próxima a un encierro.

IV. Segundo ensayo de aproximación: *réplicas*.

Hemos estado considerando que un plano de caos-cosmos vuelve a darlo una obra de arte en la medida en que la auto-posición que es ella es la de un acto de creación de mundo. En cuanto el acontecimiento se monumentaliza en una obra, el movimiento que estructura se experimenta como el de la metamorfosis del concepto de gris. Lo que se sustrae de la geometría expresa la experiencia de un movimiento de desterritorialización. Un acto de creación de mundo implica la espera y reserva del acontecimiento de sí si en tanto lo que transforma diferencia la virtualidad de él en una obra de arte. Es decir, vuelve a experimentarse un acontecimiento como un hecho pictórico o gráfico en cada obra;³⁵⁵ vuelve un mundo-otro en tanto es experiencia de lo que en un plano de caos-cosmos se extiende. Que el ritornelo fabrique tiempos distintos y que lo que exponga lo presente un acto de creación, hace del acontecimiento de él la experiencia de una metamorfosis. En este sentido, la topografía de un plano expone un movimiento de desterritorialización. Para retomar lo dicho en la primera parte de esta investigación, pero ahora concibiendo una variación en ello, la contra-efectuación está implicada en la relación entre sensación y concepto; y considerando que esta toma consistencia en una obra de arte, es la alteración la que se expresa en la imaginación que en aquel acto de creación de mundo se revela productivamente en cuanto contra-movimiento. En cuanto obra del arte, la imagen del pensamiento vuelve a dar lo que puebla la movilidad de un plano de caos-cosmos. Sustrayendo el ritmo de la medida, es una caída la que presenta aquella imagen que se expresa en la experiencia de una obra de arte. Un acto de creación implica intuición y construcción y el pathos de una distancia³⁵⁶. Un arreglo nomádico, un movimiento desterritorializante, comporta la construcción de un ritmo. Y si el azar está implicado en la composición, también lo que

³⁵⁵ M. Duchamp, decía respecto a la obra de Klee, "*His extreme fecundity never shows signs of repetition as is generally the case. He had so much to say that a Klee is never another Klee*". Esta cita la extraemos de Jürgen Glaesemer. *Paul Klee. Handzeichnungen II. 1921-1936* (Bern: Kunstmuseum Bern, 1984), 34.

³⁵⁶ Volveremos a esto Sin duda, como diremos, hay una reminiscencia a Nietzsche, pero también hay una suerte de préstamo y transmutación de aquella formulación; sin dejar de lado que en aquella distancia puede estar involucrada la potencia de la ficción.

cae de él se afirma en la medida en que es necesario para el arreglo rítmico. Yace en el devenir un movimiento de desterritorialización; una línea abstracta lo expresa en un ensayo que en cada obra se compone singularmente (*una obra una* atmósfera afectiva (*Stimmung*)).

Pues bien, concibamos constructivamente una obra de arte pictórica, esto es, por ejemplo: *Arquitectura de imagen rojo amarillo azul* (*Bildarchitektur rot gelb blau*, 1923, 80).



Arquitectura de imagen rojo amarillo azul, 1923, 80

Transferencia en óleo sobre imprimación sobre cartón,
marco original.

44,3 x 34 cm

Esta obra consiste en un arreglo que entra en variación acorde la fuerza expresiva de cada color que se compone en contacto con otros. Recordemos que el círculo cromático fue transformado por Klee para expresar la implicancia de una multiplicidad de voces (*Mehrstimmigkeit*), y en *Arquitectura de imagen rojo amarillo azul* estas se componen en base a los colores primarios (movimientos periféricos). Atendamos ahora los valores tonales en términos pictóricos, el movimiento en

Arquitectura de imagen implica las voces *rojo amarillo azul* en la modulación de las relaciones que se generan entre ellas. Dicho de otro modo, los tonos negros y grises en relación con rojos amarillos azules modifican la modulación del marrón determinado por el arreglo cromático. Es decir, cada miembro (*Glied*) se modifica en relación con los colores primarios y al mismo tiempo los valores tonales se componen distintamente en aquel arreglo. Las relaciones de pesos que comportan pesos-rítmicos construyen un movimiento en el que aquellas voces se mezclan (el trazo imperceptible de unas diagonales): alturas y bajadas que expresan una modificación cromática en aquella obra: atrás y delante, arriba y abajo, acorde a la magnitud de cada tono. En este sentido, si un arreglo nomádico comporta un equilibrio implicado en una fuga de lo abstracto, aquel también está vuelto hacia lo imponderable e inconmensurable, el caos. Lo que expone esta obra en un ir y venir de un miembro a otro miembro, y viceversa, son *distancias* que se presentan en relación a la magnitud de cada miembro; lo que vibra en el descentramiento de sí son la relación entre los tonos. Aquí nos encontramos ante el hecho constructivo de una imagen del pensamiento en una obra de arte. Específicamente, una arquitectura de imagen;³⁵⁷ el proceder arquitectónico cromático.

Vuelve a dar un plano de caos-cosmos la textura (*Gefüge*) de una obra, y tendremos que comenzar a concebir en esta segunda parte,³⁵⁸ siguiendo a P. Boulez, que la extremidad de un orden es indiferenciable de la extremidad de un caos.³⁵⁹ Por el

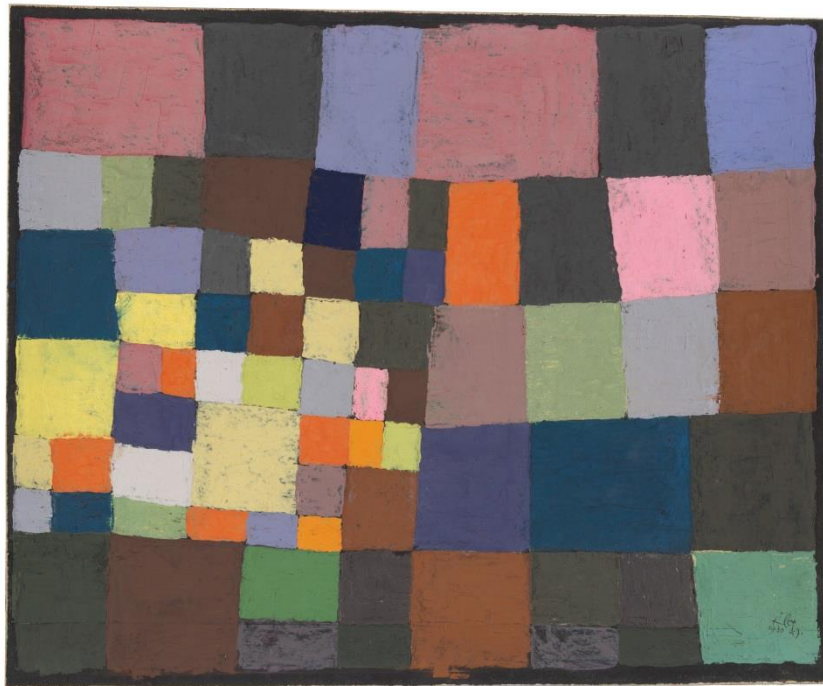
³⁵⁷ Para Deleuze y Guatarri, “el arte no empieza con la carne, sino con la casa; por este motivo la arquitectura es la primera de las artes. (...) Y, ateniéndonos a la forma, la arquitectura que más ha ahondado en su ejercicio (*l’architecture la plus savante*) hace sin cesar planos, lienzos de pared, y los junta. Por este motivo cabe definirla por el «marco», un encaje de marcos con diversas orientaciones, que se impondrá a las demás artes, de la pintura al cine. Se ha presentado la prehistoria del cuadro como pasando por el fresco en el marco de la pared, por la vidriera en el marco de la ventana, por el mosaico en el marco del suelo: «El marco es el ombligo que relaciona el cuadro con el monumento del que es la reducción», como el marco gótico con sus columnitas, su ojiva y su aguja calada. (...). El marco o el borde del cuadro es en primer lugar el envoltorio exterior de una sucesión de marcos o de lienzos de pared que se juntan, operando contrapuntos de línea y de colores, determinando compuestos de sensaciones”, *QP* 189-190 (177-178)

³⁵⁸ Y este asunto comporta acercarnos a otras obras en el que no debemos olvidar el ensayo que implican. Ahora bien, la vacilación que se inscribe en el acontecimiento y que define el acto de creación consistiría en el movimiento de un ritmo que expresa una topografía. Respecto al trayecto que recorreremos, y que bien responde a un *curso* de sus enseñanzas en la Bauhaus, ver: Michael Baumgartner. “Vom »Structuralrhythmus« zum »polyphonen« Bildgefüge. Eine Einführung in Paul Klees Beschäftigung mit Malerei und Musik am Bauhaus” en Zentrum Paul Klee (Ed.) *Paul Klee. Melodie und Rhymus*. (Bern: Hatje Cantz, 2006), 71-85 y Cathrin, Klingsöhr-Leroy. “En équilibre. Paul Klee au Bauhaus” en Angela Lampe (Ed.) *Paul Klee. L’Ironie a l’oeuvre*. (Paris: Editions Centre Pompidou, 2016), 126-130 En relación a otros ensayos de Klee y de la relación entre música y pintura, considerando este período de tiempo, ver: Hajo Düchting. *Paul Klee. Malerei und Musik*. (München: Prestel Verlag, 2001), 33-64.

³⁵⁹ Esto se haya en una entrevista publicada en la traducción al inglés y holandés de *Le pays fertile*, la cual se encuentra en: Etty Mulder (Ed.). *The Fertile Land - Pierre Boulez Paul Klee Identifications. Texts, translations, mutations*. Pelgrom, Eva. (Trans.) (Maarn-Nijmegen: Uitgeverij Roelants, 2015), 98-99.

momento, lo que se arregla nomádicamente hay que considerarlo como un in-equilibrio entre pesos-rítmicos: inestable, oscilando, vibrando. El orden se expone como contingente y el carácter fatídico del concepto de gris afirma la necesidad de aquella contingencia. Es esto lo que implica el azar.³⁶⁰ En este caso, en *Arquitectura de imagen rojo amarillo azul* lo que se arregla primariamente es lo que se mezcla, es decir, el color marrón. Se expresa la mezcla de aquel color en los tonos y los colores que lo componen. Es decir, una pura mezcla en la que está implicado el concepto de gris. Construir lo in-equilibrable está implicado en la presentación de los matices marrones, esto es lo que expone la relación entre los tonos y los colores primarios.

Salgamos ahora de aquella obra y vayamos hacia otra obra pictórica, *El jardín floreciente* (*der blühende Garten*, 1930, 199).



El jardín floreciente, 1930, 199

Pasta color pastel sobre imprimación sobre papel

41 x 50 cm

³⁶⁰ Por supuesto, en este asunto está en juego aquello que dice Klee en torno a “puede ser muerte o nacimiento, querer o no-querer”. Habremos de volver a esto más adelante.

En la primera parte de nuestra investigación, considerando la noción de estructura, atendimos un suceso (*Geschehen*). Ahora, lo que se diferencia hace de sí una textura que expresa un arreglo como una fuga. Una obra en tanto efigie transformante de la naturaleza estructura una fuga en la que la metamorfosis en que consiste ella presenta un movimiento. Para Klee, ella exige ser libre como el todo de la naturaleza, y es lo libre en cuanto deseo lo que se expresa en cuanto tal como una expresión aórgica del deseo es en esta medida que hay que considerar que el contra-movimiento que expresa el frío romanticismo de Klee busca generar otra imagen del pensamiento en la que un devenir-mundo-otro está implicado. Es aquella expresión potencia de transformación; ella, actividad productora de la imaginación para poder pensarla tiene que revelarse a la distancia; un acto de creación de mundo en cuanto se presenta como una imagen del pensamiento, en la medida en que lucha contra el caos, compone un pasaje de lo finito a lo infinito, del territorio a la desterritorialización. Aquí, volvamos a *El jardín floreciente*. El movimiento que compone una textura (*Struktur*) lo presenta el hecho de sensación que es aquella obra pictórica. En cuanto una fuga de lo abstracto (se) compone (de) sensaciones,³⁶¹ estas varían en intensidad acorde el acontecimiento que monumentaliza sensiblemente. La relación entre los miembros que aquella textura compone implica un arreglo en la medida en que aquella relación expresa el movimiento que le da consistencia aquella textura (*Gefüge*).³⁶² Es decir, las *distancias* entre los miembros que componen la textura de esta obra tenemos que intentar considerarlas en el arreglo de ella atendiendo las relaciones de peso que expresa una composición de pesos-rítmicos. Ahora bien, *El jardín floreciente* comporta una orientación, lo que va desenvolviéndolo al ir variando las relaciones en el arreglo de esta obra va afectando distintamente el movimiento del jardín. Esto es, este va variando por el arreglo que presenta esta obra, que puede comportar una notación (*Notation*) en ella,³⁶³ pues aquello que en un ir y venir se compone es un movimiento tonal que lo expresa la relación entre los valores cromáticos. Son *distancias* las que van

³⁶¹ Como ya decíamos respecto a Deleuze (y Guattari) en *QP*, “el fin del arte, con los medios del material, es arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percibiente, de arrancar los afectos de las afecciones, como pasaje de un estado a otro. Extraer un bloque de sensación, un puro ser de sensación. Para ello hace falta un método (*Il y faut un méthode*), que varía con cada autor y que forma parte de la obra”, 168 (158)

³⁶² Intentaremos considerar, atendiendo al uso que les da Klee, que las nociones de *Struktur* y *Gefüge* son equivalentes. Ahora bien, creemos que esta equivalencia nos permitirá ahondar en aquel dialogo (*Zwiesprache*) que Klee propone entre arte y naturaleza.

³⁶³ Para esto, Michael Baumgartner. “Aspekte der Notation bei Paul Klee” en Hubertus von Amelnunxen, Dieter Appel y Peter Weibel en colaboración con Angela Lammert (Ed.). *Kalkül und Form in den Künsten*. (Berlín: Akademie der Künste, 2008), 336-342.

conjugándose en el arreglo nomádico de esta obra, un *crescendo* y *diminuendo*, y viceversa; ver-oír-fuera-de-sí las relaciones que van variando acorde a lo va componiendo esta obra. Orientarse implica seguir un arreglo, y es en el pasaje que ella compone, que ella es, que concebimos un contra-movimiento que se presenta como el de un jardín floreciente. La distinción entre la izquierda y la derecha del cuadro expresa una asimetría que implica aquel contra-movimiento temporal que se conjuga tonalmente en tanto en cuanto aquella se expone como dispar.

Una imagen vuelve a darla una obra de arte. Pues bien, tendremos que concentrarnos en las relaciones de fuerzas que componen una fuga de lo abstracto considerando que quien presenta aquel pasaje de lo finito a un movimiento infinito es una línea abstracta. Vuelve en la repetición (*répétition*) la potencia de un ritornelo-Klee, o sea, la de una historia infinita de la naturaleza. Pues bien, quizá es una *fermata* o la *suspensión de un péndulo* la que tengamos que considerar expresada en el pasaje de lo finito a lo infinito,³⁶⁴ en el retraso de una pintura que se expresa como una imagen de aquella historia, *Zarcillo* (Ranke, 1932, 29) (en el que el material-fuerza lo compone la arena-tiempo).

³⁶⁴ Nietzsche, escribía en *La ciencia jovial*, op.cit., (trad. José Jara), “§367 Nuestros tiempos lentos. Así sienten todos los artistas y hombres de «obras», el tipo de hombre maternal: en cada período de su vida – recortado cada vez por una obra- siempre creen estar ya en la meta misma, siempre recibirían pacientemente a la muerte con el sentimiento: «Estamos maduros para ella». Esto no es expresión de cansancio –sino más bien de un cierto soleamiento y placidez otoñal que deja en su autor en cada ocasión la obra misma, el haber madurado de una obra. Allí se vuelve lento el *tempo* [ritmo] de la vida y se hace denso y fluido como la miel –hasta el largo calderón musical, hasta creer en el largo calderón...”.



Zarcillo (1932, 29)

Transferencia en óleo sobre arena sobre madera;
marco original.
38 x 32 cm

(¿Dónde se halla la fuerza de la firma de Klee en esta obra, si lo que la conjuga gráficamente es la relación entre una fermata, un círculo arena, la línea recta infinita en la que está entramada una línea curva y un inhabitual movimiento de una línea que se expresa en el inferior de la obra? Quizás en la misma relación que expone el marco-óvalo, la firma se expresa en cuanto acontecimiento, el del concepto de huevo. En él se presenta aquel concepto inconceptualizable en tanto es desenvuelto por el movimiento embriológico de aquel concepto. En la distancia cromática que la obra expresa en conjugación con aquellos signos gráficos se hace una experiencia que podríamos considerar como meta-mística al mismo tiempo que se torna expresión de un humor del sentido en tanto que envío-cósmico)

§ 5 Acerca de las fuerzas. Estática y Dinámica.

*Es ist ein Spiel der Kräfte, das ein Ausdruck werden könnte, der bestimmend wäre für das Ganze.*³⁶⁵

Petra Petitpierre, *Aus der Malklasse von Paul Klee*

Estamos considerando una relación de fuerzas que nos haga imaginable un movimiento de desterritorialización que es el del ritornelo de Klee. Pues bien, aquella expone una tensión por la cual tendremos que preguntar en cuanto está expresándose una metamorfosis en la que un mundo se expone. En otros términos, una forma en el devenir, en cuanto génesis, no es posible de atender sin considerar una relación de fuerzas en tanto el movimiento que se estructura implica una formación y una disolución de sí. Es decir, hacer el movimiento implica atender las fuerzas formantes (*formenden Kräften*) que lo diferencian en la medida en que lo que lo re-origina expresa las fuerzas de un movimiento desterritorializante.³⁶⁶ En unas pocas palabras, lo que lo vuelve a originar es lo que se diferencia en él. En este sentido, la tensión que se experimenta hay que considerarla como una expresión de una inflexión al mismo tiempo que se estructura una vibración en tanto se ha tornado un hecho de sensación. Ahora bien, consideramos aquella relación de fuerzas que presenta una mecánica plástica, la entre una fuerza de gravedad y una fuerza centrífuga, desde una perspectiva cosmogénica en la medida en que es una oscilación cuyo punto de equilibrio es señal de un problema la que está implicada en aquella relación. Dicho de otro modo, si la reterritorialización es una expresión de la relación en tensión hacia el centro por el

³⁶⁵ *Es un juego de las fuerzas, que podría devenir una expresión que sería determinante para el todo.*

³⁶⁶ Para M. Cacciari, “El inicio se recrea continuamente, es repetición. ‘En el inicio’ no encontramos más que el ponerse-en-movimiento de la energía, lo que ‘niega’ todo Inicio. A cada instante del recorrido, de las “móviles vías de la creación”, se abren infinitas bifurcaciones, y cada una, a su vez, conduce a otras encrucijadas. Este trayecto es abrazado por estos posibles, y resuena en ellos. La figura no ‘realiza’ lo posible, sino que está comprendida en éste y lo ‘imagina’: ella misma no es más que un posible”, *Iconos de la Ley*. Trad. Mónica B. Cragolini. (Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2009), 335. Por *figura* Cacciari, al menos si consideramos que sigue el texto de Klee, entiende *Gestalt*. Ya volveremos a esto. Podríamos decir, que lo posible es lo que abre un acto de creación de mundo en tanto implica otros posibles, es decir, otros mundos-posibles que están expresándose quizás en una pluridimensional simultaneidad.

predominio de las fuerzas de gravedad, es la desterritorialización el movimiento que descentra y lucha contra aquel predominio por el predominio de las fuerzas centrífugas. La tensión en Klee en tanto que expresa, el ser de sensación que es ella, una inflexión, se expone en cuanto torsión y desvío; hacer de una imagen pensamiento de un diálogo con la naturaleza, que en cuanto *Zwiesprache* lo revela como tal a un diálogo en *Outlandisch* que hace visible un ver-oír-fuera-de-sí expresa una experiencia de aquella torsión y desvío. Como buscaremos decirlo, en el movimiento de desterritorialización que Klee nos propone hay que considerar que una torsión y desvío lo genera una multiplicidad de voces que presenta el cosmos desterritorializado kleeneano.

Un escenario presenta la metamorfosis de la diferencia; aquello que genera la conjugación entre los elementos que hacen de la diferencia una metamorfosis implica que aquella relación entre fuerzas de gravedad y fuerzas centrífugas se exprese en un movimiento de desterritorialización. Una imagen vuelve a darla una obra de arte; la metamorfosis de un acontecimiento la presenta un acto de creación de mundo que en el orden del tiempo se expresa en el momento en que se diferencia un punto-fatídico para el devenir y lo que muere. Es decir, el punto inequibrable expresa un problema porque aquella metamorfosis solo se presenta bajo aquella forma del tiempo en tanto en cuanto en aquel acto el pensamiento experimenta lo que implica el momento cosmogénico como una experiencia fuera de sí. Se expone lo que en sí es una heterogeneidad para sí; o sea, la diferencia es la que se expresa metamórficamente en el tiempo, pero es solo en el tiempo que se expresa efectivamente ella. Lo que se diferencia, el movimiento que en aquella relación se presenta desterritorializado, retorna en aquel acto de creación de mundo en la medida en que él lo re-crea; hace de la génesis una duración. Son obras de arte las que estamos intentando atender y para Klee, en el corazón o en el cerebro de la creación encontramos una exclamación: “¡ir de un modelo (*Vorbildlichen*) a lo originario de una imagen (*Urbildlichen*)!”³⁶⁷ pues aquel movimiento no tiene sino que expresarse libre como es la gran naturaleza (*wie die große Natur beweglich ist*).³⁶⁸ Es decir, hay que considerarlo como el de aquella imagen primordial que es la de la creación en cuanto génesis.³⁶⁹ Ahora bien, el momento en el que aquel movimiento lo

³⁶⁷ VJ 47.

³⁶⁸ VJ 47. “Nur im Sinne der Freiheit. Im Sinne einer Freiheit, die nicht zu bestimmten Entwicklungsphasen führt, welche in der Natur einmal genau so waren oder sein werden, oder die auf andern Sternen (dereinst vielleicht einmal nachweisbar) genau so sein könnte, sondern im Sinne einer Freiheit, die lediglich ihr Recht fordert, ebenso beweglich zu sein, wie die große Natur beweglich ist.”

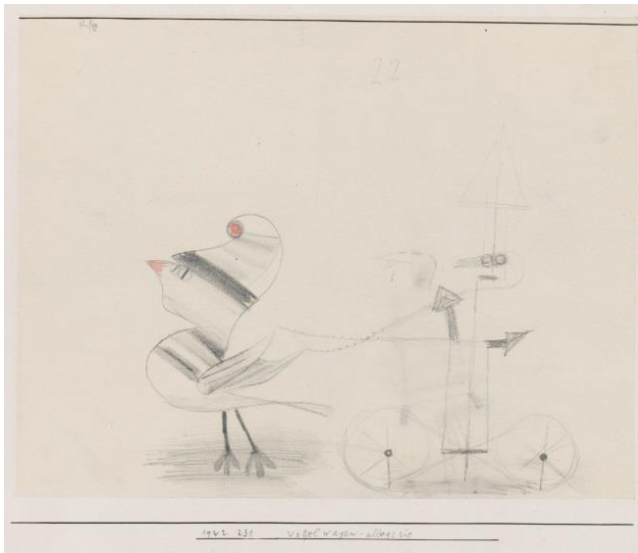
³⁶⁹ VJ 45

tornaba discernible un concepto de sensación, hacía que aquel acto implicará un punto fatídico para el devenir y lo que muere en la medida en aquel acto hallaba su instante en aquel punto-gris. Aquello que se expresa en la fisura que es aquel, el caos, anima la perspectiva cosmogénica de Klee. Lo originario de una imagen (la *arque* de una imagen) hay que concebirlo como el hacer de lo real de ella la experimentación de aquella diferencia que se desenvuelve bajo una perspectiva cosmogénica. Aquí, concebimos en un encuentro con una obra de arte pictórica y gráfica la puesta en relación de aquellas fuerzas bajo aquella perspectiva, considerando que la auto-posición de la obra de arte expresa que lo creado es un mundo-otro. Una imagen del pensamiento en la que está implicado un humor del sentido que toma consistencia en un acto de creación, en cuanto él compone la relación entre humor e ironía, expone que aquel acto es el de un cuerpo que desaparece en lo que revela. En la composición de una imagen en tanto un mundo es lo re-creado, el pensamiento expresa lo extra-proposicional de sí.

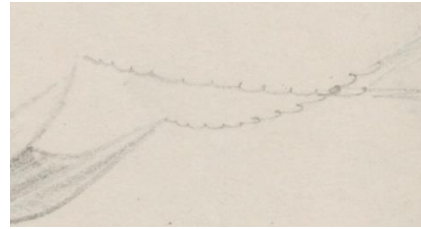
Considerábamos que la relación entre *Einfühlung* y *Abstraktion* se transmutaba en la relación entre lo estático (*fuerza de gravedad*) y lo dinámico (*fuerza centrífuga*),³⁷⁰ dinámicamente; aquello que hay que concebir en el pasaje del territorio a la desterritorialización, de lo finito a lo infinito, traza la topografía de aquel pasaje en la que un mundo se expresa. Es en este sentido que puede alegóricamente concebirse el devenir de una historia infinita de la naturaleza en la medida en que el acontecimiento implica una contra-efectuación de él. Como dirá Deleuze, es “la alegoría [la que] descubre la naturaleza y la historia según el orden del tiempo, convierte la naturaleza en historia y transforma la historia en naturaleza, en un mundo que ya no tiene centro”.³⁷¹ Pues bien, en cuanto una línea abstracta implica una *expresión aórgica del deseo* hay que caracterizar topográficamente a aquella; en el trazo del movimiento, una presentación de una imagen del pensamiento expresa un plano topográfico. En este sentido, una relación de fuerzas expone el descentramiento de un mundo, considerando que la exposición de aquel movimiento implica una conversión de la naturaleza en historia y una transformación de la historia en naturaleza.

³⁷⁰ “*das antike Kreuz des Aufbaues und Gleichgewichtes ist breit harmonisch, das gothische Kreuz aber ist überhöht, hoch disharmonisch*”, BG, II. 21/97, y no es sino, en términos arquitectónicos, en el gótico, por el arco gótico, en el que se expresa lo dinámico. BG. II.21/102.

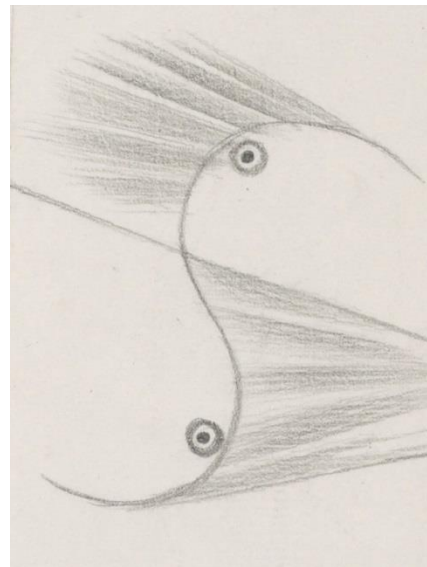
³⁷¹ LP 161 (171).

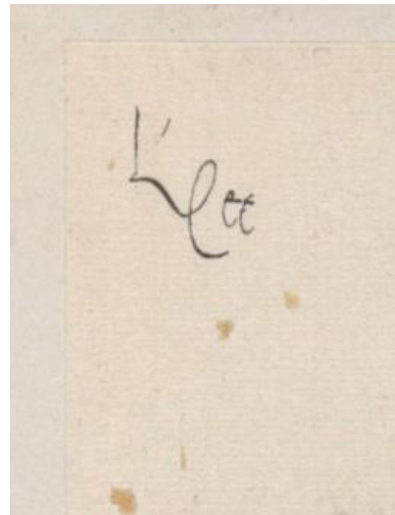
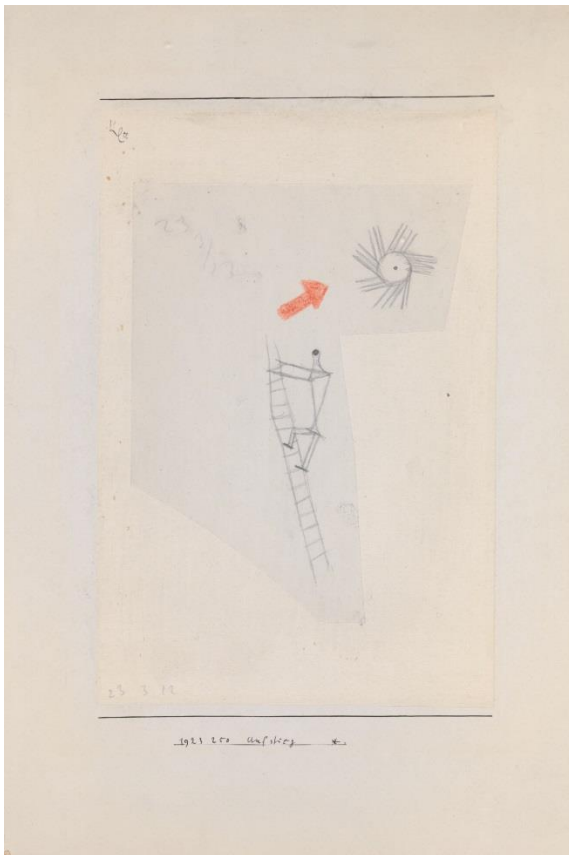


Vehículo pájaro-alegoría, 1922, 231
 Lápiz y lápiz de color sobre papel sobre cartón
 22,3 x 28,5 cm

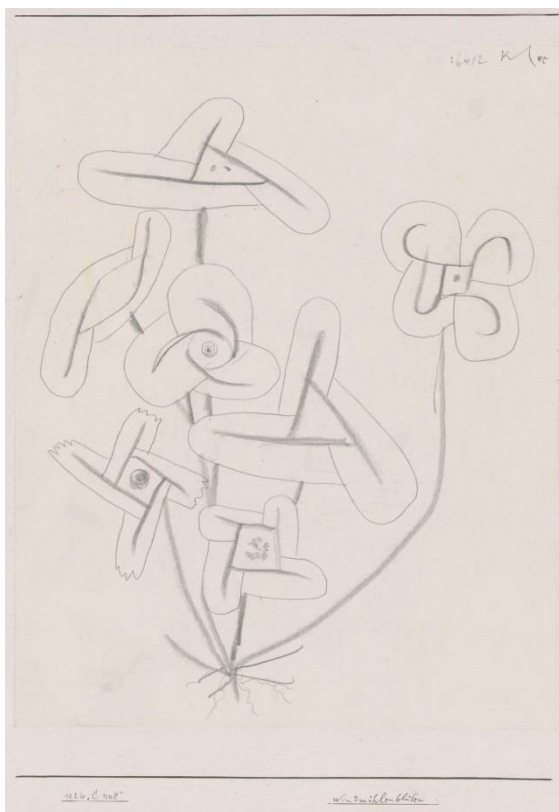


Un joven zorro le gustaría volar, 1922, 260
 Lápiz sobre papel sobre cartón
 18,8/18,5 x 13,7/14,4 cm





Despegue, 1923, 250
Lápiz y lápiz de color sobre papel sobre cartón
22,4 x 15 cm



Molino de flores de viento, 1926, 120

Lápiz sobre papel sobre cartón

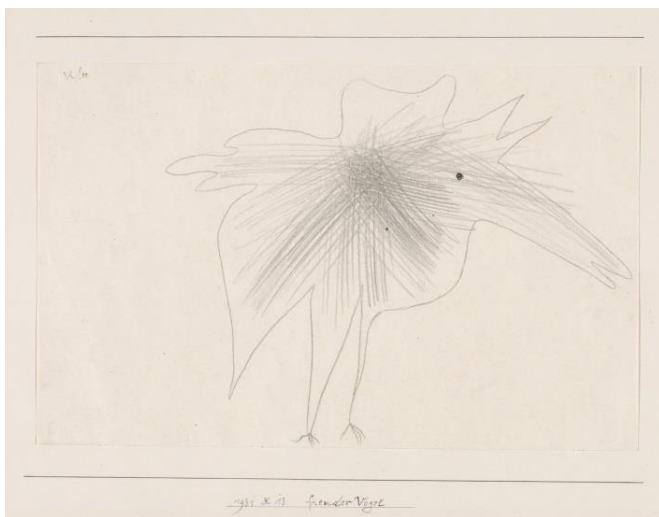
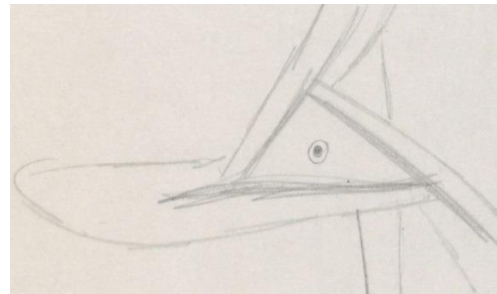
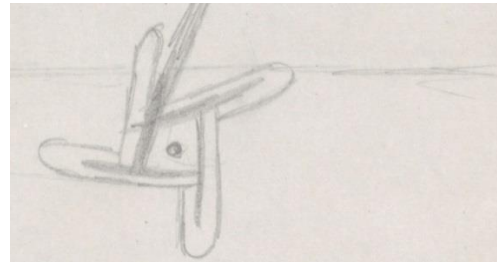
27,9 x 22,1 cm



Radio dinámico de lo natal 3, 1926, 129

Lápiz sobre papel sobre cartón

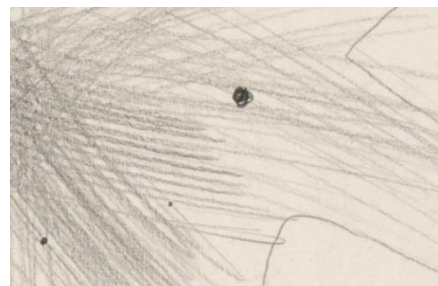
27,7/27,9 x 22,1 cm



Pájaro extraño, 1931, 273

Lápiz sobre papel sobre cartón

21 x 32,9 cm



Vehículo pájaro-alegoría (*Vogelwagen-allegorie*, 1922, 231); *Un joven zorro le gustaría volar* (*ein junger Fuchs möchte fliegen*, 1922, 260); *Despegue* (*Aufstieg*, 1923, 250); *Molino de flores de viento* (*Windmühlenblüten*, 1926, 120); *Radio dinámico de lo natal 3* (*Dynamoradiolaren 3*, 1926, 129); *Pájaro extraño* (*fremder Vogel*, 1931, 273);³⁷² brevemente, respecto a estas obras de arte gráfica, de lo que presentan en cuanto dan una imagen del pensamiento, al menos atendamos: las líneas que trazan las figuras correspondientes a cada obra; las líneas-tonos que se acentúan; las fuerzas expresadas por estas líneas-tonos; las tensiones y flexiones de aquellas líneas-tonos; la espacialidad que abren, las respectivas transformaciones que implica lo que se figura; el devenir-*Sprung*: el devenir-animal, el devenir-vegetal, esto es, lo inhumano del ser humano que (se) expresa (en) un movimiento de desterritorialización. El juego de las fuerzas, la expresión que la relación entre ellas posibilita, expuesto alegóricamente en estas obras de arte gráfica, expondría una imagen del pensamiento. Un todo abierto que es presentación de una singularidad lo expone una obra en cuanto hace visible la fuerzas que actúan en él.³⁷³ Pues bien, hacer visible las fuerzas que hacen de la naturaleza una historia infinita consistirá en volvernos hacia el momento cosmogénico para considerar que el movimiento rítmico que él implica en una relación de fuerzas toma consistencia. En este sentido, en cuanto una obra de arte presenta una fuga de lo abstracto, el movimiento de aquella historia infinita de la naturaleza implica un momento de absoluta in-decidibilidad en la medida en que en aquella relación se

³⁷² En este sentido, *Vehículo pájaro-alegoría* sería una alegoría de una máquina de guerra fabricada por Paul Klee (la nomadología kleeneana), y *Despegue* el de un salto que estaría siendo expresado por la flecha roja. Volveremos a lo de la flecha roja.

³⁷³ “Wenn dies dargestellt werden soll, so ist der Überall-Charakter des Allgemeinen besonders zu berücksichtigen, und seine Bedeutung als Gegensätzliche Voraussetzung zu einem Besonderen, welche örtliche begrenzt sein muss, zu beachten. Als Vorausgesetztes Gegebenes aber eignet sich irgend eine grosse Einheit wie z.B. die allgemeine Weisse des Papiers auf dem wir uns zu äussern gedenken, auf der wir handeln werden”, BG. II.21/ 60-61,

“¿Pared blanca – agujero negro? Pero, según las combinaciones, puede perfectamente ocurrir que la pared sea negra y el agujero blanco. (...). Incluso cuando la pintura deviene abstracta, lo único que hace es volver a encontrar el agujero negro y la pared blanca, la gran composición de la tela blanca y la hendidura negra”, *MP* 175 y 178 (207 y 212). “Van Gogh pregunta en una de sus cartas si una pared blanca puede pintarse directamente blanca. La cuestión, que no ofrece dificultades al naturalista, ya que utiliza el color como sonido interior, le parece al pintor impresionista-naturalista un valiente atentado contra la naturaleza. Para él, la cuestión es tan revolucionaria como lo fue en su tiempo la sustitución de sombras marrones por azules (el ejemplo tan usado de «cielo verde y yerba azul»). Así como en el último caso se manifiesta el paso del academicismo y del realismo al impresionismo y al naturalismo, la pregunta de Van Gogh encierra el meollo de la «traducción de la naturaleza», es decir, de la presentación de la naturaleza no meramente como apariencia externa sino predominando como *impresión interna*, o brevemente, anunciándose como *expresión*.” (Traducción ligeramente modificada). Wassily Kandinsky. *Sobre lo espiritual en el arte*. Trad. Dieterich, Genoveva. (Buenos Aires: Paidós, 2016), 77, nota a pie de página 19; *Über das Geistige in der Kunst* (Bern: Benteli Verlag, 2013), 99-100, nota a pie de página 2.

expresa tanto un movimiento como un contra-movimiento que en el acto de creación persiste en cuanto tal, volveremos a esto, como flotante. En el vacío de la forma vacía del tiempo se presenta un movimiento que es el de aquella *unendliche Naturgeschichte* en cuanto toma consistencia un mundo que puede volver de otro modo a expresarse, lo cual implica que el ritornelo que hay que considerar conjugando fuerza del caos, terrestres y cósmicas,³⁷⁴ expande lo humano más allá de lo humano. Esto es lo que está en juego en el hacer de una imagen pensamiento, o sea, en un acto de creación de mundo. Una textura que presenta una topografía, considerando que una fuga expone una relación de fuerzas que expresa un movimiento que presenta la naturaleza desterritorializante de aquella fuga, implica el ritornelo de Klee. Y el *despegue* de Klee, la *caída* de Klee, el carácter natal de él, lo encontramos afuera. En aquel “retraso” de la pintura respecto a la música (no sabemos cuándo llegamos a ella, pero tal vez siempre se trata de un retraso en la experiencia de la pintura y, creemos, del dibujo) hallamos que el diálogo con la naturaleza que demanda Klee nos plantea la naturaleza de lo lúminico en cuanto problema en tanto aquella historia es la de una fractura (*Verwerfung*). Ahora, de otro modo, en la medida en que la fractura implica un retorno y un desvío, quizá en esto consista lo que Klee alguna vez le expresó a un amigo, que al irrumpir del silencio entre los dos dijo: “¡Ahí!, ¡la sombra de una araña! (*Da!, Der Schatten einer Spinne!*)”.³⁷⁵ Por supuesto, si se trata de una alegoría, aquello que hay que intentar atender es la metamorfosis de la naturaleza en arte y la transformación del arte en naturaleza en tanto es la naturaleza del arte lo que muestra; o sea, la presentación de lo que hace ver (*macht sichtbar*) *Tela de araña* (*Spinnennetz*, 1927, 28) en tanto expresa la fuerza de un cambio de dirección.³⁷⁶ Dicho de otro modo, una tela de araña que hace visible el contraste entre luz y sombra, y que en aquel contraste recrea un movimiento de la naturaleza, hace la diferencia en tanto expresa en cuanto devenir-araña un cambio de dirección; lo que crea una obra de arte, la *textura* de una obra de arte en cuanto efigie transformante de la naturaleza es una atmósfera caos-cosmos. Ahora podemos decir que la diferencia la da una imagen en la que está implicado un acto de creación de mundo que es experimentado extra-proposicionalmente en cuanto el diálogo (*Zwiesprache*) que preside el acto es en *Out-landisch*. En este sentido, la fuente

³⁷⁴ Volveremos a esto en el tercer y cuarto capítulo de esta segunda parte en cuanto que aquel movimiento, desterritorializante, podría ser considerado como el de un torbellino (*Wirbelwind*).

³⁷⁵ Tomamos esta cita del notable texto de W.Hogrebe, “Paul Klee im ästhetischen Muster der Moderne” en Thomas Kain, Mona Meister y Franz-Joachim Verspohl (Ed.) *Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag*. (Jena: Kunsthistorisches Seminar, 1999), 79.

³⁷⁶ El comienzo de la segunda parte de esta investigación.

(*Quelle*) que presenta aquella imagen del pensamiento, en cuanto se expone como fisura que muestra el caos, se expresa como un movimiento que implica un cambio de dirección. En *Tela de araña* (*Spinnennetz*, 1927, 28) se sostiene una relación entre los diversos componentes de la obra que concebida en agitación hace entrar en variación las coordenadas de la tela de araña en tanto hay una *caída* que se expresa en ella. Intentemos atender aquel movimiento que yace suspendido, pues podemos considerar que lo que compone las líneas y escenifica las figuras está en relación con el sin-fondo que no se distingue de una línea que actúa directamente en la experiencia de aquella obra en tanto la expone: en la línea diagonal más extensa, una dirección en caída. De la que rueda una pequeña figura circular y en contraposición cromática las figuras en semi-círculo que sostiene aquella línea. Lo cual implica efectivamente que en aquel movimiento cada línea expresa distintas dimensiones de la obra que abre la caída de aquella pequeña figura circular. Considerando que el centro de la tela de araña es un lugar de cruce entre distintas líneas, la condición atmosférica que expresa la única vertical que compone la tela, la figura de la nube, estaría determinándola meteorológicamente. En esta dirección, es el contra-punto con la figura del sol el que expresa las fuerzas de crecimiento de la naturaleza. Pues bien, los contrastes que se componen con otros matices presentes en la obra hacen ver un humor del sentido, el cual no habría de despojarlo de cierta ligereza que se expresa en ella.

Una distancia tendremos que considerar en el hacer de una mecánica plástica en tanto lo que expresa una imagen del pensamiento, cuya génesis se encuentra en una lucha contra el caos, lo presenta una relación entre una fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del deseo. En unas pocas palabras, es esta la naturaleza de un romanticismo frío y de la de la relación entre ironía y humor que encontramos en la auto-posición de una imagen del pensamiento.³⁷⁷ ¿Cómo concebir un pasaje de lo finito

³⁷⁷ Dirá Klee en el *Diario*, número 941, “Se supone que Ingres ordenó la tranquilidad, por el contrario, yo quiero por sobre el pathos ordenar el movimiento (*ich möchte über das Pathos hinaus die Bewegung ordnen*).” O, con humor, “*Dieser Wille des lebendige Geistes ist, wenn man den überstarken Motor vergleichsweise heranzieht, denn auch stark ins Drangsvolle gesteigert: Es geht nicht ohne pathetisches Geräusch vor sich*”, *BG*, II.21/86. Que esta aceleración por sobre un ruido patético (*über pathetisches Geräusch hinaus*) implique una aceleración en tanto en cuanto la aprendamos como un mecanismo que disuelve transformando imaginariamente nuestra percepción habitual llevándonos a concebir otras escalas perceptivas (hasta hallarnos con lo imperceptible, es decir, con las fuerzas), y que esta aceleración esté implicada en la experiencia de la modernidad a través de la invención de la máquina, y particularmente, de lo que supone la máquina, cualquier máquina, un motor, que conlleva otra experiencia espacio-temporal, y una aceleración de ella, y que esto comprenda una concepción dinámica que hace que consideremos la condición del movimiento heterogéneamente, en cuanto este se expresa distintamente

a lo infinito, del territorio a la desterritorialización? Esto es lo que está tornándose problemático.

I. Tercer ensayo de aproximación: réplicas

La mecánica plástica de Klee³⁷⁸ se expresa en la relación entre dos fuerzas: una fuerza de gravedad (*Schwerkraft*) y una fuerza centrífuga (*Schwungkraft*). El movimiento que se expone tenemos que considerarlo en el retorno de lo que se desterritorializa en tanto vuelve a dar un plano de caos-cosmos. Es decir, lo que se repite implica una relación entre aquellas dos fuerzas en tanto una fuga de lo abstracto la despliega una expresión aórgica del deseo. En este sentido, aquel movimiento experimenta una tensión que es expresión de una vibración que expone la naturaleza que obra en el ritornelo de Klee. Antes hay que considerar que la relación entre una fuerza de gravedad y una fuerza centrífuga implica lo que en una historia infinita de la naturaleza es la espera de un acontecimiento que en tanto se repite se diferencia. Esto es, podemos decir, que lo que se repite en el período que estamos investigando y lo que

exponiéndose la alteración que es él (y las máquinas hacen que lo consideremos a partir de distintas escalas y velocidades), también comprendería el papel de lo que inevitablemente lo determina, la fuerza de gravedad. Por supuesto, y como hemos enfatizado, nuestra investigación se acota a un período de la obra pictórica y gráfica de Klee. Para el Klee tardío, ya a partir, a nuestro gusto, de 1933, y de intensa producción en los años 1939 y 1940, hay que intentar proponer otra investigación. Y nos disculpamos por lo breve, pero este asunto es bien difícil. Pero, algo habremos en la conclusión de enunciar.

³⁷⁸ En el decir de *Mil Mesetas*, el giro post-romántico de Klee, o bien, la modernidad de Klee, que se articularía bajo la implicancia de lo que hemos llamado un humor del sentido, en una destrucción y una creación que expresaría el carácter extra-proposicional del pensamiento, comportaría considerar que las fuerzas actuantes en el afuera *del* teatro del mundo implican una imagen de aquel. Era en este sentido que el pasaje del territorio a la desterritorialización, de lo infinito a lo infinito, podría exponerse bajo la figura del calderón en cuanto pictórica o gráficamente se presentaría suspendido. Respecto a la relación de Klee y el romanticismo, particularmente, a partir de la relación de Klee con Goethe y el romanticismo, ver: Richard Hoppe-Sailer. “»Idee einer Überwindung roms«. Zu Paul Klees Italienreise” en Uta Gerlach-Laxner y Ellen Schwinzer (Ed). *Paul Klee. Reisen in den Süden*. (Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1997), 20-30 y respecto a la relación de Klee con el romanticismo temprano, Gregor Wedekind. “Metamystik. Paul Klee und der Mythos” en Pamela Kort (Hrsg.). *Paul Klee. In der Maske des Mythos*. (Bonn: VG Bild-Kunst, 1999), 62-90. Por cierto, habría que decir que al menos por las menciones tempranas en sus cartas, la recepción de Klee del temprano romanticismo podía haber sido influenciada por H.Heine, quien no ofreció sino una lectura polémica de aquel movimiento, considerando que Heine en realidad no era sino una gran exponente del romanticismo temprano. Respecto a una revaluación de aquella relación considerando el diálogo de Klee con su tiempo, particularmente, la primera y segunda década del siglo XX, los notables análisis presentes en el libro editado por Gregor Wedekind. *Polyphone resonanzen. Paul Klee und Frankreich. La France et Paul Klee*. (München: Deutscher Verlag, 2010). Pero también habría que reconocer que en Klee, *entre* el clasismo y el romanticismo, se asoma una concepción barroca, considerando aquel vaivén, aquella suspensión (habremos de volver a esto en el segundo interludio). En este sentido, habría que considerar lo que dice Deleuze, pues si “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”, en *LP* 25 (21). Más, pues habría que considerar que lo que *cierto* Klee buscaría nacería del contraste con la luz.

está buscando contra-efectuar Klee, es la diferencia que aquella historia presenta en el momento en que se ha expuesto que el gris es una expresión uniformada de un campo (*feldgrauen Sachen*) en la que la fisura se expresa.³⁷⁹ Pues bien, aquello que se presenta, un movimiento en el que se vuelve a expresar lo que se repite diferenciándose aquella historia de sí, se haya expuesto en el acontecimiento de una espera que al mismo tiempo es la del momento cosmogénico que se revela como in-decidible. Ahora bien, para Klee, he aquí la naturaleza de la contra-efectuación en cuanto de aquella historia hay que expresar un contra-movimiento en el que la naturaleza se presenta como una pluridimensional simultaneidad que implica un multidimensional contacto.³⁸⁰ En unas pocas palabras, el gris tiene que volver a saltar y el salto, el del despegue de la firma de Klee, es el de una *caída*. Tenemos que considerar que las relaciones de fuerzas que exponen una metamorfosis de la naturaleza en el desenvolvimiento de un movimiento de desterritorialización la expresa un acto de creación de mundo que en cuanto tal es el de un movimiento desterritorializante;³⁸¹ la forma *a priori* del tiempo que lo expresa vuelve a repetir la diferencia en tanto en cuanto la presenta como una potencia desterritorializante en la que el cosmos se expresa como una obra de arte. Que el movimiento de la naturaleza que busca expresarse lo re-cree un acto de creación de mundo, implica considerar que una línea, que no se distingue de un sin-fondo, hace de un pasaje expresión de aquella metamorfosis que presenta el ritornelo de Klee. Aquí, por composición de una obra de arte aprendemos quizás un movimiento que hace de la

³⁷⁹ En el Diario III de *Diarios*, escribe en el número 962, Klee respecto a su amigo F.Marc, “Las prendas del uniforme gris estaban colgadas al aire libre como víceras exprimidas (*Die feldgrauen Sachen hingen wie ausgedrücktes Gedärme zum Trocknen im Freien*)”. Ver, también, la nota 121 de la primera parte de esta investigación.

³⁸⁰ “La idea de *polifonía*, en Klee, expresa esta simultaneidad de posibles líneas del universo que se entrecruzan en la figura”, Massimo Cacciari. *Iconos de la Ley*. Trad. Mónica B. Cragnolini. (Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2009), 335

³⁸¹ Si, en el decir de G. Deleuze y F. Guattari, “[e]l sujeto y el objeto dan una mala aproximación del pensamiento. Pensar no es ni un hilo tendido entre un sujeto y un objeto, ni una revolución de uno alrededor de otro. Pensar se hace más bien en la relación entre el territorio y la tierra. [Y] Kant es menos prisionero de lo que se suele creer de las categorías de objeto y de sujeto, puesto que su idea de revolución copernicana pone el pensamiento directamente en relación con la tierra (...)”. Tenemos también que considerar lo siguiente, en los términos de Deleuze y Guattari, “la tierra no cesa de operar un movimiento de desterritorialización in situ a través del cual rebasa cualquiera territorio: es desterritorializante y desterritorializada. Se confunde ella misma con el movimiento de aquellos que abandonan en masa su propio territorio, langostas que se ponen en marcha en fila en el fondo del agua, peregrinos o caballeros que cabalgan sobre una línea de fuga celeste. La tierra no es un elemento cualquiera entre los demás, ella reúne todos los elementos en un mismo vínculo, pero utiliza uno u otro para desterritorializar el territorio. Los movimientos de desterritorialización no son separables de los territorios que se abren sobre otros, y los procesos de reterritorialización no son separables de la tierra que vuelve a dar territorios. Se trata de dos componentes, el territorio y la tierra, con dos zonas de indiscernibilidad, la desterritorialización (del territorio a la tierra) y la reterritorialización (de la tierra al territorio). No se puede decir cuál de ellos va primero.”, *QP* 86 (82). (Volveremos a esto).

naturaleza la expresión de una metamorfosis. Dicho de otro modo, el movimiento de aquella es lo que presenta una imagen del pensamiento. En este sentido, cada obra ensaya un ritornelo en cuanto en ella se halla un movimiento de desterritorialización; implicada en un acto de creación, la diferencia recae en la distribución de los componentes más allá de la divergencia entre dibujo y pintura en tanto la disyunción entre ella las incluye en la medida en que la afirma un diálogo (*Zwiesprache*). Considerando que el movimiento desterritorializante implica un cosmos-color, en Klee bifurcan dibujo y pintura bajo la potencia de aquel cosmos. Pero es la complementariedad entre *Graphik* y *Malerei* lo que lo compone. Consideramos que una *tela* es una *textura*, es esta la que presenta una imagen del pensamiento en la que la metamorfosis de sí se encuentra en el hecho de sensación que es una obra de arte expresada.³⁸²



Casa pequeña (Kleines Haus, 1928, 28)

Transferencia en óleo y acuarela sobre cartón

41 x 36,5 cm

³⁸² O como bellamente dirán Deleuze y Guattari, “Aun cuando el material sólo durara unos segundos, daría a la sensación el poder de existir y de conservarse en sí *en la eternidad que coexiste con esta breve duración*. Mientras el material dure, la sensación goza de una eternidad durante esos mismos instantes. La sensación no se realiza en el material sin que el material se traslade por completo a la sensación, al percepto o al afecto. Toda la materia se vuelve expresiva”. *QP.*, pp. 167-168 (157)



Jardín=ritmo (Garten=rhythmus, 1932, 185)

Óleo sobre imprimación sobre lienzo sobre cartón; reconstrucción del
marco original
19,5 x 28,5 cm



Sin título (plantas alrededor de la roca marrón)

(Ohne Titel (Pflanzen um den braunen Felsen)

(alrededor de 1932)

Transferencia en óleo y pluma sobre imprimación con dibujo hendido
sobre textil
21,5 x 32,5 cm





Signos para un mensajero (Zeichen für Bote)

(1933, 288)

Acuarela sobre imprimación sobre tela de ortiga sobre madera.

16 x 22 cm



Camino en las afueras de la aldea (Wege am Dorfrand)

(1933, 307)

Acuarela sobre imprimación sobre tela de ortiga sobre madera.

34 x 50 cm

El hacer que expresa la relación entre una fuerza de gravedad y una fuerza centrífuga, entre lo estático y lo dinámica, de la mecánica plástica kleeneana, expone una tensión que despliega un movimiento de desterritorialización en la medida en que implica una inversión del movimiento. Pues bien, una imagen vuelve a darla una obra de arte, y no solo hay que considerar que en aquella vuelta se expresa un trastorno de la

concepción geo-métrica de un punto-en-movimiento,³⁸³ porque, en cuanto en la fisura del punto-gris se presenta el movimiento de una línea,³⁸⁴ lo que implica aquel trastorno nos expone que aquella vuelta es también la de un desvío que excede aquella concepción geo-métrica en tanto una conjugación de fuerzas se compone de lo que la desbordada a aquella: un diálogo en *Out-landisch*, que en la medida en que lo que repite es un ritornelo, ensaya un acto de creación de mundo. En esta dirección, la expresión de aquel movimiento conlleva concebirlo presentado por una línea que expone que lo que en ella se pliega como acontecimiento se efectuará como el comienzo de un mundo. En este sentido, el punto, la línea, deviene “puro acontecimiento”.³⁸⁵ Seguimos una lectura de Deleuze de Klee, un acontecimiento “[s]e efectuará según ejes de coordenadas, pero de momento no está en el mundo: es el propio mundo, o más su comienzo, decía Klee, «lugar de la cosmogénesis», «punto no-dimensional», «entre las dimensiones»”,³⁸⁶ Pues bien, que aquella relación que concibe Klee dinámicamente se deba a un movimiento en el que aquel acontecimiento está expresándose, implica también considerar que aquella relación de fuerzas expresa que el acontecimiento de una inflexión y el movimiento que ella presenta implica una transformación que en Klee se expresa como

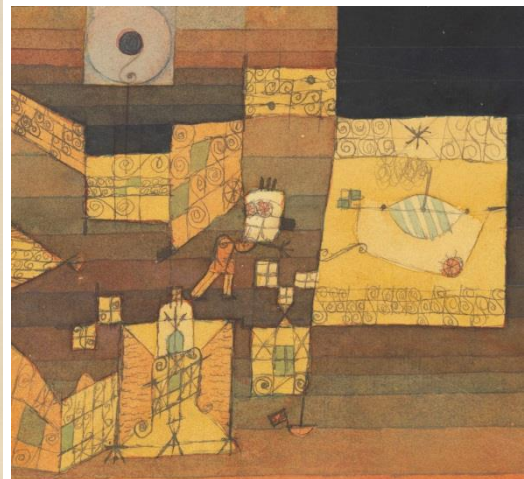
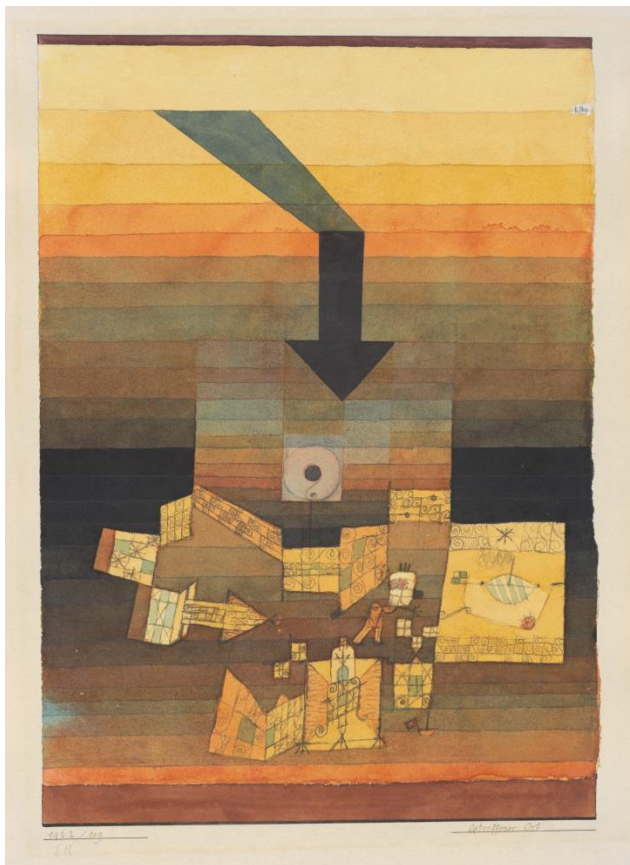
³⁸³ Para Deleuze, “El punto de vista de Leibniz es completamente distinto, por lo tanto, la geometría no es la misma ni la semejanza tiene el mismo estatuto. Las cualidades sensibles, como percepciones confusas o incluso oscuras, semejan algo en virtud de una geometría proyectiva, y, como consecuencia, son <<signos naturales>>. Y aquello que semejan no es la extensión ni siquiera el movimiento, sino la materia en la extensión, las vibraciones, resortes, <<tendencias y esfuerzos>> en el movimiento. El dolor no representa el alfiler de la extensión, sino que semeja los movimientos moleculares que produce un material. *La geometría con la percepción está hundida en lo oscuro (La géométrie avec la perception plonge dans l'obscur)* [cursivas nuestras]. Sobre todo, el sentido de la semejanza cambia completamente de función: la semejanza se juzga por lo semejante, no por lo semejado. Que lo percibido semeje la materia, hace que la materia sea necesariamente producida conforme a esa relación, y no que esa relación se adecue a un modelo preexistente. O más bien, es la relación de semejanza, es lo semejante, él mismo, lo que es modelo, e impone a la materia ser aquello a lo que él asemeja”. (...). En este sentido, “[l]as relaciones diferenciales sólo interviene para extraer de las pequeñas percepciones oscuras una percepción clara: así pues, el cálculo es exactamente un mecanismo psíquico, y, si es ficticio, lo es en el sentido en que ese mecanismo es el de una percepción alucinatoria. (...). Los mecanismos físicos son flujos infinitamente pequeños, que constituyen desplazamientos, cruzamientos y acumulaciones de ondas o «conspiraciones», de movimientos moleculares”. *LP* 124 (125)

³⁸⁴ O bien, como dirá Deleuze y Guattari, “[e]n efecto, en pintura el punto no crea la línea, la línea arrastra al punto desterritorializado, lo arrastra en su influencia exterior; en ese caso, la línea no va de un punto a otro, sino que *entre los puntos* huye en otra dirección, que los hace indiscernibles. La línea ha devenido la diagonal, que se libera de la vertical y de la horizontal; pero la diagonal ya ha devenido la transversal, la semidiagonal o la recta libre, la línea quebrada o angular, o bien la curva, siempre en medio de ellas. Entre el blanco vertical y el negro horizontal, el gris de Klee, el rojo de Kandinsky, el violeta de Monet, cada uno forma un bloque de color. La línea sin origen, puesto que siempre se ha iniciado fuera que sólo la toma en el medio, sin coordenadas, puesto que se confunde con un plano de consistencia en el que flota y que ella misma crea, sin unión localizable, puesto que no sólo ha perdido su función representativa, sino toda función de limitar una forma cualquiera, - de esa forma la línea ha devenido abstracta, verdaderamente abstracta y mutante, bloque visual, y el punto, esas condiciones, vuelve a tener funciones creadoras, como punto color o punto-línea”. *MP* 297 (365-366).

³⁸⁵ *LP* 25 (20)

³⁸⁶ *LP* 26 (20-21)

un contra-movimiento. En otras palabras, en tanto consista en una fuerza de formación y disolución, se expresará, en cuanto acontece *qua* metamorfosis, una fractura que un territorio está experimentando como la de un movimiento de desterritorialización; desenvuelve el ritornelo de Klee en tanto expresa un movimiento desterritorializante un acto de creación de mundo. Una línea que compone una fuga de lo abstracto, en cuanto diferencia lo que se repite del caos, presenta un plano topográfico que implica una perspectiva cosmogénica. Y si consideramos que en aquel plano de caos-cosmos se despliegan diversos y divergentes escenarios, quizás también podamos concebir que una composición que expusiese el ensayo (*Versuch*) de un sin-número de otros escenarios pueda expresarse como la de un *Lugar conmovido* (*betroffener Ort*, 1922, 109).



Lugar conmovido, 1922, 109

Pluma, lápiz y acuarela sobre papel sobre cartón

30,7 x 23,1 cm

Habremos de considerar un escenario en el que se presenta lo que desterritorializa la pintura y el dibujo al considerar que es en esta relación que se halla lo natal fuera de sí; esto es lo que expresa un lugar conmovido en la medida en que

implica un diálogo en *Out-landisch*. Pues bien, este lugar alterado por las líneas que lo componen se presenta desterritorializado; la fuerza de la flecha distorciona la espacialidad y hace caer lo que obra en un lugar, compone un arreglo que el que se expresan diversos valores tonales. En este sentido, la relación que esta obra compone entre los tonos implica el afuera de ella: el de un lugar alterado. Es decir, la conmoción del lugar se hace sensible expresando lo que lo altera. Ironía de la imagen, al expresarse el escenario que obra en la composición, pero ironía en la que se presenta el acto de creación que (se) desenvuelve (en) la imagen. En este sentido, el *personaje* es el que conceptualiza los dos actos. Considérese también la figura del barco, del motor, como la expresión de un romanticismo frío (en una casa de la construcción; en una casa que sabe de una industria de la construcción).³⁸⁷ Pues bien, antes que la figura de un cuerpo concibamos un lugar en el cual se encuentra una morada en la que se ensaya una fuga de lo abstracto, es decir, que se experimenta conmovida por aquello que le afecta;³⁸⁸ ¿“música para una casa (*Musik für ein Haus*)”?³⁸⁹ solo en cuanto inaudible. En tanto en cuanto la construcción de una casa se expresa conmovida por lo que está fuera de ella,

³⁸⁷ Ver notas número 377 y 378. Volveremos a esto.

³⁸⁸ Para Deleuze y Guattari, “La carne no es la sensación, aunque participe en su revelación. Corrimos demasiado diciendo que la sensación encarna. (...) la casa forma parte de todo un devenir. Ella es vida, «vida no orgánica de las cosas». El tercer elemento es el universo, el cosmos. (...) La carne, o mejor dicho la figura, ya no es el morador del lugar, de la casa, sino el morador de un universo que soporta la casa (devenir). (...). A las fuerzas cósmicas o cosmogénicas corresponden unos devenires-animales, vegetales, moleculares: hasta que el cuerpo desaparezca en el color liso o vuelva fundirse en la pared o, inversamente, que el color liso se tuerza y se revuelva en la zona de indiscernibilidad del cuerpo. Resumiendo, el ser de sensación no es la carne, sino el compuesto de fuerzas no humanas del cosmos, los devenires no humanos del hombre, y de la casa ambigua que los intercambia y los ajusta, los hace girar como veletas. La carne [la figura] es únicamente el revelador que desaparece en lo que revela: el compuesto de sensaciones. (...). No hace falta nada más para hacer arte: una casa, unas posturas, unos colores y unos cantos, a condición de que todo esto se abra y se yerga hacia un vector loco como el mango de una escoba de bruja, una línea de universo o de desterritorialización. «Perspectiva de una habitación con sus moradores» (Klee)”, en *QP* 180-181-182-185-187 (169-170-171-174-175)

³⁸⁹ *LS* 292 (290). Si “[a]llí, sólo resuena «¡Todo es igual!» y «Todo retorna». Pero el *Todo es igual* y el *Todo retorna* sólo se puede decir allí donde se alcanza la última extremidad de la diferencia. Una sola y misma voz para todo lo múltiple de mil caminos, un solo y mismo Océano para todas las gotas, un solo clamor del Ser para todos los entes. Siempre que se haya alcanzado para cada ente, para cada gota y en cada camino, el estado de exceso, es decir, la diferencia que los desplaza y los disfraza, y los hace retornar, volviéndolos sobre su extremidad móvil”, *DR* 446 (388-389). Quizá lo que hay que intentar afirmar de una unívoca pluralidad no sea sino la heterogeneidad de aquello cuya fuerza solo se podría oír, es decir, el límite de la imagen del pensamiento, lo que queda fuera de ella, no podría hacerse visible (¿cuál música, entonces, es esta?, creemos que en esta pregunta habría al menos, implícitamente, un efecto llamado Nietzsche. Klee tempranamente en sus *Diarios* dice, número 68: “Muchas paradojas, Nietzsche en el aire”). En este sentido, la relación entre un violín y una materia expresaría el suceso que resta afuera, el *Out-landisch* de la obra de arte pictórica y/o gráfica, y cuya esencia, “*I believe, that is to say, I meant*” (*LS* 292 (290)), no sería sino un accidente (la esencia es el accidente, la ontología es la contingencia, podría rápidamente decirse); en un decir de Deleuze, lo inesencial no es sino la esencia. Por otra parte, podríamos recordar lo que le dijo a P. Boulez K. H. Stockhausen, a propósito del regalo de *Das bildnerische Denken* que el autor de *Stimmung (theatre of voices)* le hicieran en los años 50’ a Boulez, “Vous verrez, Klee est le meilleur professeur de composition” En: *Le pays fertile*, 8. Volveremos a esto.

en el hacer visible persiste una fuerza que trastorna lo visible. En este sentido, persiste una heterogeneidad fuera de la imagen del pensamiento que estamos intentando exponer en esta investigación. Pero justamente es aquella la que en una obra de arte vuelve.

II. Cuarto ensayo de aproximación: *réplicas*

Una fuga de lo abstracto vuelve a dar una imagen del pensamiento en la que el acto de creación que la expresa implica un momento cosmogénico. Los elementos que pueblan el plano han sido extraídos del hecho de sensación que es una obra de arte, y el movimiento de aquel no puede concebirse sin ella en tanto es la conjugación de aquellos la que ella produce en un acto que se distiende desde atrás (*rückwärts*) hacia delante (*vorwärts*). El hacer de una imagen pensamiento lo expresa una forma en el devenir, en cuanto génesis y, en la medida en que hay considerarla como la de movimiento que se estructura topográficamente, es ella exposición de una expresión aórgica del deseo. Que aquella forma implique la forma *a priori* del tiempo, que lo que exprese aquel movimiento sea un ritornelo, nos obliga a volver hacia un diálogo con la naturaleza. Que una expresión aórgica del deseo sea la que retorne hacia lo que la rige, el caos, considerando al mismo tiempo que el movimiento que impulsa sea “un Cosmos desterritorializado, o más bien desterritorializante”,³⁹⁰ quizás nos sitúa en la pregunta por lo que aquella expresión da a sentir y pensar. En este sentido, como preguntarán Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas*,

“¿cómo presenta Paul Klee ese último movimiento, que ya no es un “andar” terrestre, sino una “fuga” cósmica? ¿Y por qué una palabra tan desmesurada, Cosmos, para hablar de una operación que debe ser precisa? Klee dice que se “ejerce un esfuerzo a través de impulsos para despegar de la tierra”, que uno “se eleva por encima de ella bajo el imperio de fuerzas centrífugas que triunfan sobre la gravedad”. Y añade que el artista comienza mirando en torno suyo, en todos los *milieux*, pero para captar la huella de la creación en lo creado, la naturaleza naturante en la naturaleza naturada; y luego, instalándose “en los límites de la tierra”, se interesa por el microscopio, por los cristales, por las moléculas, por lo átomos y partículas, no por la coherencia científica, solo por el

³⁹⁰ MP 342 (416). “Si hay una edad moderna, esta es sin duda la de lo cósmico. Paul Klee se declara antifaustiano, « los animales y todas las otras criaturas, yo no las amo con una cordialidad terrestre, las cosas de la tierra me interesan menos que las cosas cósmicas (*les bêtes et toutes les autres créatures, je ne les aime pas avec une cordialité terrestre, les choses terrestres m'intéressent moins que les choses cosmiques*)»”. Esto está en *Diarios*, número 1008. Recordemos que ahí dice: “Todo afán faústico se aparta lejos de mí (*Alles Faustische liegt abseist von mir*)”.

movimiento, nada más que por el movimiento inmanente; el artista se dice a sí mismo que este mundo ha tenido aspectos diferentes, y que aún tendrá otros, que ya tiene otros en otros planetas; por último, se abre al Cosmos para captar sus fuerzas en una “obra” (sin eso la abertura al Cosmos tan sólo sería una fantasía incapaz de ampliar los límites de la tierra)[.]”³⁹¹

El carácter extra-proposicional de una imagen del pensamiento expresa un acto de creación de mundo que vuelve a darlo una obra de arte. Ella desenvuelve una fuga de lo abstracto en tanto presenta una metamorfosis en el que la relación tierra y territorio se expresa defondada en la medida en que ella expone la fractura que presenta aquella misma relación excedida por lo que revela: un plano de caos-cosmos que da a sentir y pensar actos de creación de mundo. Pues bien, hemos considerado a lo largo de esta investigación una complementariedad entre lo gráfico y lo pictórico para atender una imagen del pensamiento,³⁹² sin dejar de atender la divergencia entre ellos en cuanto lo que se vuelve la potencia desterritorializante del caos-cosmos nos lleva hacia la naturaleza de los movimientos cromáticos.³⁹³ Ahora, antes, si la *textura* de una imagen puede concebirse como la de una *criba*,³⁹⁴ ella presenta lo que en un movimiento de desterritorialización se extrae de las fuerzas del caos: lo que del plano de caos-cosmos se expresa como un movimiento-en-oleaje, *Riscos del mar (Meeresklippen, 1932, 294)* lo expone como una extracción en la que el que el hacer del arte revela que una historia infinita de la naturaleza se presenta en el momento en el que ella paradójicamente se divide y distancia en la medida en que aquella historia se expresa como obra del arte. En el límite en el que la *criba* se revela como inseparable del caos, lo que se crea es obra de un *Zwiesprache* con la naturaleza.

³⁹¹ MP 342 (416), “y para realizar esa obra se necesitan medios muy simples, muy puros, casi infantiles, pero también se necesitan las fuerzas de un pueblo, y eso es lo que aún falta, «nos falta esa última fuerza, buscamos ese apoyo popular, hemos comenzado con la Bauhaus, no podemos hacer más... (*il nous manque cette dernière force, nous cherchons ce soutien populaire, nous avons commencé au Bauhaus, nous ne pouvons faire plus . . . [Wir haben noch nicht diese letzte Kraft, denn: uns trägt kein Volk. Aber wir suchen ein Volk, wir begannen damit, drüben am staatlichen Bauhaus. Mehr können wir nicht tun]*)»”, MP 342 (416).

³⁹² A lo largo de la obra de Klee, la relación entre lo gráfico y lo pictórico también se expresa en el traspaso del dibujo a la pintura.

³⁹³ Volveremos a esto en el cuarto capítulo de esta primera parte.

³⁹⁴ Deleuze se va a preguntar: “¿Cuáles son las condiciones de un acontecimiento, para que todo sea acontecimiento?” Y dirá: “El acontecimiento se produce en un caos, en una multiplicidad caótica, a condición de que intervenga una especie de criba. El caos no existe, es una abstracción, puesto que es inseparable de una criba que hace que de él surja algo (algo más bien que nada)”, LP 101 (103).



Riscos del mar, 1932, 294

Pinsel sobre imprimación sobre malla de metal sobre cartón

30,5 x 19/18,5 cm

La auto-posición de una obra de arte expresa una fuga de lo abstracto en cuanto los materiales que la componen presentan las fuerzas de un movimiento que desterritorializan un territorio. Aquellas fuerzas que se experimentan en *Despegue* (1923, 250), *Un joven zorro le gustaría volar* (1922, 260), *Vehículo pájaro-alegoría* (1922, 231), *Molino de flores de viento* (1926, 120), *Radio dinámico de lo natal 3* (1926, 129), *Pájaro extraño* (1931, 273), expresan los devenires de aquellas figuras afectas de desterritorialización y desterritorializantes.³⁹⁵ Es en este sentido que hay que considerar que la naturaleza del espíritu se expresa en las fuerzas que presenta una obra

³⁹⁵ Lo inhumano sería experimentar aquellas fuerzas que hacen de lo humano un devenir de las fuerzas de aquel. Volveremos a esto.

de arte, considerando que es el espíritu un cuerpo que desaparece en lo que revela, lo que vuelve a dar el actuar de él es un plano de caos-cosmos en el que se ensayo una inversión del movimiento. El hacer de una imagen pensamiento expone movimientos que hacen de la experiencia de una imagen del pensamiento un devenir que en cuanto subyace en movimiento es al mismo tiempo un devenir-otro. *Camino en las afueras de la aldea* (1933, 307), *Sin título (plantas alrededor de la roca marrón)* (alrededor de 1932), *Jardín=ritmo* (1932, 185), *Signos para un mensajero* (1933, 288), *Casa pequeña* (1928, 28), implican el acontecimiento de desterritorialización topográficamente en tanto se expresa la potencia desterritorializante de un color: un ritornelo que lleva por nombre Klee (un signo de un mensaje sismográfico que persiste en tanto en cuanto no acabado en el límite mismo de nuestra investigación). Pero antes tenemos que decir que en un ensayo (*Versuch*), en el que un accidente o una falla o una desviación se torna esencial al hecho gráfico y/o pictórico, el movimiento que expresa un ritornelo vuelve a expresar la heterogénesis de sí. Un devenir de él se compone de lo que proviene de la hondura infinita del mar: *Riscos del mar* (1932, 294) en tanto se experimenta una metamorfosis.

Pues bien, el actuar de una línea abstracta presenta un movimiento de desterritorialización. Que una línea implique una expresión aórgica del deseo quiere decir que una línea expone la diferencia en la medida en que aquella expresión se experimenta como metamorfosis. Tendremos que concebir que lo que diferencia este teatro de la repetición se llama ritornelo-Klee. Encontrándonos en lo que compone hay que intentar ensayar el movimiento que propondrá. Si estamos considerando en la presentación de una imagen del pensamiento la experiencia de una transformación, ahora, la dificultad radica en que para intentar seguir un movimiento de la naturaleza que se expresa como el de una pluridimensional simultaneidad hay que forzarnos a concebir que lo que hace de una imagen del pensamiento una historia infinita de la naturaleza implica un contra-movimiento. Ahora bien, si esto es lo que muestra una fuga de lo abstracto en cuanto se compone de una relación de fuerzas que expresa que la inflexión que la tensión implica presenta un multi-dimensional contacto, que es obra de una línea-curva (la geo-metría se hunde en la *physis* sustrayéndose la unidad de medida), también lo que se produce en un retorno del momento cosmogénico del plano de caos-cosmos hay que concebirlo como una inversión del movimiento. Cada obra es una imagen distinta, y, en cuanto hay un acontecimiento que las comunica, al

menos esta es nuestra hipótesis, ellas son las que pueden llegar a ser consideradas como partículas (o fragmentos) de un pensamiento que solo se interesa por un movimiento: el que se expresa como una multidireccional polifonía en tanto en cuanto lo que eleva la potencia que implica el punto-gris es un cosmos desterritorializante.

Hallábamos la cosmogénesis del plano en el salto de un punto-gris, y era la indecidibilidad de aquel no-concepto la que hacía de él un punto fatídico para el devenir y lo que muere. Era un orden lo que se instauraba, pero era lo que lo desterritorializaba, un ritmo, lo que implicaba un movimiento que presentaba una fuga de lo abstracto en la que tomaba consistencia un caos-cosmos que exponía que aquella fuga era la de un plano topográfico. Si una imagen nos presenta una *Disputa* (*Disputa*, 1929, 232),



Disputa, 1929, 232

Transferencia en oleo sobre lienzo; marco original.

67 x 67 cm

Una forma en el devenir, en cuanto génesis, se expresa como un humor del sentido en la medida en que presenta una imagen del pensamiento que es obra de un

acto de creación que expone un envío-cósmico. En *Disputa* (1929, 232) las fuerzas que expone la relación entre las superficies que se superponen unas a otras, en cuanto presuponen una presentación del dominio de la abstracción, hay que concebirlas expresando la composición de un in-equilibrio en el que las vibraciones que se generan en la relación entre una fuerza gravitatoria y una fuerza centrífuga expresan un movimiento de desterritorialización. Considerando la diagonal imperceptible, lo que bidimensionalmente caracteriza las superficies se distorsiona en el *spatium* de una querella respecto al estatuto de la abstracción en tanto que en el movimiento de una *Disputa* se abren otras dimensiones de aquel dominio. Ahora bien, un examen patológico de aquella disputa, en el decir de Klee, un frío romanticismo, expresa un sentido del humor en cuanto en una fuga de lo abstracto el movimiento desterritorializante es presentación de una distancia que es creada por un ver-oír-fuera-de-sí. En este sentido, los pasos (*Takte*) de aquellos personajes sostienen el movimiento de des-equilibrio que expresa dinámicamente el devenir-otro de estos; sosteniéndose una suerte de disputa cósmica (o quizás tragicómica)³⁹⁶ que el centro de arriba de la obra expresa suspendido en el cruce de aquellas dos líneas rectas. Pues bien, si en el dominio de la abstracción hay una querella respecto al estatuto de lo abstracto, también es una imagen la que nos la da a sentir y pensar en cuanto lo que nos permite concebirla son las fuerzas que actúan en aquel dominio en tanto lo desbordan.

En cuanto aquello que se escenifica lo expresan unas líneas que presentan un hecho de sensación que expone una metamorfosis, en el plano que desborda aquel dominio se encuentra un devenir animal o vegetal, *Un joven zorro le gustaría volar* (1922, 260), *Molino de flores de viento* (1926, 120), *Radio dinámico de lo natal 3* (1926, 129), *Pájaro extraño* (1931, 273), expresarían un movimiento de desterritorialización en el que la caída la expresaría un *Despegue* (1923, 250) o un *Vehículo pájaro-alegoría* (1922, 231). O bien, un *Duetto* (1929, 332) en el que un *spatium* vuelve en la expresión de una línea a presentar el cálculo incalculable que lo determina en la línea que una de las figuras extiende. En cuanto es el movimiento invertido por un *Duetto*, este expone al mismo tiempo las fuerzas de un ritornelo en tanto expresan las figuras en duetto un devenir-otro que presenta que lo inhumano de lo humano es la expresión de él en un plano de caos-cosmos.

³⁹⁶ Nuevamente respecto al papel del teatro en Klee, nos remitimos al volumen colectivo, *Paul Klee. Theater Everywhere*. (Bern: Zentrum Paul Klee y Hatje Cantz, 2008).



Duetto, 1929, 332

Gouache sobre imprimación sobre papel sobre cartón

21 x 33,7 cm

Que en aquel movimiento se exprese la forma *a priori* del tiempo, y que también volvamos a preguntar, siguiendo a Deleuze y Guattari, por lo que lo determina,³⁹⁷ implica considerar el acto en el que el pensamiento expresa lo otro en él como el de un cuerpo en el que un ver-oír-fuera-de-sí presenta la extra-proposicionalidad de un pensamiento hecho imagen. Pues bien, que lo que determine aquel hacer sea un cambio de dirección en tanto una imagen del pensamiento la expone un *Zwiesprache* en *Outlandisch*, expresa que la relación entre una fuerza de gravitación y una fuerza centrífuga consiste en un contra-movimiento en la medida en que un movimiento

³⁹⁷ “En el territorio, siempre existe un lugar en el que todas las fuerzas se reúnen, árbol o bosque, en un cuerpo a cuerpo de energías. La tierra es ese cuerpo a cuerpo. Ese centro intenso está a la vez en el propio territorio, pero también fuera de varios territorios que convergen hacia él tras un largo peregrinaje (de ahí las ambigüedades de lo "natal"). En él o fuera de él, el territorio remite a un centro intenso que es como la patria desconocida, fuente terrestre de todas las fuerzas, favorables u hostiles, y en el que todo se decide. Así pues, también aquí debemos reconocer que la religión, común al hombre y al animal, sólo ocupa el territorio porque depende como de su condición, del factor bruto estético, territorializante. Ese factor organiza las funciones del medio en trabajos, y al mismo tiempo, une las fuerzas del caos en ritos y religiones, fuerzas de la tierra. Las marcas territorializantes se desarrollan en motivos y contrapuntos, y al mismo tiempo, reorganizan las funciones, reagrupan las fuerzas. De esa forma, el territorio desencadena ya algo que va a rebasarlo”, *MP* 327 (395)

desterritorializante que se ha liberado de la gravitación se expresa en una obra de arte. En este sentido, en cuanto “se enfrentan y coinciden las fuerzas del caos, fuerzas terrestres y fuerzas cósmicas en un ritornelo”,³⁹⁸ lo que en un arreglo de aquellas fuerzas se compone está afecto de desterritorialización.³⁹⁹ Si el momento cosmogénico que es expresado en el plano por el concepto de gris envuelve un *centro intenso* que lo desenvuelve una fuga de lo abstracto, aquel implica las fuerzas que lo desterritorializan en la medida en que una expresión aórgica del deseo se revela como una potencia de transformación que expone de aquel concepto el concepto inconceptualizable de él. En una metamorfosis de él, en la indiferenciabilidad extrema entre el caos y el cosmos:⁴⁰⁰ “conjuga lo *Heimlich* y lo *Unheimlich*, el territorio y la desterritorialización”.⁴⁰¹ Y esta conjugación podemos llamar “lo natal”.⁴⁰² Lo que instaura una morada que se siente irrupida por el afuera, que se expresa fuera de sí, como un *Lugar conmovido* (1922, 109), experimenta lo natal en tanto en cuanto bajo una perspectiva cosmogénica un movimiento de desterritorialización presenta un ensayo en el que las fuerzas de formación y disolución vuelven a expresar un cosmos desterritorializante.⁴⁰³ En unas

³⁹⁸ MP 319 (384).

³⁹⁹ Ver la nota número 397, “Y lo mismo sucede si se considera el otro efecto de la territorialización. Ese efecto, que ya no remite a trabajos, sino a ritos o religiones, consiste en lo siguiente: el territorio reagrupa a todas las fuerzas de los diferentes medios en un solo haz constituido por las fuerzas de la tierra. Solo en lo más profundo de cada territorio se produce la atribución a la tierra, como receptáculo o plataforma, de todas las fuerzas difusas. (...). Las fuerzas del aire o del agua, el pájaro y el pez, devienen así fuerzas de la tierra. Es más, si el territorio en extensión separa las fuerzas internas de la tierra y las fuerzas externas del caos, no ocurre lo mismo en “intensión”, en profundidad, donde los dos tipos de fuerzas se estrechan y se abrazan en un combate que sólo tiene a la tierra como criba y como lo que está en juego”, MP 327 (395)

⁴⁰⁰ “[l]as fuerzas a capturar ya no son las de la tierra, que todavía constituyen una gran Forma expresiva, ahora son las de un Cosmos energético, informal e inmaterial”, MP 346 (422-423). Volveremos a esto.

⁴⁰¹ QP 188 (176). Para Deleuze y Guattari, “[m]ais toujours, si la nature est comme l’art, c’est parce qu’elle conjugue de toutes les façons ces deux éléments vivants: la Maison et l’Univers, le *Heimlich* et le *Unheimlich*, le territoire et la déterritorialisation, les composés mélodiques finies et le grand plan de composition infini, la petite et la grande ritournelle”.

⁴⁰² “Una noción poética y musical como la de lo Natal -en el lied, o bien en Hölderlin, o también Thomas Hardy- nos enseñaría quizá más que las categorías un poco manoseadas y confusas de innato o adquirido. Pues, desde el momento en que hay agenciamiento territorial, se puede decir que lo innato presenta una figura muy particular, puesto que es inseparable de un movimiento de descodificación, puesto que se produce al margen del código, contrariamente a lo innato del medio interior; la adquisición también presenta una figura muy particular, puesto que está territorializada, es decir, regulada a partir de materias de expresión, ya no a partir de estímulos del medio exterior. Lo natal es precisamente lo innato, pero lo innato descodificado, y es precisamente lo adquirido, pero lo adquirido territorializado. Lo natal es esa nueva figura que lo innato y lo adquirido presentan en el agenciamiento territorial. De ahí el afecto propio de lo natal, tal como se escucha en el lied, estar siempre perdido, o hallado, o tender hacia la patria desconocida”. MP 337 (409-410).

⁴⁰³ “Ahora se trata de elaborar un material encargado de captar fuerzas de otro orden: el material visual debe captar fuerzas no visibles. Hacer visible, decía Klee, y no hacer o reproducir lo visible. (...). Como consecuencia, las fuerzas a capturar ya no son las de la tierra, que todavía constituyen una gran forma expresiva, ahora son las de un Cosmos energético, informal e inmaterial. (...). Es el giro posromántico: lo esencial ya no está en las formas y las materias, ni en los temas, sino en las fuerzas, las densidades, las

pocas palabras, un acto de creación de mundo está exponiendo aquellas fuerzas implicadas en aquella perspectiva,⁴⁰⁴ y esto en Klee lo expresa distintamente sus obras. Nuevamente, están en juego las distribuciones conjuntivas del ritornelo-Klee en la medida en que compone una distancia en la que se invierte el movimiento.

Una imagen del pensamiento la vuelve a dar una obra de arte. En retrospectiva, los elementos que la componen los hemos intentado presentar en la primera parte de nuestra investigación, pero en esta segunda parte hemos propuesto volver a aquella imagen en tanto nos lo vuelve a dar un ritornelo-Klee que se expresa en una obra de arte. No podía ser de otro modo, en cuanto hemos insistido en la prioridad de la obra sobre la imagen, ella es la que la vuelve a dar. Tenemos entonces que volver a la relación entre obra de arte e imagen del pensamiento, considerando que esta última es la del plano de caos-cosmos. En el desarrollo de esta investigación hemos vuelto a este punto, más allá del planteamiento de Deleuze y Guattari, en tanto en cuanto es el encuentro con una obra de arte que ha devenido experiencia (*experimentelle Erfahrung*) lo que hemos privilegiado en cuanto ella expresa lo que en aquel plano se presenta como movimientos que entran en variación en cuanto una pluridimensional simultaneidad es lo que lo compone.

Hemos considerado el papel de una *criba* en cuanto *textura* de una obra de arte, *Riscos del mar* (1932, 294). Es ella ejemplarmente la que presenta lo que vuelve en una imagen en la medida en que se expresa lo que del caos se desenvuelve. En este sentido, una obra preserva el movimiento que demanda el plano en tanto es ella la que expresa la metamorfosis, el movimiento-en-oleaje, que es aquel. Pues bien, una relación entre una fuerza de gravedad y una fuerza centrífuga expone el descentramiento que el acontecimiento de una inflexión implica en tanto se desenvuelve un movimiento de desterritorialización que expresa que en un acto de creación de mundo se hace la experiencia de una fractura. En este sentido, un plano topográfico lo compone un pathos de la distancia en cuanto estructura el movimiento sobre el pathos. Las distancias son

intensidades. La tierra bascula, y tiende a valer como el puro material de una fuerza gravífica o de gravedad. (...). Al mismo tiempo que las fuerzas devienen necesariamente cósmicas, el material deviene molecular; una fuerza inmensa actúa en un espacio infinitesimal". *MP* 346 (422-423).

⁴⁰⁴ Klee declara en los *Diarios*, número 1008. "Todo afán fáustico yace más allá de mí. Empleo un punto de la creación más excéntrico y original, en el que presupongo una serie de fórmulas para lo humano, lo animal, lo vegetal, la piedra, la tierra, el fuego, el agua, el aire y, al mismo tiempo, para todas las fuerzas que giran". (traducción ligeramente modificada). Volveremos a esta cita.

relaciones, vibraciones, intervalos, que compone el movimiento que se expresa sobre el pathos. O sea, un acto de creación muestra aquella distancia en tanto produce una metamorfosis en la que un mundo no solo se revela como posible sino también se expresa como un devenir-mundo-otro. No se trata entonces de que esté decidida dicha composición en cuanto las fuerzas del movimiento que aquella distancia compone la expresan el hacer de una imagen pensamiento de una inversión del movimiento. Pues bien, que el cálculo se halle ante lo imponderable, lo inconmensurable, expresa que la metamorfosis hay que considerarla como inacabable. Las fuerzas que se enfrentan y coinciden en un ritornelo se expresan bajo el efecto de una oscilación en la que el punto de equilibrio está fuera de sí en la medida en que se lucha contra el caos el momento cosmogénico se expone como in-decidible.

Ahora nos encontramos ante dos obras pictóricas, *Lugar en rojo y Azul* (*Ort in rot und Blau*, 1925, 240) y *Casas en la intersección* (*Häuser am Kreuzweg*, 1929, 31), en estos espacios-tiempos agitados que son más bien los de un territorio afectado por un movimiento de desterritorialización van diferenciándose las dimensiones que se componen en y por unas líneas que expresan las fuerzas que presentan en estas obras un movimiento rítmico;

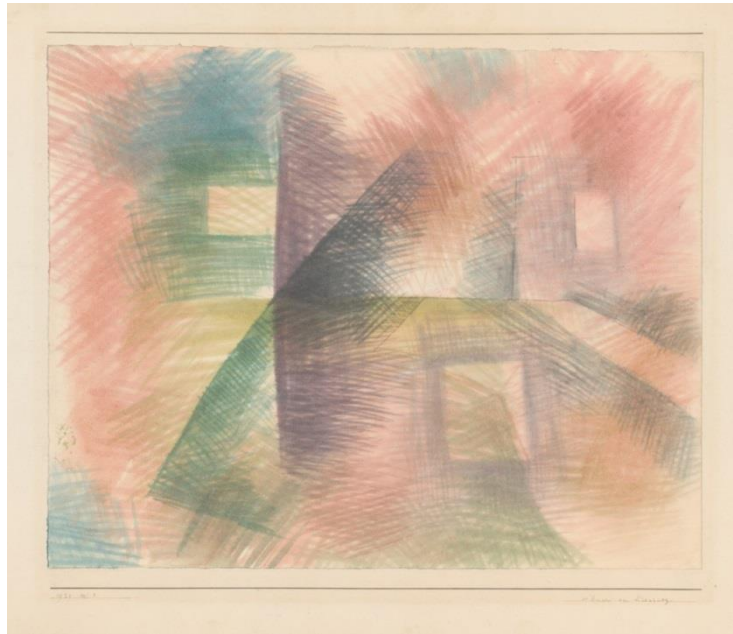


lugar en rojo y Azul, 1925, 240

Acuarela sobre imprimación sobre papel sobre cartón

42 x 38 cm

en cuanto el contraste entre los colores, el arreglo nomádico que las líneas-color presentan transforman un lugar o escenifican la encrucijada de un territorio cuyo movimiento se debe a la repetición de distintos trazos que simultáneamente componen las superficies, se abren distintas dimensiones que se presentan a medida que las líneas-color van generando el ritmo que expresa aquel movimiento.



Casas en la intersección, 1929, 31

Acuarela sobre papel sobre cartón

37,7/37,3 x 47,2 cm

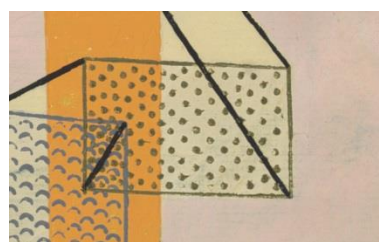
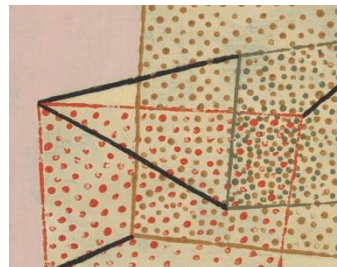
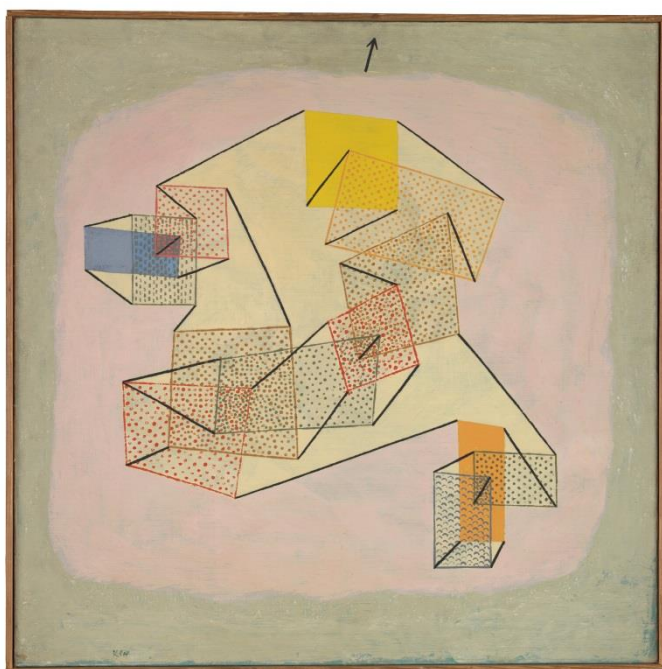
Es decir, las superficies-color horizontales, verticales y diagonales dinámicamente, esto es, la variación cromática-lineal, se expresan en las líneas-color; en las líneas-fuerzas que componen el *spatium* de estas imágenes en contra-punto y en intersección rítmica se experimenta un movimiento de desterritorialización.

III. Quinto ensayo de aproximación: *réplicas*

Estamos en este capítulo considerando el hacer de una mecánica plástica en una relación entre una fuerza de gravedad y una fuerza centrífuga. El cambio de dirección que implica la tensión que produce aquella relación es el que hay que considerar como un componente esencial de un movimiento de desterritorialización en la medida en que en Klee se expresa como torsión y desvío este movimiento en un *Zwiesprache* en *Outlandisch*. Ahora, en aquella mecánica plástica se expone el carácter vectorial de una fuga de lo abstracto, es decir, en aquella relación se presenta un vector que genera una dirección en la que una historia infinita de la naturaleza vuelve a expresarse en un acto de creación que contra-efectúa un acontecimiento. Pero, en cuanto aquella relación está excedida por la diferencia que expresa un caos-cosmos, en cuanto se han enfrentado y coincidido las fuerzas del caos, terrestres y cósmicas en un ritornelo, tendremos que considerar en cuanto tal como problema la dirección de una línea vectorial.⁴⁰⁵ Aquí, se trata de captar las fuerzas formantes (*formenden Kräften*) que componen un ritornelo-Klee; hay que considerar que la línea vectorial en Klee la presenta simbólicamente una flecha que en cuanto signo implica las relaciones de fuerzas que expresa un movimiento de desterritorialización.⁴⁰⁶ Pues bien, el desvío que produce un descentramiento está implicado en la presentación de una imagen del pensamiento en tanto aquella relación de fuerzas expone una tensión que diferencia una pluridimensional simultaneidad en cuanto que movimiento de una fuga que implica una flecha-vector que revela aquella imagen en tanto *Flotante* (*Schwebendes*, 1930, 220),

⁴⁰⁵ “Puede ser nada o algo durmiente, muerte o nacimiento, según el predominio (*je nach dem Vorwalten*) de la voluntad o de la falta de voluntad, del querer o del no-querer”. *BG I*. 1/14

⁴⁰⁶ Recordemos que las flechas en cuanto vectores están expresadas en: *alegoría-Vehículo de pájaro* (1922, 231); *Lugar alterado* (1922, 109); *Despegue* (1923, 250); *Partida de los barcos* (1927, 140); *Amenaza y huida* (1927, 252); ¡*Una vez más fondo embrujado!* (1927, 287); *Flotante* (*Schwebendes*, 1930, 220).



Flotante, 1930, 220

Transferencia en óleo sobre lienzo; marco original.

84 x 84 cm

En esta obra pictórica volvemos a la relación entre aquellas dos fuerzas; la pluralidad de superficies que ella presenta son las que se contactan y prolongan a través de variadas líneas que expresan *distancias* entre una superficie y otra. Lo que se compone en contacto una con otra es una variación-rítmica cromática; las *distancias* que van conjugando en esta obra aquella variación implican la exposición de una oscilación que presenta la tensión de un movimiento en el que se produce una fuga de lo abstracto. La relación entre las distancias compone un movimiento flotante, suspendido como un péndulo en la que la dirección del movimiento implica una flecha. En esta obra, que expresa una oscilación, líneas contactan superficies, y viceversa, prolongándose los conjuntos que se componen, las dimensiones que se conjugan en un spatium. Las fuerzas que hace visible la composición de esta obra expresan un descentramiento que tanto en la cualidad cromática de las superficies como en el contacto entre ellas expone un arreglo de aquellas superficies que al componerse y prolongarse simultánea y

pluridimensionalmente presenta una modulación rítmica. En este sentido, las líneas hacen distintamente extensiva una diferencia en intensidad que se arregla en la relación entre las distintas dimensiones expresadas por esta obra. Expresándose un movimiento flotante que se presenta como el de una fuga de lo abstracto. Las relaciones que las líneas componen comunican las distintas superficies; hace que aquellos conjuntos rítmicos se impliquen, creados en el contacto entre las superficies. En un hacer de esta obra el ensayo de un afuera, las distancias que se componen generan un movimiento vibratorio, pero es la vibración la que excede el ver de una imagen del pensamiento en tanto la hace esta un ver-oír-fuera-de-sí. La atmósfera en la que yace suspendido, oscilando, el movimiento pluridimensional de esta obra nos la da los colores lisos que hacen de aquella un sin-fondo que no se distingue de una línea abstracta. Expresándose suspendido lo indeterminado, lo inacabado, es una flecha la que expresa la fuerza de un movimiento en el que una fuga de lo abstracto lo revela multidimensionalmente.

Podemos volver a considerar que la distinción propuesta por Klee entre lo clásico y lo romántico, esto es, la lectura que propone Klee de estas dos nociones, implicaba una transmutación de ellas. Es que es al concebirlas en términos de fuerzas, como una fuerza de gravedad y una fuerza centrífuga, que la relación que se expresará entre aquellas como un movimiento en el que una tensión que (se) desenvolverá (en) una historia infinita de la naturaleza tendrá que sentirse y pensarse como un desvío y retorno. Lo cual sólo se mostrará en una distancia que expresa una separación en la medida en que aquella historia implica un acto de creación de mundo que ha hecho de sí la experiencia de una cesura en la que se experimenta la división entre el antes y el después. Una obra, la auto-posición de ella, en cuanto monumentaliza un acontecimiento, se diferencia en aquel acto en el que se enfrenta el caos en tanto en él se expresa una fisura. En este sentido, lo que aquel acto expresa es una caída, la caída de un ritmo en el que vuelve a comenzar un mundo.⁴⁰⁷ El descentramiento que la relación

⁴⁰⁷ Si nos precipitamos en esta nota a pie de página y buscásemos proponer un desvío que nos llevase hacia una dirección que no podríamos desarrollar en esta investigación (y al mismo tiempo no podremos olvidar), hay que decir que aquí tendríamos que intentar cualificar lo que expresa para Klee el color violeta, *BbF* 272, ya que en él se abre un movimiento en cuya fractura se acentuará el carácter trágico implicado en el quiebre del círculo cromático. De las obras que pudimos contemplar, y extendemos el límite del período al que nos enfrentamos, podríamos considerar: *Nordseebild*, 1923, 246; *Harmonie der nördlichen Flora*, 1927, 144; *spätes Glühen*, 1934, 29; *labiler Wegweiser*, 1937, 45; *Tanz-Pflanze*, 1940, 12; *gelbes Haus I*, 1940, 365, como aquellas que envuelven otro tono de lo post-romántico. Ahora bien, esto comportaría considerar en profundidad ya en otra investigación la relación de Klee con *Der Blaue Reiter* (particularmente con W. Kandinsky (que se extiende al período de la Bauhaus), si bien F. Marc es también importante), y habrían al menos tres obras de distintos tiempos que están implicadas en dicha relación: *Kunstreiterin*, 1926, 148; *Dämmerung im Park*, 1932, 226; *Bastard*, 1939, 1132. Una fuente

entre aquellas fuerzas expone es lo que se repite diferenciando aquella historia en la medida en que implica un desvío. Esto es, lo que aquella relación expresa para aprehender la conjugación entre las fuerzas del caos, fuerzas terrestres y fuerzas cósmicas, es que hay cambio de dirección y que el retorno es la expresión de aquel cambio como desvío y torsión, que en ello se exprese un devenir, en cuanto todo devenir yace en movimiento, puede decirnos que el devenir, aquello que no tiene término ni fin, siempre es un devenir-otro en tanto se expone lo inhumano de lo humano.

Pues bien, podemos volver a considerar el dinamismo que implica la relación entre aquellas fuerzas e intentar pasar microfísicamente a otra obra: *Vinculación* (*Verbindung*, 1930); a la tensión y flexión de unas líneas-cuerpos para atender un contacto entre superficies en la medida en que las líneas-cuerpos que componen *Vinculación* expresan el carácter metamórfico en y de las figuras cuyos afectos los presenta una distancia conjugada cromáticamente.

imprescindible para desarrollar esto creemos que es la resonancia del almanaque de la *Blaue Reiter* editado por W. Kandinsky y F. Marc en 1912. (Hay traducción en español: *El jinete azul*. Trad. Ricardo Burgaleta W. (Madrid: Editorial Paidós, 2010). Josep Casals, en el prólogo a la edición en español, escribe que “la experiencia de *Der Blaue Reiter* termina con la primera guerra mundial”, y podríamos agregar, que ese antes y después, marca la relación de Klee con lo expresado en dicho extraordinario almanaque). En 1912 escribía Kandinsky, “lucha de sonidos, el equilibrio perdido, «principios (*Prinzipien*)» que caen, redobles de tambor inesperados, grandes preguntas, impulsos aparentemente insensatos, empuje desgarrado y nostalgia, cadenas y lazos rotos que se entrelazan, contradicciones y contrastes –esta es nuestra armonía. *La composición que se apoya en esta armonía es una yuxtaposición de formas cromáticas y gráficas, independientes como tales, que se extraen de la necesidad interior y con ello crean elaborando en la vida en común un todo, el cual se llama imagen (welches Bild heißt)*, Wassily Kandinsky. *Sobre lo espiritual en el arte*. Trad. Dieterich, Genoveva. (Buenos Aires: Paidós, 2016), 85; *Über das Geistige in der Kunst* (Bern: Benteli Verlag, 2013), 113.



Vinculación, 1930, 22

Pluma y acuarela sobre papel sobre cartón

47 x 45,1 cm

La imposibilidad de comenzar y/o terminar de recorrer estas líneas está implicada en las distintas superficies simultáneamente vinculadas que varían interminablemente acorde al contacto entre ellas; ello comporta concebir el devenir del vínculo variar en los tonos atendiendo los afectos-color que se expresan (y el pathos de la distancia también se revela en el afecto que la distancia expone). La resonancia que aquel vínculo expresa consiste en atender las relaciones al mismo tiempo que en tanto de fuerzas presentan un movimiento cuya variación desenvuelve distintamente cada figura en y por el contacto que las vincula. Es decir, en y por el vínculo que expresan las líneas-superficies-tonos ellas sufren una metamorfosis que revela naturaleza de *Vinculación*. En unas pocas palabras, las líneas-cuerpos se afectan en, por, con el vínculo entre ellas; transformación que esta obra busca expresar como la de una pluridimensional simultaneidad. En este sentido, atendiendo a la formación y disolución de sí, se expresa un microfísico movimiento que en la medida en que un pasaje de lo finito a lo infinito se presenta se expone como un movimiento del infinito.

Por un lado, hemos buscado considerar que el hacer de una imagen pensamiento en cuanto lo expone una obra de arte que expresa un acto de creación de mundo vuelve a dar un mundo que lo expone desterritorializado un plano de caos-cosmos, por otro lado, buscamos atender que en aquel hacer la presentación de una forma en el devenir, en cuanto génesis, está implicada una relación de fuerzas que halla su punto crítico en el momento cosmogénico de aquel plano. Que la formación y disolución de una forma se exprese en la relación entre una fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del deseo en la medida en que el hecho de sensación que presenta un acontecimiento vuelve a dar un movimiento del infinito qua metamorfosis no nos ha llevado sino a preguntar por la naturaleza de un ritonelo. Ahora bien, si, como dicen Deleuze y Guattari, el ritonelo es un “prisma, un cristal de espacio-tiempo. Actúa sobre lo que le rodea, sonido o luz, para extraer de ello vibraciones variadas, descomposiciones, proyecciones y transformaciones”,⁴⁰⁸ es a lo que hay que volver una línea en cuanto ella desenvuelve el ritonelo de Klee. Es decir, nuevamente tenemos que preguntar por la naturaleza de ella.

⁴⁰⁸ *MP* 351 (430). “También tiene una función catalítica: no sólo aumentar la velocidad de los intercambios y reacciones en lo que le rodea, sino asegurar interacciones indirectas entre elementos desprovistos de afinidad llamada natural, y formar así masas organizadas. El ritonelo sería, pues, del tipo cristal o proteína. En cuanto al germen o la estructura interna, tendría entonces dos aspectos esenciales: los aumentos y disminuciones, adiciones y sustracciones, amplificaciones y eliminación por valores desiguales, pero también la presencia de un movimiento retrogrado que va en los dos sentidos, como “en los cristales laterales de un tranvía en marcha” [cita sin referencia]. (...) Lo propio del ritonelo es concentrarse por eliminación en un momento extremadamente breve, como extremos en un centro, o, al contrario, desarrollarse por adiciones que van de un centro a los extremos; pero también recorrer esos caminos en los dos sentidos a la vez”. *MP* 351-352 (430-431). Klee en los *Diarios*, número 1081 expresa que “el movimiento sencillo nos parece trivial. El elemento sucesión debe quedar eliminado. Ayer y mañana como simultáneos. (...)La pintura polifónica supera a la música en cuanto lo temporal es aquí más espacial. El concepto de simultaneidad se presenta con mayor riqueza. Para dar un ejemplo plástico del movimiento regresivo que imagino para la música, recuerdo las imágenes reflejadas en las ventanillas laterales de un tranvía en movimiento.” Volveremos a esto.

§ 6 Una línea. Una expresión aórgica del deseo.

*Das rein lineare Element bleibt immer ideell. (...). Eine Linie erhält ein mehr zeitliches Element in sich, je mehr sie sich ausdehnt. (...). Eine Linie enthält Energien, die schneidend und zeitraubend sich äußern.*⁴⁰⁹

Petra Petitpierre, *Aus der Malklasse von Paul Klee*

En la primera parte de nuestra investigación intentamos atender un esbozo pedagógico kleeneano de un *curso* de la *Bauhaus*, este era el llamado por Klee: *Los tres casos (die Drei Fälle)*. Si recordamos que el movimiento que cohesionaba el dominio de una superficie y el dominio de una línea era el expresado por un punto-movimiento y una línea-movimiento, también lo que él describía nos llevaba a atender que en aquella cohesión se distinguían aquellos dominios en tanto en el dominio de una línea activa se expresaba una superficie pasiva y en el dominio de una superficie activa una línea pasiva al mismo tiempo que el movimiento era descrito por aquel punto-movimiento y aquella línea-movimiento. Dicho de otro modo, en el dominio de la línea activa se presentaba el movimiento como un punto-movimiento y en el de la superficie activa como una línea-movimiento, y, en este sentido, como decía Boehm, teníamos que concebir que la energía original del punto permanecía virulenta (*virulent*) en tanto en cuanto los cohesionaba transformándose en el recorrido que expresaba aquel boceto. Para Klee, en cuanto considerábamos que aquel boceto era una presentación de la cohesión entre aquellos dominios, también se expresaban dos acontecimientos en *Los tres casos*: los de *cortar* y *caer*, que exponían, en la medida en que aquel boceto expresaba un movimiento, el ser de sensación que presentaba el dominio de lo abstracto. Por un lado, también hemos buscado considerar para el paso hacia aquel dominio la estructura que concibe Klee bajo una concepción constructiva y compositiva que diferencia un movimiento que en tanto implica una intuición (*Intuition*) desborda lo constructivo de la estructura. Por otro lado, si hemos intentado concebir una estructura que la simboliza tanto una línea-métrica como una línea-ondulada para atender un arreglo rítmico que implica una

⁴⁰⁹ *El elemento puramente lineal siempre permanece ideal (...). Una línea comprende en sí un incremento del elemento temporal, mientras más ella se expande (...). Una línea contiene energías, que se expresan incisivas y ocupando-tiempo (zeitraubend).*

relación de fuerzas que hace de una estructura una textura en la que se expresa un movimiento que hemos estado buscando concebir como uno de desterritorialización, nos ha sido también necesario exponer la mecánica plástica de Klee. Lo que que desbordaba el dominio de la abstracción era una relación entre pesos-ritmos que implicaba en tanto se componía una fuga de lo abstracto lo que le excedía en la medida en que preguntábamos por la relación entre tierra y territorio. Ahora bien, si aquel boceto esbozaba un movimiento infinito era lo que exponía las fuerzas de las flechas que se expresaban en aquel, lo que lo excedía en tanto ellas presentaban una suerte de salto que nos sacaba fuera de él.⁴¹⁰ Pero, también hay que considerar que *Los tres casos* ya lo hacían presente en tanto el movimiento que expresaba este boceto implicaba una caída. Si recordamos el segundo caso, el que presentaba el dominio medio como el acontecimiento de una caída, es porque lo que cae se exponía ahí, para seguir a Klee, como una línea medial (*mediale Linien*) que expresaba una energía lineal (*lineare Energie*) como causa (*Ursache*) y un efecto-superficie (*Flächeneffekt*) como efecto (*Wirkung*) que simultáneamente presentaban una superficie-vacía (*mediale Linien*). Esto es, lo que caía lo expresaba una línea medial que era simultáneamente causa y efecto en tanto que se exponía la semejanza entre estas en la medida en que se diferenciaba ella entre el dominio de una línea y el de una superficie. Hay que intentar considerar que el movimiento que se expresaba era el de una materia=energía que *entre* aquellos dominios, en cuanto el segundo caso era el que exponía un *caer* que presentaba una *línea medial*, tomaba consistencia en un plano que excedía aquel dominio. Lo que volvía a dar, en cuanto *médium* que una *criba* revela de otro modo, para decirlo brevemente, era unos *Riscos del mar* (1932, 294).⁴¹¹ En otros términos, el plano que desborda el dominio se presenta como el de un movimiento-en-oleaje. Pues bien, es en esta segunda parte que hemos considerado que aquel movimiento que excede lo que cohesionaba aquel boceto ya se hallaba en él en la medida en que lo que se cortaba lo expresaba una caída que desbordaba aquel boceto y que se presentaba en aquella *línea medial* exponiéndose lo que excedía el dominio de la abstracción. En cuanto era por el movimiento de un plano de caos-cosmos que preguntábamos, la caída la expresaba el momento cosmogénico del punto-gris que en cuanto tal conmovía la naturaleza de aquel boceto en tanto en cuanto el salto (*Sprung*) del punto-gris expresaba la naturaleza de una fractura. Cuando preguntábamos por aquel movimiento que Klee presentaba bajo una concepción de estructura, también buscábamos preguntar por la relación entre un arte del número nómada y un plano de caos-cosmos en la medida en que el ritmo que desenvolvía aquella estructura lo

⁴¹⁰ Ver la nota 190 de la primera parte de esta investigación.

⁴¹¹ Ver la nota 394.

buscamos hallar expresado por aquella relación. Ahora, en cuanto aprendíamos que una relación entre pesos-rítmicos era al mismo tiempo expresión de un movimiento desterritorializante, lo que nos planteaba la mecánica plástica de Klee era una relación de fuerzas, entre fuerzas de gravedad y fuerzas centrífugas. Lo cual nos llevaba a concebir que los movimientos que se planteaban en aquel boceto en tanto acontecían cortes y caídas, y en cuanto considerábamos un desbordamiento de aquel, estaban desarrollándose en una relación entre tierra y territorio en la que una estructura se revelaba como tal en cuanto textura. Lo cual expresaba que el movimiento que proponía Klee implicaba un envío-cósmico que no lo sostenía sino un humor del sentido. En este sentido, podemos volver a considerar que *Arquitectura de imagen rojo amarillo azul* (1923, 80) nos daba un ejemplo de lo que yacía en una concepción constructiva del movimiento; en cuanto la pregunta de Klee se orientaba hacia la naturaleza de una estructura, también lo que buscábamos aprender de aquella concepción constructivista era lo que ella expresaba de lo arquitectónico en tanto se presentaba en una imagen que la revelaba como una exposición del movimiento cromático que tomaba consistencia a partir de la relación entre tres voces pictóricas *rojo amarillo azul*. Ahora bien, lo que paradójicamente expresaba *Arquitectura de imagen rojo amarillo azul* era que lo constructivo no equivalía a total en la medida en que la imagen que volvía a dar aquella obra se expresaba como la exposición de un movimiento de reterritorialización que presentaba que la tensión hacia el centro, en cuanto predominaban las fuerzas de gravedad contra las fuerzas centrífugas, exponía un orden estático del movimiento. En esta dirección, la imagen del pensamiento que presentaba aquella obra era una que había que considerarla bajo una concepción constructiva en la medida en que ella revelaba paradójicamente que constructivo no equivalía a total. En otros términos, si constructivo es equivalente a total, nos hallamos ante un orden estático del movimiento. Ahora, en este sentido, al mismo tiempo se expresaba una conmoción de aquella concepción en aquella misma obra en tanto una imagen de la arquitectura, que la vuelve a dar una relación entre dibujo y pintura, la exponía, sentido del humor kleeneano, superficies grises y movimientos-tonales. En cuanto aquella imagen de arquitectura la volvía dar una estructura que la generaba aquella relación entre dibujo y pintura, lo que se expresaba arquitectónicamente era un movimiento que subyacía a lo arquitectónico en tanto en cuanto el movimiento crómico presentaba fuera *de* lo arquitectónico la relación entre tierra y territorio. Pero es justamente esto lo que nos llevaba a expresar que era un plano topográfico el que desbordaba lo arquitectónico en la medida en que el movimiento de desterritorialización que nos proponía Klee revelaba el doble de aquel plano como el de un plano de caos-cosmos. Pues bien, subyace lo que comienza sin-principio

mientras que vuelve cada vez de un *Zwiesprache* con la naturaleza que implica como tal uno en *Out-landisch* un movimiento desterritorializante. En otros términos, lo que presenta la arquitectura de una imagen del pensamiento lo expresa una obra de arte gráfica y pictórica que vuelve a dar el movimiento que construye aquella imagen en la medida en que se revela que lo que ella compone es un movimiento cromático que desborda lo arquitectónico. Ello nos puede llevar, más allá de lo arquitectónico, en la dirección de un *Lugar conmovido* (1922, 63) o en la de un *Lugar en rojo y Azul* (1925, 240) al mismo tiempo que un envío-cósmico en cuanto desvío y en cuanto retorno nos expone que lo natal está afuera en tanto el meollo del punto está fuera de sí. El afuera, lo natal, que implica un re-comienzo del momento cosmogénico que expone un concepto inconceptualizable de la falta de oposición, Klee busca hacerlo sentir y pensar en un movimiento que lo expresa un *Zwiesprache* en *Out-landisch*. Si hemos considerado que la naturaleza del punto-gris es la de un pliegue de diferencias en intensidad, también buscamos decir que un salto (*Sprung*) se despliega del caos considerando que la naturaleza del punto-gris presenta lo que vuelve a dar el caos a través de una fisura. Un plano de caos-cosmos expresa un movimiento desterritorializante y para considerar esto es necesario atender antes el movimiento que expresa una relación de fuerzas. Pues bien, que una línea implique el salto del punto-gris al mismo tiempo que aquel *Sprung* expresa una fisura por la cual se expone lo que pliega el punto-gris, nos ha llevado a considerar que lo que una línea desenvuelve ni es una espacio-temporal agitación ni un *spatium-energético* en tanto en cuanto el régimen de variación continua que determina el plano de caos-cosmos lo define una experiencia de metamorfosis en la que una relación entre tierra y territorio se expresa. Experiencia que la despliega la relación entre una fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del deseo, la cual expone lo que pliega el plano de caos-cosmos en tanto lo desdobra un plano topográfico en la medida en que se compone un movimiento-en-oleaje que irrumpe en el momento cosmogénico. En esta dirección, lo que se repite diferenciándose en aquel plano, esto es, el punto-gris, el momento cosmogénico del plano de caos-cosmos, expone en cuanto acontecimiento el re-comienzo de un mundo en el que el ritornelo de Klee expresa una relación entre tierra y territorio. Porque en la medida en que se pregunta por lo que se subyace a lo arquitectónico en el pensamiento de Klee, el humor de Klee implica un movimiento y un contra-movimiento que en la expresión de una *Explosión* (1927, 250) se revela como *Flotante* (1930, 220) en tanto se expresa una tensión en la relación entre una fuerza de gravedad y una fuerza centrífuga que un ver-oír-fuera-de-sí presenta en una pluridimensional simultaneidad. Bajo la forma vacía del tiempo aquella tensión expone que la relación entre tierra y territorio expresa un descentramiento que es

experiencia de una fractura; el contra-movimiento kleeneano implica una transformación del movimiento en la medida en que las fuerzas centrífugas se elevan contra las fuerzas de gravedad. Ahora bien, aquel acontecimiento que expone el punto-gris lo expresa un acto de creación de mundo que persiste en la auto-posición de una obra de arte en cuanto tal como un *Zwiesprache* con la naturaleza, al mismo tiempo que aquel punto in-decidible en tanto implica la espera de un acontecimiento expresa el re-comienzo de un mundo. En este sentido, de *Arquitectura de imagen* a *El jardín floreciente* (1930, 199) la distancia era in-medida en tanto buscábamos expresar la diferencia entre construcción y composición en el movimiento que diferenciaban ambas obras en tanto en cuanto la naturaleza de aquel acto se revelaba como un ensayo (*Versuch*) que experimentaba componer un movimiento del infinito en un mundo que ha perdido su centro. Esto consistía en decir que la relación de fuerzas se expresaba distintamente en aquellas dos obras en tanto en cuanto el movimiento que componía *El jardín floreciente* revelaba un contra-movimiento que en la medida en que la relación entre los pesos-rítmicos presentaba una pluridimensional simultaneidad se expresaba como el de un nomos nomádico. El cual no es meramente compuesto por aquella relación en tanto lo que presentaba esta relación era una fractura en la que se experimentaba un ritornelo desterritorializante que en cuanto potencia de transformación compone *El jardín floreciente* como una pluridimensional simultaneidad que la expresa una relación entre una fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del deseo. Pues bien, un acto de creación de mundo lo revela un momento cosmogénico que expone que aquel acto lo compone aquella relación, pero aquel acto también nos ha hecho considerar lo que en él se experimenta: el orden del tiempo. En la medida en que en un acto se exprese una cesura que divide el antes y el después, el pasado y lo venidero, presentándolos como desiguales, es el presente de aquel acto en cuanto metamorfosis el que implica una contra-efectuación del acontecimiento en el tiempo en el que el punto-gris se ha expresado como punto fatídico para el devenir y lo que muere (*Schicksalspunkt für Werden und Vergehen: zum Graupunkt*).⁴¹² En el caso de nuestra investigación, el período de la obra de Klee de 1921-1933 se halla ante el *leitmotiv* de ordenar el movimiento por sobre el pathos, *leitmotiv* que vuelve del pasado en tanto ya lo enuncia en 1914 y cuya variación-inversión es el interés que Klee expresa en 1917 por la polifonía y los movimientos que ella implica;⁴¹³ interés que está presente como hemos dicho en el período

⁴¹² Ver la nota 122 y 141 en la primera parte de esta investigación.

⁴¹³ En torno al *leitmotiv* de ordenar el movimiento por sobre el pathos, ver la nota 377. Hay un entre paréntesis entre el número 934 y 935 del Diario III de Diarios que no está enumerado, citamos “[entre 934 y 935 estalló la guerra]”, respecto a la polifonía y los movimiento que despliega, esto es lo que estamos buscando desarrollar, volveremos a esto.

que se enmarca en esta investigación. Sin dejar de considerar que lo que se diferencia puede volver a repetirse en la medida en que la forma del tiempo está ahí para un excesivo informal, esto es, en tanto en cuanto el punto-gris persiste. Ahora, intentemos preguntar por la naturaleza una línea.

Es una expresión aórgica del deseo la experimentada en una línea. Dicho de otro modo, aquella expresión está implicada en una línea que hace de una imagen pensamiento de un plano de caos-cosmos; aquello que expone el pasaje que presenta una imagen del pensamiento hay que considerarlo como una experiencia que se expresa en cuanto tal como metamorfosis. “Esto implica un extenso plano de composición, no preconcebido en abstracto, sino que se construye a medida que la obra va avanzando, abriendo, removiendo, deshaciendo y volviendo a hacer unos compuestos cada vez más ilimitados siguiendo la penetración de fuerzas cósmicas”, en el decir de Deleuze y Guattari.⁴¹⁴ Un ritornelo Klee no se distinguirá de un movimiento desterritorializante que desterritorializa un territorio en la medida en que invierte el movimiento. Un movimiento de desterritorialización que lo expresa una línea se compone de direcciones en las que se experimenta una pluridimensional simultaneidad,⁴¹⁵ esto es lo que busca presentar una obra de arte en la medida en que el diálogo que expone es

Por una parte, Klee, expresaba en *Diarios*. 1126a., en referencia a la guerra, que “«Recibí de mi clase de Bachillerato una invitación para asistir cierto día de septiembre a una reunión de la generación de 1898. Tendré que enviar mis disculpas, diciendo que aún me siento un poco conmovido por la gran enfermedad europea. Que esperen otros cinco años, entonces quizá ya estaré establecido»”. Ya Klee respecto a la guerra, decía, en 979, “24 de marzo. Los voluntarios por un año reciben hoy a mediodía uniformes, grises”; y en 1052, “Rápido fluye el tiempo, y cada día un un día menos de insana guerra”.

Por otra parte, dirán Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas*, “es en ese sentido que la relación de los artistas con el pueblo ha cambiado mucho: el artista ha dejado de ser lo Uno-Solo replegado en sí mismo, pero también ha dejado de dirigirse al pueblo, de invocar al pueblo como fuerza constituida. Nunca ha tenido tanta necesidad de un pueblo, pero constata al máximo que el pueblo falta, -el pueblo, es lo que más falta. No son los artistas populares o populistas, es Mallarmé el que puede decir que el Libro tiene necesidad del pueblo, y Kafka, que la literatura es el quehacer del pueblo, y Klee, que el pueblo es lo esencial, y *que, sin embargo, falta*. Así pues, el problema del artista es que la despoblación moderna del pueblo desemboque en una tierra abierta, y que esto se lleve a cabo con los medios del arte, o con los medios a los que el arte contribuye. En lugar de que el pueblo y la tierra sean bombardeados desde todas partes en un cosmos que los limita, es necesario que el pueblo y la tierra sean como los vectores de un cosmos que los arrastra; entonces el propio cosmos será arte. Hacer de la despoblación un pueblo cósmico, y de la desterritorialización una tierra cósmica, tal es el deseo (*vœu*) del artista-artesano, aquí o allá, localmente. Si nuestros gobiernos tienen que ver con (*ont affaire avec*) lo molecular y lo cósmico, nuestras artes también encuentran ahí su asunto, se juegan lo mismo, el pueblo y la tierra, con medios incomparables, desgraciadamente, y sin embargo competitivos. (...). Los poderes establecidos nos han puesto en la situación de un combate a la vez atómico y cósmico, galáctico. Muchos artistas han tomado conciencia de esta situación desde hace mucho tiempo, e incluso antes de que se hubiera instaurado (por ejemplo Nietzsche)”, *MP* 349-348 (427-426).

⁴¹⁴ *QP* 191 (178).

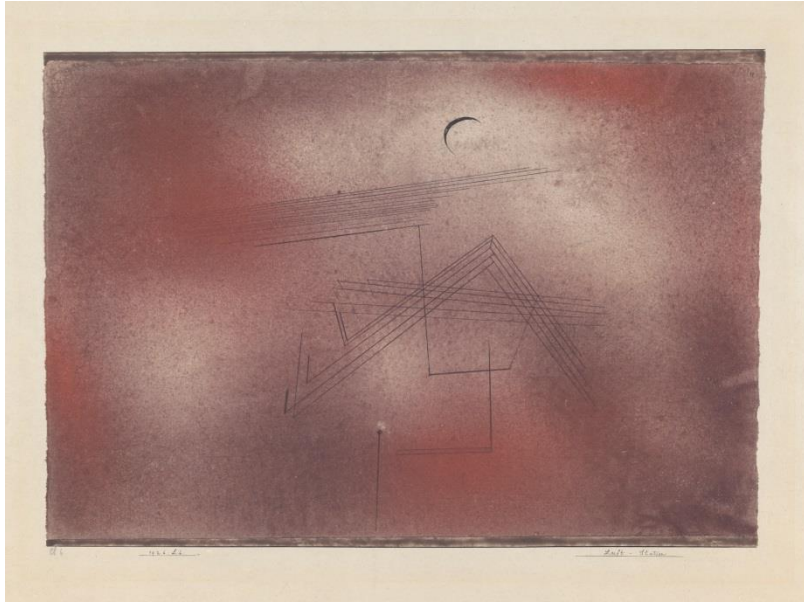
⁴¹⁵ Respecto al peligro de esta bajo la noción de línea de fuga, nos remitimos al noveno capítulo de *Mil Mesetas* titulado: “1933. Micropolítica y segmentaridad”. No podremos ahondar en este problema que descubren Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas*, debido a que la radicalidad de aquel no podríamos sino comenzar a pensarla a partir de la obra tardía de Klee. Volveremos a esto.

uno en *Out-landisch*. El pliegue de un centro intenso se expone como equivalente a una absoluta indecisión (*absoluten Unentschiedenheit*) al mismo tiempo que en lo que vuelve a expresar aquel pliegue como comienzo de mundo se halla implicado un acto de creación que en cuanto tal es el de un movimiento de desterritorialización. En este sentido, se abre una decisión que hace de aquella absoluta indecisión en tanto en cuanto persiste como virtual una in-decisión que como tal el acto experimenta. Ahora, que en la presentación de una imagen del pensamiento esté implicada una relación de fuerzas que genera una tensión, también nos ha llevado a forzarnos a imaginar que en aquel movimiento, en el que se experimenta una metamorfosis que está implicada en aquella tensión, la naturaleza de aquella relación la presenta transformada un plano de caos-cosmos. Esto es lo que una romanticismo frío, la naturaleza de un pathos de la distancia, busca hacer visible en una obra de arte en la medida en que el acto de creación, que es de el de un cuerpo que desaparece en lo que revela, ensaya un envío-cósmico.

Podemos considerar que un acto de creación de mundo que hace la experiencia de una cesura, en cuanto en él se expresa el orden del tiempo, experimenta una metamorfosis en la medida en que el meollo de aquel acto está fuera de sí (*verrückt sich*). Es el pensamiento el de una línea que se experimenta en tanto acto como una potencia de transformación. Una expresión aórgica del deseo implica un ver-oír-fuera-de-sí que expresa un experimento: el de una fuga de lo abstracto. En cuanto la línea que hace saltar el caos la expone un plano que expresado por la complementariedad entre dibujo y pintura se presenta ahí en el momento cosmogénico del punto-gris, un acto de creación de mundo se expresa como el de un devenir-mundo-otro (un devenir-para-el-mundo). En el acto en que se expone un ver-oír-fuera-de-sí se presenta un acontecimiento que hace de él la experiencia de una metamorfosis en tanto en cuanto se expresa que lo que vuelve en aquel plano es una expresión aórgica del deseo. Un humor de Klee, el que se sostiene en el intervalo del 21-32' (el 33' para nuestra investigación, como decíamos, marca sin duda un límite ante el que tenemos que volver a preguntar por el hacer de una imagen pensamiento), es el que vuelve a dar aquel acto como el de una potencia de transformación en tanto que el ver-oír-fuera-de-sí lo consideramos como el pensamiento de un desvío y de un retorno que Klee ensaya como el de un ritornelo. El envío-cósmico (*kosmisches Paket*) de Klee ha hecho de la experiencia de una fractura un salto en tanto el no-concepto, el concepto de gris, que expresa aquel envío como re-comienzo de mundo se experimenta como in-decidible en aquel acto. El antes y el después de un acto de creación de mundo es el de una distancia que busca componer Klee en la medida en que ella

está poblada por una multiplicidad de voces. La fuerza desterritorializante de este movimiento, la afirmación de que todo devenir yace en movimiento, en tanto que una historia infinita de la naturaleza se hace visible (*macht sichtbar*) en el momento cosmogénico del plano de caos-cosmos, hace de aquella historia un acontecimiento que al mismo tiempo busca Klee contra-efectuar en la medida en que lo que abre el olvido de aquella historia es una memoria que una obra de arte revela como la de un caos-cosmos. La contra-efectuación, la expresa Klee, en cuanto que contra-movimiento; y para Klee ello implica un ensayo de composición que lo muestra lo que fuera del territorio, fuera de lo finito, hace de pasaje de lo finito a lo infinito, del territorio a la desterritorialización; este fuera es el que re-crea la obra de arte, lo que está fuera es lo natal.

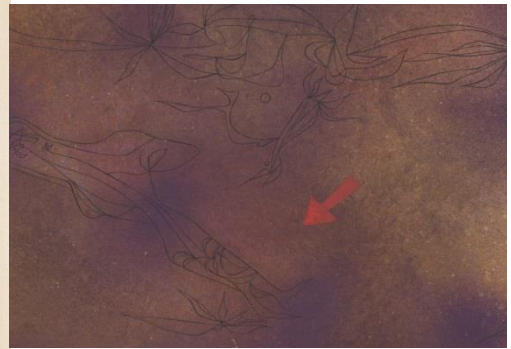
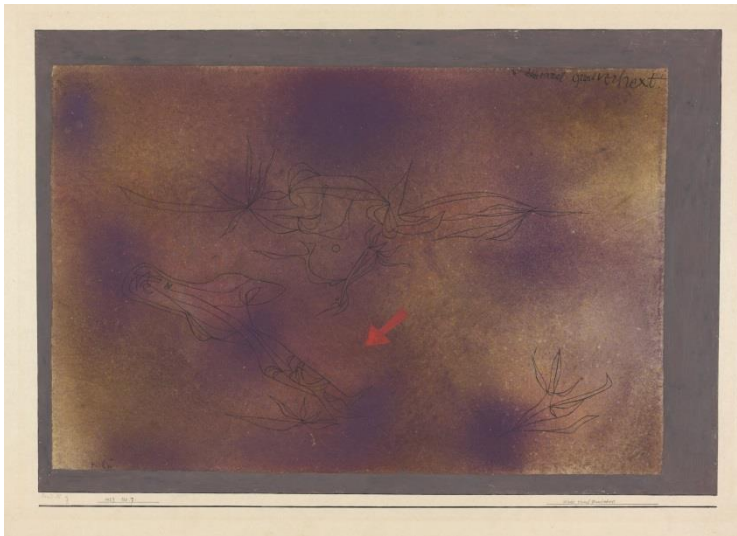
Una composición de una estructura que se presenta en cuanto textura la concibe el actuar de una línea en tanto en cuanto un movimiento desterritorializante no se distingue de ella. Pues bien, imaginemos que en un encuentro con un conjunto de obras se han expuesto distintos umbrales de la percepción hasta que nos hallamos ante un límite: lo imperceptible. Considerando que se presenta un movimiento que vuelve a dar un caos-cosmos, aquellas obras en las atmósferas afectivas que re-crean ellas expresan una imagen del cosmos nacido del caos. En ellas, lo implicado por lo microscópico en lo macroscópico, en el decir de Klee, hace visible el corazón o el cerebro de la creación. *Estación-Aire (Luft-Station, 1926, 26)*, *¡Una vez más fondo embrujado! (wieder einmal grundverhext!, 1927, 287)*, *Plomada (Lote, 1925, 233)*, *Amenaza y huida (Bedrohung und Flucht, 1927, 252)*, quizá nos vuelvan a dar una imagen del pensamiento.



Estación-aire, 1926, 26

Pluma y acuarela sobre papel sobre cartón

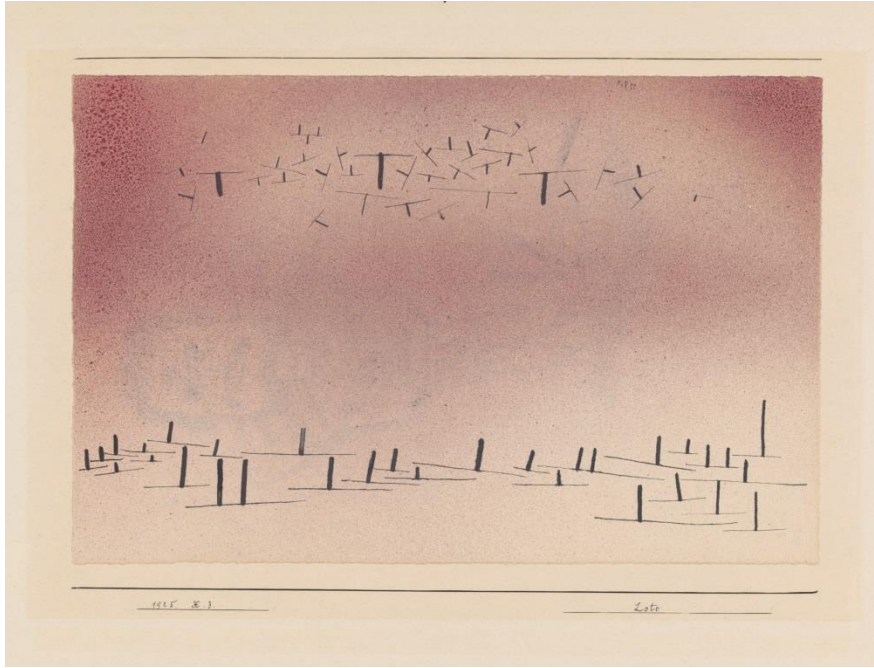
30,5 x 45,5 cm



¡Una vez más fondo embrujado!, 1927, 287

Pluma y acuarela sobre papel sobre cartón

30,5 x 46,5 cm



Plomada, 1925, 233

Pluma y acuarela sobre papel sobre cartón

20,1 x 30,9 cm



Amenaza y huida 1927, 252

Pluma y acuarela sobre papel sobre cartón

48 x 31 cm

Volvamos hacia estas obras y consideremos las fuerzas que hacen visibles las líneas en la medida en que generan respectivamente aquello que se expresa del hacer de ellas: *Amenaza y huida*, *¡Una vez más fondo embrujado!*, *Plomada*, *Estación-Aire*. Dicho de otro modo, concibamos que lo que hace la diferencia se expone en cada una de estas obras en el hacer del movimiento uno de desterritorialización. En cuanto el sin-fondo atmosférico de aquellas obras que expresan unas líneas se expone como un escenario en el que se presentan las distintas fuerzas que componen una metamorfosis,⁴¹⁶ son las atmósferas afectivas que presentan lo sin-fondo las que son compuestas por un movimiento desterritorializante en el hacer de unas líneas que nacen del caos. Pues bien, vuelven estas obras a dar una imagen del pensamiento, vuelven a expresar el actuar de una línea que presenta un sin-fondo: es lo que exponen ellas lo que hay que concebir como una metamorfosis de él. En este sentido, es imperceptible “el actuar de una línea abstracta directamente sobre el alma”⁴¹⁷ en tanto da a sentir fuerzas que al mismo tiempo expresan el actuar de la imaginación (*Einbildungskraft*) en el hacer de una imagen pensamiento. En Deleuze, y nos permitimos la equivalencia en este fragmento de Deleuze en torno a la imaginación,

La repetición imaginaria no es una falsa repetición, que vendría a suplir la ausencia de la verdadera; la verdadera repetición es de la imaginación. (...). Es la imaginación la que atraviesa los dominios, los órdenes y los niveles, derribando los tabiques, coextensiva al mundo, guiando nuestro cuerpo e inspirando nuestra alma, aprehendiendo la unidad de la naturaleza y del espíritu.⁴¹⁸

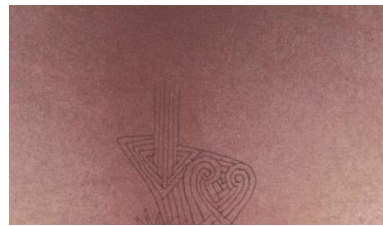
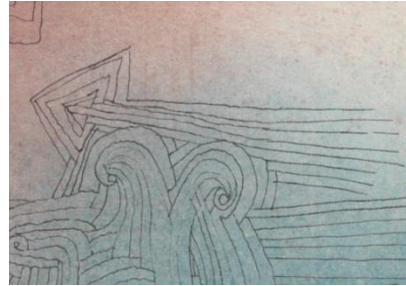
Es esta fuerza de la imaginación, este actuar de ella, aquello que expresa una línea abstracta en cuanto imperceptible. La metamorfosis que produce unas líneas se presenta como la de un sin-fondo que nos lleva también a considerar que lo que morfogenéticamente va diferenciándose al mismo tiempo vuelve hacia lo que se expresa topográficamente. Esto es, se expone un movimiento desterritorializante en el que la relación entre tierra y territorio es la exposición de una fractura que la expresa un plano en variación topográfica. Esta topografía vuelve a advenir en dos obras que exponen el carácter sísmico de aquel movimiento: hacia aquel centro intenso que expresa distintos humores, que hace de lo que implica el punto-gris

⁴¹⁶ “Auf dem Wege der Halluzination gibt es Reize des Phantastischen”, Ver, Petra Petitpierre, *Aus der Malklasse von Paul Klee*, 36 Volveremos a esto en la conclusión.

⁴¹⁷ DR 61-62 (43-44)

⁴¹⁸ DR 127 (103), 34 (19), 330 (284). Ver también la nota número 8 del tercer capítulo de *Diferencia y repetición* (pág. 187 en la edición en francés).

un escenario: *Templo de Bj* (*Tempel von Bj.*, 1926), *¡Ella baja a la tumba!* (*Sie sinkt ins Grab!*, 1926).⁴¹⁹ Es en este sentido que el defondamiento de la tierra se expresa como centro intenso en tanto implica lo que le da consistencia a un plano de caos-cosmos, esto es, un humor del sentido.

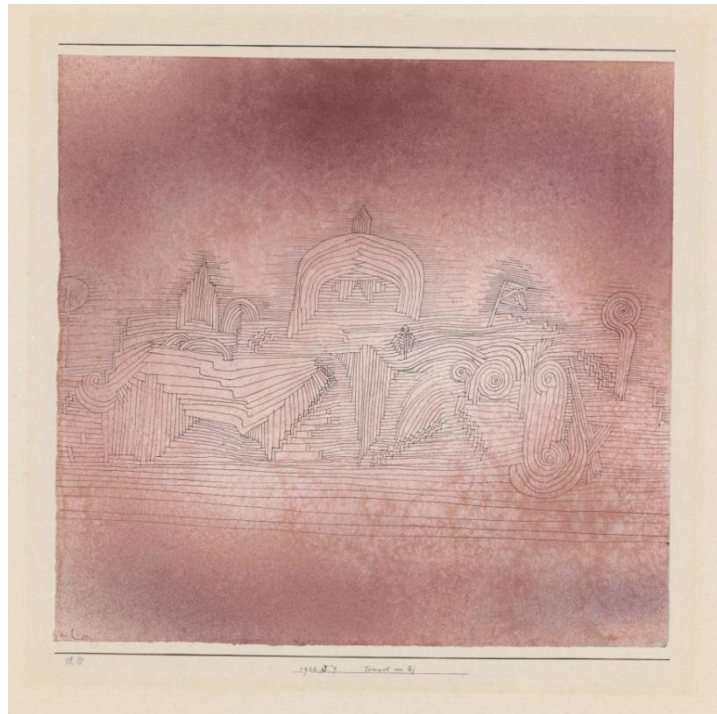


¡Ella baja a la tumba!, 1926, 46

Pluma y acuarela sobre papel sobre cartón

48,5 x 34,5 cm

⁴¹⁹ Para Deleuze y Guattari, “La filosofía, la ciencia y el arte quieren que desgarramos el firmamento y que nos surmerjamos en el caos. Sólo a este precio le venceremos. Y tres veces crucé el Aqueronte. El filósofo, el científico, el artista parecen regresar del país de los muertos”, *QP* 203 (190)



Templo de Bj, 1926, 59

Pluma y acuarela sobre papel sobre cartón

30 x 31,5 cm

Que una *caída* exponga un movimiento de desterritorialización implica considerar que lo que las líneas componen, lo que un ensayo de ellas expresa, desenvuelve un escenario en el que se expone aquel centro intenso desplegado en y por aquellas. Las líneas que generan estas obras van componiendo un movimiento que sismográficamente despliega aquella intensidad. Un centro intenso unas líneas lo vuelven a expresa topo-rítmicamente.

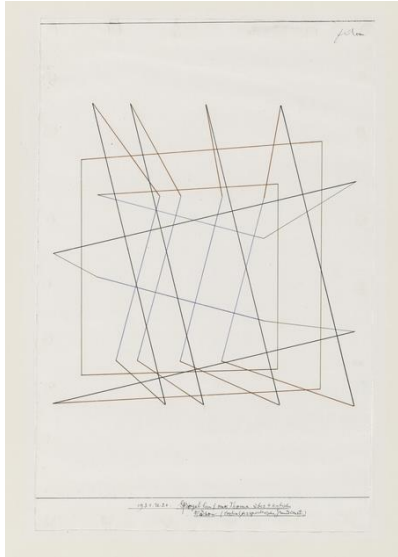
I. Quinto ensayo de aproximación: réplicas

Consideremos dos series de imágenes.⁴²⁰ En ellas encontraremos temas que reflejan (“*Spiegellauf eines Thema*”) cursos de investigación respecto a la presentación de una pluridimensionalidad o de dimensiones que van variando acorde a la perspectiva en la que ellas se presentan. En otras palabras, estos temas exponen ensayos de construcción y lo que exploran son, como si se tratase de un juego en el que una mirada se refracta en un espejo que presenta lo que construye unas líneas, variaciones respecto a modelos (*Vorbilden*) que expresan diversas vías de exploración que irán geométricamente generando dimensiones. Para atenderlas es necesario considerarlas en su recorrido: en cómo las líneas construyen diversas dimensiones.

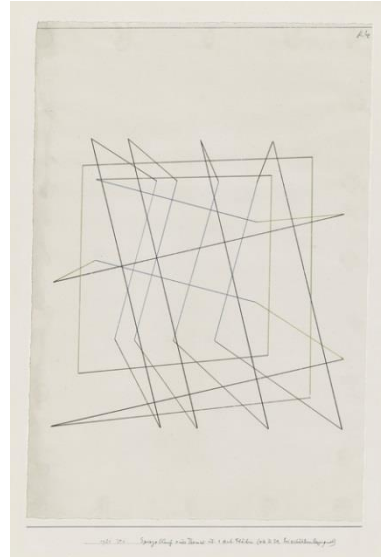
Serie I: *Decurso reflejado de un tema sobre 4 superficies cúbicas (perspectiva-central construcción básica)*, 1931, 220 (U 20)); *Decurso reflejado de un tema sobre cuatro superficies cúbicas (como U 20, en un punto de vista elevado)*, 1931, 221 (V1)); *Variante para U 20 (mediante supresión y modificación de posición)*, 1931, 222 (V 2)); *Variante para U 20 (principalmente invirtiendo la acentuación de delante y atrás)*, 1931, 223 (V3)).⁴²¹

⁴²⁰ Klee que generó un catálogo de sus obras, las ordenó numérica y alfabéticamente. Por supuesto, esta es otra arista que podría llegar a investigarse (hipotéticamente, aquí habría otra expresión caos-cosmos del asunto. Quizá Deleuze diría que se asemeja a la pregunta de cómo orientarse en la biblioteca de J.L.Borges). Respecto a este asunto, particularmente tomando perspectiva desde el exilio y la vuelta de Klee a Suiza en 1934, ver, Michael Baumgartner. “Work Processes and Retrospection” en *Paul Klee. Making visible. The EY Exhibition* (London: Tate Modern London, 2013), 205-213

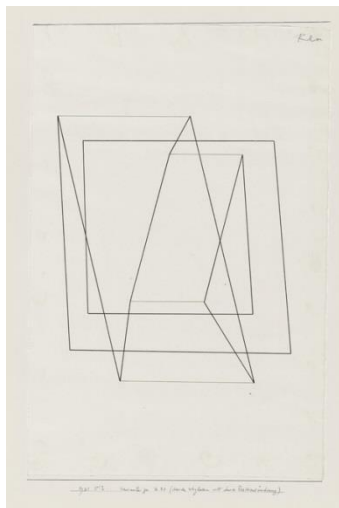
⁴²¹ *Spiegellauf eines Thema über 4 kubischen Flächen (centralperspectivische Grundconstr.)* 1931, 220 (U 20)); *Spiegellauf eines Themas üb. 4 Kub. Flächen (wie U 20, bei erhöhtem Augenpunkt)*, 1931, 221 (V1)); *Variante zu U 20 (durch Weglassen und durch Positionsänderung)*, 1931, 222 (V 2)) (*Variante zu U 20 (hauptsächlich durch umgekehrte Betonung von vorn und hinten)*, 1931, 223 (V3)).



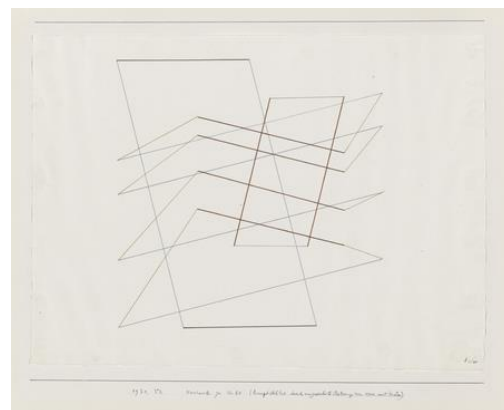
Decurso reflejado de un tema sobre 4 superficies cúbicas (perspectiva-central construcción básica), 1931, 220, U 20
Tiralíneas para dibujo a pluma, con tinta roja, azul, verde claro y negro, sobre papel sobre cartón.
47,9 x 31,4 cm



Decurso reflejado de un tema sobre cuatro superficies cúbicas (como U 20, en un punto de vista elevado), 1931, 221, V1
Tiralíneas para dibujo a pluma, con tinta azul, verde claro, café y negro, sobre papel sobre cartón.
48,2 x 32,6 cm.

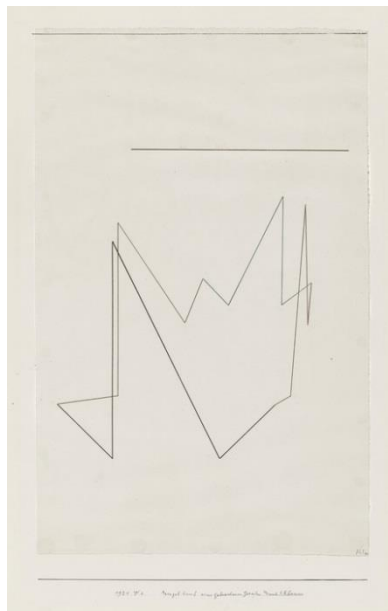


Variante para U 20 (mediante supresión y modificación de posición), 1931, 222, V2
Tiralíneas para dibujo a pluma, con tinta negra y verde, sobre papel sobre cartón.
47,7 x 31,4 cm.



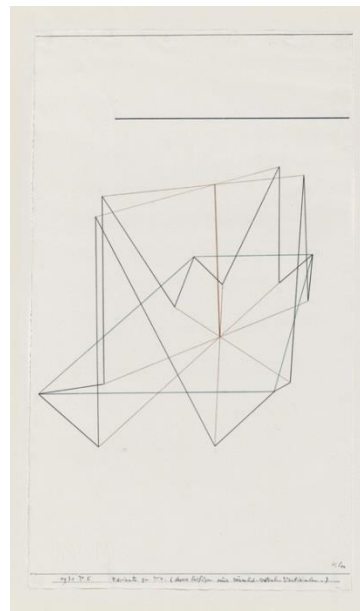
Variante para U 20 (principalmente invirtiendo la acentuación de delante y atrás), 1931, 223, V3
Tiralíneas para dibujo a pluma, con tinta roja, azul, verde claro y negro, sobre papel sobre cartón.
34,7/35,4 x 47,9 cm

Serie II. *Decurso espejo de una línea recta quebrada a través de 4 planos*, 1931, 224 (V 4); *Variante para V4 (Añadiéndole una vertical centro-espacial)*, 1931, 225 (V5); *Fuerte costero (variante metamórfica para V.4)*, 1931, 226 (V6).⁴²²



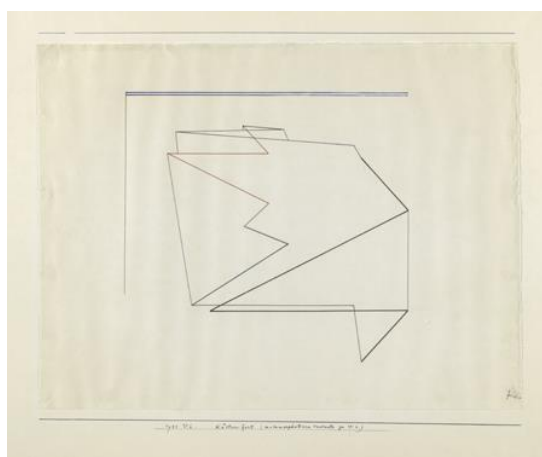
Decurso espejo de una línea recta quebrada a través de 4 planos, 1931, 224, V4

Tiralíneas para dibujo a pluma, con tinta negra, parda y verde, sobre papel sobre cartón.
48,3 x 30, 6 cm



Variante para V4 (Añadiéndole una vertical centro-espacial)

1931, 225, V5
Tiralíneas para dibujo a pluma, tinta negra, verde y roja, sobre papel sobre cartón.
47,8 x 27,7 cm



*Fuerte costero (variante metamórfica para V 4)*⁴²³

⁴²² *Spiegel Lauf einer gebrochenen Geraden durch 4 Ebenen*, 1931, 224 (V 4); *Variante zu V4 (Durch Beifügen einer Räumlich-centralen Vertikalen)*, 1931, 225 (V5); *Küsten Fort (metamorphotische Variante zu V. 4)*, 1931, 226 (V6)

⁴²³ Esta variación del modelo habría que contemplarla considerando *Costa rocosa (Felsige Küste 1931, 227 (V7)*, ello para atender la dirección que exclama Klee en la *Conferencia de Jena* al decir: *jir del modelo a lo real de una imagen! (Vom Vorbildlichen zum Urbildlichen!)*.

Caos-cosmos, una línea: volvamos hacia lo que una transformación del acontecimiento que es ella presenta. Es una línea una inflexión en cuanto acontecimiento, expresa una línea de sí lo virtual (real e ideal). En este sentido, en cuanto que lo virtual persiste, el actuar de una línea implica paradójicamente que la concibamos más allá de la acción que es ella. Ahora bien, en cuanto una línea expresa una inflexión se hace del acontecimiento que es ella un movimiento. La variación del sentido de una línea está implicada en ella en la medida en que lo que despliega se torna discernible en un momento cosmogénico: el del re-comienzo de un mundo; es la actuación de ella la que expresa un movimiento desterritorializante que lo presenta una fuga de lo abstracto. Una línea no se distingue de un movimiento desterritorializante que implica la relación entre una fuerza de gravedad y una centrífuga. Ella es la que hace que el *spatium* exprese una metamorfosis que es exposición de un cambio de dirección que está implicado en aquella línea. En este sentido, una forma en el devenir, en cuanto génesis, la expresa un ritornelo que hay que considerarlo en el actuar de una línea cuyo carácter virtual lo expone una inflexión. Que en Klee aquellos temas que presentan decursos en espejo pueden considerarse como modelos de lo que una línea construye en el dominio de la abstracción, implica que ellos puedan concebirse como experimentos. Como la expresión de una libre geometría estética (*Freie geometrische Ästhetik*) que, desde el punto de vista de una línea, recorriendo lo que proponen *en espejo* estos modelos de proyección,⁴²⁴ esto es, experimentando el recorrer de una línea y moviéndonos en el tiempo de ella, revela que aquellos modelos de construcción de distintas dimensiones son presentación de un juego de fuerzas que se expresan al otro lado del espejo en la medida en que la línea deviene

⁴²⁴ Estos modelos de proyección que pertenecen a un conjunto de obras expresan, como lo ha llamado J. Glaesemer en *Paul Klee. Handzeichnungen II. 1921-1936*. (Bern: Kunstmuseum Bern, 1984), 225-239, una libre geometría estética (*Freie geometrische Ästhetik*). Originalmente se trata de ensayos que Klee ha realizado en sus cursos de la *Bauhaus* en Dessau (1927-1928), pero que los reelabora presentándolos como obras de arte gráfica para dar cuenta de variaciones que pueden experimentarse en la construcción geométrica al considerar que los modelos funcionan (*laufen*) en un plano que opera por sustracción del espacio geo-métrico. En el *CR (Catalogue Raisonné)* se hallan, respecto a aquel año (1931), cinco distintos modelos con sus respectivas series que exponen variaciones de aquellos mismos, se trata de alrededor de 113 obras en total. Ahora bien, como lo expresa Glaesemer, estas construcciones geométricas, que derivan de una variación metamórfica (*metamorphischen Variation*), vuelve a expresarse en la obra de Klee transportadas en composiciones pictóricas. También podríamos decir con Glaesemer que en este período en el que Klee viaja de Düsseldorf a Dessau, en cuanto conserva aún un taller en Dessau, esta libre geometría estética expresa, nuevamente, una tensión respecto a la *Bauhaus*, lo cual, otra vez, no dejaría de presentarse bajo un sentido de un humor. En este sentido, las otras obras gráficas que se escriben en aquel año bajo la misma letra alfabética en el *CR*, pero que son elaboradas en Düsseldorf, pueden concebirse como composiciones que no deforman sino la geo-metría.

compositiva. Hay que volver hacia una temporal-espacial agitación para concebir que lo originario de una imagen, en cuanto ella es un estar-en-variación acorde el recorrer de una línea, revela que la naturaleza misma de aquella agitación (*Bewegtheit*) espacial-temporal es más bien la de relación entre tierra y territorio. Para la toma de consistencia de una imagen del pensamiento, hay entonces que volver a preguntar por un ver-oír-fuera-de-sí.

II. Sexto ensayo de aproximación: réplicas.

En la primera parte de esta investigación consideramos que hay que concebir en principio que el caos implica un estado de cosas originariamente en movimiento (*Sie sind unbeweglich zu denken*).⁴²⁵ Como decía Klee, “[s]olo se trata de algo: en este estado originario (*Urzustand*), de la movilidad (*Beweglichkeit*) como precondition para la alteración (*Veränderung*)”.⁴²⁶ Ahora bien, seguíamos a Ruiz Stull, considerábamos que para que haya movilidad la precondition era alteración (*Alloiosis*).⁴²⁷ En este sentido, buscábamos expresar que lo real era la experimentación de una transformación (*Verwandlung*). Como dirá Eliane Escoubas a propósito del concepto de polifonía kleeana, “no una kinesis sino una metabolé, es decir un movimiento que lleva consigo «cambio», «alteración (*alloiosis*)», un devenir-otro, o un devenir diferente”.⁴²⁸ Pues bien, un ritornelo implica una inversión del movimiento, la experiencia de una alteración en tanto se expresa una metamorfosis. Considerábamos que lo que nace del caos, de un concepto inconceptualizable, era in-decidible; lo que lo discernía el punto-gris, fatídico para el devenir y lo que muere, instauraba un ordenamiento (*Ordnung*) que se expresaba como contingente. Como decía Klee, el momento cosmogénico está ahí. Lo que “ahí” se exponía era lo que instauraba el plano de caos-cosmos. En este sentido, la fisura expresión de la fractura que exponía la contingencia de aquel orden implicaba aquel movimiento. Klee le otorgaba a aquel punto un originario carácter concéntrico (*konzentrischen Urcharakter*) del cual emanaba aquel ordenamiento; era el salto que lo definía, la fractura que en él se expresaba, al mismo tiempo que lo que instauraba, lo que estaba implicado en un acto de creación de mundo.

⁴²⁵ BG II. 21/130.

⁴²⁶ BG II. 21/130.

⁴²⁷ Ver, Miguel Ruiz Stull. *Tiempo y experiencia*. (Chile: FCE, 2013), 266-273.

⁴²⁸ “not a kinesis but a metabole, that is to say a movement that carries with it «change», «alteration (*alloiosis*)», a becoming-other, or a different becoming” en: John Sallis (Ed.) “A polyphonic Painting: Paul Klee and Rhythm” en *Paul Klee: philosophical vision* (Chicago-Chestnut Hill: McMullen Museum of Art, Boston-University of Chicago Press, 2012), 141

La vibración que expresa una obra de arte se experimenta en el descentramiento del punto de equilibrio (*Plomada*, 1925, 233; *Estación-Aire*, 1926, 26). Se expresa desequilibrado en el vacío en la medida en que un movimiento de desterritorialización vuelve hacia lo que lo diferencia desterritorializándolo, desplegándolo (*Amenaza y huida*, 1927, 252; *¡Una vez más fondo embrujado!*, 1927, 287). Pues bien, por una parte, lo que caracteriza aquel no-concepto es un acontecimiento, por otra parte, lo que se expresa en él es un ser de sensación. En este sentido, lo que se instaura implica un arreglo rítmico, y este consiste una dis-armonía.⁴²⁹ En otros términos, es esta dificultad en cuanto lo que se diferencia en extremo es un caos que no se diferencia de un orden, la que expone la naturaleza nomádica de aquel acto de creación en la medida en que el arreglo es el de la composición de lo inequilibrable que se equilibra por relaciones de pesos que se revelan como pesos-rítmicos. Esto es lo que expresa lo que diferencia el plano de caos-cosmos en tanto en cuanto un concepto inconceptualizable persiste en él, si se nos permite decirlo así: está a-plegado en tanto exige él la relación del afuera. El ordenamiento de un territorio experimenta un movimiento de desterritorialización; la fuerza de gravedad que expresa aquel orden está tensionada por una fuerza centrífuga, y *viceversa*. Esta oscilación la expresa la relación entre las dos fuerzas de una mecánica plástica.⁴³⁰ Como estamos intentando decir, lo que se presenta en un movimiento de desterritorialización, en la relación entre aquellas dos fuerzas, se expone como un desvío y una torsión en tanto estas expresan la transformación que en aquel movimiento se presenta como el acontecimiento de una inflexión. En este sentido, la tensión es una torsión; es la naturaleza de la línea curva. He aquí el desvío que genera el ritornelo de Klee. Pues bien, en cuanto se expresa una línea en la relación entre aquellas fuerzas, lo que se presenta son diversas líneas que hacen de aquella relación un ensayo, sea una *Plomada* (1925, 233), una *Estación-Aire* (1926, 26), una *Amenaza y huida* (1927, 252), un *¡Una vez más fondo embrujado!* (1927, 287), una línea hace variar lo que hace retornar considerando que es la diferencia la que retorna. Que se exprese el ser de lo sensible en una línea abstracta, implica considerar la implicación de él en un movimiento

⁴²⁹ Ver nota número 370 del capítulo anterior.

⁴³⁰ “*Auf diese Weise könnte man nun unzählige Beispiele aus allen Stilgebieten untersuchen? Die Fragen romanisch? Gothisch spätgothisch klassisch als Renaissance oder als Empire, Barock, Rococo? Bekommen ein praecises Gesicht durch eine Kritik nach dem mechanischen Wesen hin.*

Das mechanischen Wesen mit seinen zugehörten Grundbegriffen diesseitig und jenseitig sagt dann auch viel mehr und wesentliches geistiges aus, als die Beschäftigung mit den äusserlich formalen erkenntnismerkmalen all der verschiedenen Stile”. BG. II.21/101 Esto no deja de estar en consonancia con lo expresado en la primera parte de esta investigación. Esta presentación de los estilos y de la diferencia entre ellos a través de la distinción entre lo estático y lo dinámico, pero esto es lo que implica considerarlo en cuanto transmutados aquellos dominios de estilos. Pues al considerar que lo que expresan *desde* Klee, desde el otro título de la *conferencia de Jena*, desde *sobre el arte moderno*, son fuerzas, nos encontramos en otro régimen del arte.

desterritorializante. Esto es, la forma que lo vuelve a expresar es la de un ritornelo, uno suficientemente desterritorializado en la medida en que los elementos que conjuga y en los que se conjuga se exponen como sustraídos por una fuerza cósmica. Lo que brota del caos hay que considerarlo en un salto que se experimenta como el de una *caída*; las diferencias en intensidad se expresan como las de un movimiento del infinito. El orden que instauro el punto-gris, fatídico para el devenir y lo que muere, se presenta paradójicamente necesario y contingente. Tal vez, por esto, haya que considerar *Vehículo pájaro-alegoría* (1922, 231) como una máquina de guerra: una que busca abrir un cosmos luchando contra la fuera de gravedad.⁴³¹ Pues bien, en la medida en que vuelve un ritornelo se desenvuelve una fuga de lo abstracto. Ahora bien, en este sentido, es lo nomádico el que implica una expresión aórgica del deseo; el cálculo es de lo incalculable en el momento en que un acto de creación de mundo implica el a-plegamiento del concepto de gris; la distancia hay que aprenderla como un ensayo de composición, originariamente como una variación. Cuando Klee exclama ¡ir del modelo a lo originario de una imagen (*Vom Vorbildlichen zum Urbildlichen*)! no está solo considerando una presentación de lo real en una obra de arte, sino también la experiencia de una obra de arte (o la de *arque* de la imagen) en la medida en que ella transforma lo real⁴³²;

⁴³¹ Podría considerarse *Pájaro-Isla (Vogel-Inseln, 1921, 20)*, como un precedente, volveremos al asunto de una isla. Para Deleuze y Guattari, “Poeta es aquel que lanza poblaciones moleculares con la esperanza de que siembren o incluso engendren el pueblo futuro, pasen a un pueblo futuro, abran un cosmos”. *MP* 349 (426). En torno a la máquina de guerra, ver la doceava meseta de *MP*. Como dirán Deleuze y Guattari, “Gravedad, *gravitas*, es la esencia del Estado”, *MP* 390. Por otra parte, podríamos recordar que en el proyecto al más antiguo programa de sistema del idealismo alemán, se busca ir más allá del Estado. Y también dirán, quizá por lo mismo, “Quisiera dar otra vez alas a nuestra física, que avanza fatigosamente de experimento en experimento”, ver, Hölderlin, Friedrich. *Ensayos* (Madrid: Hiperión, 2014), 29.

⁴³² Para M.Cacciari, “[S]i se quisiese definir el sentido de la ‘atención’ de Klee, se debería hablar de *manía* arcaica. La *arché* de la cosa interesa: lo máximamente distante nos importa tanto como lo más próximo. Pero, ¿Qué hay en el origen? En el origen está el movimiento libre, los *schemata* universales del movimiento, no entidades abstractamente determinables, sino potencias, energías, razones seminales. Es necesario ‘deformar’ la imagen para poder simbolizar este movimiento, que coincide con la plasticidad misma de la naturaleza. La imagen muestra simbólicamente la infinidad de los posibles que este espacio originario encierra. En este espacio los posibles se mueven según direcciones libres, “van donde van, sólo por andar, sin meta, sin voluntad, no sujetos a nada”. En el origen no hay más que “el estado natural de moverse”, la originaria condición del movimiento. Incesantemente, mundos van configurándose y “terminándose”, a partir de la ‘libre’ nebulosa, que permanece, sin embargo, como la propia Tierra [equivalente a la noción de Tierra de Deleuze y Guattari (agregado nuestro)], a la que también incesantemente se retornan. Aquella libertad a-intencional, aquella ausencia de todo esquema de fin que caracteriza a la *arché*, continúa operando en las transformaciones de la figura. Las ardientes floraciones que ésta conoce no permanecen sujetas a ninguna otra cosa más que a la propia necesidad interior, obedecen a ritmos que nadie les ha impuesto. Ellas rememoran continuamente aquel origen, así como el origen se repite (mejor dicho, se *re-crea*) en las variaciones, en las ‘catástrofes’ de la figura. *Manía* arcaica significa querer estar allí donde está el principio, querer repetirlo ‘festivamente’. Pero el principio no es un punto, un fundamento seguro, sino más bien la razón del movimiento, la *idea* del movimiento: en el origen está, entonces, aquello que pone fin al origen, aquello que desarrolla el punto, la transformación de la forma del fundamento. Querer estar en el principio significará, entonces, querer “ser fecundo”, poseer la fuerza de separarse del principio y participar así en el crecimiento de animales y plantas, flores y pájaros. En *Iconos de la Ley*. Trad. (Mónica B. Cragnolini. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2009), 341-342.

revela un devenir-otro, una metamorfosis de la metamorfosis. Acaso ¿no es esta la de un pasaje? ¿Cuál es esta imagen que nos vuelve a dar una obra de arte?

Caos-cosmos, una línea. En esta segunda parte, la distinción entre una imagen del pensamiento y el plano de caos-cosmos nos ha parecido insostenible, pues hemos considerado que son equivalentes. Ahora bien, la distinción entre una imagen del pensamiento y el hacer de una imagen pensamiento nos permite considerar que para la presentación de una imagen es necesario concebir lo que la hace presentable. Esto es, nos es necesario atender aquella distinción en la medida en que el hacer que presenta una imagen del pensamiento implica un acto de creación de mundo que la auto-posición de una obra de arte expresa como un hecho de sensación. En otros términos, la diferencia es la producida por una obra de arte en tanto en ella está implicado un acto de creación que al mismo tiempo que presenta una imagen del pensamiento se revela como una potencia de transformación que expresa la diferencia entre sensación y concepto en el momento en que aquello contra lo cual se lucha se torna fatídico para el devenir y lo que muere. Que aquel acto esté introducido en el orden del tiempo y a la vez sea expresión de que el meollo del punto está fuera de sí, nos lleva a considerar que la diferencia implica la repetición en la medida en que se experimenta aquella en ella. En otros términos, se trata de un ensayo en que lo que se experimenta es absolutamente indecible como acontecimiento mientras que el acto lo expresa como in-decidible. De ahí la in-decisión en que consiste aquel acto; y lo que el ritornelo de Klee expone, en cuanto se despliga el movimiento que aquel acto expresa mientras se hace el movimiento, es que el acto es el de una metamorfosis.

La experiencia de una obra de arte consiste en experimentar un cambio de percepción en tanto en cuanto las obras buscan exponer un movimiento que expresando un diálogo con la naturaleza implican un ver-oír-fuera-de-sí. Hemos estado buscando concebir aquel movimiento en la relación entre una expresión aórgica del deseo y una fuga de lo abstracto en tanto aquella relación es expresión de aquel diálogo al mismo tiempo que hemos creído acentuar que él implica uno en *Out-landisch*; es esta diferencia entre diálogos (*Zwiesprachen*) la que compone el movimiento de desterritorialización de Klee; ella expone que la naturaleza del ritornelo de Klee halla lo natal afuera de sí en tanto le exige un movimiento desterritorializante. La complementariedad entre dibujo y pintura es la exposición de aquel afuera y del *oír fuera de la imagen del pensamiento*. La diferencia que en una fuga se expresaba en cuanto *huida* y en cuanto *juntura*, el *Zwiesprache* que proponía Klee la exponía

como un ensamble que hallaba su carácter natal afuera. Pues bien, que una fuga de lo abstracto implique una inflexión nos expresa que un cambio de dirección está exponiendo la relación entre una fuerza de gravedad y una fuerza centrífuga.⁴³³ Y podemos decir que en Klee esto es lo que muestra simbólicamente la naturaleza de una flecha: el descentramiento como cambio de dirección en la medida en que el movimiento del plano de caos-cosmos lo expresa una línea-curva. Decíamos que la polivalencia de un ojo está expresada en el hacer de una imagen pensamiento en tanto aquel hacer se presenta el de un acto que está fuera de sí. Más aún, proponíamos que en aquella imagen no podía verse sin escucharse el pensamiento; en esa vuelta hacia sí lo que se trastornaba era el *ver* que la obra pictórica y/o gráfica presentaba como el de una imagen del pensamiento. En cuanto no podemos oír el afuera que saca de quicio a aquella imagen del pensamiento, se trata de ver(se) en el tiempo en el que se oye ver un movimiento-en-oleaje.⁴³⁴ Es en este sentido que lo natal está afuera.⁴³⁵



Lo inmenso (puerto de rosas), 1925, 8

⁴³³ Lo que salta no deja de saltar en tanto que lo que cae no tiene medida; un ritmo no deja de componerse en tanto expresa una fuga. En este sentido, es un plano topográfico el que sustrae la *geometría* expresando las fuerzas que lo componen.

⁴³⁴ Este asunto es más complejo de lo que creemos, pues tendríamos que intentar considerar lo que alguno/as músicos han hecho de su encuentro con la obra de Klee (por ejemplo, Gunther Schuller, Sándor Veress). Por supuesto, esto, por el momento (esperamos), está más allá de nuestras fuerzas (y de los límites de nuestra investigación). Ahora, también podríamos preguntarnos si acaso en la lectura de los cursos de Klee por parte de K. Stockhausen o P. Boulez, lo que se revela no es sino un negativo en cuanto que inversión. Volveremos a esto.

⁴³⁵ En los términos de Deleuze y Guattari, “Una componente territorial o territorializada puede ponerse a brotar, a producir: hasta tal punto ese es el caso del ritornelo, que quizá habría que llamar ritornelo a todo lo que está en esa situación”. “Este equívoco entre la territorialidad y la desterritorialización es el equívoco de lo Natal. Y se comprenderá mejor si se considera que el territorio remite a un centro intenso en lo más profundo de sí mismo [lo natal]; pero, ya lo hemos visto, ese centro intenso puede estar situado fuera del territorio, en el punto de convergencia de territorios muy diferentes o muy alejados. Lo Natal está fuera”, *MP* 331 (400-401).

Ahora bien, el afuera que en la relación entre dibujo y pintura se experimenta como la composición de una fuga de lo abstracto lo expresa ella generando diversos intervalos; desbórdandose ella en cuanto consideramos que lo que persiste en aquella fuga es una expresión aórgica del deseo. Pues bien, sin poder desarrollar aún este desborde en cuanto nos lleva al límite de nuestra investigación, digamos que un diálogo en *Out-landisch* expresa una concepción de la pintura y del dibujo que nace de una relación entre un ojo y un oído (*Ojo y oído*, 1929, 306). Si bien a esto volveremos en el siguiente capítulo, podemos ver en las figuras que pueblan *Lo inmenso (puerto de rosas)* (*VAST (Rosenhafen)*, 1925), una suerte de partitura en la que se expresa una espacial-temporal agitación que es la de un puerto del cual se parte y se viene. La exposición de una atmósfera-afectiva en la que un horizonte absoluto está en movimiento es la de un ir y venir.⁴³⁶ En aquella atmósfera las figuras que unas líneas sostienen en el *spatium* (en) que ellas (se) presentan vuelven a dar aquel movimiento-oleaje. Notas que generan una fuga; en la composición que es construida por las relaciones entre las líneas cuyas distancias generan una transversal, se hallan expresadas figuras que hacen ver y leer aquel movimiento que compone *Lo inmenso (puerto de rosas)*; en la venida e ida de unos barcos, en un ensayo de la partitura por parte de un violinista o en un punto de vibración, de vaivén, que nace de las hojas de una rosa se compone un horizonte.⁴³⁷

⁴³⁶ Para esto ver la nota número 3 (nota número 2 en la edición francesa) del segundo capítulo de *QP* en la que se distingue un horizonte relativo de un horizonte absoluto, este último se expresa como un “horizonte de los acontecimientos”; “lo que está en movimiento es el mismo horizonte” *QP* 42 (40).

⁴³⁷



IV. Séptimo ensayo de aproximación: *réplicas*.

En aquellas series que componen temas y variaciones se experimenta una libre geometría estética; modelos de proyección que expresan múltiples direcciones que exponen el carácter lúdico de la abstracción.⁴³⁸ Pero lo lúdico es lo que se presenta como fatídico. Que el juego que se esté jugando sea fatídico nos demanda volver hacia el hacer de una línea.⁴³⁹ Pues bien, por una parte, concebíamos implicada construcción e intuición en una estructura cuya diferencia la expresaba la noción de composición; por otra parte, del encuentro con una obra de arte se exponía el actuar de una línea que componía el hecho de sensación que aquella presentaba. Dicho de otro modo, lo que desenvolvía un sin-fondo conllevaba considerar que la estructura como textura (*Gefüge*) era lo creado por un acto de creación de mundo; en este sentido, una obra de arte presentaba una imagen del pensamiento en tanto aquella expresaba la auto-posición de lo creado que se conserva en sí. Hemos estado buscando la exposición de un movimiento de desterritorialización en una fuga de lo abstracto. Aquello que vuelve a instaurar un plano de caos-cosmos implica un movimiento de desterritorialización que lo revela una textura en tanto se estructura un arreglo entre pesos-rítmicos; en cuanto es una exposición de la contingencia la que determina aquel plano, él describe un régimen de variación continua en la medida que la naturaleza de una fractura se expresa en él. Pues bien, una línea compone una fuga de lo abstracto, una expresión aórgica que la desenvuelve expone lo que implica un punto que en realidad no es un punto. Es una línea la que pasa por aquella fisura, sustrae la medida en tanto el ritmo se experimenta como caída. Un pasaje de lo finito a lo infinito describe una experiencia de una obra de arte en la medida en que el hecho de sensación que se experimenta como un movimiento del territorio a la desterritorialización se expresa como una metamorfosis. Ahora tenemos que volver a buscar lo que se presenta en un movimiento de desterritorialización, considerando que lo vibratorio de una línea, de una línea-ondulada, da a sentir la exposición de un movimiento en que se expresa un devenir-otro.

⁴³⁸ Una aproximación a este asunto se encuentra en Wolfgang Kersten, “Abstraktion als Spiel?” en Hellmut Th. Seemann y Thorsten Valk (Ed.) *Klassik und Avantgarde. Das Bauhaus in Weimar 1919-1925*. (Weimar: Wallstein Verlag, 2009), 30-48. La resonancia en este texto va en dirección a Schiller, particularmente, sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, y con ello, por supuesto, Kant. En los *Diarios*, expresa Klee, “la abstracción de este mundo más como un juego, menos como un derrumbe (*Zusammenbruch*) inmanente. Así, entre los dos”. 1913, número 922.

⁴³⁹ Esto, acotado al período que estamos considerando. Pero, habremos de volver a esta demanda en la conclusión.

En la atención dirigida hacia lo que conmociona el dominio de la abstracción, aquello que se expresaba lo concebíamos tornando sensible una metamorfosis. En este sentido, aquella conmoción puede presentarse como la de un *Mito de una isla* (*Mythos einer Insel*, 1930, 23) que rodeada por un mar intenso expresase las líneas que la pueblan desterritorializándola; figuras que componen conmoviendo la isla de la abstracción; expresándose una polifonía que contrapuntística, bajo un humor del sentido, la construye e intuye unos cuerpos nacido del caos: un ver-oír-fuera-de-sí.



Mito de una isla, 1930, 23

Aquarela y lápiz sobre papel

46,4 x 61 cm

Se encuentra el dominio de la abstracción conmovido por un *spatium* experimentando una fuga de lo abstracto. Pues bien, consideramos que una estructura era producto de un suceso, el de la relación entre un arco y una materia, pero era el arco el que era transmutado en una línea que expresaba la modulación que experimentaba la materia bajo aquella relación. Una línea-ondulada (*Wellenlinie*) era el símbolo de una estructura cuya otra parte la exponía una línea recta que divisible métricamente, extendiendo periódicamente la cuenta del tiempo, implicaba un arte del número. Al considerar que lo que cambia de naturaleza al dividirse era concebido en términos de pesos-rítmicos, aquel arte se expresaba como un arte nómade meta-

místico,⁴⁴⁰ o sea, como un envío-cósmico; lo que (en) una imagen del pensamiento (se) experimenta es un movimiento que implica la alteración de sí. En este sentido, hay que contar sin medida en cuanto lo incontable es la *caída*. Pues bien, una línea es la que se expone como acto de creación; es ella, el tiempo que envuelve, la fuerza de la imaginación que expresa, la que ensaya una fuga de lo abstracto. Es decir, una línea altera. La ondulación que presenta es expresión del acontecimiento que implica ella; lo que envuelve es también signo de un movimiento-en-oleaje. Una línea, el ser de sensación que es ella, en cuanto acontecimiento: un conjunto de singularidades en *perpetuum mobile*. Esto es, lo que es precondition para la movilidad vuelve en ella. El tiempo que envuelve una línea despliega un movimiento de desterritorialización, y es dicho movimiento el que no se distingue de ella. Es en este sentido que lo que se eleva contra la fuerza de gravedad lo expresa la naturaleza de una línea en la que el meollo de sí está fuera de sí.

⁴⁴⁰ El diario-novela que son los *Diarios* de Klee, que abarcan los años 1898-1918, presenta tempranamente lo que por meta-místico hemos buscado atender. En el “viaje de estudios a Túnez” en 1914, el jueves, 16 de abril [926o], Klee expresará, frase que por lo demás ha devenido muy difícil de apreciar, “yo y el color somos uno. Soy pintor (*Ich und die Farben sind eins. Ich bin Maler*)”, y para ello hay que proponer un contra-punto: el del sábado, 11 de abril [926i]: “*En la vez segunda di por primera vez África (Im zweiten traf ich zum ersten Male Afrika)*” (Traducción nuestra). Esta segunda vez que por primera vez dice África implica considerar de otro modo aquella frase en la medida en que lo meta-místico expresaría un devenir-otro. Pues bien, quizá en esto se halle implicada la presuposición de un doble en la obra de arte kleeneana. Considerando que la obra de arte vuelve dar una imagen del pensamiento es un ver-oír-fuera-de-sí el que expresa un *Zwiesprache* en *Out-landisch*. Con la naturaleza, dos lenguas que componen el hecho de sensación que es una obra de arte, en el hacer de una imagen pensamiento, se hallan en un diálogo entre un ojo y un oído que no se encuentra distorsionando los sentidos en tanto busca hacer visible un *kosmisches Paket*.

V. Octavo ensayo de aproximación: *réplicas*.

¿Qué es lo que hace ver las fuerzas? ¿Qué es lo que hace visible (*macht sichtbar*)? Henri Michaux escribía a propósito de las líneas de Klee,⁴⁴¹

Une ligne pour le plaisir d'être ligne, d'aller, ligne. Points. Poudre de points. Une ligne rêve. On n'avait jusque-là jamais laissé rêver une ligne.

Una línea por el placer de ser línea, de ir, línea. Puntos. Pólvora de puntos. Una línea sueña. Nunca se había hasta aquel momento dejado soñar una línea.

Une ligne attend. Une ligne espère. Une ligne repense un visage.

Una línea aguarda. Una línea espera. Una línea evoca un rostro.

(...).

Voici une ligne qui pense. Une autre accomplit une pensée. Lignes d'enjeu. Ligne de décision.

Aquí una línea que piensa. Otra acaba un pensamiento. Líneas en juego. Línea de decisión.

Une ligne s'élève. Une ligne va voir. Sinuosa, une ligne de mélodie traverse vingt lignes de stratification.

Una línea se eleva. Una línea va ver. Sinuosa, una línea de melodía atraviesa veinte líneas de estratificación.

Une ligne germe. Mille autres autour d'elle, porteuses de poussées : gazon. Graminées sur la dune.

Una línea germina. Miles de otras en torno de ella, portadoras de empujes: sobre hierba. Gramíneas sobre el desierto.

Une ligne renonce. Une ligne repose. Halte. Une halte à trois crampons : un habitat.

⁴⁴¹ H. Michaux en "Algunos datos sobre cincuenta y nueve años de existencia" escribe, "1925. Klee y luego Ernst, de Chirico... Extrema sorpresa. Hasta ese momento, odiaba la pintura y el hecho de pintar, "como si no hubiera ya bastante realidad, esa abominable realidad, pensaba. ¡Querer además repetirla, volver a ella!", en *Antología poética. 1927-1986*. Silvio Mattoni (Selección, traducción, prólogo). (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005), 11-12.

Una línea renuncia. Una línea reposa. Pausa. Una parada con tres cimas : un habitat.
Une ligne s'enferme. Méditation. Des fils en partent encore, lentement.
Una línea se guarda. Meditación. Los hilos todavía parten, lentamente.

Une ligne de partage là, une ligne de faîte, plus loin la ligne-observatoire.
Temps, temps...

Una línea de reparto allí, una línea culminante, más lejos la línea-observatorio.
Tiempo, tiempo...

(...)

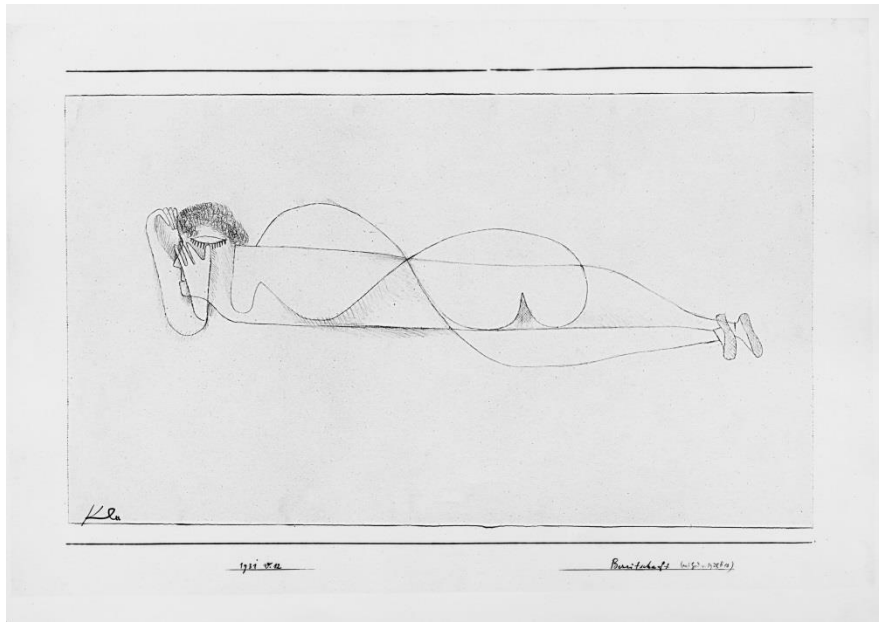
Les folles d'énumération, de juxtapositions à perte de vue, de répétition, de rimes, de la note indéfiniment reprise, créant palaces microscopiques de la proliférante vie cellulaire, clochetons innombrables et dans un simple jardinet, aux mille herbes, le labyrinthe de l'éternel retour.

Las locuras de la enumeración, de juxtaposiciones tan lejos como se vean, de repeticiones, de rimas, de la nota indefinidamente reanudada, creando palacios microscópicos de la proliferante vida celular, innumerables pináculos y en un sencillo jardín, con miles de hierbas, el laberinto del eterno retorno.⁴⁴²

Hay una orientación, precisamente la que presenta el movimiento de una línea que Michaux considera como la de un laberinto. Aquello que unas líneas expresan de un movimiento desterritorializante comporta concebir las metamorfosis que aquellas componen. El movimiento en una obra de arte libre como el todo de la gran naturaleza implica hacer del movimiento, hacer de la diferencia, de lo que brota del caos, una *metabolé* en tanto ella toma consistencia en un acto de creación de mundo como un envío cósmico. Tal vez hay que atender entonces una línea en cuanto *Disposición (Bereitschaft, 1931, 232)*.⁴⁴³

⁴⁴² Henri Michaux, "Aventures de Lignes" en Raymond Bellour (Éd.) *œuvres complètes. II*. (Paris: Édition Gallimard, 2001), 360-363

⁴⁴³ "Si el devenir-mujer es el primer cuanto [*quantum*] o segmento molecular, y luego vienen los devenires animales que se encadenan con él, ¿hacia dónde se precipitan todos ellos? Sin duda, hacia un devenir-imperceptible. Lo imperceptible es el final inmanente del devenir, su fórmula cósmica", *MP* 280 (342).



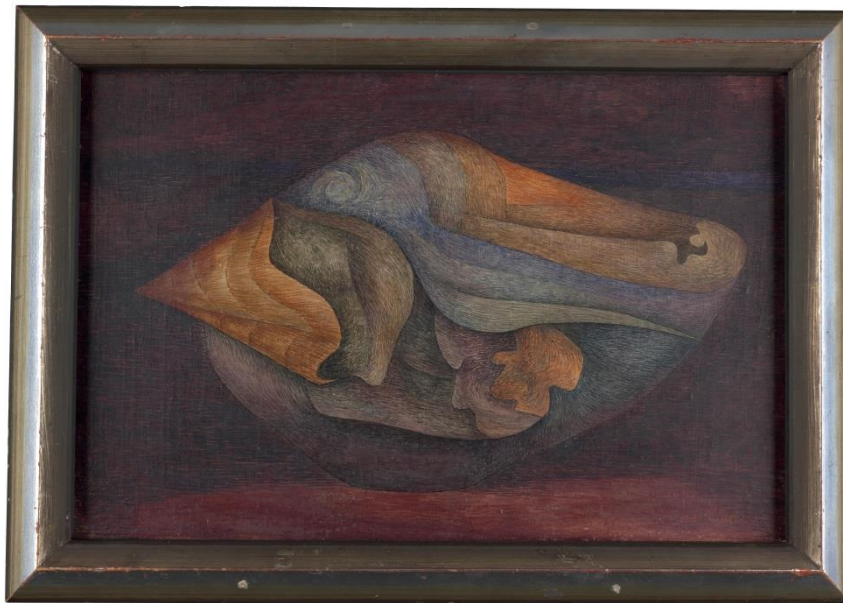
Disposición, 1931, 232

Lápiz grafito sobre papel sobre sobre cartón

41.6 x 64.7 cm

Que la *disposición* de una línea implique una metamorfosis nos llevará a concebir que ella vuelva a dar un movimiento del infinito. Esto es lo que desarrollaremos en el siguiente capítulo. Por ahora, consideramos que una fuerza que se eleva contra la fuerza de gravedad nos lleva a concebir que la naturaleza de una línea es la expresión de un devenir-otro. Decimos que el movimiento que se presenta implica una relación entre líneas, valores tonales, colores. En principio hemos dicho que un cuerpo compone aquel movimiento, pero en la segunda parte de esta investigación consideramos antes que un cuerpo una morada, una casa de la construcción afectada por un movimiento de desterritorialización. Pues bien, antes que el cuerpo consideramos un *Lugar afectado* (1922, 109), encontrando escenificado en las paredes motivos de líneas que expresaban la conmoción que afectaba aquel lugar. En este sentido, una morada era la que presentaba un movimiento de desterritorialización. Es decir, una morada lo compone invirtiéndolo en la medida en que irrumpe paradójicamente aquel movimiento en ella reterritorializándose, pero en este sentido: se expresa irrumplida, fuera de sí, volviendo a dar una imagen del pensamiento en tanto en cuanto en ella se expresa el afuera. Aquella desenvuelve en aquel movimiento que irrumpe en ella una composición que busca invertir el movimiento en tanto lo expresa una mecánica plástica que implica una *Disposición* (*Bereitschaft*) de aquel. Quizás una casa ha sido construida e intuita en aquel lugar para

luchar contra aquella fuerza, un centro intenso en el que el meollo de sí está fuera de sí era necesario de contra-efectuar. Aquello que vuelve a dar un movimiento desterritorializante expresa el abandono de cualquier dominio (*Herrschaft*) en tanto exiga para sí un movimiento que luchando contra la fuerza de gravedad implica una contra-movimiento.⁴⁴⁴ Podemos quizás esto concebirlo paradójicamente en quien alegóricamente expone aquel movimiento de desterritorialización: *Caracoles de mar-Rey* (*Meerschnecken-König*, 1933, 279), encontrándonos con lo que lo caracteriza metamórficamente: un devenir-caracol de mar. La espiral del caracol es la expresión de una fuerza. Hundiéndose la geometría en el movimiento, en el sin-fondo de un mar que llega a escucharse en la morada que ha dejado el caracol, la espiral expresa un torbellino (*Wirbelwind*)⁴⁴⁵ que implica una metamorfosis.



Caracoles de mar-Rey, 1933, 279

Acuarela y pintura al óleo sobre imprimación sobre tela de ortiga sobre madera; marco original.

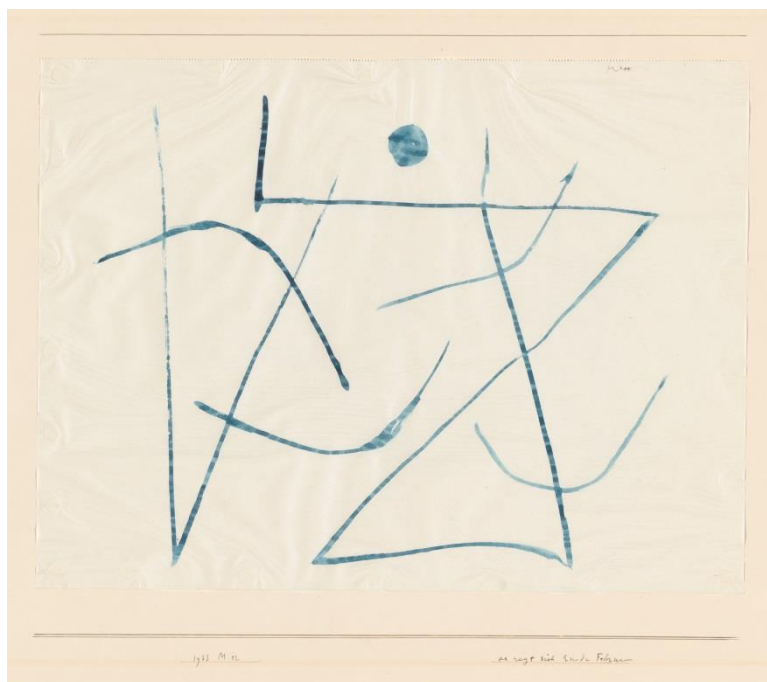
28,4 x 42,6 cm

Compone una línea una morada expresando que el movimiento que la desterritorializa vuelve en una imagen del pensamiento que expone el límite de sí como el de un ver-oír-fuera-de-sí. Que una obra de arte vuelva a dar una imagen del pensamiento al mismo tiempo que

⁴⁴⁴ Ver quizás las notas 391-402-403-404-405-407-413-431.

⁴⁴⁵ Como vimos en la primera parte, nota 264 tercer capítulo, dentro de los símbolos de las formaciones-movientes (*Symbole der Bewegungsformungs*) está la espiral. Podría esta figura estar expresando el movimiento de desterritorialización si la consideramos implicada en la la relación entre una fuerza de gravedad y una fuerza centrífuga. Ver también, *BbF* 239-244, en la que Klee expone la figura de aquel expresándolo causalmente.

implica la persistencia de un acontecimiento en la contra-efectuación de él, nos lleva a preguntar por cómo se presenta una metamorfosis, ¿toca un límite una imagen del pensamiento?⁴⁴⁶ Llega ella a expresar en un trazado que compone el movimiento de unas líneas el acontecimiento de sí: la naturaleza de un *cuerpo*. El cuerpo de unas líneas *se mueve a fines de febrero* (*es regt sich Ende Februar*, 1933, 52).



se mueve a fines de febrero, 1933, 52

Pincel sobre papel sobre cartón

32 x 43 cm

En unas pocas palabras, podemos decir que la disyuntiva que (se) expone (en) el límite (se) presenta (en) la diferencia entre pintura y música; un ver-oír-fuera-de-sí de una imagen del pensamiento.⁴⁴⁷ Pues bien, la naturaleza de una línea se encuentra trastornada en tanto en cuanto lo natal del ritornelo está afuera. La naturaleza extra-proposicional del pensamiento es la expresión de un acto en que el hacer de una imagen pensamiento se presenta en cuanto tal

⁴⁴⁶ “Pues el pintor debe crear y recrear cada vez un *filum*, y cada vez debe hacerlo a partir de los cuerpos de luz y de color que produce, mientras que el músico dispone, por el contrario, de una especie de continuidad germinal, incluso latente, incluso indirecta, a partir de la cual produce cuerpos sonoros. No es el mismo movimiento de creación: una va del *soma* al *germen*, y el otro, del *germen* al *soma*. El ritornelo del pintor es como el reverso del músico, un negativo de la música”. *MP* 351 (430).

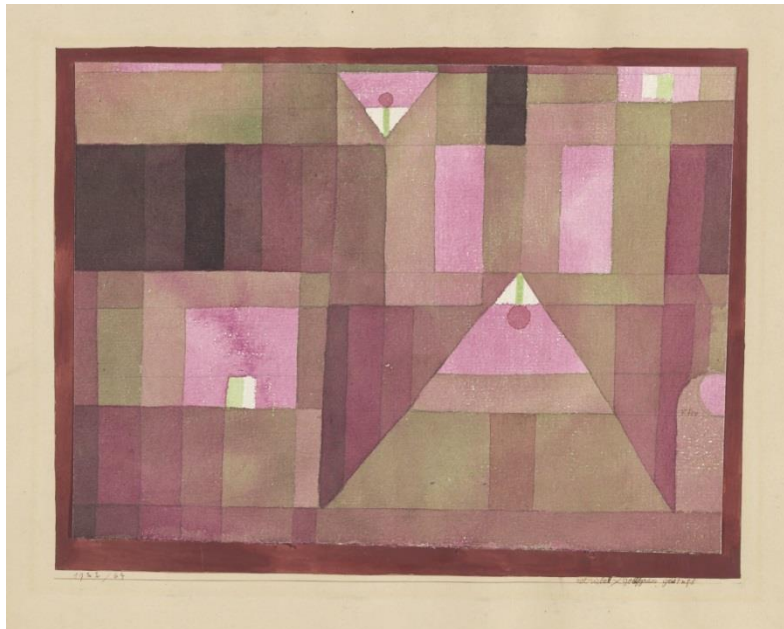
⁴⁴⁷ A propósito de esto, Marcia Sá Cavalcante. “In-Between Painting and Music. The philosophical vision of Paul Klee” en John Sallis (Edited). *The Philosophical Vision of Paul Klee*. (Leiden-Boston: Brill, 2014), 113-136

como una re-creación de mundo; esto es lo que expone aquella naturaleza, el cuerpo que desaparece en lo que revela, en el límite de sí, es el de un mundo-otro que es obra de aquel hacer que se experimenta como un ver-oír-fuera-de-sí. Dicho de otro modo, lo que vuelve a dar una imagen del pensamiento es obra del arte en la medida en que un acto de creación de mundo que expresa aquel ver-oír-fuera-de-sí lo presenta la experiencia de una obra de arte. En este sentido, en una fuga de lo abstracto se despliega un mundo-otro que lo expone la contraefectuación del punto-gris, el momento cosmogénico de un plano de caos-cosmos. Si volvemos a aquel *eureka* de Klee, es el meollo de un punto que está fuera de sí (*verrückt sich*) el que compone una textura; en la medida en que implica un no-concepto, un concepto inconceptualizable, expresa un mundo que se presenta fuera de quicio, esto es, un mundo en el que actúa la forma vacía del tiempo en él. Ahora, un único centro expone que aquella forma implica un acontecimiento que en cuanto problema es absolutamente indecible.⁴⁴⁸ Pero si aquel diálogo con la naturaleza que demanda Klee lo expresa la relación entre una fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del deseo, estamos considerando que un acto revela aquel punto como in-decidible en la medida en que el *Zwiesprache* que la obra expresa es uno en *Out-landisch*. En la que la relación que expresa una fuga en cuanto huida y una fuga en cuanto juntura halla el ritmo de sí implicado en un movimiento de desterritorialización que una obra transforma en un cosmos. Es en este sentido que una imagen extra-proposicional del pensamiento expone un acontecimiento que se torna expresión de la metamorfosis que implica un movimiento desterritorializante. Pues bien, lo que se ha expresado como humor del sentido es expresión de un giro hacia lo que en el pensamiento retorna; hacia un acto de creación de mundo que al mismo tiempo hace del *ver* un problema. Hacer del ver-oír-fuera-de-sí la experiencia de un pensamiento que es presentación de una imagen en la que se experimenta aquella experiencia como la de un diálogo que lo revela uno en *Out-landisch*, es lo que nos expone la in-decidibilidad de aquel acto. En este sentido, la heterogeneidad y complementariedad entre dibujo y pintura se expresa en aquel hacer en cuanto una fuga de lo abstracto como composición de un movimiento del infinito la presenta una expresión aórgica del deseo. El contra-punto que presenta una polifonía, el *Duetto* (1929, 332) que la compone, expresa una pluridimensional simultaneidad que una línea revela en tanto ella se presenta como una multiplicidad de voces que hacen de aquel acto la expresión de una potencia de transformación que expone que aquella textura (*Gefüge*) es generada por un contra-

⁴⁴⁸ Esto, tenemos que decirlo, es lo que nos lleva más allá de nuestra investigación.

movimiento que busca invertir un movimiento. Este contra-movimiento es el del ritornelo-Klee.

Un arreglo de los valores tonales hace sensible una multiplicidad que podemos considerar lúdicamente en tanto lo que la vuelve a dar es una obra de arte que la presenta en la composición de unas secciones cónicas compuestas por unas líneas;⁴⁴⁹ esto es, en un recorrido-cromático: *Rojo/violeta x amarillo/verde graduado* (*rot/violett x gelb/grün gestuft*, 1922, 64), la operación con fracciones expresa lo que exige un plano que quizás sea presentación de un sentido del humor en la medida en que busca experimentar la naturaleza de un movimiento infinito.



Rojo/violeta x amarillo/verde graduado, 1922, 64

Acuarela y lápiz sobre papel sobre cartón

21,1/21,4 x 29,2/28,7 cm

⁴⁴⁹ Ya hemos hecho referencia a que las obras de Klee, cuando no se trata de modelos, de decursos en espejo, son todas trazadas a mano. Y esta obra no es la excepción, hay una suerte de pulso en ellas que no deja de expresar una microfísica ondulación.

VI. Noveno ensayo de aproximación: *réplicas*.

¿Cuál es la naturaleza del caos (*das Chaos*) en este encuentro entre Klee y Deleuze?⁴⁵⁰

El caos real e ideal, ni general ni abstracto, lo expresa los puntos sensibles, es un *perpetuum mobile*. Que en el re-comienzo el movimiento sea el de la gran naturaleza, nos ha llevado a considerar, que el caos, hemos intentado expresarlo, ya es un caos-cosmos. Ahora bien, que la obra de arte kleeneana exija un sentido de la libertad como móvil es la gran naturaleza mientras que busca presentar una historia infinita de la naturaleza, hace del plano de caos-cosmos una experiencia en la que la naturaleza que expresa el pensamiento le exige un movimiento del infinito. Esto es lo que busca volver a dar la obra en tanto pasaje. Si es lo libre una expresión aórgica del deseo, la libertad que expresa aquella historia (*Geschehen*) la busca presentar una experiencia del pensamiento que ensaya un acto de creación en la medida en que en aquella experiencia se expresa aórgicamente un deseo en cuanto potencia de transformación. Ahora, en el momento en que la cosmogénesis acontece es el orden del tiempo el que se presenta en aquel acto en cuanto experimenta una metamorfosis que la compone aquella expresión y una fuga de lo abstracto. Pues bien, que la naturaleza de una fuga esté relacionada con una expresión aórgica del deseo es lo que busca expresar el envío-cósmico kleeneano en la medida en que exige la composición de una polifonía en la que paradójicamente se expone el afuera que la sostiene en tanto la re-crea un ver-oír-fuera-de-sí como un movimiento del infinito. Podemos en este sentido decir que la obra kleeneana solo se eleva polifónicamente contra las fuerzas de gravedad mientras que el sentido del humor de Klee actúa como un meteorito⁴⁵¹ en tanto en cuanto se remueven los estratos de la tierra revelándose las fracturas que hacen que tome consistencia un plano de caos-cosmos. Atmósfera de terremoto en la medida en que la inversión del movimiento que propone Klee implica que aquel plano sea desdoblado por uno topográfico, y *viceversa*, que hace que vuelva a comenzar como el movimiento de una isla que es como tal una imagen arcaica (*Urbildischen*) de un re-comienzo de mundo (volveremos a esto). Resiste en la auto-posición de una obra de arte un contra-movimiento que busca expresar el desvío y retorno que un ritornelo de Klee genera en tanto lo presenta un pathos de la distancia que en cuanto tal es expresión de un *Zwiesprache* en *Out-landisch*. En este sentido, si es el caos virtual (real e

⁴⁵⁰ Un contra-punto de esta pregunta en la nota número 162 de la primera parte de esta investigación

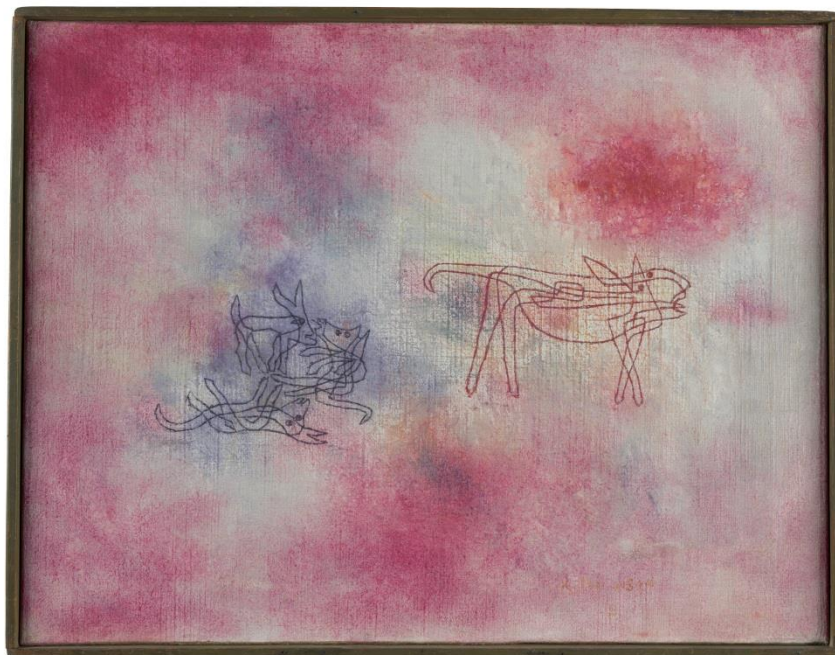
⁴⁵¹ A propósito de la figura de un meteorito que desvía su trayectoria por su paso por la tierra, Klee lo describe en un curso de *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, 168. Una forma cósmica en un arreglo disuelto (*Eine kosmische Form mit gelöster Gliederung*).

ideal), lo que expresa la naturaleza de él es, parafraseando a Klee, un impulso que puede llamarse sueño, idea, fantasía⁴⁵² y que encuentra su formulación como experiencia experimental, o sea, como empirismo trascendental. Ahora bien, la diferencia que la forma del tiempo nos plantea actúa en la experiencia de la obra de arte kleeana en cuanto el acto en el que en la obra se revela la separación del antes y después expresa el orden simbólico del tiempo. Es decir, en el acto de creación de mundo, la cesura que el orden del tiempo expresa se presenta ahí, en el momento cosmogénico. Al mismo tiempo, en el tiempo se expone que la diferencia es una metamorfosis que revela que el acto se presenta en cuanto tal como potencia de transformación. Es lo que vuelve en un ritornelo-Klee un movimiento que lo expresa la relación entre sensación y acontecimiento; uno en el que la fuerza de la imaginación, mientras que la imaginación expresa aquella relación, es de naturaleza polifónica. Ahora, en cuanto la imagen que ella produce es la de un ver-oír-fuera-de-sí, aquella relación se halla desbordada por un *Zwiesprache* en tanto presenta un diálogo de dos con la naturaleza un pensamiento cuya experiencia está siendo la de un lugar en la que la relación entre tierra y territorio se expresa como tal en cuanto fractura, una conmoción que altera la naturaleza de un lugar. En la medida en que se expresan las fuerzas de la imaginación conmovidas por un movimiento de desterritorialización, en un lugar conmovido, alterado, en una fractura de una casa de la construcción, habita extrañamente un ver-oír-fuera-de-sí. Ahora, es en aquella casa en la que se expresa un *Zwiesprache* entre *Out-landisch* que se compone en la experiencia de un sentido del humor una inversión del movimiento. Klee compone un plano en el que el hacer de lo visible implica una visión secreta (*geheim Erschautes*)⁴⁵³ que se presenta mientras se conmueve la naturaleza de lo visible en la experiencia de un ver-oír-fuera-de-sí. Klee busca invertir el movimiento y para esto le es necesaria la composición de una distancia, una forma en el devenir, en cuanto génesis, para hacer pensable aquella visión secreta en tanto busca contra-efectuar el acontecimiento del punto-gris. Ahora bien, persiste el punto-gris en cuanto hace de pasaje a la obra de arte kleeana, y ello quiere decir que en el período que hemos considerado él también se expresa como límite en tanto pliegue del afuera.

⁴⁵² VJ 49, volveremos a esto.

⁴⁵³ VJ 49, volveremos otra vez a esto.

Buscamos un movimiento de desterritorialización en una línea que implica una fuga de lo abstracto. Que aquel movimiento lo exprese ella lleva a encontrar las metamorfosis de sí; expresa una línea una forma que en el devenir, en cuanto génesis, la presentan fuerzas que si exponen una imagen flotante, en tanto lo que flota es una pluridimensional simultaneidad que la presenta un movimiento desterritorializante, expresan que aquella imagen es una que re-crea un ritornelo en cuanto la presenta suspendida. En el *spatium* que una línea expone en una variación de sí en motivos animales, esto es, en un doble-movimiento que es un contra-movimiento que ensaya un devenir-otro, en una fuga que anima una *disposición* del movimiento, una re-creación atmosférica de la naturaleza animal-espiritual de una línea se experimenta como tal en cuanto contra-punto: *Rugen, jugamos* (*Sie brüllt, wir spielen*, 1928, 70)



Rugen, jugamos, 1928, 70

Transferencia en óleo sobre lienzo; marco original.

43,5 x 56,5 cm

Una línea hace saltar del caos un ritmo que lo expresa una fuga de lo abstracto en tanto un movimiento del caos-cosmos está implicado cromáticamente en ella; el movimiento de desterritorialización que vuelve a dar un plano de caos-cosmos expresa que la diferencia se presenta en cuanto metamorfosis. Pero es esta presentación la que elabora un pathos de la distancia, un frío romanticismo en tanto expresa una potencia de transformación. Para esto ha sido necesario considerar que una línea implica una *disposición (Bereitschaft)*. Ahora bien, habremos de preguntar por la potencia desterritorializante de un cosmos-color en tanto en cuanto él está implicado en un acto de creación de mundo en el que un ver-oír-fuera-de-sí se expresa.

§ 7 De los colores.

Die Farben sind das Irrationalste in der Malerei.

Petra Petitpierre, *Aus der Malklasse von Paul Klee*

*Ich Kristall*⁴⁵⁴

Paul Klee, *Tagebücher 1898-1918*

Buscamos considerar que las obras de arte que hemos mostrado se caracterizan por implicar el acontecimiento que las comunica; ellas muestran una contra-efectuación de él en la medida en que ensayan lo que en aquel acontecimiento es espera: un recomienzo de mundo que implica un acto de creación de mundo. Como dice Klee en la *Conferencia de Jena*, la imagen esencial de la creación en cuanto génesis es lo que busca mostrar la lengua de las obras mismas. Klee, en un tono en el que lo meta-místico está implicado, busca en la experiencia de la obra de arte que encontremos “ahí, donde el órgano central de toda espacial-temporal agitación se llama ahora corazón o cerebro de la creación”, “en el seno de la naturaleza (*Im Schoße der Natur*), en el fondo originario de la creación (*im Urgrund der Schöpfung*)”,⁴⁵⁵ un movimiento que en cuanto norma (*der Bewegung als Norm*)⁴⁵⁶ exprese una pluridimensional simultaneidad. Pues bien, si lo meta-místico caracteriza la experiencia de una obra de arte, en cuanto aquel concepto nos expone de otro modo la implicancia de construcción e intuición que

⁴⁵⁴ “Mi yo es por ejemplo todo un conjunto dramático (Mein Ich ist beispielsweise *ein ganzes dramatisches Ensemble*)”. *Diarios* número 638. Podemos proponer una variación: todo yo es una variación de un conjunto dramático.

⁴⁵⁵ VJ 47. *Urgrund*, podríamos decir que el fondo originario en Klee no es sino el del movimiento como norma, pero, acaso, esta norma no sería la del caos (*Chaos*), la de la materia originaria. *Natura naturans*, podría también llamarse el *Urgrund*, en una traducción deleuzeana-spinozista. Y Spinoza es otro autor que no deja de rondar este encuentro entre Klee y Deleuze (no habría que olvidar el papel de Spinoza para el escenario histórico-filosófico que es *Jena*, para esa conferencia que trae de vuelta Jena). BG II. 21/130. En su traducción de esta conferencia Pierre-Henri Gonthier, vierte libremente: “La nature *naturante* lui importe davantage que la nature *naturée*” (en la página 28). Para una fiel definición de la diferencia entre la naturaleza *naturante* y la naturaleza *naturada*, ver la provista por Deleuze en *SPP* 108-109. Volveremos en la conclusión a esta noción de *Urgrund* proponiendo otras traducciones de la misma.

⁴⁵⁶ Como decía Klee, “[s]olo se trata de algo (nur ein etwas): en este estado originario (*Urzustand*), de la movilidad (*Beweglichkeit*) como precondition para la alteración (*Veränderung*)”. BG II. 21/130.

presenta una composición (*Komposition*), también aquella experiencia de lo meta-místico describe un movimiento infinito en el que se experimenta una metamorfosis; en cuanto lo meta-místico es un concepto que expresa de otro modo aquel movimiento, en tanto expresemos que el acontecimiento que describe aquel concepto es el de una transformación (*Verwandlung*).⁴⁵⁷ El hacer de una imagen pensamiento implica la exposición de una fuga que en un movimiento desterritorializante no se distingue de la presentación de una expresión aórgica del deseo. Retorna el acontecimiento del punto-gris, y lo que retorna en cuanto acontecimiento es una inflexión. En cuanto un retornar implica un acto de creación de mundo en el que se expresa una lucha contra la fuerza de gravedad, lo que aquel acto expone de aquel acontecimiento es un contra-movimiento que re-comienza en la medida en que un acontecimiento que se ha tornado discernible se ha efectuado.⁴⁵⁸ Para que el pensamiento se exponga extra-proposicionalmente en una imagen hay que considerar que lo que él experimenta es una torsión que produce un giro que se encuentra en el meollo del ritornelo de Klee. En cuanto se expresa un acto desarrollando un sentido del humor, y *viceversa*, aquella torsión, en el retorno de aquel acontecimiento del punto-gris que expresa que el meollo del punto está fuera de sí, se experimenta como un *Zwiesprache* en *Out-landisch*. Y es que aquel afuera de sí, en el que la relación entre dibujo y pintura paradójicamente se compone, lo revela una torsión que se ensaya cada vez que se expresa aquel diálogo en el que afuera del territorio lo presenta un *lugar conmovido* (1922, 109), un *Vehículo pájaro-alegoría* (1922, 231). Pues bien, que aquel acto sea el de una línea que expone la naturaleza extra-proposicional del pensamiento, implica un sentido del humor que se desenvuelve expresando que lo que ella envuelve, el tiempo, acontece pictórica y gráficamente. En este sentido, si es una línea-curva lo que experimenta el pensamiento en tanto se torciona, también el hacer de una imagen pensamiento lo ensaya una obra de arte en tanto enfrenta el caos.

En esta segunda parte de nuestra investigación estamos intentando expresar que una imagen del pensamiento la vuelve a dar la experiencia de una obra de arte en tanto ella afronta lo impensable. En cuanto el hacer de una imagen pensamiento se enfrenta contra un concepto inconceptualizable de la falta de oposición, lo impensable en el ver de ella es aquello que hemos buscado concebir como un ver-oír-fuera-de-sí en la medida

⁴⁵⁷ Ver la nota 440. Y quizás un contra-punto en la nota 454.

⁴⁵⁸ Ver la nota 405 y 379.

en que él está hundido en el acontecimiento de un movimiento que busca hacer visible (*Molino de flores de viento*, 1926, 120; *Radio dinámico de lo natal 3*, 1926, 129; *Amenaza y huida*, 1927, 252; *¡Una vez más fondo embrujado!*, 1927, 287; *Disputa*, 1929, 232; *Riscos del Mar*, 1932, 294; *Caracoles de mar-Rey*, 1933, 279; *Signos para un mensaje*, 1933, 288). En tanto en cuanto es un hecho de sensación el que se torna materia de expresión de aquel movimiento en el que el pensamiento se expone experimentando una torsión que implica una experiencia de lo dispar como contra-punto (*Rugen, jugamos*, 1928, 70; *Ojo y oído*, 1929, 306; *Duetto*, 1929, 332). Pues bien, hay que decir que el ritornelo de Klee se presenta como tal en cuanto imposibilidad: la de clausurar el movimiento que la naturaleza de un fondo originario (*Urgrund*) una y otra vez vuelve a dar en la medida en que una línea expresa que lo que vuelve a dar es una intuición de otra naturaleza que exige un movimiento del infinito. Bajo esta perspectiva, una fuga de lo abstracto se presenta como una experiencia de la metamorfosis en cuanto halla su potencia de transformación en una expresión aórgica del deseo que se experimenta como la de un devenir-otro. Como intentamos decir, los elementos, materias de expresión⁴⁵⁹ de las fuerzas de la imaginación (*Einbildungskräften*), están implicados en un acontecimiento que en tanto sea conjugado por un hacer (*Tun*) consiste en un acto de creación de mundo. Hacer de una imagen pensamiento implica un ensayo al mismo tiempo que la imagen que se encuentra en él se presenta como un límite en la medida en que el pensamiento que vuelve en una imagen es el de una experiencia de lo *Out-landisch* que problematiza el límite de aquel. Esto es, lo que hace de una imagen pensamiento se encuentra en y fuera de ella en tanto en cuanto el límite del pensamiento se halla en un ver-oír-fuera-de-sí.

Vuelve un plano que exige un movimiento que se expresa libre como moviente es la gran naturaleza en tanto topográficamente se halla un territorio experimentando la desterritorialización de sí. Un ritornelo, la forma *a priori* del tiempo, en tanto en cuanto no es distinguible de un movimiento desterritorializante se caracterizaba por preservar un excesivo informal que lo considerábamos como el de un salto de sí, como el de un

⁴⁵⁹ “La consistencia de las materias de expresión remite pues, por un lado a su capacidad para formar temas rítmicos y melódicos, por otro a la potencia de lo natal (...). Las propias palabras “materias de expresión” implican que la expresión tiene con la materia una relación original. A medida que adquieren consistencia, las materias de expresión constituyen semióticas; pero las componentes semióticas son inseparables de componentes materiales, y están especialmente en conexión con niveles moleculares. (...). El material es una materia molecularizada, y que como tal debe “captar” fuerzas, que sólo pueden ser las fuerzas del Cosmos. (...). Ahora se trata de elaborar un material encargado de captar fuerzas de otro orden: el material visual debe captar fuerzas no visibles. (...). *Hacer visible*, decía Klee, y no hacer o reproducir lo visible”, *MP* 339 y 346 (412 y 422).

ritmo que nacía del caos, en la relación entre tierra y territorio. La textura que presentaba una imagen del pensamiento se expresaba como la obra de una composición que conjugaba dibujo (*Graphik*) y pintura (*Malerei*); el cambio de percepción⁴⁶⁰ que implicaba la experiencia de aquella obra la exponía un movimiento que revelaba que una experiencia del pensamiento era la de un ver-oír-fuera-de-sí. Es decir, una obra de arte, como auto-posición de lo creado que se conserva en sí, vuelve a dar una imagen del pensamiento en la que un movimiento del infinito exige un diálogo en *Out-landisch*. En otras palabras, en cuanto busca hacer sensible las fuerzas formantes y no la forma-acabada, una obra de arte pictórica y/o gráfica expresa que el acontecimiento vuelve a darse en tanto la exposición de una metamorfosis la expresa una *metabolé*. Una imagen del pensamiento la presenta un hecho de sensación que da a sentir y pensar que aquello que exige aquella imagen es una historia infinita de la naturaleza; la experiencia de aquel acontecimiento hecho sensación es la de un *pasaje* que expresa un movimiento de desterritorialización. Como dice Klee, constructivo no equivale a total;⁴⁶¹ dicho de otro modo, en el límite se experimenta el grado cero de aquel cálculo, esto es, una experiencia está implicada en aquel cálculo en la medida en que lo que exige aquella imagen del pensamiento es la intuición (*Intuition*) de un movimiento del infinito. En una obra de arte en tanto acto de creación que hace de la génesis de sí una duración,⁴⁶² la experiencia de aquella obra revela que aquel límite como tal es de lo in-calculable en tanto en cuanto el límite se expresa como una experiencia de lo dispar. Esto es lo que busca presentar distintamente los elementos que hacen de una obra una imagen del pensamiento en la medida en que son conjugados por un un acto de creación cuya dirección implica un cosmos-color en tanto aquel se expresa como potencia de transformación. Como dirá Klee en la *Conferencia de Jena*, “[d]eterminadas relaciones de medida (*Maßverhältnisse*) en las líneas, la combinación (*Zusammenstellung*) de determinados tonos en la escala del clarooscuro, determinados acordes cromáticos (*farbige Zusammenklänge*), traen consigo, respectivamente, modos de expresión (*Arten des Ausdruckes*) completamente definidos y específicos”.⁴⁶³

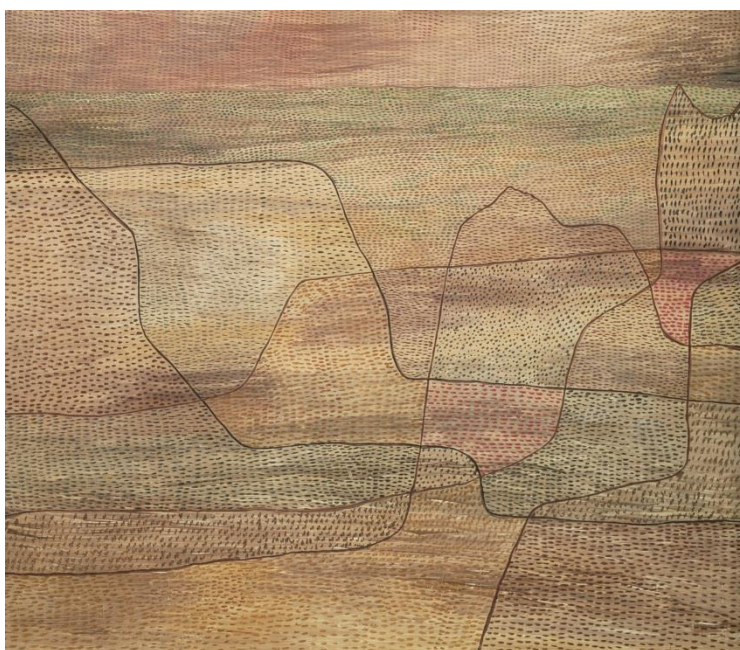
⁴⁶⁰ En “la percepción del cambio” H. Bergson buscará dar cuenta que las artes, distintamente, harían experimentar la continuidad de un movimiento en el que efectivamente el tiempo opera en él. Ver, *El pensamiento y lo moviente*. Trad. Ires, Pablo. (Buenos Aires: Editorial Cactus, 2013), 147-177.

⁴⁶¹ *Escritos* 132. En *Teoría del arte moderno*, 51; en *Theorie de l’art moderne*, 50. (volveremos a esto).

⁴⁶² VJ 43. Volveremos a este asunto.

⁴⁶³ VJ 35. “Un jede Gestaltung, jede Kombination wird ihren besonderen konstruktion Ausdruck haben, jede Gestalt ihr Gesicht, ihre Physiognomie”. La noción de la *Gestaltung*, de la *Gestalt*, y de la *Physiognomie* hemos creído dejarlo para la conclusión. Respecto a la noción de *Gestaltung*, en esta

Hemos estado buscando una fuga de lo abstracto. Ella la considerábamos desenvuelta por una expresión aórgica del deseo que exponía la huella sismográfica de sí en un movimiento de desterritorialización; es aquella expresión la que nos llevaba a concebir la metamorfosis de un acontecimiento. El ritornelo, que lo componía un pathos de la distancia, presentaba una pluridimensional simultaneidad que volvía a darla una obra en que se expresaba un movimiento del infinito.⁴⁶⁴ Un romanticismo frío halla en aquella distancia el intervalo para expresar una metamorfosis de la metamorfosis en que consiste un contra-movimiento. Es en este sentido que está en movimiento el horizonte, *Ver en el plano (Blick in die Ebene, 1932, 270)*



Ver en el plano, 1932, 270

Pintura al óleo sobre imprimación al óleo sobre tela de ortiga sobre tabla de madera.

65,5 x 57 cm.

Que la fuerza centrífuga se eleve contra la fuerza de gravedad, he ahí lo que busca expresar una mecánica plástica. Pero este último movimiento que se presenta como el de una fuga de lo abstracto, en cuanto lo que ocurre entre aquellas fuerzas que

investigación hemos seguido la traducción que dan de este término María del Rosario Acosta y Laura Quintana en “Sobre el arte moderno” en María del Rosario Acosta (Ed.). *Paul Klee: fragmentos de mundo* (Bogotá: UAndes, 2009), 35-54, la cual vierten por *configuración*. Como hemos dicho, en la conclusión volveremos a esto.

⁴⁶⁴ Podría quizás pensarse que la fractura (*Verwerfung*) no es sino la exposición de una herida. “[M]i herida existía antes que yo, he nacido para encarnarla”, *LS, Serie XXI*.

expresa aquella mecánica lo consideramos en el instante en el que el momento cosmogénico se presenta, vuelve a expresarse cada vez que una repetición se expone como un acto de creación de mundo. En este sentido, que la relación entre tierra y territorio la expresa un caos-cosmos en tanto la presenta como un movimiento que volviendo de lo que se diferencia en él, el caos, se desterritorializa, nos lleva a considerar que lo que compone una pluridimensional simultaneidad en la que se presenta una torción de aquella relación en tanto en cuanto la anima una polifonía implica la experiencia de una fractura. Ahora bien, esta perspectiva que la genera una fuerza centrífuga que se eleva contra la fuerza de gravedad actúa en la medida en que lo que vuelve a comenzar es un movimiento polifónico. De ahí que la inversión del movimiento que propone Klee implica un contra-movimiento que se ensaya cada vez que hay una experiencia de un ver-oír-fuera-de-sí. *Ver en el plano* una forma es considerar que el devenir y la génesis de ella se presentan como la de una modulación de conjuntos cromáticos que en vías de diferenciación exponen el movimiento de un plano en el que el horizonte se expresa como moviente. Si es “[e]n el cosmos, finalmente, [que] no hay más cesuras sólidas ni livianas. Aquí rige el movimiento originario (*Urbewegung*), el movimiento como norma (*die Bewegung als Norm*)”,⁴⁶⁵ lo que en la indivisibilidad de aquel se experimenta como un movimiento infinito del color es el concepto de lo meta-místico. Ahora bien, la experiencia de una obra de arte pictórica implica el ensayo del color en la medida en que en él se expresa aquel movimiento (*unendliche Bewegung*). Es decir, la textura que vuelve a dar una imagen del pensamiento la expresa una composición que se halla en lo que la vuelve a originar repitiendo un movimiento que es el de un ver-oír-fuera-de-sí en la medida en que aquel concepto se revela en cuanto tal como el de una metamorfosis (*Verwandlung*). Ahora, como hemos intentado expresar, en el decir de P. Boulez, en la extremidad de un orden que no se diferencia de la extremidad de un caos, se vuelve a experimentar un arreglo que distribuye las diferencias en intensidad solo en la medida en que implica un concepto de sensación, el concepto de gris. En otros términos, los colores en cuanto expresión de lo irracional en la pintura le exigen a Klee la elaboración de una lógica de lo irracional que halla su comienzo en un diálogo en *Out-landisch*, esto es lo meta-místico. Pero en tanto es una lucha contra la fuerza de gravedad lo que Klee elabora como movimiento de desterritorialización, lo que expresa en el despliegue de una fuga

⁴⁶⁵ *BbF* 165.

de lo abstracto como un hecho de sensación es una relación entre tierra y territorio. Que se presente compositivamente aquella lógica en tanto ella es expresión de una multiplicidad de voces (*Mehrstimmigkeit*), que se exponga una extrema indiferencia en lo que vuelve a dar una imagen en tanto ella la presenta una potencia de transformación, también implica que en cuanto expresión aórgica del deseo lo que se presenta de aquella indiferencia se exponga como una metamorfosis de la metamorfosis en la medida en que se expresa una metabolé.⁴⁶⁶ Es en este sentido que el salto (*Sprung*) de un movimiento rítmico lo exprese un diálogo en *Out-landisch* como la expresión de una polifonía (*Mehrstimmigkeit*) que compuesta por la complementariedad entre dibujo y pintura, y cuyo cálculo incalculable halla expresión en un punto de absoluta indecisión en tanto acontecimiento, se expone en cuanto tal como un acto de creación de mundo. En unas pocas palabras, una pluralidad de voces da expresión a aquel acto en tanto se revela como el de una potencia de transformación. El acto de creación es el de una pluralidad que vuelve en la medida en que el cosmos se ha hecho arte. Considerar que la naturaleza extra-proposicional del pensamiento implica una torsión que se explora bajo aquel *Zwiesprache* en *Out-landisch* es intentar seguir un movimiento de desterritorialización en el que lo que se expone de aquella naturaleza se expresa polifónicamente. Esto es, en el que la contra-efectuación del acontecimiento del punto-gris exige que aquel acto lo exprese una multiplicidad de voces.

Quizá la naturaleza de una obra de arte pictórica la exponga otra *disposición* en tanto en cuanto se busca presentar una pluralidad de voces que un arreglo entre los colores (*farbige Zusammenklänge*) acorde a una línea abstracta expresa como la de un movimiento que lo compone un *Zwiesprache* en *Out-landisch*. Pues bien, en cuanto una temporal-espacial agitación vuelve a dar un *spatium*⁴⁶⁷ y en cuanto el plano expresa que aquella agitación (*Bewegtheit*) es la de la relación entre tierra y territorio, lo que hay que considerar actuando en aquel arreglo gráfico y pictórico son líneas que envuelven el tiempo de un movimiento cromático que expone la torsión que experimenta una imagen del pensamiento en tanto la expresa como la de un ver-oír-fuera-de-sí. Esta *disposición*

⁴⁶⁶ “Patético llama Klee al germinar: drama, sufrimiento”, Massimo Cacciari. *Iconos de la Ley*. Trad. Mónica B. Cragnolini. (Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2009), 342.

⁴⁶⁷ Para Alejandro Vallegas, “Polyphonic painting, in its articulation of simultaneous temporalities, work in an entirely different and radical manner from the traditional way of understanding painting as mere mimesis. In entering the world of the picture one enters a time-space of creation : through the form-giving of the artist and the work, one is exposed to the life-giving movement of nature. Here appears in full the cosmological sense of Klee’s painting” en “Klee’s originary painting” en John Sallis (Edited). *The Philosophical Vision of Paul Klee*. (Leiden-Boston: Brill, 2014), 165-166

en el que la relación de sus *cuantos rítmicos* (lejanos-cercanos) se presentan como los de un torbellino, es expresada *entre* unas líneas que bailan, *Bailarina* (*Tänzerin*, 1932, 271).⁴⁶⁸



Bailarina, 1932, 271

Pintura al óleo sobre lienzo sobre bastidor

66 x 56 cm

⁴⁶⁸ Ver nota número 443 tercer capítulo de esta segunda parte.

I. Re-comienzo: el huevo cósmico.

Ahora podemos concebir que el trastorno del *ver*, vuelve a darlo un movimiento que descentra la experiencia del pensamiento; que aquel movimiento implique una torsión, lo muestra la espiral en el momento en el que se torna discernible el caos⁴⁶⁹ en tanto revela que aquella experiencia vuelve hacía sí en un ver-oír-fuera-de-sí la relación entre tierra y territorio. Esto es, el punto-gris que adviene en un movimiento cromático, en el que la lucha contra la fuerza de gravedad paradójicamente expresa que la naturaleza de aquel punto ha acontecido en cuanto que gris, el ritornelo de Klee lo dispone como un contra-movimiento en la medida en que aquel punto implica en cuanto acontecimiento una contra-efectuación de sí. Ahora, estrictamente ahí, el momento cosmogénico consiste en una oscilación que expresa una vacilación. Pero es esto, justamente, lo que implica una contra-efectuación del acontecimiento. Es el acto de creación el de una in-decisión que nos lleva a preguntar por la experiencia de un pensamiento en la que se expresa un ritornelo. El punto-gris vuelve, se repite lo que él es en cuanto acontecimiento: un punto-plegure, ni blanco ni negro, tanto blanco como negro, ni arriba ni abajo, tanto arriba como abajo, ni frío ni cálido, no-dimensional, entre las dimensiones; aquel punto expresa la espera de un acontecimiento que es el del re-comienzo de un mundo. Pues bien, hemos considerado un descentramiento: en la fisura que aquel salto es vuelve un movimiento del caos a expresarse aórgicamente como un deseo que en la medida en que se presenta como expresión se transmuta en un pathos de la distancia: ¿un arte de la distancia en tanto cálculo nomádico?⁴⁷⁰ ¿un fuera

⁴⁶⁹ En el segundo capítulo de la primera parte atendimos la presentación de Klee del paso de lo caótico a lo cósmico en un rudimentario esbozo-diagrama, este presentaba una línea que expresaba aquel estado caótico desarrollando un movimiento embriológico. Ahora, en aquel esbozo-diagrama, el segundo paso, el que discerniría el punto-gris, se presentaba como una espiral.

⁴⁷⁰ “Pero, ¿qué quiere decir eso, esas distancias indivisibles que se modifican sin cesar, y que no se dividen ni se modifican sin que sus elementos no cambien siempre de naturaleza? ¿No suponen el carácter intensivo de los elementos y de sus relaciones en ese género de multiplicidad? Exactamente igual que una velocidad o una temperatura, que no se componen de velocidades o de temperaturas, sino que engloban en otras o engloban a otras que indican cada vez un cambio de naturaleza. Pues esas multiplicidades no tienen el principio de su métrica en un medio homogéneo, sino en otras parte, en las fuerzas que actúan en ellas, en los fenómenos físicos que las habitan, precisamente en la libido que las constituye desde dentro, y que no las constituye sin dividirse en flujos variables y cualitativamente distintos”. *MP* 38 (44) Recordemos que “los árboles tienen líneas rizomáticas, y el rizoma puntos de arborescencia” *MP* 40 (47)), “[n]o hay más que multiplicidades de multiplicidades que forman un mismo *agenciamiento*, que se manifiesta en el mismo *agenciamiento*; las manadas en las masas, y a la inversa *MP* (40 (47)). “El deseo siempre está agenciado, el deseo es lo que el agenciamiento determina que sea”

del cálculo que revela que la distancia se compone de intervalos al mismo tiempo que un *Zwiesprache* en *Out-landisch* expresa que aquella es la de una multiplicidad de voces? Tenemos que considerar un movimiento que en cuanto arreglo implica un ritornelo en la medida en que lo que vuelve a comenzar en un acto de creación de mundo es lo que excede el acto: una potencia de transformación. Lo natal del ritornelo de Klee esté afuera; que lo que vuelva en una imagen del pensamiento sean movimientos de una pluridimensional simultaneidad que en cada variación polifónica de sí expresa que actúa la fuerza del tiempo en ella,⁴⁷¹ al mismo tiempo implica que aquella imagen expresa la resistencia de aquel afuera en la medida en paradójicamente lo compone un ver-oír-fuera-de-sí. Tal vez por esto en el *retraso* de la experiencia pictórica se inscriba una *fermata* en tanto está implicada en el paso del tiempo una espera que podemos considerarla en una imagen del pensamiento que hace de sí la expresión de un pathos de la distancia en tanto aquella implica el afuera en ella (*Zarcillo* (1932, 29)). En este sentido, que una línea componga una obra de arte que presenta la naturaleza de una pluridimensional simultaneidad, también consiste en que aquella vuelva a darla un diálogo en *Out-landisch*; que se exprese ella como un contra-movimiento en tanto en cuanto aquella línea como acontecimiento es una inflexión que describe un cambio de dirección, no hace sino que volvamos a preguntar por un acto de creación. Pues bien, si recordamos *Caracoles de mar-rey* (1933, 279) para ir del modelo de una imagen a lo real de la ella (o a la *arque* de ella: a la *manía arcaica* como dice M.Cacciari⁴⁷²), es aquello que vuelve a dar un acontecimiento, el hecho de sensación que es una obra de arte, un acto que ensaya un movimiento desterritorializante. El descentramiento que expresa la espiral de la casa del caracol de mar, el devenir-caracol de mar, hay que concebirlo como el de un mundo que ha perdido su centro en tanto en cuanto la forma del tiempo en la que se ha introducido lo ha sacado fuera de quicio.

MP (233 (280)). En este sentido, el agenciamiento que estamos buscando exponer implica un diálogo en *Out-landisch*.

⁴⁷¹ En el decir de Alejandro Vallegas, “*Each composition is a play of diverse simultaneous dimensions. Now, we find that the picture holds a further possibility, namely the making visible of the force of time by the overlapping of composition*” en “Paul Klee’s Vision of an originary cosmological Painting” en Sallis, John (Ed.). *Paul Klee: philosophical vision* (Chicago-Chestnut Hill: McMullen Museum of Art, Boston-University of Chicago Press, 2012), 31

⁴⁷² Para M.Cacciari, la “*Manía arcaica* significa querer estar allí donde está el principio, querer repetirlo ‘festivamente’. Pero el principio no es un punto, un fundamento seguro, sino más bien la razón del movimiento, la *idea* del movimiento: en el origen está, entonces, aquello que pone fin al origen, aquello que desarrolla el punto, la transformación de la forma del fundamento. Querer estar en el principio significará, entonces, querer “ser fecundo”, poseer la fuerza de separarse del principio y participar así en el crecimiento de animales y plantas, flores y pájaros. En *Iconos de la Ley*. Trad. (Mónica B. Cragnolini. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2009), 342.

Pero para mostrar esto, la obra de arte que vuelve a dar una imagen del pensamiento se experimenta como la de un devenir-caracol de mar en la medida en que hay que concebir que en aquella obra se busca invertir el movimiento revelando la metabolé que aquel implica expresándola en un contra-movimiento que sale de fuera de lo humano. Dicho de otro modo, la imagen que vuelve a dar aquella obra expone la fuerza que aquella espiral expresa como la de un movimiento helicoidal que ha perdido su centro en tanto la expresa un ver-oír-fuera-de-sí. Espiral que en una obra en la que se expone una morada hace de ella la de un *Lugar alterado* que presenta compositivamente lo que lo saca fuera de sí. Una vez más, si volvemos a considerar que el ser de lo sensible lo muestra un punto fatídico para el devenir y lo que muere, también hemos intentado decir que el acontecimiento de aquel punto se expresa como in-decidible. Pues bien, en la lucha contra el caos el centro intenso que nace de aquella lucha es sentido y pensado por Klee en una lengua de dos con la naturaleza; y en cuanto la música se expresa en la complementariedad entre dibujo y pintura como la de un ojo y un oído lo natal persiste afuera. Ahora bien, que lo natal pueda presentarse en el *Mito de una isla* (1930, 23) en tanto persiste una metamorfosis que la hallamos en el devenir-contrapunto de las líneas que componen en aquella obra, puede también expresar que aquel *mito* es de una isla de lo natal en tanto lo que lo expresa es una fuga que encuentra el tema de aquel mito en el meollo del punto que está fuera de sí. Que aquel mito de una isla lo presente un diálogo que nace de las líneas-figuras-pictóricas que surgen del enfrentamiento contra el caos, nos enfrenta ante la pregunta de lo que genera aquella obra en tanto el mito que re-crea lo expresa un *Zwiesprache* en *Out-landisch*. Deleuze, en un texto temprano titulado “Causas y razones de las islas desiertas”, expresaba, citamos en extenso, que la

criatura de la isla desierta sería la propia isla desierta en cuanto que imagina y refleja su movimiento primario. (...). La isla es aquello que el mar rodea, lo que se rodea, es como un huevo. (...). Todo sucede como si la isla hubiese desplazado su desierto hacia fuera de sí misma. (...). En principio, es cierto que a partir de la isla desierta no se procede por pura creación sino por re-creación, no un comienzo sino un recomenzar. Es el origen, pero el origen segundo. A partir de ella, todo vuelve a empezar. La isla es el mínimo necesario para este nuevo comienzo, el material que ha sobrevivido del origen primero, el núcleo o el huevo radiante que debe bastar para reproducirlo todo. (...). Podemos hallar en nosotros mismos la fuente de este tema: para juzgar la vida, nosotros no atendemos su producción, sino que esperamos su reproducción. Un animal del que ignoramos su modo de reproducción no se puede clasificar entre los seres vivos. No

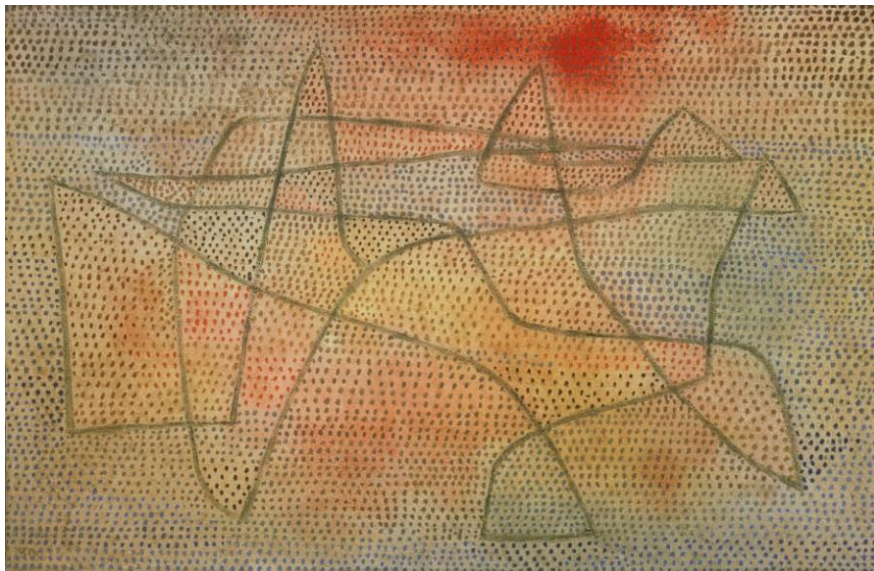
basta con que todo comience, es preciso que se repita una vez acabado el ciclo de las combinaciones posibles. El segundo momento no sucede al primero, sino que es su reaparición cuando el ciclo de los demás momentos ha terminado. El segundo origen es, por tanto, más esencial que el primero, porque nos da la ley de la serie, la ley de la repetición de la cual el primero nos daba solamente los momentos. Pero este tema, aún más que en nuestros sueños, se manifiesta en todas las mitologías. Es bien conocido como mito del diluvio. El arca se detiene en el único rincón de la tierra que no está sumergido, lugar circular y sagrado en donde el mundo vuelve a empezar. Es una isla o una montaña o las dos cosas a la vez, la isla es una montaña y la montaña una isla seca. (...). Segundo origen del mundo, más importante que el primero, tal es la isla santa: muchos mitos nos dicen que allí se encuentra un huevo, un huevo cósmico. (...). En el ideal de un nuevo comienzo hay algo que precede al comienzo mismo, que lo recupera para profundizarlo y retroceder en el tiempo. La isla desierta es la materia de lo inmemorial o de esta mayor profundidad.⁴⁷³

En cuanto el concepto de gris deviene concepto de huevo⁴⁷⁴ el carácter embriológico de él lo expresa un acto de creación en tanto nos torna hacia lo que re-comienzo como un envío cósmico. En otras palabras, aquello que se expresa no puede ni empezar ni terminar mientras que un devenir-otro yace en un contra-movimiento. Cada acto parcial (*Teilhandlungen*), como dirá Klee, se sitúa cada vez en otra dimensión de una pluralidad de dimensiones que se van re-creando, pero en cuanto se expresa el afuera del cual van y vienen aquellos actos, la continuidad de los actos parciales los expresa una línea que presenta el acontecimiento que exige un plano de *caos-cosmos*

⁴⁷³ ID 15-20

⁴⁷⁴ Eliane Escoubas se pregunta si se trata de “A ritornello of the origin?” en “A polyphonic Painting: Paul Klee and Rhythm”, *Paul Klee: philosophical vision* (Chicago-Chestnut Hill: McMullen Museum of Art, Boston-University of Chicago Press, 2012), 145. Ahora, también podríamos considerar lo que dice Deleuze en *Diferencia y repetición*, respecto a que si cada cosa comienza con una pregunta, no se puede decir que la pregunta misma comience; es decir, “la pregunta, como el imperativo que ella expresa “¿no tendría otro origen que la repetición?”, “[s]i el «ente [étant]» es ante todo lugar de la diferencia y comienzo, el ser es él mismo repetición, recomienzo del ente. La repetición es el «siempre que» de la condición que autentifica los imperativos del ser [recordemos que para Deleuze la ontología es la una jugada de dados, la de un impredecible que se expresa como inconsciente; un inconsciente que siempre es ni individual ni colectivo, y como *ni* y *ni* no es sino un compuesto de singularidades, pre-individuales, pre-personales, aleatorias, nomádicas; Deleuze insiste en la semejanza entre lo virtual y lo que lo actualiza: el par sujeto y objeto. En este sentido, quien afirma la diferencia no es sino paradójicamente quien repite aquella diferencia, la repite creándola antes que la reflexione (antes de la operación de la reflexión)]. Tal es siempre la ambigüedad de la noción de origen, y la razón de nuestra decepción precedente: no se asigna un origen sino en un mundo que recusa tanto el original como la copia, un origen no asigna un fundamento sino en un mundo ya precipitado en lo universal *defondamiento* (l’universal *effondement*)”, DR 302 y 304-305 (259 y 261).

como el de un movimiento infinito. Un huevo cósmico implica una metamorfosis en tanto ella es la que compone lo que aquel presenta: la topografía de un movimiento que vuelve a recrearse es expresión de una *Isla* (*Insel*, 1932, 272) que revela que lo natal está afuera.



Isla, 1932, 272

Pintura al óleo sobre imprimación sobre madera

55, 2 x 85 cm

II. Del momento cosmogénico: una cópula-acontecimiento.

La línea que expresa una fuga de lo abstracto hace de una imagen del pensamiento la experiencia de un movimiento que en tanto es fruto de un doble diálogo lo genera una composición. En cuanto ella expresa una historia infinita de la naturaleza justamente en el momento cosmogénico que expone el punto-gris, lo que se muestra es una distancia que presenta una separación que revela que aquel momento es la de una experiencia de una cesura en la que se experimenta una división entre el antes y después. Dicho de otro modo, lo que la composición concibe es aquel momento cosmogénico como tema a repetir en cuanto desvío y retorno, pero solo lo concibe en cuanto es elaborado por un *Zwiesprache* en *Out-landisch* que expresa lo que se despliega como un movimiento desterritorializante. Intuición y construcción están en aquel movimiento expresándose en la medida en que la relación entre naturaleza y arte implica un fuera de cálculo.

En cuanto el movimiento de la naturaleza es el que se expresa desterritorializado y es ella la desterritorializada y la desterritorializante, parafraseando a Klee, lo humano que es naturaleza y una *pieza* (*Stück*) de la naturaleza en el *spatium* de la naturaleza⁴⁷⁵ lo expone una línea que presenta el hacer de una imagen pensamiento, y lo que compone ella halla expresión en un encuentro *entre* pintura y música que hace que lo humano se experimente como un devenir-otro. En este sentido, la naturaleza de la imagen esencial de la creación nace de aquel encuentro en cuanto que intuición de otra naturaleza.⁴⁷⁶ Paradójicamente en tanto sostenemos la pregunta ¿cómo hacer visible los colores (hacer

⁴⁷⁵ “Der Künstler ist Mensch, selber Natur und ein Stück Natur im Raume der Natur”, en *Escritos* 124.

⁴⁷⁶ Klee en los *Diarios*, número 1081 expresa que “el movimiento sencillo nos parece trivial. El elemento cronológico debe quedar eliminado. Ayer y mañana como simultáneos. La polifonía en la música llegó a resolver en algún grado esta necesidad. Un quinteto como el del *Don Giovanni* nos es más afín que el movimiento épico del Tristán. Mozart y Bach son más modernos que el siglo XIX. Si en la música se lograra vencer lo cronológico mediante un movimiento regresivo que penetrara en la conciencia, todavía sería imaginable un tardío florecimiento. Investigamos en lo formal a causa de la expresión y de los afloramientos que de ellos surgen respecto a nuestra alma. (...). La pintura polifónica supera a la música en cuanto lo temporal es aquí más espacial. El concepto de simultaneidad se presenta con mayor riqueza. Para dar un ejemplo plástico del movimiento regresivo que imagino para la música, recuerdo las imágenes reflejadas en las ventanillas laterales de un tranvía en movimiento. Al escoger un formato de inabarcable longitud, Delaunay trataba de acentuar en el arte lo temporal, según el ejemplo de una fuga”. Recordemos que Klee realizó una traducción de un texto de Delaunay, titulado “*Über das Licht*”. Deleuze y Guattari, hablan de que “el devenir-pájaro de Mozart es inseparable de un devenir iniciado del pájaro, hace un bloque con él”, *MP* 353 (432).

visible, y no reproducir lo visible)? al mismo tiempo buscamos plantear que lo que hace visible la naturaleza de la creación es una polifonía (*Mehrstimmigkeit*). En este sentido, la heterogeneidad es irreductible a lo aprendido en tanto la hace visible un ver-oír-fuera-de-sí. En el decir de Deleuze y Guattari, “[t]oda sensación es una pregunta, aun cuando sólo el silencio la responda”.⁴⁷⁷ Que aquello que expone una obra de arte haya que considerarlo como un ensayo en el que se compone un pasaje de lo finito a lo infinito, del territorio a la desterritorialización, implica que lo que vuelve a dar una imagen del pensamiento se expresa como una experiencia de lo fuera de sí –por esto, no se trata de mera luminosidad, en el *ver* se halla un oír-fuera que altera la naturaleza de un ojo. En cuanto se hacen visibles las fuerzas de una *Mehrstimmigkeit*, las cuales hay que considerarlas en el movimiento de un *Zwiesprache*, es la naturaleza de un romanticismo frío la que se expresa como un pathos de la distancia en la medida en que lo que vuelve con aquella distancia a re-crearse es un movimiento que en el decir de Klee está sobre el pathos en tanto que se separa de él.

Ahora bien, si nos hallamos en el plano del ser de lo sensible y si son diferencias en intensidad las que se expresan en la relación entre la luz y los colores,⁴⁷⁸ tenemos que recordar aquella suerte de *eureka* de Klee, “ahí, la sombra de una araña”.⁴⁷⁹ Una textura

⁴⁷⁷ QP 198

⁴⁷⁸ Deleuze en “la concepción de la diferencia en Bergson”, en *ID*, resalta que el caso de los colores provisto por el filósofo francés atiende la génesis del color, la diferencia que actualiza los matices, las relaciones, componentes de dicho concepto. Un movimiento, desde la divergencia entre los colores hacia la convergencia en un mismo punto, y viceversa. Como dirá el mismo Bergson, en el texto al que remite Deleuze,

Consistiría aquí en tomar los mil matices del azul, del violeta, del verde, del amarillo, del rojo, y, haciendo que atravesen una lente convergente, llevarlos sobre un mismo punto. Entonces aparecería en todo su esplendor la pura luz blanca, aquella que, percibida aquí abajo en los matices que la dispersan, encerraba allí arriba, en su unidad indivisa, la diversidad indefinida de los rayos multicolores. Entonces se revelaría también, hasta en cada matiz tomado aisladamente, lo que el ojo en principio no notaba, la luz blanca de la que participaba, la iluminación común de donde extrae su coloración propia.

En *El pensamiento y lo moviente*. Trad. Pablo Ires (Buenos Aires: Cactus, 2013), 255-256.

Y consideremos, eso sí, que el asunto de la oscuridad, del negro, siguiendo a Goethe, cobra relevancia en Klee. Volveremos a esto.

⁴⁷⁹ Paul Klee, quien declara que todo afán fáustico le es extraño, lector de “Introducción a la metafísica” de H. Bergson, y atento a las revoluciones científicas de su época, también fue un lector de los escritos en torno a la teoría de la naturaleza de J.W. von Goethe (y no solo de estos). Pues bien, Goethe, lector de Spinoza y Kant, y recordemos que Bergson en aquella introducción elabora una crítica a la estética kantiana, va a escribir, citamos en extenso: “la dificultad de ligar entre sí idea y experiencia constituye un grave obstáculo en toda investigación sobre la naturaleza: la idea es independiente del espacio y del tiempo, la investigación de la naturaleza es limitada en el espacio y en el tiempo, por tanto lo que es simultáneo y lo que es sucesivo en la idea están íntimamente ligados, mientras desde el punto de vista de la experiencia están siempre separados, y un efecto natural que según la idea debemos pensar como simultáneo y al mismo tiempo como sucesivo parece reducirnos a una especie de delirio. El entendimiento no puede pensar como unificado lo que la sensibilidad le ha proporcionado como separado, y así el conflicto entre lo aprehendido y lo ideado permanece siempre sin solución.

que se expone como un tejido en el que se presenta la naturaleza del arte, o sea, una tela que expresa la fuerza de una formación y una disolución, también revela que la relación entre naturaleza y arte es expresión de una potencia de transformación que implica en cuanto tal un cambio de dirección. Una creación y destrucción de un pensamiento, *antes que* el acto de la reflexión lo que hace ver es un acto de creación. Es decir, unas líneas componen un movimiento del que se exige lo infinito en la medida en que lo que se experimenta es una metamorfosis. En este sentido, una línea transversal crea un horizonte absoluto que está en movimiento. Ahora bien, que una *distancia* implique la transmutación de un *pathos* no niega el retorno del caos. De otro modo, este asunto solo podremos explorarlo considerando la obra posterior de Klee, a partir del 33' y que toma

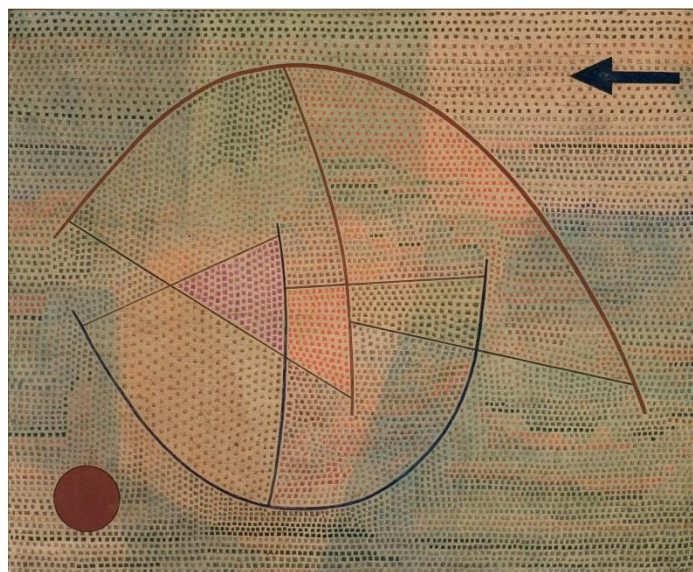
Está, pues, justificado que busquemos un refugio y que nos consolemos de algún modo en la esfera poética, repitiendo con alguna modificación la vieja canción (los versos a continuación son los dos primeros y los cuatros últimos del discurso de Mefistófeles en el *Fausto*, primera parte):

Mirad así con mirada modesta,
la obra maestra de la eterna tejedora,
con un paso pone en movimiento miles de hilos,
la lanzadera arriba y abajo no descansa,
los hilos fluyen encontrándose,
un solo golpe anuda mil lazos.
Estos no lo aúna ella penosamente,
sino que es su orden desde siempre,
como el que el eterno artífice,
impulsa de buen grado la trama.”

En *Teoría de la naturaleza*, 191-192.

Respecto a la lectura de Bergson, ver Hubertus Gaßner «Realität der Sympathie. Parallelismus der Naturreiche» en Hubertus Gaßner (Ed.) *Elan Vital oder Das Auge des Eros. Kandinsky, Klee, Arp, Miró, Calder*. (Bern-Bonn: Haus der Kunst München, 1994), 25-38. Quizá la sombra de la araña se exprese como la antítesis de la araña de Goethe en cuanto aquella no es sino una que ha introducido la concepción metafísica bergsoniana. En *Introducción a la Metafísica* escribe Bergson, “Pero así como una conciencia basada en el color, que simpatiza interiormente con el anaranjado en lugar de percibirlo exteriormente, se sentiría tomada entre el rojo y el amarillo, e incluso presentiría tal vez, por debajo de este último color, todo un espectro en el cual se prolonga naturalmente la continuidad que va del rojo al amarillo, del mismo modo la intuición de nuestra duración, muy lejos de dejarnos suspendido en el vacío como haría el puro análisis, nos pone en contacto con toda una continuidad de duraciones que debemos intentar seguir sea hacia abajo, sea hacia arriba: en ambos casos nosotros podemos dilatarlos indefinidamente mediante un esfuerzo cada vez más violento, en ambos casos nos trascendemos a nosotros mismos. En el primero, caminamos hacia una duración cada vez más dispersa, cuyas palpitaciones más rápidas que las nuestras, dividiendo nuestra sensación simple, diluyen por ello la cualidad en cantidad: en el límite sería lo puro homogéneo, la pura *repetición* a través de la cual definiremos la materialidad. Caminando en el otro sentido, como hacia una duración que se tensa, se estrecha, se intensifica cada vez más: en el límite sería la eternidad. Ya no la eternidad conceptual, que es una eternidad de muerte, sino una eternidad de vida. Eternidad viviente y por ende también movimiento, donde nuestra propia duración se recobraría como las vibraciones en la luz, y que sería concreción de toda duración como la materialidad es su dispersión. Entre estos dos límites extremos se mueve la intuición, y dicho movimiento es la metafísica misma”, en Henri Bergson. *El pensamiento y lo movimiento*. Trad. Ires, Pablo (Buenos Aires: Cactus, 20013), 209-210.

un giro extraordinario a fines de los años 30',⁴⁸⁰ pero para ello hay que llevar a cabo otra investigación.⁴⁸¹ Aquí, una relación de fuerzas en tensión expresa que las fuerzas formantes de una imagen del pensamiento hacen de ella la expresión del acontecimiento de una metamorfosis que implica una inversión del movimiento. *In Copula*, 1931, 229.⁴⁸²



In copula, 1931, 229

Acuarela, lienzo embarnizando, sobre un marco

54,5 x 66 cm

⁴⁸⁰ La obra de Klee suele dividirse en tres períodos, pero el período tardío suele comenzar, para la crítica, a partir del 38'. Ahora bien, sin duda hay indicios que harían plausible sostener que en el año 33', particularmente en un número significativo de la obra gráfica, se expresa un cambio que habría de llevar a plantearnos, permítasenos decirlo de este modo, distintamente ante su obra. Nuestra investigación se sitúa en el corte de tal cambio, y quedaría la pregunta de si hay algo que ya no puede sostenerse y justamente esto sería lo que sostendría el inicio de otra investigación.

⁴⁸¹ Volveremos a esto en la conclusión.

⁴⁸² Klee expone que: "la configuración de la flecha negra consiste en la intensificación del desenvolvimiento energético de lo blanco, como dado o estado o presente, según lo negro que emerge como acto o futuro. (...) Y la flecha viaja en la dirección de la acción (*Handlung*). (...). Este extraordinario incremento de energía (en sentido productor) o de energía gastada (en sentido receptivo) en lo tocante a la dirección del movimiento es decisivo". *PS* 47. Hay entonces que considerar entonces que es desde lo negro que surge la intensificación tonal, pero si se contraste con el círculo (contemplado desde el cuadro) de la inferior derecha, que expresaría lo infinito, es la intensificación tonal la que en el movimiento de la cópula sería lo inacabable. Aquel contraste, entonces, podría considerarse como el de un acontecimiento, y este es el de la cópula. Esto es, la cópula es un acontecimiento. Se trataría de la cosmogénesis de un caos-cosmos.

III. La fantasía de una polifonía.

El asunto del movimiento en una obra de arte, la *cosmogénesis* de un caos-cosmos (*In Copula*), es expresarse moviente como la gran naturaleza,⁴⁸³ para Klee, al mismo tiempo, en la *Conferencia de Jena*,

lo que crece entonces de esta agitación (*Was dann aus diesem Treiben erwächst*), llámese como se guste, sueño, idea, fantasía, (*Traum, Idee, Phantasie*), debe comenzar a ser tomado en serio cuando se vincula plenamente, con los apropiados medios del hacer plástico (*passenden bildnerischen Mittel*), a una configuración (*Gestaltung*).

Entonces aquellas curiosidades devienen realidades (*Dann werden jene Kuriosa zu Realitäten*), realidades del arte (*zu Realitäten der Kunst*), que a la vida la llevan más

⁴⁸³ VJ 47. En la descripción de Deleuze y Guattari, que podría ser considerada como una síntesis del capítulo 11 del *Mil mesetas*, “Cada territorio, cada hábitat, junta sus planos o sus paredes (*pans*), no solo espacio-temporales, también cualitativos: por ejemplo una postura y un canto, un canto y un color, los perceptos y los afectos. Y cada territorio engloba o secciona (*recoupe*) territorios de otras especies, o intercepta los trayectos de animales sin territorio, formando confluencias inter-específicas. Es en este sentido que Uexkühl, bajo un primer aspecto, desarrolla una concepción de la naturaleza melódica, polifónica, contrapuntística. No solamente el canto de un pájaro tiene sus relaciones de contrapunto, sino que puede encontrar otras con el canto de otras especies, y puede a su vez él mismo imitar otros cantos como si se tratara de ocupar el mayor número de frecuencias. La tela de araña contiene «un retrato muy sutil de la mosca» que le sirve de contrapunto. La concha como casa del molusco se vuelve, cuanto éste ha muerto, el contrapunto del Bernardo- el ermitaño [cangrejo ermitaño (agregado nuestro)] que la convierte en su propio hábitat, gracias a su cola que no es natatoria, sino prensil, y le permite capturar la concha vacía. La garrapata está orgánicamente construida de manera que encuentra su contrapunto en el mamífero indeterminado que pasa por debajo de su rama, como las horas del roble están dispuestas como tejas para las gotas del agua de lluvia que gotean. No es una concepción finalista sino melódica, en la que ya no se sabe lo que es arte o lo que es naturaleza («la técnica natural»): hay contrapunto cada vez que una melodía interviene como «motivo» en otra melodía, como en las bodas del moscardón y de la boca del lobo. Estas relaciones de contrapunto juntan los planos, forman compuestos de sensaciones, de bloques, y determinan los devenires. Pero no son solo estos *compuestos melódicos* determinados los que constituyen la naturaleza, incluso generalizados; también es necesario, bajo otro aspecto, un *plano de composición sinfónico* infinito: de la Casa al universo. De la endo-sensación a la exo-sensación. Es que el territorio no se limita a aislar y juntar, se abre hacia las fuerzas cósmicas que suben de dentro o que provienen de afuera, y vuelven sensible su efecto sobre el morador. Un plano de composición del roble lleva o comparte la fuerza de desarrolla de la bellota y la fuerza de formación de las gotas, o de la garrapata, que lleva la fuerza de la luz capaz de atraer al animal al extremo de una rama, a una altura suficiente, y la fuerza de la gravedad con la que se deja caer sobre el mamífero que pasa –y entre ambas nada, un vacío aterrador que puede durar años si el mamífero no pasa. Y tanto las fuerzas se funden unas dentro de otras en sutiles transiciones, se descomponen apenas vislumbradas, como alternan o se enfrentan. Tanto se dejan seleccionar por el territorio, y las más bondadosas son las que entran en la casa. Como lanzan una llamada misteriosa que arranca al morador del territorio, y lo precipita en un viaje irresistible, como los pinzones que se juntan de repente por millones o las langostas que emprenden caminando una peregrinación inmensa en el fondo del agua. Tanto se desploman sobre el territorio y lo trastocan, maléficas, restaurando el caos del que apenas acaban de salir. Pero siempre, si la naturaleza es como el arte, es porque conjuga de todas las maneras estos dos elementos vivos: la Casa y el Universo, lo *Heimlich* y lo *Unheimlich*, el territorio y la desterritorialización, los compuestos melódicos finitos y el gran plano de composición infinito, el pequeño y el gran ritornelo”. *QP* 187-188 (175-176)

lejos (*welche das Leben etwas weiter machen*) de como habitualmente aparece (*als es durchschnittlich scheint*).

Porque ellas no reproducen lo visto (*Gesehenes*) con más o menos temperamento (*temperamentvoll*), sino que hacen visible una visión secreta (*sondern geheim Erschautes sichtbar machen*).⁴⁸⁴

Idea, sueño, fantasía, como se quiera llamar a aquel impulso, dice Klee. Si el caos, ni abstracto ni general, real e ideal, expresa que aquellos nombres brotan de, los genera una toma de consistencia de aquel impulso que expone un concepto inconceptualizable de la falta de oposición, Klee, paradójicamente invierte el movimiento de aquella falta (*-Losigkeit*) en cuanto lo que se revela como ausencia de oposición es un ser de sensación en el que se expresa una idea, un sueño, una fantasía. Esto es, como la materia distendida de un sueño, o como un cuerpo que es espíritu en cuanto naturaleza, un acto de creación que va diferenciando una pluridimensional simultaneidad toma consistencia en la medida en que un plano se instaure para exigirle a aquel impulso un movimiento del infinito que como tal es el de una historia infinita de la naturaleza que revela el carácter trascendental de lo empírico. En cuanto se expresa en aquel plano un sueño, una idea, una fantasía, los medios de expresión del arte kleeneano buscan hacer visible una visión secreta que lleve a una vida más allá de lo que habitualmente aparece, más lejos de ella. Y si esta es la historia de un contramovimiento que busca expresar de otro modo el acontecimiento que implica el momento cosmogénico del punto-gris en tanto se ensaya una inversión del movimiento, también aquella lejanía que al mismo tiempo es proximidad se presenta como una distancia. En la medida en que la expresa Klee como una composición de una lengua de dos con la naturaleza, en un *Zwiesprache* en *Out-landisch*, la experiencia del pensamiento que Klee presenta es una en que lo humano ha devenido un punto cósmico.⁴⁸⁵

Lo real de una obra de arte, el acontecimiento que ella expresa como un hecho de sensación, la auto-posición de ella que expone una experiencia que implica un ensayo pictórico y/o gráfico, lleva a explorar la parte virtual (real e ideal) de ella que lleva a la vida más lejos de lo que habitualmente aparece (*welche das Leben etwas weiter*

⁴⁸⁴ VJ 49. Como hemos dicho, volveremos a la traducción de la noción de *Gestaltung* en la conclusión.

⁴⁸⁵ Volveremos a esto en la nota 494.

machen als es durchschnittlich scheint).⁴⁸⁶ Aquel ensayo expone un cambio de percepción que las realidades del arte (*Realitäten der Kunst*) presentan en el hecho de sensación que ellas expresan. Hemos considerado que lo virtual es el caos en cuanto concepto inconceptualizable; lo que vuelve de él, lo que adviene del movimiento de él lo expresa una agitación (*Treiben*): la de un sueño, una idea, una fantasía, que está implicada en el hacer de una imagen pensamiento en tanto en cuanto la obra implica aquel no-concepto en tanto la diferencia la expresa aquella agitación. Que el plano de caos-cosmos sea instaurado por lo que salta del caos, por el concepto de gris, comporta concebirlo como lo que pliega-en-síntesis la potencia de transformación de un movimiento en el que está implicada aquella caótica agitación. En este sentido, una obra de arte hace sentir una intuición de otra naturaleza; se expresa la experiencia de ella como la de una historia infinita de la naturaleza que cada vez se diferencia en el desdoblamiento del momento cosmogénico del punto-gris en la medida en que va tomando consistencia un movimiento que en tanto desvío, retorno y torsión, lo presenta un ver-oír-fuera-de-sí. Como decía Deleuze, “[L]a isla desierta es la materia de lo inmemorial”.⁴⁸⁷ Pues bien, si la toma de consistencia de aquella agitación es la de una expresión aórgica del deseo, en ella lo que vuelve puede presentarse como un sueño, una idea, una fantasía en la medida en que ellas se expresan como la parte virtual (real e ideal) de un movimiento que una obra de arte ha presentado como un hecho de sensación. En un acto de creación de mundo se expresa lo que vuelve como una materia-expresiva de la imaginación (*Einbildungskraft*). Una fuga de lo abstracto presenta un movimiento de desterritorialización que lo presenta una relación de fuerzas, fuerzas de gravedad y fuerzas centrífugas; relación que es exposición de una lucha entre ellas. Es el movimiento de un caos-cosmos desterritorializante en la medida en que lo compone una polifonía que se expresa como potencia de transformación. En cuanto un plano topográfico expone una metamorfosis de lo que implica aquel movimiento, un arreglo de él consiste en la presentación de una pluralidad que se expresa pictóricamente en las diferencias en temperaturas, de afectos, que oscilan acorde los movimientos que compone cromáticamente un plano de caos-cosmos en tanto en cuanto lo vuelve a dar una obra de arte. En otras palabras, el devenir de una imagen cristal tenemos que considerarlo como una *disposición* de una multiplicidad de voces que la compone un *Zwiesprache* en *Out-landisch*. Una obra de arte vuelve a dar una visión secreta: la de un

⁴⁸⁶ En este sentido, la variación es consustancial a las técnicas pictóricas y gráficas que explora Klee.

⁴⁸⁷ ID 20

devenir que siempre subyace en movimiento. Lo cual hay que considerar más allá del umbral de lo perceptible o en un cambio de percepción que implica paradójicamente un ejercicio de la percepción. “[E]l cuerpo que desaparece en lo que revela”, “el compuesto de fuerzas no humanas del cosmos”,⁴⁸⁸ presentan una imagen del pensamiento: la de un movimiento desterritorializante que no se distingue del actuar de una línea en la medida en que ella expresa la exigencia que aquel movimiento demanda. Lo que vuelve a dar aquella imagen es un pasaje que actúa directamente sobre el alma, parafraseando a Deleuze. Aquel movimiento llama a *una multiplicidad de voces*, esto es lo que compone un romanticismo frío.



Polifonía, 1932, 273

Pintura al óleo y crayón sobre lienzo sobre bastidor

66,5 x 106 cm

⁴⁸⁸ *QP* 185 (174).

IV. Igual Infinito, la naturaleza de una línea-curva.

Expresa una fuga de lo abstracto un movimiento inacabable. Esto es, no puede concebirse como forma-acabada (*Form-Ende*) una fuga; ella ha de volver a comenzar en la medida en que no tiene ni comienzo ni fin un devenir-otro de sí. O bien, como dirá Klee, tempranamente, en una variación del *leitmotiv*, en el año 1917, “el movimiento sencillo nos parece trivial. (...)Ayer y mañana como simultáneos. (...). La pintura polifónica supera a la música en cuanto lo temporal es aquí más espacial. El concepto de simultaneidad se presenta con mayor riqueza”.⁴⁸⁹ Hemos intentado decir, un plano de caos-cosmos implica lo que persiste como heterogeneidad; un concepto de sensación, el concepto de gris, en cuanto brota del caos, expresa un no-concepto (*Unbegriff*). Ahora vuelve a dar una obra de arte aquel plano en tanto en cuanto vuelve en ella una metamorfosis de la diferencia. Ella, la diferencia, es una metamorfosis, y se expone ella como la de una *expresión aórgica del deseo*, en este sentido, una idea, un sueño, una fantasía, es la experimentada en el hacer de una imagen pensamiento en tanto ensaya una transformación de sí: hace de la metamorfosis una diferencia; es el acto el que transforma y en el acto se transforma. Esencialmente inacabada una imagen del pensamiento en tanto se la experimenta como metamorfosis expresa una inversión del movimiento. Pues bien, es una *expresión aórgica del deseo* la que no tiene fin, o sea, aquello que vuelve en una fuga consiste en una transformación de sí; el punto-gris que lo extraiga una línea del caos implica volver a considerar el suceso en que consiste una vibración (*Schwingung*) en el hecho de sensación que es la obra de arte (y hay que decirlo, lo que persiste es la expresión de una neutralidad que bajo el caso que estamos pesquizando aún no podemos averiguar y que implicaría ahondar en un asunto que

⁴⁸⁹ *Diarios*, número 1081. En julio de 1917, lo expresaba. Esta es la primera vez que en extenso Klee manifiesta su interés por la polifonía que a partir de aquel año se irá acentuando a lo largo de los años del período de la 1921-1932, hemos acotado al 32, porque es principalmente aquel año en que Klee comienza a elaborar las obras que el denomina bajo el concepto de polifonía. Si bien la precedencia de los ensayos es fundamental para considerar aquel interés. . Como lo ha señalado Hajo Düchting, *Paul Klee. Malerei und Musik* (München: Prestel Verlag, 2001): “Klee traslada este concepto musical en los años 30 hacia el campo de la creación pictórica para poder describir composiciones pictóricas complejas que recíprocamente se interpenetran y complementan formalmente. (...) Lo que Klee comprendía por “pintura polifónica (*polyphoner Malerie*)” se desprende de sus enseñanzas en la Bauhaus: a través de la superposición de capas distintamente estructuradas se genera una composición de “múltiples voces (*Vielstimmigkeit*)”; un acorde entre los medios pictóricos, en el que al color se le concede una significación específica” (65-66). (traducción nuestra).

tendríamos que considerar como el obrar-en-figura de una obra⁴⁹⁰). Una relación de fuerzas expresa que la repetición de un acontecimiento consiste en la metamorfosis de sí; bajo la forma de un ritornelo-Klee lo que se diferencia vuelve en aquella relación a diferenciarse en tanto se está expresando un movimiento desterritorializante en la relación entre tierra y territorio. Vuelve una vibración en aquella relación, y lo que en una línea se halla expresado, línea que (se) distingue (en) aquel movimiento, es que la tensión que expone aquella relación de fuerzas implica una inflexión que revela que se trata de un desvío, de una torsión en la medida en que se expresa que lo que genera el momento cosmogénico del punto-gris, en cuanto persiste lo que siempre permanecerá imponderable, incommensurable, el caos, es in-decidible. En otros términos, se repite lo que se diferencia: un movimiento de desterritorialización, pero esta repetición (*répétition*) que es la de un ensayo de un acto de creación implica un movimiento desterritorializante en tanto se experimenta una relación de fuerzas en la que la experiencia de una fractura es gravitante para aquel acto que expresa que se hace visible aquel movimiento en la medida en que se ensaya una intuición de otra naturaleza. En este sentido, en el decir de Deleuze y Guattari, “[q]uizá esto es lo propio del arte, pasar por lo finito para volver a encontrar (*retrouver*), volver a dar (*redonner*) lo infinito”.⁴⁹¹ *Igual infinito (Gleich Unendlich, 1932, 275)* (reservado para = línea melódica (*Reserviert für = ~*))⁴⁹²

⁴⁹⁰ Habremos de volver a esto, otra vez, en la conclusión, podemos decir que lo que se expresa va más allá de lo que aquí dijimos.

⁴⁹¹ *QP* 199 (186).

⁴⁹² En el comentario de Deleuze y Guattari, “No es por supuesto una alegoría, sino el gesto de pintar que se presenta como pintura. Nos parece que las manchas (*taches*) pardas que danzan en el borde y que atraviesan el lienzo son el pasaje infinito del caos; la disposición de la siembra de puntos sobre la tela, dividida por los palitos, es la sensación compuesta finita, pero se abre sobre el plano de composición que nos restituye lo infinito, = ∞ ”, *QP* 199 (186-187). Pero lo igual no es el signo de lo infinito, lo igual es la línea que se mueve libremente. Ahora recordemos, también, como dirán en *QP*, “Así pues, un pensador puede modificar decisivamente lo que significa pensar, trazar una imagen nueva del pensamiento, instaurar un plano de inmanencia nuevo, pero en vez [solo (agregado nuestro)] de crear concepto nuevos que lo ocupen, lo puebla [también (agregado nuestro)] con otras instancias, con otras entidades, poéticas, novelescas, o incluso pictóricas o musicales. (...). Estos pensadores son filósofos «a medias» pero son también mucho más que filósofos, y no obstante no son unos sabios”, *QP* 68 (65). Toda la primera parte de nuestra investigación ha intentado dedicarse a desarrollar esto.



„Iguale infinito“ (reservada para = ~), 1932, 275

Pintura al oleo sobre tela sobre imprimación al yeso sobre madera

51,4 x 68,3 cm

En lo *Out-landisch* de lo natal un *Zwiesprache* se expresa en y fuera de las obras pictóricas, ello es lo que implica el ensayo en tanto se experimenta un ver-oír-fuera-de-sí. Al mismo tiempo que la estructura de una obra presenta un movimiento que lo compone aquel diálogo, un arreglo de naturaleza nomádica que desenvuelve el movimiento de las fuerzas inhumanas de un cosmos hay que considerarlo como el de una línea que se expresa en tanto línea-melódica. Por ello, como hemos intentado decir, sin dejar de concebir el carácter vibratorio de ella, el movimiento de desterritorialización que contra-efectúa aquel acontecimiento del punto-gris implica un devenir-animal de sí (*Vehículo pájaro-alegoría*, 1922, 231; *Un joven zorro le gustaría volar*, 1922, 260; *Pájaro extraño*, 1931, 273; *Rugen, jugamos*, 1928, 70; *Caracoles de mar-Rey*, 1933, 279) en tanto la línea se revela en cuanto tal como in-humana.

V. La retirada de los barcos: azul en negativo (música y pintura)

Estamos considerando que un plano topográfico lo expone un ritornelo-Klee que en cuanto lo desenvuelve desterritorializándolo expresa que aquel lo despliega uno de caos-cosmos; vuelve del *spatium* de la composición un ritmo que en tanto experiencia de una metamorfosis lo expresa una fuga de lo abstracto; una expresión aórgica del deseo se expresa como una potencia de transformación en la medida en que lo que cristaliza un romanticismo frío presenta un pathos de la distancia que hace ver aquella expresión, que es aquella expresión en tanto revela una separación, *Salida de los barcos* (*Abfahrt der Schiffe*, 1927, 140)



Salida de los barcos, 1927, 140

Transferencia en óleo sobre lienzo sobre madera

50 x 60 cm

Que la fuerza de aquella flecha roja⁴⁹³ exprese un torbellino (*Wirbelwind*) que implica una fuerza de formación y disolución, nos trae de vuelta la consideración de

⁴⁹³ Como hemos dicho, el movimiento de la espiral puede considerarse como una presentación de un torbellino, al mismo tiempo que la fuerza centrífuga que le expresa podría transfigurarse en una flecha. La

que la relación entre dibujo y pintura en cuanto complementaria pueda concebirse componiendo un movimiento de desterritorialización que está siendo expresado en aquella flecha en tanto aquella relación la conforma ella. Quizá haya que considerar la velocidad de la flecha en tanto que imperceptible (ya se ha contra-efectuado aquel movimiento, otra vez flotante, pendular, en una obra de arte); las figuras-rítmicas hacen de los colores fuerzas que refractan el movimiento de la luz; las figuras de los barcos se componen de los contrastes que entre la luz y el vacío, la luz y el sin-fondo, nacen y mueren; barcos que dirigidos por el movimiento calórico de la flecha roja experimentan las metamorfosis de un ritornelo-Klee. Es la espera la de un movimiento que expresa, en cuanto compone una distancia, un intervalo que es generado por el contraste entre el azul-matiz de la esfera y la flecha roja.

Dicho de otro modo, se expresa un contra-movimiento en la dirección de los barcos-pesos-rítmicos en tanto la tensión entre la flecha roja y el círculo cromático azul se expone en una atmósfera sin-fondo. Es bajo esta atmósfera afectiva (*Stimmung*) que la tensión paradójicamente se revela en un *spatium* en el que ella está implicada en la medida en que ella expresa una inflexión que en la salida de los barcos se presenta como un cambio de dirección. Es decir, considerando que al mismo tiempo que se expresa un movimiento se desenvuelve un contra-movimiento, hay una diferencia que se expone en tanto flotante en la medida en que en el tiempo en que actúa aquella obra se presenta una oscilación. La obra que hace de una imagen pensamiento de un plano de caos-cosmos halla lo que la diferencia en la bidireccionalidad que genera *Salida de los barcos* en tanto en cuanto la relación entre los ritmos-pesos que figuran el movimiento de los barcos los presenta como distintos en tanto se diferencian rítmicamente expresando una y otra dirección. Quizá es una contra-direccionalidad lo que expone el hacer de una imagen pensamiento en la medida en que lo que ve y oye fuera de sí es un acto de creación de mundo. Que la relación entre una expresión aórgica del deseo y una fuga de lo abstracto exponga que el presente del acto implica el antes y el después en cuanto se presenta como un pasaje de lo finito a lo infinito, como la composición de un pasaje en tanto se compone una pluridimensional simultaneidad, no nos vuelve sino a dar el límite de una imagen del pensamiento en tanto ella se expresa como la de un ver-

flecha roja en Klee es una flecha calórica, que, en términos cromáticos, va del verde, pasando por el gris, hacia el rojo, en la naturaleza es expresada por el movimiento que va desde el agua, la evaporación, el fuego. Ver, *BbF* 244-248. Recordemos que esta flecha también se expresa en *Despegue* (1923, 250) *¡Una vez más fondo embrujado!*, (1927, 287), *Amenaza y huida* (1927, 252).

oír-fuera-de-sí. Lo que presenta un diálogo con la naturaleza lo expresa un *Zwiesprache* en *Out-landisch*. Considerando que lo natal está fuera, el acto de creación como acto de creación de mundo es el de un devenir-otro-mundo. En cuanto la tensión que expresa *Salida de los barcos* se halla en la relación entre el círculo cromático azul y la flecha roja, lo que presenta una imagen del pensamiento se encuentra en el contra-movimiento que expresa en la medida en que él revela el negativo de ella: es el azul, crepúsculo, el que genera el contra-movimiento ante lo que expresa el movimiento de la flecha roja.⁴⁹⁴

⁴⁹⁴ Variación. La relación entre la flecha calórica y la esfera azul habría que considerarla en la refracción que expresan las figuras de los barcos como la de un movimiento flotante. Paradójicamente, quizá “el horizonte se nos aparece libre de nuevo, aun cuando no esté despejado; finalmente podrán zarpar de nuevo nuestros barcos, zarpar hacia cualquier peligro, de nuevo se permite cualquier riesgo de los que conocen; el mar, *nuestro* mar, yace abierto allí de nuevo, tal vez nunca hubo antes un «mar tan abierto (*offnes Meer*)»”, Friedrich Nietzsche. *La ciencia jovial*. Trad. Jara, José. (Caracas: Monte Ávila Editores, 1999), 204. Paradoja en cuanto lo que aquella relación expresa no es sino lo que presenta una obra de arte. El movimiento de desterritorialización lo expresa quien lo expone máximamente desterritorializado, es decir, aquella relación que se presenta entre el círculo azul y la flecha roja no hace sino de la verdad de aquel movimiento la expresión de una potencia que ha sido elevada n-1 veces. Quien ocupa aquel vacante mar es quien ha expresado que la verdad no es sino apariencia (*Schein*) y que la potencia no es sino la de lo falso. La expresión de un movimiento de creación se hallaría ejemplarmente en una obra de arte. En este sentido, como diría Deleuze, “[a]pariencia, para el artista, no significa más la negación de lo real en este mundo, sino esta selección, esta corrección, esta intensificación (*redoublement*), esta afirmación. Entonces, verdad quizá toma una nueva significación. Verdad es apariencia. Verdad significa efectuación de la potencia, elevación a la más alta potencia. En Nietzsche, nosotros los artistas = nosotros los buscadores de conocimiento o de verdad = nosotros los inventores de nuevas posibilidades de vida.” *NP* 145 (117).

Religión del arte. En cuanto hemos buscado exponer que el frío romanticismo de Klee lo presenta una expresión aórgica del deseo, es lo que volvería, una fuga de lo abstracto, lo que en tanto fuerza de formación y disolución se expondría en un acto que en cuanto auto-posición de lo creado que se conserva en sí mismo implica una imagen de la creación como génesis. Lo que se re-crea, entonces, no sería sino un plano cuya topografía la desterritorializaría un caos-cosmos, lo cual lo presentaría una imagen extra-proposicional del pensamiento. Quien se expresa bajo una atmósfera de terremoto experimentaría un trastorno que revelaría una tornadura que caracterizada como un torbellino (la) expondría el meollo del punto fuera de sí. Religión del arte que la revelaría una imagen de la creación, un movimiento de la gran naturaleza, aquella libertad que es el movimiento, esto es, una historia infinita de la naturaleza, un arreglo disonante. Entre una fuga de lo abstracto y una expresión aórgica del deseo se expresaría una experiencia cuya univocidad no es sino una pluralidad. En este sentido, el movimiento en Klee, el estilo que encuentra su obra, la polifonía, también se expone como una infinita divergencia que se halla en la experimentación de diversas técnicas gráficas y pictóricas. En esta línea que experimentaría el pensamiento, en la cosmogénesis de un caos-cosmos, lo meta-místico consistiría en atender un plano de univocidad en el que un pensamiento del universo nos llevaría a pensar en un otro pensamiento de la tierra. Para Klee, *Diarios* número 1008,

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

Podríamos decir que *Erdgedanke* se redescubre en una vuelta que implica en principio un *Weltgedanke*, o en otros términos, lo perceptible implica lo imperceptible, lo que hay que hacer ver es lo imperceptible en su multiplicidad. Por otra parte, En una extraordinaria prosa titulada “hacia el planetario” en *Calle de dirección única* (*Einbahnstrasse*), Walter Benjamin escribía, ya citada como un de los preámbulo a esta segunda parte,

Es en este sentido que la naturaleza del acto de creación lo expresa un contramovimiento en tanto es creación de una otra disposición del movimiento que hace del acontecimiento que implica el momento cosmogénico del plano de caos-cosmos un cambio de dirección (desterritorializante).

VI. Réplicas

En el hacer de una imagen pensamiento de un *Zwiesprache* en *Out-landisch* se experimenta un acontecimiento como un hecho de sensación, como un movimiento de lo afecto-en-alteración (*lugar alterado*, 1922); es ello lo que expresa una línea-ondulada (*Wellenlinie*). Una obra de arte, auto-posición de lo creado que conserva en sí lo moviente, vuelve a dar una imagen del pensamiento en la que se experimenta lo que el cuerpo que desaparece revela. Es la estructura de una obra una textura (*Gefüge*) que actúa como una criba en la medida en que vuelve a dar una imagen que hace del caos un

Nada distingue tanto al hombre antiguo del moderno como su entrega a una experiencia cósmica que este último apenas conoce. El naufragio de esta ya se anuncia en el florecimiento de la astronomía a principios de la Edad Moderna. Kepler, Copérnico y Tycho Brahe no actuaron, sin duda, movidos únicamente por impulsos científicos. Sin embargo, en la importancia exclusiva otorgada a una vinculación óptica con el universo —resultado al que muy pronto condujo la astronomía— aparece un signo precursor de lo que habría de venir. El trato del mundo antiguo con el cosmos se consumaba en otro plano: el de la embriaguez. Y, de hecho, la embriaguez es la única experiencia en la que nos aseguramos de lo más próximo y de lo más remoto, y nunca de lo uno sin lo otro. Pero esto significa que, desde la embriaguez, el hombre sólo puede comunicar con el cosmos en comunidad. La temible aberración de los modernos consiste en considerar irrelevante y conjurable esta experiencia, y dejarla en manos del individuo para que delire y se extasíe al contemplar hermosas noches consteladas. Pero lo cierto es que se impone cada vez de nuevo, y los pueblos y razas apenas logran escapar a ella, tal como lo ha demostrado, y del modo más terrible, la última guerra, que fue un intento por celebrar nuevos e inauditos desposorios con las potencias cósmicas.

En Walter Benjamin. *Dirección única*. Trad. del Solar, Juan y Allendesalazar, Mercedes. (Ediciones Alfaguara, Madrid, 1987), 96-97. Por otro lado, Benjamin, en *Experiencia y pobreza*, va a introducir el concepto de barbarie positiva.

¿Barbarie? En efecto. Pero lo decimos para introducir un concepto nuevo de barbarie, positivo. (...). En esta acción de comenzar desde el principio pensaban los artistas cuando se inspiraron en la matemática y construyeron el mundo a partir de formas estereométricas, tal como lo hicieron los cubistas, o al basarse en los ingenieros con en el caso de Klee. Pues las figuras de Klee aparecen como diseñadas sobre una tabla de dibujo, y la expresión de sus gestos obedece en todo al interior, como la carrocería de un buen automóvil a las necesidades del motor. Al interior más que a la interioridad: esto es sin duda lo que las hace bárbaras.

En Obras. Libro II. Vol.1. Edición de Tiedemann, Rolf y Schweppenhäuser, H. Trad. Navarro Pérez, Jorge. (Abada Editores: Madrid, 2007), 218-219

caos-cosmos. Una textura presenta lo que se ha tornado sensible del acontecimiento que en cuanto espera de acontecimiento, como decía Deleuze, de momento no está en el mundo, pero es el mundo o más bien su comienzo. Como dice Klee, el momento cosmogénico está ahí. Pues bien, aquella metamorfosis que expresa el concepto de gris tornándose concepto de huevo nos llevaba a encontrar una *Isla*. En cuanto considerábamos que ella volvía a dar la topografía de un plano polifónico, lo que en una obra de arte se experimentaba como acto de creación de mundo era una metamorfosis. Nuevamente, los elementos conjugados que hacían de una imagen un pensamiento de aquel acto (*Tun*) expresaban aquella experiencia. Era en esto que la tarea de Klee puede llegar a considerarse como la de hacer de la génesis una duración, concibiendo que el hacer es el de una forma en la que se experimenta un *spatium* que le da consistencia un ritornelo desterritorializante; el *spatium* es el de la relación tierra y territorio en la medida en que esta relación la expresa una *fractura*. En cuanto una relación de fuerzas expone una fuga, se expresa un descentramiento cuya oscilación in-equilibrable la desenvuelve la fuerza desterritorializante de un cosmos-color, de lo meta-místico, es decir, de un humor del sentido. Una flecha es signo de un movimiento de desterritorialización, una línea implica una *expresión aórgica del deseo*, y es un pathos de la distancia, y la distancia en tanto movimiento, el que expone que las vibraciones que se componen hacen que el mundo que se experimenta devenga un mundo-otro. Es esto lo expresado en una imagen del pensamiento en la que una multidimensional simultaneidad expone el carácter polifónico de ella. En unas pocas palabras, un movimiento desterritorializante explora infinitamente las dimensiones que re-crea aquel diálogo en *Out-landisch*. Todo devenir yace en movimiento (*Bewegung liegt allem Werden zugrunde*), como decía Klee, *Igual infinito (reservado para = línea-curva)*.⁴⁹⁵

⁴⁹⁵ Recordemos, la nota de la introducción número, “Devenir, es, a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se desempeña, extraer partículas, entre las cuales se instauran relaciones de movimiento y reposo, de velocidad y lentitud, lo más *próximamente* a lo que se está deviniendo, y gracias a las cuales se deviene. Es en este sentido que el devenir es el proceso del deseo”, *MP* 275 (334).

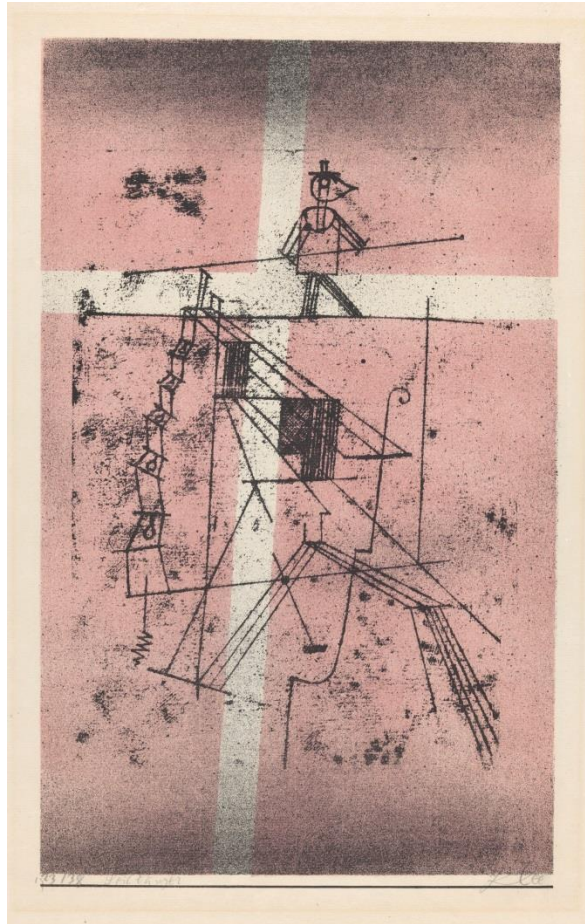
VII. Ensayo de *Réplicas*

Una *expresión aórgica del deseo* (la naturaleza de una herida). Una historia infinita de la naturaleza presenta un romanticismo frío en la medida en que lo que vuelve a expresarla es una fisura que revela que en aquella historia actúa el orden del tiempo en tanto es la historia de una separación. Un acontecimiento que implica la conversión de la naturaleza en historia y la transformación de la historia en naturaleza es expresión de un mundo que ha perdido su centro. Lo que vuelve a saltar lo expone un movimiento de desterritorialización, y el salto del caos al cosmos expresa que el meollo del punto está fuera de sí. Un acto de creación de mundo es el de un movimiento en el que el arte dialoga con la naturaleza, y es en este *Zwiesprache mit* que la relación entre naturaleza y arte supone un diálogo en *Out-landisch*. En cuanto una imagen del pensamiento se ha presentado como la de un ver-oír-fuera-de-sí, lo que ella presenta en tanto exige un movimiento del infinito es el límite de sí. En este sentido, aquel acto de creación es el un cuerpo que presupone una casa (*Musik für ein Haus*) conmovida por una conjugación de las fuerzas del caos, terrestres y cósmicas, la cual la conjuga el ritornelo de Klee. Pero, acaso, ¿hay instrumento para observar el movimiento de una historia infinita de la naturaleza? Podríamos decir que se expresa una *microfísica* en la que la naturaleza la presenta el arte (de ahí el umbral, el cambio, la transición, las mareas de la percepción: el movimiento-en-oleaje del plano): obra del arte, el movimiento de aquella historia que expone una fisura por la que el acto que implica la obra adviene en la relación entre una fuga de lo abstracto y una *expresión aórgica del deseo*. Un *ensayo* que implica la diferencia, o sea, que consiste en un acto de creación de mundo, expresa lo que se enfrenta en cuanto diferencia: lo imponderable, lo inconmensurable, el caos. Que una obra de arte gráfica y/o pictórica exponga un movimiento que implica la forma del tiempo, nos obliga a considerar que lo que compone una imagen bajo una relación de fuerzas es la experiencia de un pasaje en en tanto aquella relación expresa un movimiento de desterritorialización. En cuanto el ritornelo de Klee expresa una potencia de transformación, el torbellino de Klee expone un contra-movimiento que lo vuelve a dar una *expresión aórgica del deseo*. En este sentido, en cuanto un romanticismo frío es el de un *pathos* de la distancia, se expresa en tanto metamorfosis aquella expresión creando una obra en el que el acontecimiento del punto-gris lo presenta una contra-

efectuación de él. Pues bien, si consideramos que el devenir-otro de aquel movimiento se expresa en motivos-animales, lo que aquel devenir está exponiendo son fuerzas que hacen variar la experiencia en la medida en que se presenta lo inhumano de lo humano en ella.

La metamorfosis en que consiste *una expresión aórgica del deseo* la consideramos al atender el contra-movimiento que en una historia infinita de la naturaleza expresa lo otro en ella: el devenir-otro de ella. Una distancia compone un arreglo que se experimenta en un encuentro con una obra de arte, pero el acontecimiento que implica el hacer de aquella obra una imagen del pensamiento en cuanto lo expresa una fisura es lo Inanticipable. Un hacer del movimiento la experiencia de un desvío y una torsión que experimenta el pensamiento nos ha llevado a plantear que la imagen de él es la de un ver-oír-fuera-de-sí. Un suceso, que actúa directamente en el alma, que compone un diálogo en *Out-landisch*, adviene en una experiencia que para el período que hemos considerado expresa una atmósfera de terremoto. Quizá haya que concebir un acto de creación en cuanto *explosión* en la medida en que el ritornelo de Klee vuelve a expresar un re-comienzo de mundo que es el devenir-otro del mundo, como la de un humor cual sentido se expone como el de una destrucción y creación del pensamiento, como el de un envío cósmico. Pues bien, en cuanto una imagen del pensamiento exige un movimiento infinito, toma ella consistencia en un *Zwiesprache*. En este sentido, ella expresa que lo natal está afuera; lo que está afuera vuelve a presentarse en un diálogo que es uno *Out-landisch*. Ella hace de la torsión que experimenta el pensamiento una experiencia de lo que está fuera de sí en la medida en que la imagen se halla ante un límite que es el de la exigencia de lo infinito. En la torsión lo que está fuera de sí; en el movimiento que expresa que el meollo del punto está fuera de sí se compone una fuga de lo abstracto.

Conclusión. En in-equilibrio.



Equilibrista, 1923, 138

Reproducción de la litografía.

31 x 19 cm

En el transcurso de esta investigación hemos buscado considerar una imagen del pensamiento que expresa una historia infinita de la naturaleza. Era en este sentido que lo que volvía en una imagen se presentaba como una fuga de lo abstracto. Podemos decir que lo que se mostraba era la disposición (*Bereitschaft*) de un movimiento en el que se expresaba una metamorfosis que volvía a dar un *spatium* en la medida en que se experimentaba una *metabolé*. Considerando que se desenvolvían diferencias en intensidad que en el dominio de la abstracción, sustrayéndose la geometría, restándose la métrica, las conjugaba un movimiento de punto-línea-superficie, la inversión del movimiento implicaba una expresión aórgica del deseo. Lo que se presentaba era el

devenir de un movimiento que desbordaba aquel dominio. Ahora bien, una imagen del pensamiento la volvía dar un hecho de sensación que bajo una forma que implicaba un movimiento de desterritorialización exponía una composición generada por un *Zwiesprache* en *Out-landisch*. Hemos buscado considerar que lo que volvía a dar una obra de arte era un plano de caos-cosmos, y concebíamos aquel plano expresado por el pliegue que el momento cosmogénico del concepto de gris expresaba; lo cual implicaba el acontecimiento de una espera, pero el carácter indecible de aquella cosmogénesis en cuanto acontecimiento exponía la transformación de sí en un acto que revelaba la naturaleza in-decidible de aquel. En otros términos, hacer de la diferencia un acto de creación de mundo consistía en expresar el pliegue del afuera en una imagen del pensamiento, en cuanto los elementos conjugados en la construcción e intuición de un ritmo expresaban un movimiento que presentaba una imagen del pensamiento que exponía el carácter inacabado de ella en aquel pliegue habitaba extrañamente un ver-oír-fuera-de-sí. Pues bien, en los límites de nuestra investigación, una imagen de la creación expresaba que se hace visible una pluridimensional simultaneidad mientras que un acto de creación de mundo lo presentaba un movimiento que exponía que la naturaleza extra-proposicional de un pensamiento, en cuanto considerábamos que la re-crea una imagen de ella, la desplegaba un *Zwiesprache* en *Out-landisch*. En este sentido, un desvío, una torsión y un retorno experimentaba una experiencia del pensamiento que concebida descentrada por una imagen de sí se hallaba fuera de sí experimentando un envío-cósmico. Hemos buscado decir que una transformación del acontecimiento del punto-gris la expresa una fuga de lo abstracto en la medida en que hace del ritornelo un movimiento desterritorializante que está animado (*lebendig*) por una polifonía que es expresión de un contra-movimiento. Una fuga afecta de desterritorialización lucha contra la fuerza de gravedad, y es esta lucha la que un pathos de la distancia compone; esto es lo que muestra un romanticismo frío.⁴⁹⁶ Podemos decir que es la distancia la que expresa el *pathos*, la que lo presenta; en efecto, la metamorfosis es del *pathos*. Por ello, *entre* una línea abstracta una *expresión aórgica del deseo*, la íntima relación se expone metamórficamente. Pues bien, como dicen Deleuze y Guattari, “la invocación al Cosmos no opera en absoluto como una metáfora; al contrario, la operación es efectiva desde el momento en que el artista pone en relación

⁴⁹⁶ Ver, también, *Diarios* (T), números 936, 937, 938, 941, 950, 951, 952, 953.

un material con fuerzas de consistencia o de consolidación”.⁴⁹⁷ En este sentido, como dice Klee de sí, “al artista le interesan más las fuerzas formantes (*formenden Kräften*) que la forma-acabada (*Form-Ende*)”.⁴⁹⁸ “Producir un ritornelo desterritorializado, lanzarlo al Cosmos, es más importante que crear un nuevo sistema”.⁴⁹⁹

Hemos considerado que la textura de una obra de arte, una suerte de criba por la que vuelve un movimiento desterritorializante, expone del caos lo que se diferencia de él tomando consistencia en ella un movimiento del caos-cosmos. Lo que vuelve en una imagen del pensamiento lo presenta el hecho de sensación que es una obra de arte, de ella se extrae lo que instaura un plano de caos-cosmos. Discerníamos bajo el concepto de gris la instauración de un plano, aquello que implicaba lo considerábamos plegado en aquel; una obra de arte vuelve a dar un plano que (se) diferenciaba (en) un movimiento originariamente caótico. Pues bien, si se expresaba como criba la textura de una imagen, también se conservaba en ella lo que volvía a dar un plano. Recordemos la anécdota de Klee, “ahí, el tejido de una araña”, pues lo que mostraba *Tela de araña* (1927, 28) era una *caída*. En este sentido, era una composición la que diferenciaba el movimiento que presentaba una obra de arte; eran los elementos conjugados que la componían, líneas, tonos, colores, los que tenemos que considerar implicados en la toma de consistencia de un plano de caos-cosmos. Es un movimiento lo que compone una relación entre líneas, tonos y colores. Como hemos dicho, intentábamos considerar que aquella composición implicaba atender el hacer de una mecánica plástica en tanto la relación de fuerzas que ella exponía presentaba el movimiento que una historia infinita de la naturaleza expresaba como el de una lucha entre fuerzas de gravedad y fuerzas centrífugas, fuerzas que describían la naturaleza de lo clásico y lo romántico en la *conferencia de Jena*. En este sentido, la libertad del movimiento que implicaba aquella historia la transmutábamos en una expresión aórgica del deseo en la medida en que ella revelaba la naturaleza de lo libre en tanto se componía una distancia. Esto era lo que intentábamos considerar expuesto por un movimiento que bajo la forma *a priori* del tiempo, en la medida en que aquella expresión estaba implicada en un acto de creación de mundo, lo

⁴⁹⁷ MP 348 (426). “El material tiene, pues, tres características principales: es una materia molecularizada; está en relación con fuerzas a captar; se define por la operación de consistencia que se basan en él”, *Ibid.*

⁴⁹⁸ CJ 43. “Cada vez que en mi labor creadora un acierto deja de pertenecer a la fase genética, de modo que llego casi a la meta, se pierde rápidamente la intensidad y tengo que buscar nuevos caminos. Lo productivo es, pues, el camino, lo esencial; el devenir está por encima del ser”, *T*, número 928).

⁴⁹⁹ MP 353 (433). “En lugar de que el pueblo y la tierra sean bombardeados desde todas partes en un cosmos que los limita, es necesario que el pueblo y la tierra sean como vectores de un cosmos que los arrastra; entonces el cosmos será él mismo arte”, 349 (427).

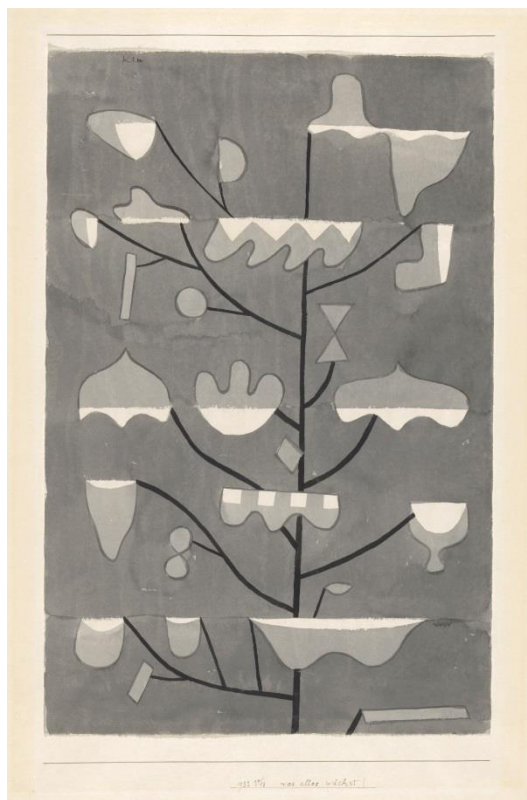
expresaba una potencia de transformación. Pues bien, intentábamos decir que un ritornelo exponía aquel deseo en tanto presentaba la naturaleza metamórfica de él. Exponía un movimiento desterritorializante que no se diferenciaba de una línea; en el decir de Boulez, la extremidad de un orden no se diferenciaba de la extremidad de un caos. Lo que presentaba un *Zwiesprache* en *Out-landisch* era que la melodía que aquella línea implicaba estaba afecta de fuga en tanto una expresión aórgica del deseo estaba implicada en aquel acto de creación.

Como si aquel acto lo expresase la figura de un *equilibrista*,⁵⁰⁰ de un bailarín de cuerdas que camina sobre el caos. Esta figura personifica *quién* vuelve a dar un movimiento del infinito. Parafraseando a Klee, quien hace del movimiento una imagen es aquel que se enfrenta con lo imponderable, inconmensurable, con aquello que no puede concebirse en una balanza (“*Das eigentliche Chaos wird nie in eine Waagschale gelangen, sondern ewig unwägbar und unmeßbar bleiben*”). En este sentido, es este personaje el que compone el arreglo de un movimiento de desterritorialización en tanto fuga de lo abstracto. Es decir, quien presenta un *spatium* hace de él una metamorfosis;⁵⁰¹ quien hace visible una distancia, un equilibrista (*Seiltänzer*), es aquel que baila en una cuerda; un ejercicio de cuerdas en el vacío, en lo inequibrable.

⁵⁰⁰ Para B.Marx, “Der Seiltänzer steht für Beweglichkeit, Labilität und Balance –alles begriffliche Eigenschaften, die in seiner Lehre vom Gleichgewicht einen breiten Raum einnehmen und damit auch seine kunsttheoretischen Überlegungen wesentlich bestimmen”, en *Balancieren im Zwischen*. (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007) 21-22. Para J. Glaesemer “Die Kleine Figur balanciert mit ihre Stange über einer bizarren räumlichen dynamischen Konstruktion, die entfernt an einen Kopf erinnert. Diese Seiltänzer ist unter anderem also auch als Symbol eines gedanklichen Balanceaktes zu verstehen” en *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern*. (Bern: Kunstmuseum Bern, 1976), 159. Aquella dinámica espacial construcción bizarra de la que habla Glaesemer creemos que es fruto de un *Zwiesprache* en *Out-landisch*.

⁵⁰¹ Podríamos preguntar por el estado de salud del equilibrista, por la posibilidad de perder el equilibrio, por la posibilidad de hallarse entre dos extremos que se extienden al infinito, por la posibilidad de saltar de una cuerda a otra, por la posibilidad de una maniobra que lo haga caer, por un excesivo contrapeso. Suponiendo que la cuerda soporta el peso, suponiendo que la cuerda haya quedado bien instalada.

II. I



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

Acuarela sobre papel sobre cartón

47,9 x 31,5 cm

Hemos intentado atender un sentido del humor. Él lo considerábamos implicado en el hacer de una imagen pensamiento en la medida en que la auto-posición de lo creado lo expresaba un acto de creación y destrucción. Buscábamos atender el acto de creación que es aquella imagen antes que el acto de reflexión en ella. Esto porque una obra de arte nos tornaba hacia lo que ella expresaba extra-proposicionalmente. La dificultad, creemos, consiste en decir que aquello no vuelve reflexivamente. Como citábamos, “la repetición es un condición de la acción antes de ser (*avant d’être*) un concepto de la reflexión”⁵⁰²; antes de ser la reflexión la que expone el hacer de una imagen, la expresa un cuerpo que desaparece en lo que revela en tanto se presenta aquel hacer como un ensayo. Es decir, antes de ser la ironía en cuanto acto de reflexión la que se presente, en cuanto la ironía se expresa como una destrucción del pensamiento en

⁵⁰² DR 147 (121).

tanto expone el límite de él, lo que puede caracterizar un sentido del humor es la repetición que hace de la experiencia de una obra de arte un acto de creación a-reflexivo. Dicho de otro modo, la ironía es la que escenifica la reflexividad del pensamiento, pero lo que vuelve en aquel ensayo que hace de una imagen un acto de creación es en cuanto tal un movimiento que experimenta un cuerpo-pensamiento. En cuanto la repetición implica el hacer de un movimiento, la experiencia de una obra de arte consiste en volver a dar lo que aquel movimiento diferencia en ella como el de un envío cósmico (*kosmisches Paket*).

La composición de un ritmo consiste en un arreglo nomádico, un movimiento desterritorializante en el que la relación tierra y territorio se revela como defondada. Ahora bien, si el azar no deja de expresarse en él, también se ha afirmado como necesario lo que ha saltado del caos para las relaciones-rítmicas en la medida en que se expone ahí, como el momento cosmogénico, lo que origina un cálculo. Una obra de arte consiste en un ensayo que lo desenvuelve una línea abstracta, pero singularmente en cada obra se presenta lo que se compone: una obra, una atmósfera afectiva (*Stimmung*), como un contra-movimiento de lo que se ha efectuado. En este sentido, lo nomádico en una obra, el arreglo de un ritmo, que diferencia en la composición de sí el movimiento de desterritorialización, sustrae de la experiencia de la obra la medida. De ahí que podamos decir que Klee propone una física del movimiento pero que qua *physis* no es la de una kinesis sino la de una metabolé en la que la conversión de la naturaleza en historia y la transformación de la historia en naturaleza según el orden del tiempo expresa una imagen del pensamiento que la presenta un ver-oír-fuera-de-sí. Genera un orden que es indistinguible del caos: un caos-cosmos, en tanto en cuanto está fuera de quicio, en la medida en que lo revela un arte de la distancia en el que se expresa la experiencia de una separación en la que la relación entre naturaleza y arte la presenta un *Zwiesprache en Out-landisch*.

II.II



Escala de colores (en maiorem Gris)
(*Farbtafel (auf maiorem Grau)*, 1930, 83)
Pastel sobre papel sobre cartón
37,7 x 30,4 cm

Que una composición implique el azar afirma que lo que ha caído es necesario para el arreglo rítmico, para las relaciones rítmicas. Pues bien, hemos buscado atender que lo que expresa el carácter extra-proposicional de un pensamiento es un cuerpo que desaparece en lo que revela, y esta atención la hemos intentado verter en una pregunta por la naturaleza de él. En cuanto adviene el pensamiento en una imagen de sí, ella presenta de él aquello que lo hace pensar. Una imagen del pensamiento demanda un movimiento que lo presenta el hecho de sensación que es una obra de arte. Una vez más, en el decir de Deleuze y Guattari, “[q]uizá esto es lo propio del arte, pasar por lo finito para volver a encontrar (*retrouver*), volver a dar (*redonner*) lo infinito”.⁵⁰³ En cuanto

⁵⁰³ QP 199 (186).

vuelve la construcción y la intuición de una fuga de lo abstracto, el pasaje que una obra de arte expresa implica una fermata o un movimiento pendular que expone que aquel acontecimiento en espera deviene un hecho de sensación. Ahora bien, la contradirección que se compone, la experimenta la experiencia de un *Zwiesprache* que plantea que la imagen del pensamiento está fuera de sí. Parafraseando ligeramente a Klee, “ya ni siquiera se vería el arte abstracto. Sólo quedaría la abstracción de lo perecedero (*Vergänglichlichen*). El objeto era un mundo, aunque no fuese este mundo visible”.⁵⁰⁴

Pues bien, la naturaleza extra-proposicional del pensamiento se expresaba como un problema en la medida en que entraba en consideración un *Zwiesprache* en el que se hallaba implicado un ojo y un oído; es decir, el cuerpo que desaparece en lo que revela en tanto se expresaba en un acto de creación presentaba una imagen del pensamiento en la que se exponía un límite que al mismo tiempo hacía de una imagen pensamiento de un ver-oír-fuera-de-sí. Por una parte, el diálogo con la naturaleza era una *conditio sine qua non* para Klee. Por otra parte, si consideráramos que la relación entre arco y materia era una expresión de aquel diálogo, en cuanto que se hacía visible una fuerza que no lo es, aquella relación expresaba que era aquel uno en *Out-landisch*. Si una obra de arte es una imagen de la naturaleza, aquello que se presenta de ella, un movimiento que trastorna el *ver* en la medida en que hace visible un oír, halla paradójicamente su límite en el ver. Ahora bien, se trata de *ver* y al mismo tiempo de concebir que el hacer visible implica la metamorfosis de la naturaleza en tanto obra en ella el arte. En este sentido, la diferencia que expone una obra de arte la expresa lo que vuelve a dar ella: un movimiento del infinito, o sea, ella presenta la diferencia en tanto en cuanto intuición de otra naturaleza. Un movimiento afecto de desterritorialización que es expresión de un ritornelo-Klee expone un desvío y una torsión que compone un contra-movimiento que genera atmósferas afectivas en las que se experimenta un devenir-otro; en las que un cosmos se hace arte⁵⁰⁵.

⁵⁰⁴ *Diarios* 1081.

⁵⁰⁵ Para Deleuze y Guattari, en *Mil Mesetas* plantean lo siguiente, “¿Por qué hay tantos devenires del hombre (*de l’homme*), pero no devenir-hombre? Ante todo, porque el hombre es mayoritario por excelencia, mientras que los devenires son minoritarios, todo devenir es un devenir-minoritario. Por mayoría, no entendemos una cantidad relativa más grande, sino la determinación de un estado o de un patrón con relación al cual tanto las cantidades más grandes como las más pequeñas se considerarán minoritarias: hombre-blanco, adulto-macho, etc. Mayoría supone un estado de dominación, no la inversa. No se trata de saber si hay más mosquitos o moscas que hombres, sino cómo “el hombre” ha constituido en el universo un patrón con relación al cual los hombres forman necesariamente (analíticamente) una mayoría. De la misma forma que la mayoría en la ciudad supone un derecho de voto, y no sólo se establece entre los que poseen ese derecho, sino que se ejerce sobre aquellos que no lo tienen,

Klee declaraba que todo lo fáustico le era ajeno, situando la obra desde una perspectiva de caos-cosmos; la naturaleza que buscaba atender, no como una forma-acabada sino en el proceso de creación de ella misma, rebasaba el campo de la percepción.⁵⁰⁶ En este sentido, en aquel proceso considerábamos que las fuerzas formantes, que son las que un hacer de la mecánica plástica exponían en tensión, implicaban una fuga en la medida en que no era distinguible de un movimiento de desterritorialización. Ahora, en cuanto aquella fuga la relacionábamos a una expresión aórgica del deseo era lo que presentaba un pathos de la distancia lo que hacía de aquel proceso de creación la exposición de un romanticismo frío. Para el período que hemos considerado en esta investigación, aquel movimiento en tanto se estructura se expresa en la relación entre aquella fuga y una expresión aórgica del deseo. Lo que aquel pathos de la distancia expresaba en la obra de arte era la experimentación de una metamorfosis

cualesquiera que sea su número, la mayoría en el universo supone como ya dados el derecho o el poder del hombre. En ese sentido, las mujeres, los niños, y también los animales, los vegetales, las moléculas son minoritarias. Es quizá la situación particular de la mujer con relación al patrón-hombre la que hace que todos los devenires, siendo minoritarios, pasen por un devenir-mujer. Sin embargo, es necesario no confundir “minoritario” en cuanto devenir o proceso, y “minoría” como conjunto o estado (...). Uno se reterritorializa, o uno se deja reterritorializar en una minoría como estado; pero uno se desterritorializa en un devenir. (...). El devenir-mujer afecta tanto a los hombres como a las mujeres. En cierto sentido, el que es sujeto de un devenir es siempre “hombre”; pero sólo es tal sujeto entrando en un devenir-minoritario que lo arranca de su identidad mayor. (...), *MP* 291 (356-357).

⁵⁰⁶ Para Deleuze y Guattari, “el movimiento mantiene una relación especial con lo imperceptible, es por naturaleza imperceptible. Pues la percepción sólo puede captar el movimiento como la traslación de un móvil. Los movimientos y los devenires, es decir, las puras relaciones de velocidad y lentitud, los puros afectos, están por debajo o por encima del umbral de la percepción, *MP* 282 (344). También el párrafo que comienza en “Y sin embargo” y termina “solo mirar los movimientos”, *MP* 282-283 (345). Para Alejandro Vallegas, “*At this point, the work of art, painting in this case, may be understood as the making visible of a movement that cannot be perceived in nature but that is exposed as the invisible originary temporalizing force, the life giving movement behind all that is*”, en “Paul Klee’s Vision of an originary cosmological Painting” en Sallis, John (Ed.). *Paul Klee: philosophical vision* (Chicago-Chestnut Hill: McMullen Museum of Art, Boston-University of Chicago Press, 2012), 30. “In going beyond one finds the radicality inherent in the limit in which Klee’s works situate us. I am thinking of the sense of the work of art as a channeling of originary life-giving force and, furthermore, of the sense of enactment of originary force Klee finds in painting. In the first case one may think of Hector Hyppolite from Haiti, José Portocarrero and Wilfredo Lamb from Cuba; these artists represent the Afro-Caribbean painting tradition and its inseparability from the sense of life energy and cosmological movements that come from religious rituals such as *santería* and *voodoo*. One may also look at Joseph Beuys sense of his works as channeling and transformative manipulations of nature’s force and elements or at Anselm Kiefer’s sense of art as the engagement with history as a process of decay and passage. But Klee’s insight may take us even further in terms of engaging the originary movement of life through enacting it: into unexpected and forgotten senses of art and its articulation of life and the human, a space at the limit of the human in the traditional sense, experiences that look back at our situation only to put our discourses and senses of representation and history into question”, 33-34

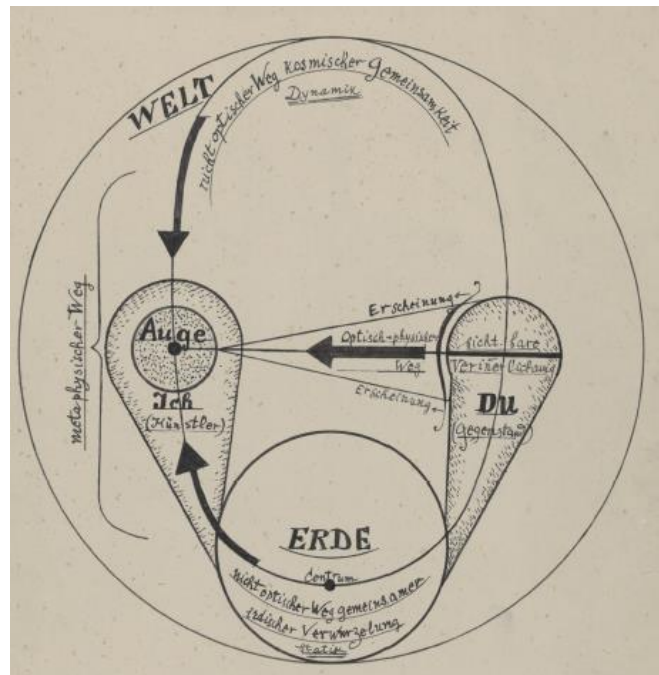
Y en esta dirección, en este mismo artículo, Vallega busca plantear un paralelo entre Klee y la cultura de los onas o de los Selk’nam.

que exponía el movimiento rítmico de una experiencia del pensamiento en la que creación y destrucción se despliegan a la vez en el re-comienzo de un mundo expresado por una multiplicidad de voces (*Mehrstimmigkeit*).

III.

Esta era la naturaleza de un romanticismo frío: un pathos de la distancia; era esto lo que elaboraba un acto de creación en tanto expresaba lo que la distancia presentaba: una multiplicidad de voces. Lo natal está afuera; es el diálogo en *Out-landisch*⁵⁰⁷ una

⁵⁰⁷ Podríamos considerar el diagrama que presenta Klee en *Vías diversas en el estudio de la naturaleza* (*Wege des Naturstudiums*, publicado originalmente en el volumen >Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923< el año 1923):



Pues bien, si aquel diagrama lo concebimos afecto de movimiento, o sea, si el meollo del punto está fuera de sí, tendremos que volvernos hacia lo que expresa el descentramiento de aquel punto. El *Centrum* de la tierra (*Erde*), y por supuesto hemos de considerar lo que hemos intentando exponer en esta investigación, la vía no óptica de enraizamiento común terrestre (*nicht optischer Weg gemeinsamer irdischer Verwurzelung*), que se expresa como una fuerza estática, esto es, como una fuerza de gravedad, se halla tensionada por una fuerza centrífuga, una fuerza dinámica. O, más bien, en cuanto todo devenir yace en movimiento, la verdadera norma del movimiento, lo dinámico (*Und wenn Bewegung in Wahrheit Norm ist, dann ist auch Dynamik Norm*), está implicada en aquel *Centrum* como cosmos (*Welt*). Es decir, la vía no óptica de cósmica comunidad (*nicht optischer Weg kosmischer Gemeinsamkeit*) y la vía no óptica de enraizamiento común terrestre (*nicht optischer Weg gemeinsamer irdischer Verwurzelung*) hay que considerarlas en relación. Esto es, si este diagrama nos torna hacia la relación tierra y territorio, lo que se revela del seno de la naturaleza, lo que en aquella relación se expresa en la medida en que una historia infinita de la naturaleza se desenvuelve, es la génesis de una obra de arte. Ahora bien, fuera de este diagrama, la fisura por la que se expresa el caos la hemos intentado concebir bajo la forma *a priori* del tiempo, el ritornelo-Kee, el cual presenta un movimiento de desterritorialización, presenta el movimiento que del caos nace como un caos-cosmos. Tornándonos ahora

condición que nace paradójicamente del límite que expresa una imagen del pensamiento en cuanto que es la de un ver-oír-fuera-de-sí. Lo cual consiste en presentarse como una metamorfosis de la metamorfosis en tanto en cuanto la compone aquel contramovimiento de un ojo y oído.

Una línea actúa directamente sobre el alma. En cuanto una obra de arte es una imagen del pensamiento, los elementos conjugados que vuelven a dar un movimiento que hace de una imagen pensamiento presentan una metamorfosis. El acto de creación en que consiste la auto-posición de la obra de arte expresa, como diría Klee, “un punto de creación (*Schöpfungspunkt*) más lejano y original, [que presupone] una serie de fórmulas para lo humano, lo animal, lo vegetal, lo mineral y la tierra, el fuego, el agua,

hacia aquel diagrama, si consideramos que la relación entre las dos vías no ópticas (*nicht optischer Weg*) implica un movimiento de desterritorialización, lo que la aparición (*Erscheinung*) de aquel expresa, vía físico-óptica (*optisch-physischer Weg*), es un diálogo cuya dirección va de un Tú (*Du*) a un Yo (*Ich*); las flechas que se dirigen al ojo del/a artista no son sino dirigidas por el objeto (*Gegenstand*) que se expresa como una visible interiorización (*sichtbare Verinnerlichung*) (volveremos a esto). Pues bien, es un tú como objeto (*Du/Gegenstand*) el que se dirige en diversas vías, en distintas direcciones simultáneas, bajo diversas fuerzas, a un yo (*Ich*) que hace de medio de expresión de una vía metafísica (*metaphysischer Weg*) en la que una cósmica comunidad se expresa. En este sentido, fuera de ese diagrama, el yo es la fisura por la que se expresa un movimiento originariamente caótico, un *médium* por el que se presenta una visible interiorización (*sichtbare Verinnerlichung*) de lo que excede la naturaleza del yo (*Ich*). Vía físico-óptica que se presenta en cuanto apariencia (*Schein*), que un ojo fuera de sí no puede sino expresar alterada en la medida en que implica vías no ópticas. Aquel diagrama, que podría considerarse como otra exposición de lo que vuelve a dar un caos-cosmos, considerando las vías no ópticas que expresa en relación, es el de la génesis y el devenir de una obra de arte. En este sentido, lo que aquel diagrama vuelve a dar es el *ver* de una imagen que la expresa un lugar alterado; el diálogo entre Tú y Yo en una obra está implicado en cuanto se expresa un acto de creación de mundo en la que la relación entre dos vías no ópticas es clave. En este sentido, si una obra de arte es un pasaje, para hacer uso del enunciado de Klee, si el arte no reproduce lo visible, sino hace visible, también aquellas vías implican un diálogo con la naturaleza en tanto que es lo natal lo que busca expresarse en una obra.

Respecto a la interiorización visible (*sichtbare Verinnerlichung*) recordemos lo que decía Kandinsky en *Sobre lo espiritual en el arte*, “Van Gogh pregunta en una de sus cartas si una pared blanca puede pintarse directamente blanca. La cuestión, que no ofrece dificultades al naturalista, ya que utiliza el color como sonido interior, le parece al pintor impresionista-naturalista un valiente atentado contra la naturaleza. Para él, la cuestión es tan revolucionaria como lo fue en su tiempo la sustitución de sombras marrones por azules (el ejemplo tan usado de «cielo verde y yerba azul»). Así como en el último caso se manifiesta el paso del academicismo y del realismo al impresionismo y al naturalismo, la pregunta de Van Gogh encierra el meollo de la «traducción de la naturaleza», es decir, de la presentación de la naturaleza no meramente como apariencia externa sino predominando como *impresión interna* (*inneren Impression*), o brevemente, anunciándose como *expresión* (*Expression*).” (Traducción ligeramente modificada). Wassily Kandinsky. *Sobre lo espiritual en el arte*. Trad. Dieterich, Genoveva. (Buenos Aires: Paidós, 2016), 77, nota a pie de página 19; *Über das Geistige in der Kunst* (Bern: Benteli Verlag, 2013), 99-100, nota a pie de página 2. O, consideramos también esta pregunta de Deleuze y Guattari, “¿Pared blanca – agujero negro? Pero, según las combinaciones, puede perfectamente ocurrir que la pared sea negra y el agujero blanco. (...). Incluso cuando la pintura deviene abstracta, lo único que hace es volver a encontrar el agujero negro y la pared blanca, la gran composición de la tela blanca y la hendidura negra”, *MP* 175 y 178 (207 y 212).

el aire y al mismo tiempo para toda fuerza que gira”,⁵⁰⁸ esto es, como diría Deleuze y Guattari, “lo que en nosotros es animal, vegetal, mineral o humano”.⁵⁰⁹ Un ritornelo-Klee desenvuelve un movimiento desterritorializante que expresa aquel hacer de una línea como el de una línea-ondulada (*Wellenlinie*). Vuelve a dar una obra de arte un acto de creación en el que se presenta un mundo. Quizás esto es lo que hay que llamar, “abstracto con recuerdos (*abstrakt mit Erinnerungen*)”.⁵¹⁰

Pues bien, lo que se experimenta directamente en el alma es el actuar de una línea y si, como dice Bergson, el alma es “*inquietud de vida*”,⁵¹¹ también el tiempo que ella envuelve puede llevarnos a expresar que aquello que en ella persiste en tanto que in-decidible nos lleva al límite de nuestra investigación. Un acontecimiento vuelve a expresarse, ahora exponiéndose en una imagen que nos hace necesario volver de otro modo hacia esta investigación en tanto en cuanto retorna la naturaleza del punto-gris. En

⁵⁰⁸ *Diario*, número 1008. En la tercera edición de su *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (1931), Carl Einstein escribía en el capítulo dedicado a Paul Klee, volvemos a citar una de las citas del preámbulo a la segunda parte de nuestra investigación,

Las formas conmovidas (*Bewegte Formen*) pueden provenir del aire, del agua o del fuego y así sorprendentemente se ligan los signos de agitación psíquica (*seelischer Erregungen*) a los más antiguos elementos. Se experimenta virtualmente un retorno de la vieja doctrina de los elementos, de donde provendrían el sur humano y todas las figuras (*Gestalten*). La figura (*Gestalt*) sería ahora solamente una síntesis de diversas fuerzas cósmicas, de cuya tensión y disparidad (*Verschiedenheit*) provendría el alma y la persona. Esto es: las formas hacen posibles extraordinarias aproximaciones y transformaciones (*Verwandlungen*) de la figura (*Gestalt*) que aparentemente son extrañas a su naturaleza, y en la metamorfosis (*Verwandlung*) se vivencia el lazo funcional recíproco entre las apariencias (*Erscheinungen*) y la naturaleza (*Wesen*). Forma (*Form*) significa ahora más que la mera excitación estética (*ästhetische Erregung*): a saber, fuerza de transformación de sí mismo (*Kraft des Sichverwandeln*) y unidad del proceso metamórfico (*Einheit des metamorphotischen Prozesses*). Pero ahora por otro lado también las plantas y las piedras obtienen una fuerza metamórfica, esto es, ellas se transforman y actúan en otras y nuevas naturas y con ello obtienen una fuerza vital semejante (*gleichlebendige Kraft*) a la del ser humano. (...). [De este modo], planta, mineral, astro y ser humano están casi en el mismo pie de igualdad, así como actor puede en el lugar de un ser humano aparecer una planta antropomórfica o transmitirse un sentimiento en la estructura de un mineral. Esta manera de poner en pie de igualdad las apariencias es propia a la infancia. De manera semejante, lo infante (*das Kind*) acepta proporcionalmente como compañeros de juegos con los mismos derechos todas las cosas y rápidamente les presta sus fuerzas psíquicas, transmitiéndolas a cada una de ellas, esto porque todavía no se diferencia en una conciencia del yo fijada (*ein fixiertes Ichbewusstsein*). (...). Los seres humanos son capaces de brotar como plantas o de reposar como los minerales, como astros brillar o de apagarse como las lunas. O sea: el ser humano es el acróbata de estados mundanos (*welthaften Zustände*) que de él fulguran.

En Carl Einstein. *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. (Verlag: Leipzig, Reclam Leipzig, 1988), 307-309-311. En torno a la lectura de Einstein de Klee, el notable artículo de Sebastian Zeidler. “Form as revolt: Carl Einstein's philosophy of the real and the work of Paul Klee” en RES: Anthropology and Aesthetics, No. 57/58 (Spring/Autumn 2010), 229-263.

⁵⁰⁹ *QP* 176

⁵¹⁰ *Diario*, número 951.

⁵¹¹ Bergson, “Introducción a la metafísica” en *El pensamiento y lo moviente*. Trad. Ires, Pablo (Buenos Aires: Editorial Cactus, 2013), 218.

este sentido, si el eterno retorno es una parodia en la medida en que “se da en un mundo *sin identidad*, sin semejanza y sin igualdad. Se da en un mundo cuyo mismo fondo es la diferencia”,⁵¹² la conversión de la naturaleza en historia y la transformación de la naturaleza en historia vuelven a plantearnos la pregunta por la diferencia que se expresa en aquel movimiento de conversión y transformación. En unas pocas palabras, se nos plantea con más fuerza la pregunta por la *metabolé*. Hemos intentado decir que la libertad del movimiento en una historia infinita de la naturaleza (*unendliche Naturgeschichte*) la presenta una expresión aórgica del deseo; lo que se despliega es una diferencia en intensidad que solo se torna discernible en el concepto de gris; es el tornarse sensible el acontecimiento *de* aquella historia (*Geschichte*), lo que abre la pregunta por la diferencia que en ella se expresa. Pues bien, en cuanto el movimiento presupone la alteración persiste la absoluta indecidibilidad de aquel en cuanto acontecimiento. Ahora, vuelve una oscilación y el cuerpo que oscila es otro. Como problemáticamente dirá Klee,⁵¹³ “[p]uede ser nada o algo durmiente, muerte o nacimiento, según el predominio (*je nach dem Vorwalten*) de la voluntad o de la falta de voluntad, del querer o del no-querer”.⁵¹⁴ Se trataba de un movimiento-otro, de un retorno de la alteración, por tanto, persiste una otra oscilación, una otra vibración, otra vacilación; la fuerza de gravedad (*Schwerkraft*) vuelve a expresarse con fuerza y la lucha es otra. Pero, ¿podemos acaso pensarlo en los términos de nuestra investigación? Si es siempre por una intensidad que adviene el pensamiento, esta investigación es la que tendremos que extender. Esta es nuestra inconclusa conclusión.

⁵¹² DR 361.

⁵¹³ En tanto el asunto de la voluntad podríamos quizás de considerarlo nietzscheanamente, ver, F.Nietzsche, *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del porvenir*. Trad. A. Sánchez Pascual. (Madrid: Alianza Editorial, 2005), §19. Ahí donde Sánchez Pascual traduce “*L’effect c’est moi*” por “el efecto soy yo”, nos gustaría proponer “el efecto es yo [*moi*]”.

⁵¹⁴ BG I. 1/14 a 1/16.



Tras la danza (*nach dem Tanz*, 1933, 12)⁵¹⁵

Pincel sobre papel sobre cartón

42,8 x 32,3 cm

⁵¹⁵ Podríamos considerar la acentuación de las líneas-tonos en esta obra y atender lo que aquellas irían expresando, por ejemplo, concibiendo de atrás hacia adelante lo que va componiendo las líneas-tonos grises-fuerzas. A partir del cuadro, desde la perspectiva del cuadro que nos encuentra, intentemos ir a la línea que comienza y/o termina en la inferior derecha que interseca con otra línea que va hacia la superior derecha (y estas líneas van acentuándose tonalmente), y, al mismo tiempo, consideremos que ambas direcciones podrían ser recorridas desde la izquierda, si las concebimos a partir de la intersección, podríamos decir que aquello que iría generándose sería un movimiento que compondría la figura (*Gestalt*). Los trazos que irían componiendo el ritmo de ella, las líneas-fuerzas, se generarían del encuentro con lo que se ha tornado discernible del caos (*Chaos*), es decir, con el concepto de gris (*Begriff Grau*) que ha vuelto a acontecer en una obra en la que el acontecimiento de aquel no-concepto se expresa. Dicho de otro modo, si recorreremos las líneas-tonos, con unos ojos trastornándose en dicho recorrido, y considerando las distancias en tanto se relacionan en distintos puntos-líneas, que no son sino intersecciones cuyas fuerzas van variando acorde a los trazos, la figura que acontece se presenta en un trazo en el que se expresa un cuerpo. Hallándose la figura *tras la danza* en dos pies (*Takte*) que la presentan, se expresa una caosmosis cuya línea implica un ritmo que nace del caos. Si esta obra se expone y se abre en su movimiento en y por las líneas que la componen, y consideramos que toda orientación se halla alterada pictóricamente, alterada por las líneas que va trazando el *spatium* de esta obra, y cuya catástrofe se expresaría sismográficamente, sismo que ocurre en los tonos-líneas, el acontecimiento en el que se expresaría de otro modo el concepto inconceptualizable de aquel: caída de un ritmo cuya tonalidad haría de la intensidad de sí una experiencia en la que un pensamiento no se expresaría sino en y por una imagen de sí: un cuerpo derramado.

IV. Obertura⁵¹⁶

Precisamente en la última fecha del período que hemos intentado considerar se bifurca nuestra investigación en otra dirección. Para desarrollarla, y tenemos que decir que lo que vamos a enunciar es preliminar, podemos proponer lo siguiente: tendremos que considerar una exposición en torno a la diferencia entre devenir e historia concibiendo que el movimiento que expresa la diferenciación entre ellas puede presentarse bajo dos nociones que hemos intentado reservar para este otro período, más allá del temprano y profuso uso que Klee hace de ellas. Estas nociones serán las de figura (*Gestalt*) y obrar en figura (*Gestaltung*) o desfigurar. Es Klee el que enfatiza en las llamadas *Gestaltungslehre* el sufijo *-ung* en *Gestaltung*.⁵¹⁷ Reservamos esta traducción por lo señalado por P.L. Labarthe respecto al uso de la noción de *Gestalt*, principalmente por la significación de ella para aquel período.⁵¹⁸ Por otra parte, nos es necesario, luego de exponer un desarrollo de dicha distinción, atender al mismo tiempo lo que recientemente un profundo conocedor de la obra de Klee, Osama Okuda, ha hecho recordar de la conferencia que en torno a la obra de Klee realizó en Luzern el año 1936 el historiador de arte suizo Konrad Farner, inspirado, como lo muestra Okuda, en Carl Einstein, en tanto en cuanto en aquella obra se hallaría la antítesis (quizá en sentido nietzscheano, si recordamos la influencia de Nietzsche en Einstein) del reclamo nacional-socialista.⁵¹⁹ Para Farner se trataría de la distinción entre el mito del nacional-socialismo y la realidad concreta (*Konkret Wirklichen*) del arte.⁵²⁰ Pues bien, el año

⁵¹⁶ “¿el mundo en gris (*Die Welt in Grau*)? ¡No! Mucho peor aún: El mundo como gris único, como Nada (*Die Welt als ein einziges Grau, als Nichts*). A este absurdo es posible de dirigir la simplificación y si se quiere, a un último empobrecimiento, hacia la pérdida de la vida (*zum Verlust des Lebens*)”. *BbF* 306-308

⁵¹⁷ Régine Bonnefoit, considerando el énfasis de Klee en el sufijo, traduce al francés la *Gestaltungslehre* por *Théorie de la mise en forme*. Esto, en su, ya citado, *Paul Klee. Sa théorie de l'art* (Lausanne: PPUR, 2013).

⁵¹⁸ Dirá Lacoue-Labarthe entre paréntesis, “un término [el de *Gestalt*] -un concepto- muy «cargado» en la época en la que lo utiliza [se refiere a W. Benjamin], tanto desde el punto de vista filosófico [menos en el hegelianismo, que en el nietzscheísmo] como desde el punto de vista político: será una de las palabras rectoras de la «revolución conservadora», que ya se anunciaba”, en *Heidegger. La política del poema*. Trad. Megías F., José Francisco (Madrid: Trotta, 2007), 85. También tenemos que considerar el concepto de des-figuración propuesta por Lacoue-Labarthe. Todo esto es un asunto que hay que pensar.

⁵¹⁹ “Es gibt allerdings Leute, und dies liegt in der Natur ihrer Sache, die neue »alte Mythen« schaffen, ich erinnere an Rosenbergs Mythos des 20. Jahrhunderts. An den Mythos der Rasse, des Rassenwahns, des Antisemitismus, an den Mythos von Blut und Boden” en: Osamu Okuda. “»Verwandlung und Neubildung« Paul Klee Verhältnis zu Carl Einstein um 1930.” En Michael Baumgartner, Andreas Michel, Reto Sorg (Ed.) *Historiografie der Moderne: Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser und die wechselseitige Erhellung der Künste*. (München: Wilhelm Fink, 2016), 150-151

⁵²⁰ “Mit Klee und seinen Zeitgenossen wird ein menschlich wichtiges Problem erhoben, nämlich den der Verwandlung und Neubildung der Welt durch den Menschen. Realismus gewinnt hier einen tieferen Sinn,

1935 Klee realiza una selección de las obras pictóricas y gráficas hechas hasta ese entonces por él, extendiendo un largo período de su producción artística, pero es la selección que hará para el año 1940 la que solo contará con las obras realizadas después del 35'. Ahora bien, nuestra hipótesis es que hay un corte en el 33' y este es el que tenemos que considerarlo como introductorio para una extensión de nuestra investigación,⁵²¹ para el examen de aquel período que habría que concentrarlo en los últimos años 30'.⁵²² Creemos hallar en *Mil Mesetas*, a propósito del peligro de la línea de fuga, una aproximación a este corte.⁵²³

Nos permitimos en estas últimas líneas lanzar una hipótesis, podemos comenzar afirmando que no hay fenómeno (*Phänomen*).⁵²⁴ Esto lo tenemos que investigar en al menos una doble dirección preguntando por 1) ¿qué es lo que se expresa en aquella afirmación? 2) ¿cuál acontecimiento se presenta en y fuera de aquella afirmación?, creemos que esto nos llevará a preguntar por el cuerpo de aquella obra (*Gestalt-ung*), el cual tendremos que considerar bajo el experimento de una incorporación (*Einverleibung*).⁵²⁵ Tal vez, nos dirijamos hacia la exposición de un devenir-infancia que se desprendería de la diferencia entre olvido y memoria, la cual, por supuesto, hay que desarrollar. Ahora bien, al mismo tiempo el asunto puede expresarse en la otra dirección, y tenemos al menos que explorar aquellas dos direcciones. Esta nos llevaría a exponer un límite que consistiría en volvernos hacia otra descripción de lo que crítica y

nämlich nicht mehr den des Nach- oder Abbildens, sondern des Neubildens eines Konkret Wirklichen.” Osamu Okuda. “»Verwandlung und Neubildung« Paul Klee Verhältnis zu Carl Einstein um 1930.” En Michael Baumgartner, Andreas Michel, Reto Sorg (Ed.) *Historiografie der Moderne: Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser und die wechselseitige Erhellung der Künste*. (München: Wilhelm Fink, 2016), 150. Como lo recuerda Okuda, aquello que dice Farner es un enunciado indirecto, quien dice aquello no es sino Einstein. Einstein presenta su crítica en *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. (Verlag: Leipzig, Reclam Leipzig, 1988), pp. 298-312. Recordemos que la primera edición es del año 26, la tercera edición del año 31, presenta una extensión en torno a la obra de Klee.

⁵²¹ Por supuesto, hay literatura al respecto, por lo que hemos podido revisar, que permite ahondar en esto. Y, por supuesto, esta hay que considerarla. Pero también hay un asunto respecto a aquella lectura de Klee de la traducción del *Edipo Rey* por parte de Hölderlin que recordábamos en la introducción de esta investigación. Y tal vez se trate de un cierre que abre otra cuestión.

⁵²² Creemos hallar un indicio el 33', como decíamos, principalmente en la obra gráfica, otro enfrentamiento contra el caos, otra contra-efectuación.

⁵²³ Tendríamos que considerar particularmente la Meseta titulada: 1933. Micropolítica y segmentariedad en relación con la Meseta titulada: 28 noviembre 1947. ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?, pero también la meseta 1914. ¿Uno solo o varios lobos? Pero todo esto es preliminar, hay que dar como hemos dicho más de unas cuantas vueltas. Respecto a estas vueltas, hay un asunto, respecto a una concepción de lo absurdo, respecto a una concepción de lo paródico, a pensar.

⁵²⁴ Ni noúmeno. O más allá de la caricatura que podría expresarse en aquella afirmación: ni fenómeno, ni noúmeno, quizá haya que elaborar de otro modo modo aquellas nociones que apuntan, sin duda, al léxico kantiano, pero entonces: ¿qué hay? Aún aquella afirmación puede parecer dudosa.

⁵²⁵ Nietzsche, F. *La ciencia jovial*. Trad. Jara, José. Caracas, Monte Ávila Editores, 1999, §110.

clínicamente se afirmaría en tanto lo viviente estaría expresándose.⁵²⁶ Y este límite nos devolvería lo que aquellas nociones expresarían implicando un acontecimiento, la contra-efectuación de un acontecimiento en la que una metabolé se expondría. Pero, ¿cuál sería el carácter de aquella contra-efectuación del acontecimiento? ¿qué es lo que una obra, un gesto, un trazado, nos expresaría? ¿cómo concebir la singularidad en el período de aquella obra? ¿contra qué se enfrenta la obra tardía de Klee? Estas son algunas de las preguntas que tenemos que volver a plantearnos.

⁵²⁶ Esto podríamos concebirlo si atendemos a la noción de apariencia (*Schein*) en Nietzsche (*La ciencia jovial*, § 54) hasta llegar a la pregunta por la naturaleza de lo viviente (*Lebewesen*).

Bibliografía

Fuentes I⁵²⁷

Klee, Paul. *Das bildnerische Denken*, Edición y presentación Spiller, Jürg. Basel: Benno Schwabe & Co – Verlag, 1956.

_____. *Unendliche Naturgeschichte*. Edición y presentación Spiller, Jürg. Basel: Benno Schwabe & Co – Verlag, 1970.

_____. *Schriften. Rezensionen und Aufsätze*. Edición de Christian Geelhaar. Köln: DuMont Buchverlag, 1976.

_____. *Über die moderne Kunst*. Bern: Benteli Verlag, 1979.

_____. *Briefe an die Familie*, 2 Vol. Edición Klee, Félix. Cologne: DuMont, 1979.

_____. *Tagebücher 1898-1918*. Edición y prólogo de Felix Klee. Köln: DuMont, 1979

_____. *Kunst – Lehre*. Selección y Edición de Regel, Günther. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1987.

_____. *Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag*. Edición Edición Kain, Thomas, Meister, Mona y Verspohl, Franz-Joachim. Jena. Jena: Stadtmuseum Göhre, 1999.

_____. *Catalogue Raisonné*, 9 vol. Edición Paul-Klee-Stiftung. Bern: Kunstmuseum 1998-2004.

_____. *Pädagogisches Skizzenbuch*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2014.

_____. *Bildnerische Gestaltungslehre*. www.kleegestaltungslehre.zpk.org.

Traducciones

_____. *The thinking eye*. Trad. Manheim Ralph con la ayuda de Dr. Weidler, Charlotte and Wittenborn, Joyce. New York: George Wittenborn, 1964

_____. *The nature of nature*. Traducción Norden, Heinz. New York: George Wittenborn, 1973

_____. *Histoire naturelle infinie*. Traducción Girard, Sylvie. Paris: Dessain et Tolra, 1977.

⁵²⁷ Hemos en las abreviaturas a las obras utilizadas explicado el uso de las fuentes y las traducciones, respectivamente para Klee y para Deleuze.

- _____. *La pensée créatrice*. Traducción Girard, Sylvie. Paris: Dessain et Tolra, 1980.
- _____. *Théorie de l'art moderne*. Traducción Gonthier, Pierre-Henri. Paris: Denoël, 1985.
- _____. *Diarios 1898-1918*. Traducción Reuter, Jas. Madrid: Alianza, 1993
- _____. *Cours du Bauhaus. Weimar 1921-1922. Contribution à la théorie de la forme picturale*. Traducción Riehl, Claude. Paris: Édition du Musées de Strasbourg et Édition Hazan, 2004.
- _____. *Teoría del arte moderno*. Traducción Ires, Pablo. Buenos Aires: Cactus, 2008.

Fuentes II

- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- Deleuze, Gilles. *Logique du sens*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1982.
- _____. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1983.
- _____. *Le pli. Leibniz et le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.
- _____. *Pourparler*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.
- _____. *Critique et Clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.
- _____ y Claire Parnet. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1996.
- _____. *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- _____. *L'Île Déserte, Textes et entretiens 1953-1974*, édition préparée par David Lapoujade. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.
- _____. *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. édition préparée par David Lapoujade. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- _____. *Spinoza. Philosophie pratique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- _____. *Le bergsonisme*. Paris: Quadrige /PUF, 2004.
- _____ y Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit, 2005.
- _____. *Proust et les signes*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.
- _____. *Différence et Répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.

Traducciones

- _____. *El pliegue. Leibniz y el Barroco* Trad. Vásquez Pérez, José y Larraceleta, Umbelina Barcelona: Ediciones Paidós, 1989
- _____. *Differenz und Wiederholung*. Traducción Vogl, Joseph. München: Fink, 1992.
- _____. *Proust y los signos*. Trad. Monge, Francisco. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.
- _____. *Crítica y Clínica*. Traducción Kauf, Thomas. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996
- _____. *Nietzsche y la filosofía*. Traducción Artal, Carmen. Barcelona: Editorial Anagrama, Barcelona, 2002.
- _____. *La Isla Desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. trad. Pardo, José Luis. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- _____. *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Traducción Pardo, José Luis. Valencia: Pre-Textos, 2007.
- _____ y Guattari, F.: *¿Qué es la filosofía?* Traducción Kauf, Thomas., Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.
- _____. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Traducción Herrera, Isidro. Madrid: Arena, 2009.
- _____ y Guattari, Felix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción Vásquez Pérez, José con colaboración de Larraceleta, Umbelina. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- _____. *Lógica del sentido*, Traducción Morey, Miguel y Molina, Víctor. Madrid: Paidós, 2011.
- _____. *Diferencia y Repetición*. trad. Delpy, María Silvia y Beccacece, Hugo. Buenos Aires: Amorrortu, 2012
- _____. *Spinoza: Filosofía práctica*. Traducción Escotado, Antonio. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2013.
- _____. *Diálogos*. Traducción Vásquez, José. Madrid: Pre-Textos, 2013.
- _____. *Kant y el tiempo*. Edición, traducción y notas equipo editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- _____. *Pintura. El concepto de Diagrama*. Edición, traducción y notas equipo editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus 2014.
- _____. *Conversaciones*. Traducción Jose Luis Pardo. Madrid: Pre-Textos, 2014.

_____. *El bergsonismo*. Traducción Ires, Pablo. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2017.

Comentarios y literatura crítica consultada

Acosta, María del Rosario (Edición). *Paul Klee: fragmentos de mundo*. Bogotá: UAndes, 2009.

Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Traducción Kriúkova, Helena y Cazcarra, Vicente. Madrid, Taurus Alfaguara, 1989.

Barbariá, Damir. "Rhythmic Movement" 99-112. En *The Philosophical Vision of Paul Klee*. Edición Sallis, John. Leiden: Brill, 2014.

Baumgartner, Marcel. *Paul Klee und die Photographie*. Schriftenreihe der Paul Klee – Stiftung, Nr. 4. Bern: Kunstmuseum Bern, 1979.

Baumgartner, Michael con la colaboración de Savelli, Rossella "Die Kunsttheoretischen und pädagogischen Schriften Paul Klees am Bauhaus in Weimar und Dessau" 28-36. En *Paul Klee: Die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klee Unterricht am Bauhaus*. Bern: Benteli, 2000.

Baumgartner, Michael. "Vom »Structuralrhythmus« zum »polyphonen« Bildgefüge. Eine Einführung in Paul Klees Beschäftigung mit Malerei und Musik am Bauhaus" 71-85. En *Paul Klee. Melodie und Rhymus*. Edición Zentrum Paul Klee. Bern: Hatje Cantz, 2006.

Baumgartner, Michael. "Aspekte der Notation bei Paul Klee" 336-342. En *Kalkül und Form in den Künsten*. Edición Lammert, Angela en colaboración con von Amelunxen, Hubertus, Appel, Dieter y Weibel, Peter. Berlin: Akademie der Künste, 2008.

Baumgartner, Michael. "Work Processes and Retrospection" 205-213. En *Paul Klee. Making visible. The EY Exhibition*. London: Tate Modern London, 2013.

Baumgartner, Michael. "From Structural Analysis and morphogenesis to art" 68-87. En *The Philosophical Vision of Paul Klee*. Edición Sallis, John. Leiden-Boston: Brill, 2014.

Baumgartner, M. y Hopfengart, C. *Life and Work*. Traducción Gallup, Alison, Thorson Hause, Melissa, Moseley, Allison. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag & Zentrum Paul Klee Bern, 2012.

- Bäschlin, Nathalie y Ilg, Béatrice y Zeppetella, Patrizia. “Paul Klees Malutensilien” 183-197. *Die Sammlung Bürgi*. Edición Frey, Stefan y Helfenstein, Josef. Bern: Benteli Verlag Ag, 2000.
- Beiser, Frederick. *The Romantic Imperative*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- Benjamin, Walter. *Dirección única*. Traducción del Solar, Juan y Allendesalazar, Mercedes. Ediciones Alfaguara, Madrid, 1987.
- Benjamin, Walter. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. En *Obras. Libro I. /Vol. I*. Edición Tiedemann, Rolf y Schweppenhäuser, Hermann. Traducción Brotons, Alfredo. Madrid: Abada Editores, 2006.
- Benjamin, Walter. “Experiencia y pobreza” 216-222. En *Obras. Libro II. Vol. I*. Edición de Tiedemann, Rolf y Schweppenhäuser, Hermann. Traducción. Navarro Pérez, Jorge. Abada Editores: Madrid, 2007.
- Benjamin, Walter. “Goethes Politik und Naturanschauung” 5-7 en *Die Literarische Welt*. Nr. 49. 4 Jahr. Gang. Berlin. Freitag, 7. Dezember 1928.
- Benjamin, Walter. “Goethe” 319-356. En *Obras. Libro II/Vol. 2*. Edición Tiedemann, Rolf y Schweppenhäuser, Hermann. Traducción Navarro Pérez, Jorge. Madrid: Abada editores, 2009.
- Bergson, Henri. *El pensamiento y lo moviente*. Traducción Ires, Pablo. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2013.
- Bodei, Remo. *Hölderlin. La filosofía y lo trágico*. Traducción Juan Díaz de Atauri Madrid: Visor, 1990.
- Boehm, Gottfried. “Genesis: Paul Klee’s Temporalization of Form” 311-330. En *Research in Phenomenology* 43, 2011. DOI: 10.1163/15691640-12341261.
- Boehm, Gottfried. “Welche Ferne? Paul Klees «Psychogramm der Näherung»” 312-315. En *Linien-Musik des Sichtbaren. Festschrift für Michael Semff*. Edición Zeiter, Kurt y colaboradores Susanne Wagini, Andreas Strobl, Achim Riether. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 2015.
- Bonnefoit, Régine. “Paul Klee und die “Kunst des Sichtbarmachens” von Musik” 121-151. En *Archiv für Musikwissenschaft*, 65. Jahrg., H. 2. 2008.
- Bonnefoit, Régine. *Paul Klee. Sa théorie de l’art*. Lausanne: PPUR, 2013.
- Boulez, Pierre. *Le pays fertile. Paul Klee*. Edición y presentación Thévenin, Paule. Paris: Édition Gallimard, 1989.

- Boulez, Pierre. *The Fertile Land - Pierre Boulez Paul Klee Identifications. Texts, translations, mutations*. Edición Mulder, ETTY. Traducción Pelgrom, Eva. Maarn-Nijmegen: Uitgeverij Roelants, 2015.
- Bréhier, Émile. *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*. Paris: Librairie Philosophique J.Vrin, 1970.
- Cacciari, Massimo. *Iconos de la Ley*. Traducción Cagnolini, Mónica. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2009.
- Corazón, Alberto (Ed.). *Bauhaus*. Traducción Fonseca, Dolores. Comunicación, Madrid, 1971.
- de Beistegui, Miguel. "Onto-hetero-genesis: thinking Difference with Deleuze" 187-334. En *Truth and genesis. Philosophy as Differential Ontology*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- Colli, Giorgio. *La naturaleza ama esconderse*. Edición Colli, Enrico. Traducción Morey, Miguel. México D.F: Sexto Piso, 2009
- de Miranda, Luis. "Is a new life possible? Deleuze and the Lines" 106-152. En *Deleuze Studies* 7.1 (2013). DOI: 10.3366/dls.2013.0096
- Doschka, Roland. *Paul Klee. Jahre der Meisterschaft 1917 – 1933*. München: Prestel Verlag, 2011
- Düchting, Hajo. *Paul Klee. Malerei und Musik*. München: Prestel Verlag, 2001.
- Eggelhöfer, Fabienne. "Paul Klees Bauhauslehre: „Gut ist Formung. Schlecht ist Form" 12-33. En „Der andere Weg“ *Unterricht bei Paul Klee*. Edición Geith, Ingeborg. München: Schlossmuseum Murnau. 2015.
- Einstein, Carl. *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Verlag: Leipzig, Reclam Leipzig, 1988.
- Einstein, Carl. *L'art du XX siècle*. Traducción Liliane Meffre y Maryse Staiber. Nîmes, Édition Jacqueline Chambon, 2011.
- Escoubas, Eliane. "A polyphonic Painting: Paul Klee and Rhythm" 135-147. *Paul Klee: philosophical vision*. Edición Sallis, John. Chicago-Chestnut Hill: McMullen Museum of Art, Boston-University of Chicago Press, 2012.
- Fiedler, Konrad. *Escritos sobre arte*. Traducción Romano, Vicente. Madrid: Visor, 1991.
- Florman, Lisa. *Concerning the spiritual and the concrete in Kandinsky's art*. Standford: Standford University Press, 2014.
- Forgács, Éva. *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. Traducción Bátky, John. Budapest: Central European University Press, 1997.

- Förster, Eckart. "Die Bedeutung von §§ 76, 77 der "Kritik der Urteilskraft" für die Entwicklung der nachkantischen Philosophie" 169-190. En *Zeitschrift für philosophische Forschung*, Bd. 56, H. 2. Apr. - Jun., 2002.
- Förster, Eckart. "Die Bedeutung von §§ 76, 77 der "Kritik der Urteilskraft" für die Entwicklung der nachkantischen Philosophie" 321-345. En *Zeitschrift für philosophische Forschung*, Bd. 56, H. 3. Jul. - Sep., 2002.
- Förster, Eckart. *The twenty-five years of philosophy*. Traducción Browman, Brady. Cambridge: Harvard University Press, 2012.
- Fundación Juan March. *Paul Klee. Bauhaus Master*. Curadoras Eggelhöfer, Fabienne y Keller Tschirren, Marianne. Madrid: Fundación Juan March y Editorial de Arte y Ciencia, 2013.
- Frank, Manfred. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Traducción Millán-Zaibert, Elizabeth. New York: State University of New York Press, 2004.
- Gaßner, Hubertus. "«Realität der Sympathie. Parallelismus der Naturreiche»" 25-38 En *Elan Vital oder Das Auge des Eros. Kandinsky, Klee, Arp, Miró, Calder*. Edición Gaßner, Hubertus. Bern-Bonn: Haus der Kunst München, 1994.
- Gasquet, Joachim. *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*. Traducción Manzano, Carlos. Madrid: Gadir Editorial, 2010.
- Geelhaar, Christian. *Paul Klee und das Bauhaus*. Köln: DuMont Schauberg, 1972.
- Geelhaar, Christian. *Paul Klee. Leben und Werk*. Köln: DuMont Buchverlag, 1977.
- Geelhaar, Christian. "Journal intime oder Autobiographie? Über Paul Klees Tagebücher" 243-260. En *Paul Klee. Das Frühwerk. 1883-1922*. Edición Zweite, Armin. München: Galerie + edition A, 1979.
- Glaesemer, Jürgen. *Paul Klee. Handzeichnungen II. 1921-1936*. Bern: Kunstmuseum Bern, 1984.
- Glaesemer, Jürgen. *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern*. Bern: Kunstmuseum Bern, 1976.
- Glaesemer, Jürgen. "Paul Klees persönliche und künstlerische Begegnung mit Alfred Kubin" 63-97. En *Paul Klee. Das Frühwerk. 1883-1922*. Edición Zweite, Armin. München: Galerie + edition A, 1979.
- Goethe, Johann W. *Teoría de los colores*. Traducción Simón, Pedro. Valencia: Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 2008.

- Goethe, Johann W. "Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt" 119-131 en *Farbenlehre. Band 2*. Edición Gerhard Ott y Heinrich Proskauer. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1984.
- Goethe, Johann W. *Teoría de la naturaleza*. Edición y traducción Sánchez Mecca, Diego. Madrid: Tecnos, 2013.
- Greenberg, Clement. "Paul Klee" En *The collected essays and criticism. Volume 3. Affirmations and refusals. 1950-1956*. Edición O'Brian, John. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995.
- Grohmann, Will. *Paul Klee*. Traducción Guterman, Norbert. New York: Harry N. Abrams. Inc., 1985.
- Haftmann, Werner. *Paul Klee. Wege bildnerischen Denkens*. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei, 1961.
- Haxthausen, Charles. "Klee künstlerisches Verhältnis zu Kandinsky während der Müncher Jahre". 98-130 En *Paul Klee. Das Frühwerk. 1883-1922*. Edición Zweite, Armin. Traducción Schaup, Susanne. München: Galerie + edition A, 1979
- Haxthausen, Charles W. "'The End of Expressions': Worringer in the 1920's" 119-134. En *Invisible Cathedrals. The expressionist art history of Wilhelm Worringer*. Edición Donahue Neil H. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1995.
- Heidegger, Martin. *Kant y el problema de la metafísica*. Traducción Ibscher Roth, Greb., revisión Frost, Elsa Cecilia. Ciudad de México: F.C.E, 1996.
- Helfer, Martha B. *The retreat of representation. The concept of Darstellung in German Critical Discourse*. New York: State University of New York Press, 1996.
- Hogrebe, Wolfram. "Paul Klee im ästhetischen Muster der Moderne" 77-82. En *Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag*. Edición Kain, Thomas, Meister, Mona y Verspohl, Franz-Joachim. Jena: Kunsthistorisches Seminar, 1999.
- Hoppe-Sailer, Richard. "»Idee einer Überwindung Roms«. Zu Paul Klees Italienreise" 20-30. En *Paul Klee. Reisen in den Süden*. Edición Gerlach-Laxner, Uta y Schwinzer, Ellen. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1997.
- Hoppe-Sailer, Richard. "Metamorphose und Metaphysik. Anmerkungen zu Klees Goetherezeption" 53-67. En *Klassik und Avantgarde. Das Bauhaus in Weimar 1919-1925*. Edición Seemann, Hellmut Th. y Valk, Thorsten. Weimar: Wallstein Verlag, 2009.
- Hölderlin, Friedrich. *Ensayos*. Traducción Martínez Marzoa, Felipe. Madrid: Hiperión, 1976.

- Hölderlin, Friedrich. *Empédocles*. Traducción Ferrer, Anacleto. Madrid: Ediciones Hiperión, 2008.
- Jennings, Michael. W. "Against Expressionism: Materialism and Social Theory in Worringer's Abstraction and Empathy" 87-104. En *Invisible Cathedrals. The expressionist art history of Wilhelm Worringer*. en Edición Donahue, Neil H. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1995.
- Kandinsky, Wassily y Marc, Franz. *El jinete azul*. Traducción Burgaleta W, Ricardo. Madrid: Editorial Paidós, 2010.
- Kandinsky, Wassily. *Sobre lo espiritual en el arte*. Trad. Dieterich, Genoveva. Buenos Aires: Paidós, 2016.
- Kandinsky, Wassily. *Über das Geistige in der Kunst*. Bern: Benteli Verlag, 2013.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Trad. Caimi, Mario. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la facultad de juzgar*. Traducción Oyarzún, Pablo. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Edición de Weischedel, Wilhelm. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981.
- Kersten, Wolfgang. "Das Problem "Rhythmus" bei Paul Klee" 243-259. *Rhythmus. Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften*. Edición Naumann, Barbara Naumann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Kersten, Wolfgang. "Abstraktion als Spiel?" 30-48. En *Klassik und Avantgarde. Das Bauhaus in Weimar 1919-1925*. Edición Seemann, Hellmut Th. y Valk, Thorsten. Weimar: Wallstein Verlag, 2009.
- Klingsöhr-Leroy, Cathrin. "En équilibre. Paul Klee au Bauhaus" 126-130. En *Paul Klee. L'Ironie a l'oeuvre*. Edición Lampe, Angela. Paris: Editions Centre Pompidou, 2016.
- Klossowski, Pierre. *Nietzsche y el círculo vicioso*. Traducción Herrera, Isidro. Madrid: Arena libros, 2004.
- Kudielka, Robert. *Paul Klee. The nature of creation*. London: Hayward Gallery Publishing, 1999.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *La verdad sublime*. Traducción Fernández H. Diego y Potestà, Andrea. Santiago: Metales Pesados, 2015.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *Heidegger. La política del poema*. Traducción Megías F., José Francisco. Madrid: Trotta, 2007.

- Lapoujade, David. *Deleuze, los movimientos aberrantes*. Traducción Ires, Pablo. Buenos Aires: Cactus, 2016.
- Laude, Jean. "Primitivismus. Paul Klee" 488- 514. En *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*. Edición Rubin, William. München: Prestel-Verlag, 1984.
- Mackensen, Lutz. *Ursprung der Wörter*. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. München: VMA-Verlag: 1989.
- Maldiney, Henry. *Regard Parole Espace*. Paris, Les Éditions du Cerf, 2012.
- Maldiney, Henry. *Art et existence*. Paris: Klincksieck, 2003.
- Marx, Bernhard. *Balancieren im Zwischen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- Michaux, Henri. "Aventures de Lignes" 360-363 En *œuvres complètes. II*. Edición Bellour, Raymond. Paris: Édition Gallimard, 200.
- Michaux, Henri. *Antología poética. 1927-1986*. Selección, traducción, prólogo Mattoni, Silvio. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- Millán-Zaibert, Elizabeth. *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy*. New York. State University of New York Press, 2007.
- Melville, Herman. *Moby Dick*. New York, Penguin eBooks, 2009.
- Molnár, Géza. *Romantic Vision, Ethical Context. Novalis and Artistic Autonomy*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987.
- Mommsen, Hans. *The Rise and Fall of Weimar Republic*. Traducción Forster, Elborg y Jones, Larry Eugene. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 1996.
- Montenegro, Gonzalo. *Empirismo trascendental. Génesis y desarrollo de la filosofía de Gilles Deleuze*. Bogota: Editorial Universitaria. Serie filosófica-Número 23, 2013.
- Nietzsche, Friedrich. *La ciencia jovial*, traducción Jara, José. Caracas: Monte Ávila Editores, 1999.
- Nietzsche, Friedrich. *Para una genealogía de la moral*. Traducción Sánchez Pascual, Andrés. Buenos Aires: Alianza, 2008.
- Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del porvenir*. Traducción Sánchez Pascual, Andrés. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Okuda, Osamu. "«Exzentrisches Zentrum». Paul Klee als Lehre" 233-257. En *Paul Klee: Die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klee Unterricht am Bauhaus*. Bern: Benteli, 2000.

- Okuda, Osamu. ““Die Engel hocken auch nicht am Biertisch zusammen.” Paul Klees Verhältnis zu Wilhelm Worringer um 1914/15” 131-142. En *Hundert Jahre "Abstraktion und Einfühlung" Konstellationen um Wilhelm Worringer*. Edición Gramaccini, Norberto y Rößler, Johannes. Paderborn: Wilhelm Fink, 2012.
- Okuda, Osamu. “»Verwandlung und Neubildung« Paul Klee Verhältnis zu Carl Einstein um 1930” 137-151. En *Historiografie der Moderne: Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser und die wechselseitige Erhellung der Künste*. Edición Baumgartner, Michael y Michel, Andreas y Sorg, Reto. München: Wilhelm Fink, 2016
- Pardo, José Luis. *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*. Madrid: Pre-Textos, 2011.
- Péguy, Charles. *Clío. Diálogo entre la historia y el alma pagana*. Traducción Fóllica, Laura. Buenos Aires: Cactus, 2009.
- Pérez Carreño, Francisca. “K. Fiedler. La producción de lo real en el arte” 11-44. En Fiedler, Konrad. *Escritos sobre arte*. Traducción Romano, Vicente. Madrid: Visor, 1991.
- Pérez Carreño, Francisca. “El formalismo y el desarrollo de la historia del arte” 255-273. En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol.2*. Edición Bozal, Valeriano. Madrid: Visor, 1999.
- Petitpierre, Petra. *Aus der Malklasse von Paul Klee*. Bern: Benteli-Verlag, 1957.
- Plotnitsky, Arkady. “Chaomologies: Quantum Field Theory, Chaos and Thought in Deleuze and Guattari's What is Philosophy?” 40-56. En *Paragraph*, Vol. 29, No. 2, Deleuze and Science, 2006.
- Porter Aichele, Kathryn. *Paul Klee. Poet/Painter*. New York: Cadmen House, 2006.
- Pósleman, Cristina. *Deleuze. Filosofía de la creación*. Tesis para optar al grado de Doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría del arte. Universidad de Chile. Facultad de Artes. Escuela de Postgrado, 2013.
- Prange, Regine. “Klee und Kandinsky in Dessau” 131-148. En *Architektur und Kunst. Das Meisterhaus Kandinsky-Klee in Dessau*. Edición Michels, Norbert. Leipzig: E.A.Seemann, 2000.
- Ruiz Stull, Miguel. “La fórmula del cuerpo sin órganos. Una aproximación bergsoniana a su enunciación” 131-148. En *Trans/Form/Ação*, Marília, v.34, n.1, 2011.
- Ruiz Stull, Miguel. *Tiempo y experiencia. Variaciones en torno a Henri Bergson*. Chile: FCE, 2013.
- Rümelin, Christian. *Paul Klee*. München: Verlag C.H. Beck, 2015.

- Sauvagnargues, Anne. *Deleuze, L'empirisme transcendantal*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.
- Sá Cavalcante, Marcia. "In-Between Painting and Music. The philosophical vision of Paul Klee" 113-136. En *The Philosophical Vision of Paul Klee*. Edición Sallis, John. Leiden-Boston: Brill, 2014.
- Schönher, Mathias. "The Creation of the Concept through the Interaction of Philosophy with Science and Art" 26-52. En *Deleuze Studies* 7 (1, 2013). DOI: 10.3366/dls.2013.0093.
- Siebenbrodt, Michael y Schöbe, Lutz. *Bauhaus 1919-1933*. New York: Parkstone Press International, 2009.
- Tatarkiewicz, Wladislaw. *Historia de seis ideas*. Trad. Rodríguez M, Francisco. Madrid: Tecnos, 2001.
- Vallegas, Alejandro. "Klee's originary painting" 156-170. En *The Philosophical Vision of Paul Klee*. Edición Sallis, John Sallis. Leiden-Boston: Brill, 2014.
- Vallegas, Alejandro. "Paul Klee's Vision of an originary cosmological Painting" 26-43 *Paul Klee: philosophical visión*. Edición Sallis, John. Chicago-Chestnut Hill: McMullen Museum of Art, Boston-University of Chicago Press, 2012.
- Vogl, Joseph. *Was ist ein Ereignis?* en ZKM. Symposien Gilles Deleuze und die Künste. Wiederholung und Differenz. Festival: 24. - 26.10.2003. Ausstellung: 24.10. - 07.12.2003. [http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$4048#eins](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$4048#eins). (Consultada el 29 de junio 2016).
- Voss, Daniela. *Condition of Thought: Deleuze and Transcendental Ideas*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- VV.AA. *Kandinsky: Russian and Bauhaus years, 1915-1933*. The Solomon R. Guggenheim Foundation: New York, 1983
- VV.AA. *Paul Klee. Theather Everywhere*. Bern: Zentrum Paul Klee y Hatje Cantz, 2008.
- Drosdowski, Günter (Editor). *Die Grammatik. Duden Band 4*. Mannheim; Wien, Zürich: Bibliographisches Institut, 1984.
- Waite, Geoffrey. C.W. "Worringer's abstraction and Empathy. Remarks on its reception and on the rethoric of criticism". En *The turn of the century german literature and the arts*. Edición Chapple, Gérald, y Schulte, Hans H. Bonn: Bouvier. 1981.
- Wedekind, Gregor. "Metamystik. Paul Klee und der Mythos" 62-90. En *Paul Klee. In der Maske des Mythos*. Edición Kort, Pamela. Bonn: VG Bild-Kunst, 1999.

- Wedekind, Gregor. *Polyphone resonanzen. Paul Klee und Frankreich. La France et Paul Klee*. München: Deutscher Verlag, 2010.
- Weitz, Eric. *La Alemania de Weimar. Presagio y Tragedia*. Traducción Cantera, Gregorio. Madrid: Turner 2009.
- Werkmeister, Otto Karl. *Versuche über Paul Klee*. Frankfurt/Main: Syndikat, 1981.
- Wick, Rainer K. "Paul Klee. Art-théorie-Enseignement" 5-27. En *Paul Klee, Cours du Bauhaus. Weimar 1921-22*. Traducción Riehl, Claude. Paris: Éditions des musées de Strasbourg, Éditions Hazan, 2004.
- Worringer, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. Traducción Frenk, Mariana. Ciudad de México: Fondo Cultura Económica, 1966.
- Worringer, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung*. München: R.Piper & Co, 1921.
- Worringer, Wilhelm. *La esencia del estilo gótico*. Traducción Morente, Manuel G. Morente. Madrid: Revista de Occidente, 1925.
- Worringer, Wilhelm. *Formprobleme der Gotik*. München: R.Piper & Co, 1921.
- Zepke, Stephen. *Art as Abstract Machine*. New York: Routledge, 2005.
- Zeidler, Sebastian. "Form as revolt: Carl Einstein's philosophy of the real and the work of Paul Klee" 229-263 en *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 57/58, 2010.
- Zourabichvili, François. *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. Trad. Agoff, Irene. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.
- Zouravichvili, François. *El vocabulario de Deleuze*. Traducción Goldstein, Víctor. Buenos Aires: Atuel, 2007.

Lista de obras utilizadas⁵²⁸

(los títulos en original serán citados a medida que desarrollemos la investigación)

Reina de corazón, 1922, 63

Acuarela y lápiz sobre papel. Márgenes en acuarela y lápiz. Montado sobre cartón.

29,5 x 16,4 cm

rojo/violeta x amarillo/verde graduado, 1922, 64

Acuarela y lápiz sobre papel sobre cartón

21,1/21,4 x 29,2/28,7 cm

Lugar conmovido, 1922, 109

Pluma, lápiz y acuarela sobre papel sobre cartón

30,7 x 23,1 cm

Vehículo pájaro-alegoría, 1922, 231

Lápiz y lápiz de color sobre papel sobre cartón

22,3 x 28,5 cm

Un joven zorro le gustaría volar, 1922, 260

Lápiz sobre papel sobre cartón

18,8/18,5 x 13,7/14,4 cm

Salida, 1923, 73

Litografía

22,5 x 15,4 cm

⁵²⁸ Agradezco al Zentrum Paul Klee por el permiso de reproducir estas imágenes.

Arquitectura de imagen rojo amarillo azul, 1923, 80

Transferencia en óleo sobre imprimación sobre cartón, marco original.

44,3 x 34 cm

Equilibrista, 1923, 138

Reproducción de la litografía.

31 x 19 cm

Despegue, 1923, 250

Lápiz y lápiz de color sobre papel sobre cartón

22,4 x 15 cm

La danza alrededor del perro, 1924, 103

Pluma y acuarela sobre imprimación sobre papel sobre cartón

9,7 x 24,8 cm

Lo inmenso (puerto de rosas), 1925, 8

Transferencia en óleo y acuarela sobre imprimación sobre gasa sobre cartón

36,5 x 58,8 cm

Plomada, 1925, 233

Pluma y acuarela sobre papel sobre cartón

20,1 x 30,9 cm

Lugar en rojo y Azul, 1925, 240

Acuarela sobre imprimación sobre papel sobre cartón

42 x 38 cm

Estación-Aire, 1926, 26

Pluma y acuarela sobre papel sobre cartón

30,5 x 45,5 cm

¡Ella baja a la tumba!, 1926, 46

Pluma y acuarela sobre papel sobre cartón

48,5 x 34,5 cm

Templo de Bj, 1926, 59

Pluma y acuarela sobre papel sobre cartón

30 x 31,5 cm

Bosque aclarando, 1926, 118

Acuarela sobre papel sobre cartón

36,8 x 51,2 cm

Molino de flores de viento, 1926, 120

Lápiz sobre papel sobre cartón

27,9 x 22,1 cm

Radio dinámico de lo natal 3, 1926, 129

Lápiz sobre papel sobre cartón

27,7/27,9 x 22,1 cm

Explosión, 1927, 250

Pluma y acuarela, sobre papel sobre cartón.

22,5 x 30,4 cm

Amenaza y huida, 1927, 252

Pluma y acuarela sobre papel sobre cartón

48 x 31 cm

¡Una vez más fondo embrujado!, 1927, 287

Pluma y acuarela sobre papel sobre cartón

30,5 x 46,5 cm

Salida de los barcos, 1927, 140

Transferencia en óleo sobre lienzo sobre madera
50 x 60 cm

Tela de araña, 1927, 28

Transferencia en oleo sobre cartón, márgenes con lápiz y pastel, montado en un segundo cartón, marcos originales.
40,5 x 35 cm.

Casa pequeña, 1928, 28

Transferencia en óleo y acuarela sobre cartón
41 x 36,5 cm

rugen, jugamos, 1928, 70

Transferencia en óleo sobre lienzo; marco original.
43,5 x 56,5 cm

Casas en la intersección, 1929, 31

Acuarela sobre papel sobre cartón
37,7/37,3 x 47,2 cm

Disputa, 1929, 232

Transferencia en oleo sobre lienzo; marco original.
67 x 67 cm

Duetto, 1929, 332

Gouache sobre imprimación sobre papel sobre cartón
21 x 33,7 cm

Ojo y oído, 1929, 306

Pluma en papel con un poco de pegamento sobre cartón
22,6 x 30 cm

Vinculación, 1930, 22

Pluma y acuarela sobre papel sobre cartón

47 x 45,1 cm

Escala de colores (en maiorem Gris), 1930, 83

Pastel sobre papel sobre cartón

37,7 x 30,4 cm

El jardín floreciente, 1930, 199

Pasta color pastel sobre imprimación sobre papel

41 x 50 cm

Flotante, 1930, 220

Transferencia en óleo sobre lienzo; marco original.

84 x 84 cm

Mito de una isla, 1930, 23

Aquarela y lápiz sobre papel

46,4 x 61 cm.

Decurso reflejado de un tema sobre 4 superficies cúbicas (perspectiva-central construcción básica), 1931, 220 (U 20))

Tiralíneas para dibujo a pluma, con tinta roja, azul, verde claro y negro, sobre papel sobre cartón.

47,9 x 31,4 cm

Decurso reflejado de un tema sobre cuatro superficies cúbicas (como U 20, en un punto de vista elevado), 1931, 221 (V1))

Tiralíneas para dibujo a pluma, con tinta azul, verde claro, café y negro, sobre papel sobre cartón.

48,2 x 32,6 cm.

Variante para U 20 (mediante supresión y modificación de posición), 1931, 222 (V 2))

Tiralíneas para dibujo a pluma, con tinta negra y verde, sobre papel sobre cartón.

47,7 x 31,4 cm.

Variante para U 20 (principalmente invirtiendo la acentuación de delante y atrás),
1931, 223 (V3))

Tiralíneas para dibujo a pluma, con tinta roja, azul, verde claro y negro, sobre papel sobre cartón.

34,7/35,4 x 47,9 cm

Decurso espejo de una línea recta quebrada a través de 4 planos, 1931, 224 (V 4))

Tiralíneas para dibujo a pluma, con tinta negra, parda y verde, sobre papel sobre cartón.

48,3 x 30,6 cm

Variante para V4 (Añadiéndole una vertical centro-espacial), 1931, 225 (V5))

Tiralíneas para dibujo a pluma, tinta negra, verde y roja, sobre papel sobre cartón.

47,8 x 27,7 cm

Fuerte costero (variante metamórfica para V.4), 1931, 226 (V6))

Tiralíneas para dibujo a pluma, tinta azul, roja, café, verde y negra para pluma y lápiz, sobre papel sobre cartón.

36,4 x 47,8 cm.

In Copula, 1931, 229

Acuarela, lienzo embarnizando, sobre un marco

54,5 x 66 cm

Disposición, 1931, 232

Lápiz grafito sobre papel sobre sobre cartón

41.6 x 64.7 cm

Pájaro extraño, 1931, 273

Lápiz sobre papel sobre cartón

21 x 32,9 cm

Zarcillo, 1932, 29

Transferencia en óleo sobre arena sobre madera; marco original.

38 x 32 cm

Jardín=ritmo, 1932, 185

Óleo sobre imprimación sobre lienzo sobre cartón; reconstrucción del marco original

19,5 x 28,5 cm

¡Todo lo que crece!, 1932, 233

Acuarela sobre papel sobre cartón

47,9 x 31,5 cm

Ver en el plano, 1932, 270

Pintura al óleo sobre imprimación al óleo sobre tela de ortiga sobre tabla de madera.

65,5 x 57 cm.

Bailarina, 1932, 271

Pintura al óleo sobre lienzo sobre bastidor

66 x 56 cm

Isla, 1932, 272

Pintura al óleo sobre imprimación sobre madera

55,2 x 85 cm

Polifonía, 1932, 273

Pintura al óleo y crayón sobre lienzo sobre bastidor

66,5 x 106 cm

„Igual infinito“ (reservada para = ~), 1932, 275

Pintura al óleo sobre tela sobre imprimación al yeso sobre madera

51,4 x 68,3 cm

Riscos del mar (1932, 294)

Pincel sobre imprimación sobre malla de metal sobre cartón

30,5 x 19/18,5 cm

Sin título (plantas alrededor de la roca marrón) (alrededor de 1932)

Transferencia en óleo y pluma sobre imprimación con dibujo hendido sobre textil

21,5 x 32,5 cm

Caracoles de mar-Rey, 1933, 279

Acuarela y pintura al óleo sobre imprimación sobre tela de ortiga sobre madera; marco original.

28,4 x 42,6 cm

Signos para un mensajero, 1933, 288

Acuarela sobre imprimación sobre tela de ortiga sobre madera.

16 x 22 cm

Camino en las afueras de la aldea, 1933, 307

Acuarela sobre imprimación sobre tela de ortiga sobre madera.

34 x 50 cm

se mueve a fines de febrero, 1933, 52

Pincel sobre papel sobre cartón

32 x 43 cm

Tras la danza, 1933, 12

Pincel sobre papel sobre cartón

42,8 x 32,3 cm