

### Una aproximación a la composición del ritornelo de Paul Klee.

Sergio Martínez<sup>5</sup>

#### Resumen

Para aproximarnos al ritornelo de P. Klee, consideraremos brevemente la presentación de G. Deleuze y F. Guattari en torno a la naturaleza de aquel en el onceavo capítulo de *Mil Mesetas*, para luego desarrollar una lectura del ritornelo en un período de la obra de Klee: 1921-1932(3). Esto significará proponer un trayecto que nos permita recorrer aquel período o intervalo considerando un leitmotiv de Klee, una variación de él: “todo devenir yace en movimiento”. El desarrollo de aquel leitmotiv implica la presentación de una imagen del pensamiento, ella expresaría la naturaleza de un ver-oír-fuera-de-sí. Si ella se experimenta ante lo que vuelve a dar una imagen del pensamiento —esto es, una obra de arte—, lo que presentaría la auto-posición de la obra de arte -en un diálogo con la naturaleza como *condición sine qua non* para la obra de Klee— sería el movimiento que aquella naturaleza expresaría. Pues bien, una relación entre naturaleza y pensamiento expone el ritornelo de Klee en la medida en que lo desenvuelve en un diálogo en *Out-landisch*, y será este desenvolvimiento lo que buscaremos presentar.

Palabras claves: ritornelo - imagen del pensamiento - obra de arte – diálogo – naturaleza – movimiento - *Out-landisch*.

#### Abstract

In this work we seek to approach the refrain (*ritournelle*) of Paul Klee. For this, we succinctly consider at first the presentation of it by G. Deleuze and F. Guattari in the eleventh chapter of *A*

---

<sup>5</sup> Doctor en Filosofía. Mención en Estética y Teoría del Arte. Facultad de Artes, Universidad de Chile. Magíster en Pensamiento Contemporáneo. Instituto de Filosofía (ex-instituto de Humanidades). Universidad Diego Portales. Licenciado en Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile. Licenciado en Comunicación Social. Universidad Diego Portales. Intereses de investigación: Filosofía Post-kantiana; Filosofía francesa contemporánea (Gilles Deleuze); arte moderno (Paul Klee).

*Thousand Plateaus*. Then, we will develop an interpretation of it paying attention to one period of the work of Klee, 1921-1932(3). There will be a trajectory that we will suggest for go through that period or interval. And we will conceived it through a leitmotiv of Klee, a variation of it: “In movement lie all becoming”. The develop of that leitmotiv entail the presentation of an image of thought, that which could express the nature of a seeing-hearing-out-of-joint. This experience is experimented before what give again an image of thought: that is, a work of art. In this regard, what which would present the auto-position of the work of art would be the movement that express that image of thought. We don’t have to forget, in that sense, that for Klee it’s a *conditio sine qua non* the dialog with nature. Considering this, is a relation between nature and thought that which would express the refrain of Klee inasmuch as itself is unfold by a dialog in *Out-landisch*. And in this work we will seek to account that unfolding.

Keywords: refrain - image of thought - work of art – dialog – nature – movement - *Out-landisch*

*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).*

Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas*

*Para sacarme a mí mismo de entre mis ruinas, tenía que volar. Y volé.*

Paul Klee, *Diarios 1898-1918*

*El devenir-niño del músico va acompañado de un devenir-aéreo del niño, en un bloque indescomponible.*

Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas*

### A modo de presentación<sup>6</sup>

Para proponer una aproximación a la composición del ritornelo<sup>7</sup> de Paul Klee, tenemos que considerar que la exposición de él, a modo de concepto<sup>8</sup>, se encuentra en el undécimo capítulo de *Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia* (1980) de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Ellos hacen de Klee un exponente ejemplar de lo que implica el ritornelo<sup>9</sup> que, en cuanto acontecimiento, presenta para Deleuze y Guattari una conjugación entre “fuerzas del caos, fuerzas terrestres, fuerzas cósmicas” (2010, p. 319 [383]). Conjugación o composición de un movimiento que implica la forma *a priori* del tiempo en la medida en que para Deleuze y Guattari “[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” (2010, p. 352 [431]). En aquel capítulo —que comienza con una fecha y una imagen— la fecha “1837” remite a la obra *Piezas fantásticas (Fantasiestücke)* de Robert Schumann<sup>10</sup>; la imagen, en cambio, reproduce una obra de Paul Klee: *la Máquina-Gorjeal (die Zwitscher-Maschine, 1922, 151)*, Deleuze y Guattari presentan aquel concepto bajo una perspectiva eco-eto-lógica<sup>11</sup>. En este trabajo consideraremos que, bajo esta perspectiva, lo que hay que comenzar a buscar desentrañar es la relación entre naturaleza y pensamiento. Siguiendo una línea del pensamiento deleuzeano<sup>12</sup>, esta relación presenta un movimiento desplegado por un ritornelo que, en los términos de F. Zouravichvilli, expresa “un sistema completo del deseo, una lógica de la existencia (...) en la medida

---

<sup>6</sup> Agradezco al centro Paul Klee (*Zentrum Paul Klee*), en Berna, Suiza, por amablemente permitido la reproducción de las imágenes que en este trabajo buscaremos mostrar. Si no se señala lo contrario, las traducciones en este trabajo son nuestras.

<sup>7</sup> El *Ritornelo* es un término de origen musical que alude a la repetición o reiteración de un segmento de la pieza, pero interpretado en distintas tonalidades, diferenciándose así del *Rondó*. Para la pintura de Paul Klee y algunos de sus contemporáneos, las concepciones musicales fueron una inspiración fundamental al momento de abordar la producción plástica. (N. del E.)

<sup>8</sup> Para Deleuze y Guattari, “[e]xtraer (*Dégager*) siempre un acontecimiento de las cosas y de los seres es la tarea de la filosofía cuando crea conceptos, entidades” (Deleuze y Guattari, 2009: p. 37 [36]). Cuál sea el concepto que se extrae del ritornelo de Klee, lo buscaremos hallar en el pensamiento de Klee. A lo largo de este trabajo volveremos a esto. Respecto a la obra de Deleuze (y Guattari), citaremos las páginas de la traducción al español, para luego entre paréntesis las páginas de la edición consultada en francés.

<sup>9</sup> Para considerar el papel de Klee en aquel capítulo, ver (2010: pp. 318-319, 341-342, 346-347 (382-383, 416-417, 422-423)). Habrá que recordar que la imagen que acompaña, quizá a modo de comentario, dicha meseta es una obra de Klee titulada *Die Zwitscher-Maschine* (1922). Volveremos a esto último.

<sup>10</sup> Otra obra de R. Schumann citada en aquel capítulo-meseta es *Escenas de infancia (Kinderszenen)* de 1838.

<sup>11</sup> Al respecto, Sauvagnargues (2006) y Grosz (2008).

<sup>12</sup> Puede para esto considerarse el estudio propuesto por de Beistegui (2004, pp. 187-334) en la que el autor enfatiza la relación de Deleuze con la ciencia; o lo que propone Deleuze por empirismo trascendental, noción que puede consultarse en Ruiz Stull (2013a, pp. 53-64). También puede considerarse una aproximación a aquel movimiento desde una perspectiva del cruce entre filosofía y arte en Deleuze: (Martínez, 2018).

en que [el ritornelo] pasa y vuelve a pasar por todas las singularidades que lo componen” (2006, pp. 91-92)<sup>13</sup>.

Por un lado, para Deleuze y Guattari, el movimiento que expresa aquel concepto hay que concebirlo bajo la relación entre tierra y territorio; por otro lado, lo que presenta la relación entre naturaleza y pensamiento del acontecimiento del ritornelo es un despliegue de aquel movimiento en tanto que aquella relación la presenta una imagen del pensamiento. En cuanto ella da a sentir y pensar lo que la relación entre naturaleza y pensamiento expresa como movimiento, también una imagen presenta una figura de aquel movimiento. Ahora, no dejaría de expresar el ritornelo de Klee el afuera que persiste en la relación entre naturaleza y pensamiento en la medida en que implica una experiencia de lo natal y, “lo natal está fuera” (2010, p. 331 [401]). Para Deleuze y Guattari, un movimiento del ritornelo lo expresa una obra de arte en cuanto ella presenta desterritorializada la relación entre tierra y territorio; ella hace sentir y pensar aquel movimiento mientras lo vuelve a dar desterritorializado<sup>14</sup>. Ello nos debe hacer recordar que el arte, para Deleuze y Guattari, expresa lo otro de lo humano mientras se hace en él la experiencia de un devenir-otro; y si es una obra de arte la que nos vuelve a dar una imagen del pensamiento, lo que una imagen nos presentaría de aquella experiencia, como buscaremos decir, sería una relación entre naturaleza y pensamiento<sup>15</sup>. Y lo que Klee expresaría del movimiento que implica está relación sería una inversión de él. Pues bien, en cuanto inacabado el movimiento del ritornelo de Klee, persiste el afuera que expresa un “centro intenso” (Deleuze y Guattari, 2010, p. 331 [400]); es decir, permítasenos la equivalencia, lo natal hay que concebirlo en cuanto inapropiable, en cuanto “siempre perdido” (Deleuze y Guattari, 2010, p. 331 [400]). Si acotamos el ejemplo a la primera página del onceavo capítulo de *Mil mesetas*, la relación que describe el acontecimiento del ritornelo la expresa un movimiento *desterritorializante*, que tanto la obra de Schumann como la obra de Klee componen. Es en este sentido que si en este trabajo propondremos una aproximación al ritornelo de Klee, comenzaremos considerando lo que se expresa de él en *Mil mesetas*. Citamos en extenso:

No son tres momentos sucesivos en una evolución. Son tres aspectos de una sola o misma cosa, el Ritornelo (*Ritournelle*). El ritornelo presenta los tres aspectos, los hace

---

<sup>13</sup> Nótese que aquel compendio está expresando el proyecto de los dos volúmenes de capitalismo y esquizofrenia. Para una exposición de este proyecto, puede consultarse Sibertin-Blanc (2010 y 2013).

<sup>14</sup> Para Deleuze y Guattari, “El arte y la filosofía se unen en este punto, la constitución de una tierra y de un pueblo que faltan, como correlato de la creación. (...) No carecemos de comunicación, por el contrario nos sobra, carecemos de creación. *Carecemos de resistencia al presente*” (Deleuze y Guattari, 2009, p.110 [104]).

<sup>15</sup> Respecto a la idea de devenir en cuanto proceso del deseo, ver Deleuze y Guattari (2010, p. 275 [334]). Para los autores de *Mil Mesetas*, “[s]i 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”, (2010, p. 280 [342]).

simultáneos, o los combina: a veces, a veces, a veces (*tântot, tântot, tântot*). A veces el caos es un inmenso agujero negro, y uno y una se esfuerza en fijar en él un punto frágil como centro. A veces uno una organiza alrededor del punto una “andadura” (más que una forma) tranquila y estable: el agujero negro ha devenido una casa. A veces uno y una 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* [cursivas nuestras] que se despliegan hasta la esfera del cosmos: “*Para despegar de la tierra* [extracto de la *Conferencia de Jena 1924* de Klee (agregado nuestro)] *hay que realizar un esfuerzo por impulsos pero al siguiente nivel uno se eleva realmente por encima de ella (...) bajo el imperio de fuerzas centrífugas que triunfan sobre la gravedad*” (...) Y las tres cosas van unidas. Fuerzas del caos, fuerzas terrestres, fuerzas cósmicas: las tres se enfrentan y coinciden en el ritornelo. (2010, p. 318-319 [382-383])<sup>16</sup>

Ahora, si consideramos que Deleuze y Guattari descubrieron el ritornelo de Klee en los escritos del período en que fue maestro en la *Bauhaus* —1921-1931— tenemos también que buscar en ellos lo que Klee expresa de aquel concepto, en tanto él se encuentra en un tono que expresa un período o intervalo de su obra<sup>17</sup>. Intervalo que puede concebirse bajo la figura del calderón musical, en la medida en que se prolonga la variación de un tono cuyo *leitmotiv* guiará este trabajo<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Ver también los fragmentos I II y III de aquel capítulo en: (p. 318 [382-383]). Recordemos nuevamente que este capítulo comienza con la obra de Klee, la *Máquina-Gorjeal (die Zwitscher-Maschine, 1922, 151)*. Ahí se oye, y solo se puede oír, lo que no se oye; para Pierre Boulez, “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” (1989, p. 44-50). Volveremos a este asunto de la relación con la música en Klee.

<sup>17</sup> Las fuentes textuales de Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas* son tanto los *Diarios* en traducción de Pierre Klossowski, como una edición y traducción realizada por Pierre-Henri Gonthier de escritos de Klee, titulada: *Théorie de l'art moderne* (1985). Contamos además con una traducción al español: *Teoría del arte moderno* (2008).

<sup>18</sup> La figura del calderón, de la corona o la fermata, es un signo que está presente en varias obras de Klee. Intentaremos en este trabajo presentar una de ellas que estaría relacionada con el leitmotiv de aquel período.

## I. Leitmotiv

Tal vez la primera variación del *Leitmotiv* la enuncia tempranamente Klee en 1914, en “Diario III” —incluido en *Diarios 1898-1918*, número 941—: “Se supone que Ingres ordenó ordenar la quietud (*Ruhe*), yo quisiera ordenar el movimiento por sobre el pathos (*ich möchte über das Pathos hinaus die Bewegung ordnen*)” (1993 [1957]). A partir del año 1921, con su ingreso en la *Bauhaus* (casa de la construcción estatal)<sup>19</sup>, el artista suizo-alemán va proponer un pensamiento gráfico y pictórico cuya precedencia biográfica, es decir, los *Diarios* de 1898-1918, es importante de recordar para considerar que aquel comienzo en la *Bauhaus* implica una historia (*Geschichte*) que le antecede, en la medida en que, como citábamos, Klee desea ordenar el movimiento por sobre el pathos (*über das Pathos hinaus*)<sup>20</sup>. Y es este querer el que expresaría una imagen que, a su vez, hace del pensamiento una pregunta por la naturaleza del movimiento, en tanto Klee busca ensayar una inversión de él<sup>21</sup>. En este sentido, hay en Klee un “diálogo con la naturaleza (*Zwiesprache mit der Natur*)” (1976, p. 124) que tenemos que considerar.

Por un lado, en este trabajo vamos a atender el período de la obra de Klee que se extiende del año 1921 al año 32’, sin olvidar un quiebre que se produce el año 33’, en cuanto la obra de aquel año expresa una cesura que repite el punto que re-origina la obra de Klee (volveremos a esto); por otro lado, hay que recordar que la obra del artista suizo-alemán no deja de estar implicada en lo que acontece en su época<sup>22</sup>. Por el momento, restringiéndonos al papel que cumplen los distintos

---

<sup>19</sup> Puede consultarse, con énfasis en el período de Weimar-Dessau y en diálogo con el constructivo ruso, Forgács (1997). También, consultar una edición de varios ensayos en torno a la *Bauhaus* y el contexto social, histórico, político, económico, preparada por Alberto Corazón (1971), y el libro, más apegado al desarrollo de la *Bauhaus*, de Michael Siebenbrodt y Lutz Schöbe (2009).

<sup>20</sup> Por otra parte, aquella cita de *Diarios* le sigue entre paréntesis: “(el nuevo romanticismo)”. También la diferencia que Klee expresa respecto a Ingres puede considerarse en que a Ingres, para Klee, se le ordena ordenar la quietud (*soll die Ruhe geordnet haben*).

<sup>21</sup> En una carta *antes de* la Bauhaus: la revolución de noviembre de 1918, aquel período de 1918-19, Klee la describió como un período 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 y que ocurrirían 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 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. (...)Herzlicht Ihr alter Freund K.”. En Glaesemer (1979, p. 93).

<sup>22</sup> Respecto a este asunto, ver Werckmeister (1981: pp. 9-97) y (1987: pp. 39-63).

movimientos artísticos durante la primera y segunda década del siglo XX europeo, tendremos que decir que Klee hace eco de la ruptura que expresará a fines del XIX tanto la obra de Cézanne como la de van Gogh respecto a la mimesis; ruptura que expondrá con fuerza, en la primera década del siglo XX europeo, tanto el expresionismo como el cubismo. Particularmente, la abstracción. Considerando que interpretamos por abstracto un grupo como el *Blau Reiter* —grupo que está en deuda con ambos movimientos<sup>23</sup> y en el cual participó Klee<sup>24</sup>— tenemos que intentar concebir que la abstracción se nutre de la idea de re-comienzo<sup>25</sup>. En línea con aquellos movimientos, como ha mostrado Anne Temkin (1987, pp.13-37), también la obra de Klee, ya a fines de la primera década, va a interpelar fuertemente a un movimiento como el dadaísta: lo cual da cuenta, en pocas palabras, de la irrupción del trabajo del artista suizo-alemán en aquella época en relación con la pregunta por la naturaleza de la obra de arte<sup>26</sup>. Pues bien, respecto al período que hemos acotado y dentro de la *Bauhaus*, podemos decir que el contra-punto de Klee se hallará en W. Kandinsky, pues ambos buscarán proponer un pensamiento gráfico y pictórico que, orientado pedagógicamente, contribuya a la enseñanza de la forma (más allá de su expresión plástica en cuanto *bildnerische Denken*). Es en este sentido que si deseamos adentrarnos en las obras de aquel período, también debemos considerar los pensamientos de aquellos artistas. Dicho de otro modo, aquellos pensamientos hay que leerlos en diálogo con sus expresiones artísticas, con lo que las obras exponen de ellos; en los trabajos con los materiales de expresión (que elaboran aquellos pensamientos distintamente)<sup>27</sup>. Entrando por tanto a nuestro asunto, es decir, para proponer una aproximación a la composición del ritornelo de Klee, tenemos al mismo tiempo que considerar que lo que Klee exponía en aquellos cursos, que, en el decir de Helene Schmidt-Nonne, “sonaba frecuentemente a fórmula matemática o físicas [o biológica o geológica

---

<sup>23</sup> 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* (1993 [1979]); ver, en particular, los números 905 a 922. Respecto a la relación entre Klee y Kandinsky en el período de München, ver Haxthausen (1979: pp. 98-130).

<sup>24</sup> Dirá Klee en el número 903 de *Diarios III* de *Diarios* (1993 (1979)): “[e]ste Kandinsky quiere reunir una nueva comunidad de artistas. Al conocerlo personalmente he llegado a tener cierta profunda confianza. Es alguien, y tiene una mente excepcionalmente hermosa y lúcida. Nos encontramos por primera vez en un café de la ciudad, junto con Amiet y su esposa que se hallaban de paso. Después acordamos, en el viaje de regreso por tranvía, en seguir cultivando las relaciones (*weitere Pflege von Beziehungen*). En el curso de invierno me asocié a su *Blau Reiter*”.

<sup>25</sup> En este sentido, el encuentro temprano con F.Marc, con V.Kandinsky, es fundamental. Ver, también, como detonante para el significado de la abstracción en Klee, el extraordinario almanaque *El jinete azul (Der Blaue Reiter)* (1912) editado por Kandinsky y Marc (2010 [2012]). A modo de ejemplo, el título del texto de Marc: “Los Wilden (salvajes) de Alemania (*Die »Wilden« Deutschlands*)” o de Th.v Hartmann “sobre la anarquía en la música (*Über Anarchie in der Musik*)”.

<sup>26</sup> A propósito de una muestra retrospectiva, W. Benjamin, en *Experiencia y pobreza* (1933), introduciendo un positivo y nuevo concepto de barbarie, considerará como ejemplar la obra de Paul Klee: “¿Barbarie? Efectivamente. 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 como 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” (2007, pp. 218-219).

<sup>27</sup> Respecto a Kandinsky puede consultarse Florman (2014). y acerca del período de Kandinsky, en paralelo a lo aquí mencionado en la *Bauhaus*, ver VV AA (1983).

(agregado nuestro)], no era sino poesía pura (*reinste Poesie*)” (2014, p. 53)<sup>28</sup>. Esto es importante de atender porque fuera de la *Bauhaus*, la obra de Klee va a interpelar al movimiento surrealista (Baumgartner, 2010, pp. 63-82)<sup>29</sup>. Entonces, en pocas palabras, para aproximarnos al ritornelo de Klee hay que considerar: 1) que lo que alimenta el quehacer pictórico y gráfico del artista suizo-alemán es tanto su encuentro con la abstracción —en Klee este encuentro se nutre de otros movimientos—, pues la pregunta por la naturaleza de lo abstracto implicaría abandonar el dominio de la representación, por efecto de un acontecimiento que se revela —en tanto historia (*Geschichte*)— como fuera del arte<sup>30</sup>; y 2) su paso por, fuera de, la *Bauhaus*<sup>31</sup>.

Pues bien, con Deleuze y Guattari, si la experiencia de un ritornelo la encontramos por Klee elaborada en el campo de la abstracción pictórica y gráfica, es en este campo que también hallamos una pregunta por lo que enfrenta el pensamiento del artista suizo-alemán, considerando que el movimiento del ritornelo de Klee implica un “momento cosmogénico (*kosmogenetische Moment*)”<sup>32</sup>: el del comienzo de un mundo, como dice Deleuze en *el Pliegue* (1989, 25-26 [20-21]). Aquel movimiento,

---

<sup>28</sup> Por otro lado, Pierre Boulez va decir que: “[e]s también necesario señalar que, en sus escritos teóricos, los ejemplos tomados de la música, al menos de forma explícita, son mucho menos numerosos que las deducciones a partir de la observación de la naturaleza o que las especulaciones en torno a la aritmética o la geometría. Pero estas últimas, especialmente las relaciones aritméticas que conciernen al ritmo y la división del espacio, están muy próximas a la definición del ritmo en música y de las divisiones métricas que le conciernen” (1989: p. 35) (traducción nuestra).

<sup>29</sup> Walter Benjamin, en el escrito *El surrealismo. la última instantánea de la inteligencia europea* (citamos en extenso): “Las corrientes espirituales pueden alcanzar un desnivel suficientemente agudo como para que el crítico pueda erigir en ellas su central de energía. Un desnivel que crea, en el caso del surrealismo, la diferencia entre Francia y Alemania. Lo que en 1919 surgió en Francia en el círculo de unos cuantos literatos (digamos en seguida los más importantes de los nombres: André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos y Paul Éluard) puede que fuera un simple riachuelo, alimentado por el húmedo aburrimiento de la Europa de postguerra y los regueros últimos de la decadencia francesa. Los sabios que hoy siguen sin poder ir más allá de los «auténticos orígenes» del movimiento, y sólo nos saben decir al respecto que aquí, una vez más, un pequeño grupito de literatos mistificó a la respetable opinión pública, son algo así como una asamblea de expertos que, tras estudiar a fondo cierta fuente, llegan a la conclusión de que dicho arroyuelo nunca podrá impulsar una turbina.

El observador alemán no se encuentra en la fuente, y ésa es su ventaja. El observador alemán se encuentra en el valle. Por lo tanto, puede calcular las energías del movimiento. Para él, familiarizado tiempo atrás con la crisis de la inteligencia o, mejor dicho, del concepto humanista de libertad; que sabe que una voluntad de carácter frenético ha despertado al fin en la inteligencia para salir de un estadio de eternas discusiones y tomar decisión a toda cosa; y que conoce bien, personalmente, la posición extremadamente arriesgada que sostiene hoy la inteligencia, entre la horda anarquista y disciplina revolucionaria; para él no hay disculpas si, tras un examen superficial, dice que el movimiento es «artístico», «poético». Si lo fue en su principio, ya declaró Breton precisamente entonces que es preciso romper con una praxis que le presenta al público las expresiones literarias de una forma determinada de existencia, mientras le niega esa forma de existencia. Dicho más breve y dialécticamente: el ámbito de la poesía resultó reventado desde dentro cuando un círculo de personas estrechamente relacionadas entre sí comenzó a practicar la «Vida Poética» hasta los límites de lo posible. Y se les puede creer literalmente cuando afirman que la *Saison en enfer* de Rimbaud carece de secretos para ellos. Dado que, en efecto, dicho libro es el primer texto documental de ese movimiento. (En los tiempos recientes; porque, ya hablaremos de antecedentes remotos). ¿Hay forma más definitiva e incisiva de decir de qué se trata aquí, que lo que Rimbaud escribió en su ejemplar? Al margen de las palabras «sobre la seda de los mares y de las flores», Rimbaud anotó: «Elles n'existent pas» («Gibt's nicht»). En, Benjamin (2007, pp. 301-302).

<sup>30</sup> Volveremos a esto. Pero ya lo insinuamos: la guerra del 14-18 y la revolución de octubre 18-19 (ver nota 15), creemos, son acontecimientos, experiencias límites y disímiles, que en el pensamiento de Klee están presentes.

<sup>31</sup> Respecto a este paso por la *Bauhaus* (1921-1931), ver, Geelhaar (1972) y Eggelhöfer y Keller Tschirren (2013).

<sup>32</sup> *Bildnerische Gestaltungslehre* (BG) I. 1/14 en [www.kleegestaltungslehre.zpk.org](http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org). De ahora en adelante citaremos en primer lugar la abreviación BG, luego el número romano y luego el arábigo.



para Klee, expresa una fisura (*Sprung*) por la cual se expone lo que implica aquel momento en cuanto no-concepto (*Unbegriff*): es el concepto de gris (*Begriff Grau*) lo que se presenta en aquel salto (*Sprung*) envolviendo y desenvolviendo<sup>33</sup>, para Klee, lo que “siempre permanecerá imponderable e inconmensurable, lo que nunca podrá colocarse en una balanza, el auténtico caos (*Das eigentliche Chaos wird nie in eine Waagschale gelangen, sondern ewig unwägbar und unmeßbar bleiben*)”<sup>34</sup>. Si esta experiencia en Klee implica una lucha contra el caos, de la cual se extrae el momento cosmogénico, el *salto* de Klee hace que ella devenga la de un caos-cosmos en la medida en que el pensamiento de Klee, en y de aquel período, ensaya una fuga de lo abstracto (volveremos a esto). En este sentido, sería la naturaleza de un ensayo la que se experimentaría en la relación entre naturaleza y pensamiento.

En otras palabras, lo que hace de aquel período un comienzo que se desenvuelve en cuanto que variación del *leitmotiv* —“todo devenir yace en movimiento (*Bewegung liegt allem Werden zugrunde*)” (1976: p. 119) —, es lo que intentaremos concebir en este trabajo como la inversión de un movimiento. En cuanto pregunta por la naturaleza del movimiento, pregunta implicada en el quehacer del dibujante y pintor, tenemos que considerar que el núcleo del pensamiento de Klee se halla alterado por una lucha contra el caos. Ahora, como hemos dicho, la composición del ritornelo en Klee implica un diálogo con la naturaleza en la medida en que, enfrentando el caos, la obra de arte kleeneana buscará ensayar una fuga de lo abstracto<sup>35</sup>.

## II. El pasaje de la abstracción

Klee dice en *Bildnerische Gestaltungslehre* (*BG*): “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*)”<sup>36</sup>. Un trayecto de la exposición del pensamiento de Klee en la *Bauhaus* está determinado por una pregunta: ¿cuál es el puente (*Brücke*) que lleva de la naturaleza a la abstracción, mientras consideremos por él una estructura (*Struktur*) que la compone una línea?<sup>37</sup> El pensamiento que genera el ejercicio de la

---

<sup>33</sup> En este sentido se trataría de una epigénesis que expresaría una heterología. Desde otro registro, podemos decir, esto es lo que intentamos preguntar al considerar la relación entre naturaleza y pensamiento como el asunto clave para proponer una aproximarnos al ritornelo de Klee.

<sup>34</sup> *BG* I. 1/15-16

<sup>35</sup> Pero hay también todo un asunto a desarrollar en esto, que no podremos expresar en este trabajo, y ello está vinculado a la relación entre Klee y el romanticismo alemán. Para esto, ver Glaesemer (1987, pp. 39-63) y Wedekind (1999, pp. 62-90).

<sup>36</sup> *BG* I.2/21

<sup>37</sup> Ya por ejemplo en *Diarios* (1993 [1979]), número 555: ¿cuándo podré batir (*schlagen*) el puente?; o en 831: “¡Ah, arrobadora línea la del impulso (*Schwunges*) de este puente- algún día!”

abstracción es sentido y pensado por Klee bajo una pregunta por la naturaleza del movimiento; ahora, en la medida en que se experimenta el pensamiento como una línea que hace la experiencia de un momento cosmogénico, aquella naturaleza la expresa una inversión del movimiento. En cuanto el desenvolvimiento de una línea hace de ella una estructura, aquella inversión se experimenta, en el decir de Deleuze y Guattari, como un *pasaje* “de lo finito a lo infinito, del territorio a la desterritorialización” (2009, p. 182 [171]) (volveremos a esto). Hay que recordar que en Klee el trabajo con la forma implica la experimentación con soportes gráficos y pictóricos, elementos constitutivos del compuesto sensible que es una obra de arte, la cual vuelve a dar una imagen del pensamiento. En otras palabras, expresaría la auto-posición de una obra de arte una imagen del pensamiento, lo cual implica la experiencia de la materia-expresiva que es aquella. Pues bien, lo que Klee buscará presentar en cuanto que imagen involucrará considerar el pasaje de lo abstracto tal como el de una composición: la de una estructura rítmica (*Strukturelle Rhythmik*)<sup>38</sup>; Klee al comienzo de aquel trayecto en la *Bauhaus* dirá: “[e]n efecto, por el momento, es todavía difícil permanecer vivo en tales abstracciones (*in solchen Abstractionen 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*)”<sup>39</sup>. Ahora bien, si en el desarrollo de aquel trayecto concebimos que aquella presentación se construye en el dominio de la abstracción, será el puente —en cuanto estructura— el que Klee concibe *en y afuera* de aquel dominio<sup>40</sup>. Klee busca componer aquella presentación como la de un pasaje y, en la medida en que consideremos que esta composición implica un sentimiento (*Gefühl*) que expresaría una obra de arte, se experimenta además como el de un movimiento infinito (*unendliche Bewegung*)<sup>41</sup>. Esta búsqueda se halla en el meollo del ritornelo de Klee, en tanto el artista suizo-alemán busca hacer de una imagen pensamiento “una historia infinita de la naturaleza (*Unendliche Naturgeschichte*)”<sup>42</sup>.

---

<sup>38</sup> Esta concepción está a lo largo de sus cursos en la Bauhaus, y tiene relación con la pregunta por cómo componer relaciones de pesos (*Gewichtsverhältnisse*), considerando que los pesos son rítmicos (*Gewichtsrhythmisch*). Ver, por ejemplo, Klee (1987, pp. 144-151). Volveremos a esto.

<sup>39</sup> BG I.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 involucra una inversión del movimiento.

<sup>40</sup> BG I.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.

<sup>41</sup> Podríamos considerar que la cuarta parte de los *Pädagogisches Skizzenbuch (PS)* (2014) —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 infinito en tanto aquellos símbolos en clave pictórica llevan a Klee a concebir y a encontrarse con la esfera cromática. Ahora bien, 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*. Volveremos a esto.

<sup>42</sup> BG II.21/130

Y esta búsqueda que propone Klee, al mismo tiempo, la experimenta como un ensayo (*Versuch*): los medios de expresión del dibujo y de la pintura despliegan un experimento que, concibiendo la relación entre ellos como disyuntiva y complementaria, busca expresar lo infinito de la relación entre naturaleza y pensamiento (volveremos a esto). Dicho de otro modo, el ritornelo de Klee busca ensayar una historia infinita de la naturaleza, pero, para aprenderla, hay también que considerar en Klee un acto (*Tun*) que hace visible un mundo, experimentando un devenir-otro. En cuanto el pasaje hacia aquella historia (*Geschichte*) sea el de la experiencia de una estructura rítmica que expresa el hacer de una imagen pensamiento, el acto que está implicado en la experiencia de un devenir-otro se experimentaría como el de una metamorfosis (*Verwandlung*) (volveremos a esto).

En este sentido, para considerar una forma en el devenir en cuanto génesis, el dominio de la abstracción será el que se pondrá en cuestión al involucrar paradójicamente lo que se desea estructurar: una *estructura* que incorpora una pregunta por un movimiento en el que actúa el ritornelo de Klee. Dicho de otro modo, con el concepto de estructura, Klee busca concebir lo que bajo aquel dominio se presenta como una pregunta en la medida en que para la imagen del pensamiento de Klee —y a propósito del *Leitmotiv*—: “todo devenir yace en movimiento” (1976, p. 119). Esto conlleva decir que es la auto-posición de la obra de arte la que está en cuestión, en cuanto la obra experimenta su afuera como una experiencia-límite.

¿Cuál es el movimiento que se experimenta en el devenir del ritornelo kleeneano? Klee considera que el símbolo de una estructura es una línea-onda (*Wellenlinie*) que expresa, en cuanto que experiencia de un pasaje, una modulación<sup>43</sup>. Ahora, esto nos lleva a atender para concebir aquel pasaje de lo finito a lo infinito —o la pregunta por el movimiento, o bien por la relación entre naturaleza y pensamiento—, otra pregunta comprometida en su pensamiento: aquella por la relación entre pintura y música. Relación, por otro lado, que desestabiliza el campo de lo pictórico y lo gráfico — pues más allá *de* la mera pregunta por lo abstracto, es la *forma* la problematizada por aquella relación<sup>44</sup>—.

Klee, en su paso por la *Bauhaus*, dará cuenta de esta relación, la cual intentaremos atender en este trabajo a través de un ejemplo, al mismo tiempo que consideraremos lo que el artista suizo-alemán expresará lacónica y alegóricamente: “somos el arco, somos una expresión de la voluntad (*Äusserungswille*) (...). La relación principal es arco (vibración) y materia”<sup>45</sup>. En otras palabras, en

---

<sup>43</sup>Como recuerdan Nathalie Bäschlin, Béatrice Ilg y Patrizia Zeppetella: “El término «Modulación (en latín: medida de base, ritmo) tiene su principal sentido en la música (*Der Terminus «Modulation» (lateinisch: Grundmass, Rhythmus) hat seine Hauptbedeutung in der Musik*)” (2000, p. 187).

<sup>44</sup> Respecto a la relación entre música y pintura en Klee, ver: Geelhaar (1972); Boulez (1989); Düchting (2001); Bonnefoit (2008, pp. 121-151); Escoubas (2012, pp. 135-147); Sá Cavalcante (2014, pp. 113-136).

<sup>45</sup> B.G 1.2 /22.

cuanto preguntemos por la composición de un ritmo para concebir el ritornelo de Klee, hay que considerar que una estructura es la expresión de una modulación que compone aquella relación, y que además expone el carácter *Out-landisch* del pensamiento de Klee (volveremos a esto)<sup>46</sup>. Pues bien, en un *curso* de noviembre de 1923, Klee concibe que una forma en el devenir, en cuanto génesis, implica una estructura. Para caracterizarla propone un experimento que nos permite considerar el ensayo que expone ella, indagar en el suceso que materialmente expresa aquella relación principal. 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 rítmico ordenamiento (*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 estructura<sup>47</sup>:

En lugar de esta



Prefería esta línea ondulada  
(*Wellenlinie*)



---

<sup>46</sup> Tomamos prestado un término que Deleuze, a la vez, toma de Herman Melville y que expone en *Crítica y clínica* (1996, p. 93 [103]). Esto es lo que escribe Melville en *Moby Dick* (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”, (p. 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*.

<sup>47</sup> B.G I.2 /21-23

Klee, en este fragmento citado —y en parte de su pensamiento en la *Bauhaus*— concibe 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 involucra. Estamos ante un experimento que Klee seguirá comentando. La disposición de la materia nace de la relación con un arco —una vibración (*Schwingung*) —, cuyo movimiento genera una conversión (*Umsetzung*) en y de ella, un suceso (*Geschehen*) que le ocurre a la materia expresándola en cuanto vibración; lo que el movimiento de un arco de violín produce es la transformación de la materia en una vida que la expresa, una estructura en cuanto que modulación, en la medida en que consideramos que lo que la origina es aquella relación principal (*Hauptzusammenhang*). Ahora bien, si la figura simbólica de una estructura es una línea-onda, ello no quiere decir que la otra parte del símbolo deje de expresarla (Klee 1987, pp.136-144). Es en este sentido que una estructura comporta una diferencia de naturaleza: la expresión simbólica de ésta, concebida para presentar un ritmo (*Rhythmus*) —resultado de un suceso producto de la prioridad que se le da a relación entre arco y materia—, la expone una línea-onda, al mismo tiempo que la otra parte del símbolo la presenta una estructura métrica (Ibid)<sup>48</sup>. Podemos decir que Klee considerará que la noción de vibración es clave para atender una estructura, esto es, para considerar lo que ella presenta. Ahora, si buscamos enfatizar la otra parte del símbolo, la división de la estructura rítmica en unidades contables, concebibles métricamente, Klee también la presentará modificándola distintamente en sus cursos en la *Bauhaus*, a través de ejemplos que recorren una diversidad de movimientos que expresan la diferencia que implica aquel símbolo (1987, pp. 152-168).

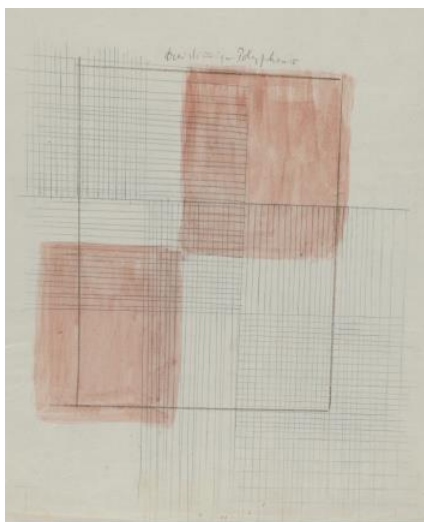
Pues bien, ello es lo que presenta para Klee un “arreglo (*Gliederung*)”<sup>49</sup>, en tanto lo que aquellos movimientos diferencian es una forma individual y una *dividual* —es decir, que dividiéndose cambia de naturaleza—, en cuanto lo que se construye involucra la intuición de una dis-continuidad que puede concebirse como infinitivamente divisible (Klee, 1987, pp.136-144). Pero, si un arreglo expresa que las variaciones que se componen rítmicamente implican repeticiones que consisten en alteraciones, también hay una disonancia que está comprometida en aquella disposición (*Anordnung*). Un ejemplo que desarrollará en sus cursos, y que buscará elaborarlo pictóricamente, es el de la

---

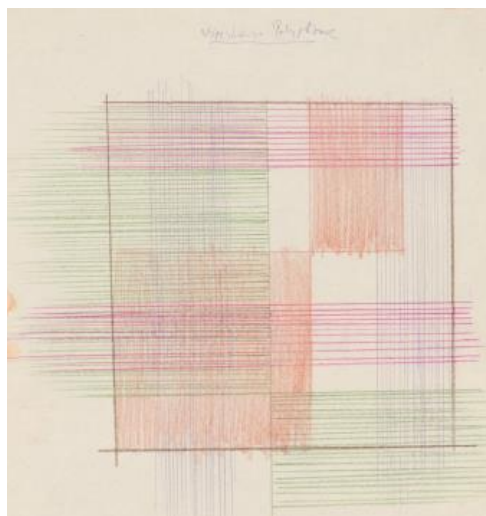
<sup>48</sup> Intentamos expresar este asunto en (Martínez, 2017) distinguiendo —siguiendo a Deleuze— entre una multiplicidad intensiva y una multiplicidad extensiva o, como dicen Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas*, entre un espacio liso y un espacio estriado. Para los autores, “[s]iempre tendremos 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 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]” (2010, pp. 492-494 [605-607])

<sup>49</sup> Para Klee: “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.

modificación del tablero de ajedrez a partir de un arreglo rítmico: la del arreglo de los valores tonales en él, de cómo variará la relación acorde a una composición tonal y/o cromática. Pero, y más allá, si estamos buscando considerar un deshacimiento del dominio de la abstracción —concibiendo que algunos de los ensayos que Klee propone en la *Bauhaus* son elaborados bajo la pregunta por la relación entre pintura y música<sup>50</sup>— lo que se expresará será una experiencia-límite, en cuanto el deshacimiento implica una experiencia de lo incalculable, de lo impensable. Por ello, no olvidando que la pregunta por aquella relación entre música y pintura es relevante para Klee, debemos aquí indagar por cómo procede el pensamiento de Klee en un ejercicio de substracción, expresado en el movimiento de una línea. Pues lo que podemos encontrar en aquel ejercicio, en cuanto se presenta en el dominio de la abstracción, es una relación entre puntos, líneas y superficies que desenvuelve aquella correspondencia entre música y pintura<sup>51</sup>. Ahora, en la medida en que Klee busca componer un movimiento, aquel ejercicio tenemos que intentar considerarlo en la experiencia de una obra de arte, en cuanto es ella la que lucha contra el caos. Si una dis-continuidad compone un ritmo, la experiencia de ella es la de un salto (*Sprung*), que la obra de arte expresa como un tránsito de lo finito a lo infinito. Es aquella relación entre música y pintura —en tanto fuga de lo abstracto— la que genera un contrapunto que extiende un pensamiento polifónico: lo que se experimentaría lo compondría una línea, lo desenvolvería una línea (volveremos a esto).



Polifonía a tres voces

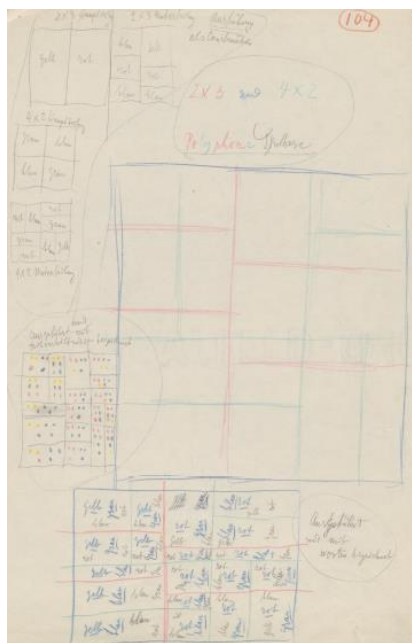


Polifonía cuadrilateral

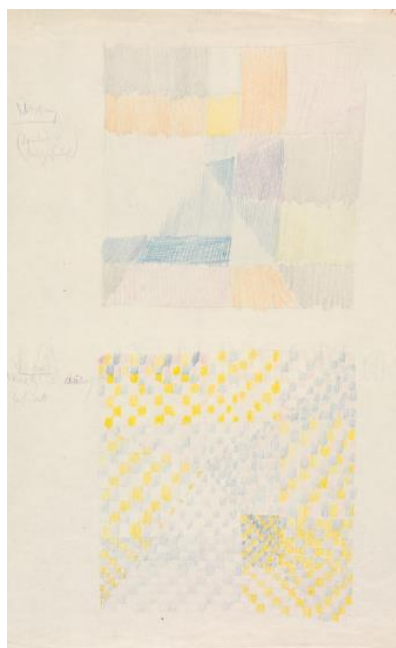
---

<sup>50</sup> Este asunto está expresado, por ejemplo, en la naturaleza de la relación entre línea y color.

<sup>51</sup> BG I.4/ 125-154



Síntesis polifónica



Efecto (síntesis ejecutada)  
Efecto (análisis ejecutado)<sup>52</sup>

Pues bien, en cuanto se experimenta un hacer (*machen*) en un acto de creación de mundo (*weltschöpferische Tun*)<sup>53</sup>, hay que intentar volver a preguntar por la naturaleza de una estructura, en tanto ella pueda aprenderse bajo la diferencia entre construcción y composición. Será esta diferencia la que nos permitirá aproximarnos a un concepto de pasaje en cuanto movimiento de lo finito a lo infinito, en cuanto relación tierra y territorio desterritorializante.

### III. La diferencia entre construcción y composición

A propósito de lo discutido hasta ahora, hemos notado que la dificultad consiste en aprender el movimiento que expresa el ritornelo de Klee. Ahora, en la medida en que la estructura que concibe

---

<sup>52</sup> Estos esbozos pedagógicos corresponden a: BG I.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. Para considerar este asunto en un trayecto de la Bauhaus, atendiendo la relación entre líneas y colores, ver Baumgartner (2014: pp. 68-87).

<sup>53</sup> En VJ 41-43. Recordemos que el título con el que habitualmente se le nombra es *Sobre el arte moderno*.

Klee implica la diferencia entre construcción y composición, será una exposición de esta diferencia la que nos aproximará a la naturaleza de aquel movimiento. En este sentido, el movimiento que estructura la obra de Klee expresa aquella diferencia, en tanto aquel se experimenta como el de un ritornelo. Si, como dirá Klee, “constructivo no equivale a total (*Aber beruhigen wir uns, Konstruktiv gilt nicht für Total*)” (1976, p. 132), hay que considerar que la diferencia que busca expresar Klee la presenta una obra de arte que hace la experiencia de un cálculo que se halla ante un límite: lo incalculable, lo cual vuelve a dar comienzo a la experiencia de ella<sup>54</sup>. Pues bien, para intentar concebir el pasaje de lo finito a lo infinito, de lo desterritorializante, tenemos que considerar que la diferencia entre una concepción constructiva y compositiva del movimiento se halla en la intuición (*Intuition*) implicada en esta última concepción; en tanto desborda lo constructivo de una estructura, ella expresa una experiencia de lo incalculable<sup>55</sup>. En otros términos, Klee considera el compuesto construcción e intuición bajo el “nombre sonoro de composición (*tönenden Namen Komposition*)” (1979, p.41). Ello enfatiza que el movimiento que busca componer Klee se encuentra en un desbordamiento en y del campo pictórico y gráfico, uno generado por un diálogo en *Out-landisch*.

Si lo que se diferencia es una línea de sí, lo que tenemos que volver a considerar es lo que ella expresa en tanto estructura: una modulación. La diferencia que implica el símbolo de la estructura que Klee presenta la hace una línea y, bajo esta concepción, lo que compone ella es la experiencia de un ritmo<sup>56</sup>. En cuanto una línea compone una estructura, la composición que se presenta como un compuesto intuición-construcción —en tanto que expresa de otro modo las dos partes del símbolo que Klee presenta— entre una estructura métrica y una línea-ondulada, no la ensaya sino un diálogo en *Out-landisch*. Y lo que a la vez hay que intentar concebir es lo que Klee, considerando aquella diferencia, busca sentir y pensar bajo la relación entre naturaleza y pensamiento; en cuanto que expresa de otro modo aquel compuesto, es una línea que se diferencia de sí la que expresa el movimiento que el momento cosmogénico implica. En otros términos, si la experiencia de una obra de arte vuelve a dar una imagen del pensamiento, en cuanto ella se diferencia de aquella, aquel movimiento expresa lo que diferencia una línea de sí en tanto experiencia de un ritornelo. Y una obra de arte presenta aquello en tanto compone una vibración, una imagen que nos plantea de otro modo aquella relación entre naturaleza y pensamiento en la medida en que expresa una experiencia in-estable, en desequilibrio; en cuanto se halla en el meollo de la relación entre naturaleza y pensamiento, un momento

---

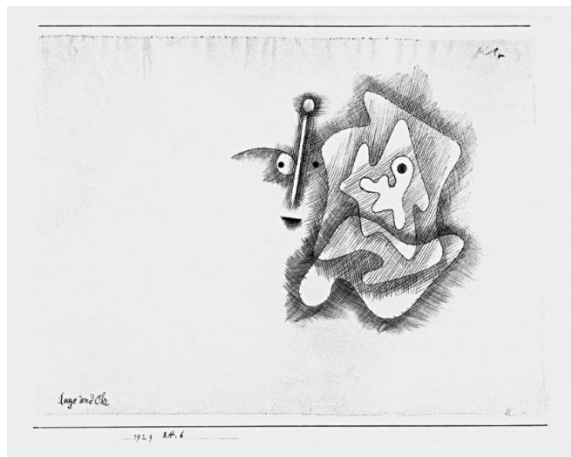
<sup>54</sup> Deleuze, en *Diferencia y repetición*, expresará que “la obra de arte abandona el dominio de la representación para devenir «experiencia», empirismo trascendental o ciencia de lo sensible” (2012: p. 101 [79]).

<sup>55</sup> Paul Klee, quien declara que todo afán fáustico le es extraño, fue un lector de la “Introducción a la metafísica” de H. Bergson. Respecto a la lectura de Bergson, ver Gaßner (1994: pp. 25-38).

<sup>56</sup> Preguntar por la naturaleza de una línea en Klee implica ir más allá de lo que ella —en cuanto estructura— compone. Es el pensamiento de Klee el que una línea expresa en la medida en que lo envuelve y desenvuelve.



cosmogénico que implica una experiencia de lo que siempre permanecerá imponderable e inconmensurable: el caos (*das Chaos*).



*Ojo y oído (Auge und ohr, 1929, 306).*

Pluma en papel con un poco de pegamento sobre cartón

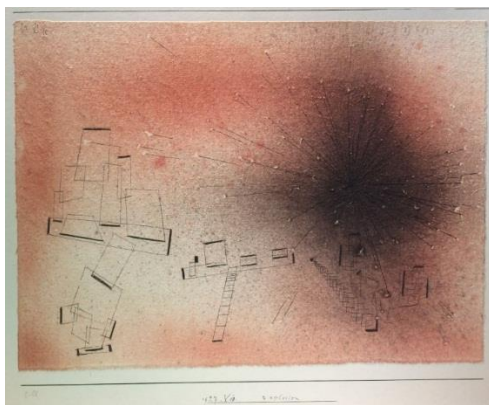
22,6 x 30 cm

El problema en el que nos encontramos vuelve a plantearnos la pregunta por el ritornelo de Klee. Y recordando el carácter mixto de la composición que expresa: fuerzas del caos, fuerzas terrestres, fuerzas cósmicas<sup>57</sup>, en aquella pregunta hay que considerar la relación entre dibujo y pintura en cuanto ella expresa un diálogo con la naturaleza (*mit der Natur*) que lo desenvuelve uno en *Out-landisch*. El ritornelo como fabricación de diversos tiempos lo presenta una composición en cuanto inversión del movimiento, lo cual manifiesta un hacer: el de una imagen que hace de un pensamiento una historia in-finita de la naturaleza (volveremos a esta distinción). Dicho de otro modo, en cuanto la forma *a priori* del tiempo, es decir, el ritornelo, la experimenta *un ojo y un oído*, una obra de arte pictórica y/o gráfica ensaya un movimiento que se expresa compuesto por un diálogo *con* la naturaleza que lo despliega uno en *Out-landisch*. En este sentido, un pensamiento que hace una experiencia del ritornelo manifestaría que “el meollo de sí está fuera de sí (*Der Kernpunkt verrückt sich*)” (Petitpierre, 1957: p. 30); pero, en la medida en que su núcleo está excedido, está afuera, está perdido... es la inversión que ensaya Klee la que hace de aquella experiencia un desvío de aquel. En cuanto una lengua de dos (*Zwie-sprache*) busca expresarlo, lo que hace de una experiencia de lo ‘fuera de sí’ un movimiento

---

<sup>57</sup> “a veces, a veces, a veces (*tantôt, tantôt, tantôt*)”, (Deleuze y Guattari, 2010, p. 318 [383]).

de desterritorialización, es la relación sin-medida, disyuntiva y complementaria, entre dibujo y pintura. Un pensamiento que hace de la imagen de sí una experiencia de lo fuera de sí, se presenta como un experimento del meollo de sí. En otras palabras, experimenta un trastorno de sí —en un ensayo de lo fuera de sí— un pensamiento en una imagen que lo expresa pictórica y gráficamente; como la imagen de un pensamiento a-proposicional, un pensamiento hace una experiencia de lo que vuelve a re-comenzar.



*Explosión, (Explosion, 1927, 250)*

Pluma y acuarela, sobre papel sobre cartón.

22,5 x 30,4 cm

Dicho de otro modo, lo que vuelve a dar una imagen del pensamiento lo genera un diálogo con la naturaleza que expresa que aquella imagen es la de un ver y oír fuera-de-sí —de una falta o trastorno de un punto de equilibrio—, en la medida en que lo que ensaya una relación entre dibujo y pintura es un diálogo en *Out-landisch*. Y esta torsión, respecto al comienzo —torsión que se padece a la vez que se transforma, que busca transformarla—, Klee busca presentarla en una imagen que vuelve a darla una obra de arte pictórica y gráfica, en tanto que lo que se expresa afuera del pensamiento es lo natal. En tanto se experimenta una explosión que expone el afuera de una imagen del pensamiento, es un ritmo que nace de aquella explosión (*Explosion, 1927, 250*) el que compone un ritornelo de Klee. En cuanto la desenvoltura de la relación entre tierra y territorio se expresa como obra de un caos-cosmos —de una fuga de lo abstracto— que lo compone la relación entre dibujo y pintura, un ritmo nace del caos, implicándose en la experiencia de una obra de arte mientras se presenta como el de una imagen del pensamiento que, a su vez, expresa un devenir-otro: una inversión del movimiento que compone un mundo, que involucra un acto de creación en tanto se ensaya una cosmogénesis. En el marco de este trabajo, para decirlo en los términos de Klee, tenemos que intentar considerar que aquella efigie

transformada de la naturaleza que es una obra de arte<sup>58</sup>, expresa un mundo que ha perdido su centro en cuanto se presenta fuera de sí. Pues bien, “un ojo, el cual ve, el otro, el cual siente ([*e*]in *Auge, welches sieht, das andere, welches fühlt*)” (Klee, 1993: número 937)<sup>59</sup> expone una sensación y un sentimiento (*Gefühl*) que compone un diálogo en *Out-landisch*. Ahora, para considerar aquel ensayo (*Versuch*), tenemos que preguntar por la naturaleza de un salto (*Sprung*) y por la relación entre naturaleza y pensamiento. De este modo, creemos, nos aproximaremos a la composición del ritornelo de Klee.

#### IV. El salto de Klee.

Una fisura que presenta una *caída* expone el salto de Klee, en cuanto el ritmo que compone su obra expresa, como ha señalado É. Escoubas, “no una kinesis sino una metabolé, es decir, un movimiento que lleva consigo «cambio», «alteración (*alloiosis*)», un devenir-otro, o un devenir diferente” (2012, p. 141)<sup>60</sup>. Dicho de otro modo, lo real de una imagen, en cuanto que metamorfosis (*Verwandlung*), se experimenta como una inversión del movimiento. La experiencia de una alteración, mientras se expresa una metamorfosis, busca presentar un acto de creación como la de un devenir-otro. Pero decíamos que el ritornelo de Klee implica un momento cosmogénico: lo que nace del caos, de un concepto ‘inconcepcionalizable’, es indecidible. Y lo que lo discierne: el punto-gris, fatídico para el devenir y lo que muere (*Schicksalspunkt für Werden und Vergehen: zum Graupunkt*)<sup>61</sup>, instauro un ordenamiento (*Ordnung*) que se expresa como contingente<sup>62</sup>. La paradoja que implica aquel punto se debe al acontecimiento que expresa; en el decir de Deleuze: “[s]e efectuará según ejes de coordenadas, pero de momento no está en el mundo: es el propio mundo, o más bien su comienzo, decía Klee, «lugar de la cosmogénesis», «punto no-dimensional», «entre las dimensiones»” (1989, p. 26 [20-21]). Lo que envuelve el concepto de gris, la naturaleza de él, se expresa como acontecimiento en cuanto que “no está ni arriba ni abajo, y está tanto arriba como abajo; no es blanco ni negro, y es tanto blanco como negro; no es cálido ni frío”<sup>63</sup>. Esto es, es el punto-gris espera de un acontecimiento en la medida en que aún no se ha efectuado. Ahora, en cuanto aquel punto fatídico expresa el despliegue de un

---

<sup>58</sup> “Y tal todo es tanto la naturaleza como también su efigie transformada, el arte (*Und solch ein Ganzes ist sowohl die Natur als auch ihr ungeformtes Abbild, die Kunst*)” (Klee, 1979, p. 15)

<sup>59</sup> Traducción ligeramente modificada.

<sup>60</sup> Para una ponderación ontológica del concepto de *alloiosis*, ver el fundamental trabajo de M. Ruiz Stull (2013b).

<sup>61</sup> *BG I*. 1/14 a 1/16.

<sup>62</sup> Klee expresa una experimentación (*Versuch*) del punto-gris en lo que vuelve dar una imagen del pensamiento: una obra de arte. Pero, si esto es así, ahondar en esto último, y bien estamos girando en torno a ello, nos lleva al límite de este trabajo en cuanto nos obligaría a atender presentaciones distintas de aquel concepto en tanto lo expresa una singularidad. Esto significaría volver sobre el asunto de los períodos de su obra a partir de aquella hipótesis.

<sup>63</sup> *BG I*. 1/14 a 1/16.

movimiento que brota de una lucha contra el caos, él expresa una fractura (*Verwerfung*)<sup>64</sup> que está implicada en una historia in-finita de la naturaleza. Aquella fractura que revela la inestable relación entre tierra y territorio, en la medida en que la presenta un acontecimiento (*Geschehen*), expone una historia de la naturaleza. Ahora bien, en cuanto Klee le otorga a aquel punto un originario carácter concéntrico (*konzentrischen Urcharakter*) del cual emerge un ordenamiento, se invierte aquel sentido en cuanto la naturaleza la presenta una historia (*Geschichte*). El salto que define el punto-gris, la fisura que expone, al mismo tiempo que el ordenamiento que instaura, hace que aquel originario-carácter concéntrico sea más bien expresión de una oscilación, una que revela el carácter inestable de aquel ordenamiento; exponiéndose, de tal suerte, la in-decidibilidad de él en tanto se expresa que lo que decide aquel acontecimiento es un acto de creación de mundo. Si un acto implica una metamorfosis, hacia atrás y hacia adelante en cuanto oscilación, se presenta entonces una relación entre naturaleza y pensamiento en la medida en que la expresa una figura en cuanto que flotante (*Schweben*). La experiencia de una metamorfosis implicaría la expresión de esta figura (volveremos a esto). Y lo re-creado, en tanto se ensaya aquel acto, sería una contra-efectuación de aquel acontecimiento, una inversión de él. Así, en cuanto el movimiento desterritorializante lo expone una obra de arte que vuelve a dar una imagen que presenta una relación entre naturaleza y pensamiento, como dice Klee, “lo humano que es naturaleza y una *pieza (Stück)* de la naturaleza en el *spatium* de la naturaleza”<sup>65</sup> lo expresa una línea-onda, en la medida en que una imagen de aquella relación compone una historia in-finita de la naturaleza —lo in-finito sería expresión de una vibración—.

Lo que compone una línea halla expresión en una relación entre pintura y música, en tanto enuncia la relación entre dibujo (*Graphik*) y pintura (*Malerei*); ella hace que lo humano se experimente en un devenir-otro —o en una “desmesura de la intimidad (*Übermaße der Innigkeit*)” de lo in-humano, siguiendo a F. Hölderlin (2008, p. 287)<sup>66</sup>. Como dicen Deleuze y Guattari, lo que ha devenido obra de arte es un cosmos<sup>67</sup>. En este sentido, la naturaleza de la imagen esencial de la creación (*wesentliche*

---

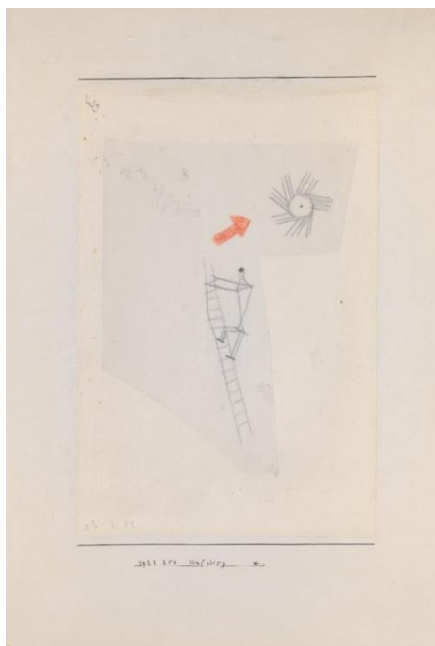
<sup>64</sup> “en geología a este último proceso se le llama fractura, y se tiene uno que servir también de este nombre en la lección de puesta en obra de la figura (*in der Geologie heisst dieser letzte Vorgang Verwerfung, und man hat in der bildnerischen Gestaltungslehre sich auch dieser Bezeichnung bedient*)”. BG I.4/18.

<sup>65</sup> “Der Künstler ist Mensch, selber Natur und ein Stück Natur im Raume der Natur”, (1976, p. 124).

<sup>66</sup> Klee menciona a Hölderlin en dos ocasiones, a saber, las dos cartas dirigidas a su pareja, y luego esposa, Lily Stumpf. Una de 1903 menciona la transcripción de unos poemas, sin nombrar sus títulos; la otra en 1933, a propósito de sentirse íntimamente expuesto en la traducción por Hölderlin del Edipo Rey. Klee, indica en esta última carta 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 grosser Sprachmeister*)”. Ver (1979b, p. 1224-1225).

<sup>67</sup> 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

*Bild der Schöpfung als Genesis*)” (Klee, 1979a, p. 43) vuelve a darla la experiencia de una obra de arte en cuanto que intuición de otra naturaleza<sup>68</sup>. El punto-gris tiene que volver a saltar; y es el salto, el del despegue (*Aufstieg*) de la firma de Klee, el de una *caída*, la cual expresa un ritmo. Tenemos que considerar que las fuerzas-en-relación manifiestan una metamorfosis en el desenvolvimiento de un acto de creación de mundo, en la medida en que se genera una inversión del movimiento. Bajo la forma *a priori* del tiempo que envuelve aquella inversión, vuelve a experimentarse la diferencia que pliega el punto-gris; pero a ella Klee la presenta como la de un caos-cosmos, como la experiencia de una potencia desterritorializante. En este sentido, lo que expone una obra de arte lo define un salto (*Sprung*) que pronuncia un devenir-otro.



*Despegue*, 1923, 250

Lápiz y lápiz de color sobre papel sobre cartón

22,4 x 15 cm

---

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)”, (2010, pp. 349-348 [427-426]).

<sup>68</sup> Klee, en los *Diarios*, número 1081, señala 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. (...). 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”.

Si Klee busca expresar un movimiento de la naturaleza, re-creándolo en el desenvolvimiento de una línea que compone un pasaje que se experimenta como el de una metamorfosis, aquel movimiento que presenta una imagen del pensamiento lo expresa un diálogo *con* la naturaleza, diálogo que implica uno en *Out-landisch*. En este sentido, cada obra ensaya un ritornelo, en cuanto en ella se halla un movimiento desterritorializante expresado por un doble diálogo; involucrada en un acto de creación, la diferencia recae en la composición de una relación de fuerzas que produce un ritornelo, en cuanto expresa una metamorfosis que presenta una intuición de otra naturaleza —lo que compone aquella intuición, creemos, es lo que persiste afuera del pensamiento de Klee: la música—. Pues bien, considerando que el movimiento desterritorializante implica un cosmos-color, en Klee bifurcan dibujo (*Graphik*) y pintura (*Malerei*) bajo la potencia de un cosmos<sup>69</sup>. Ahora bien, es la disyunción y complementariedad entre ellas la que compone un caos-cosmos, ella hace de una imagen-pensamiento una historia in-finita de la naturaleza.

### V. Desvío, retorno y torsión

El trato del mundo antiguo con el cosmos se consumaba en otro plano: el de la embriaguez [*Rausch*]. Y, de hecho, la embriaguez es la única experiencia [*Erfahrung*] 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, lo humano [*der Mensch*] sólo puede comunicar con el cosmos en comunidad. La temible aberración de los modernos es considerar irrelevante y conjurable esta experiencia, y dejarla en manos del individuo para que delire y se extasíe al contemplar hermosas noches consteladas. No,

---

<sup>69</sup> “[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”, (Deleuze y Guattari, 2010, p. 346 [422-423]). Para Deleuze y Guattari, en *¿Qué es la filosofía?*: “[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”, (2009, p. 188 [176]).

una y otra vez se impone de nuevo, y los pueblos y razas [*Geschlechter*] apenas logran escapar a ella, tal como lo ha demostrado, y del modo más terrible, la última guerra, que fue un ensayo [*Versuch*] por celebrar nuevos e inauditos desposorios [*Vermählung*] con las potencias cósmicas [*kosmischen Gewalten*].

Walter Benjamin. “Hacia el planetario”. En *Calle de dirección única* (1928). Trad. del Solar, Juan y Allendesalazar, Mercedes (ligeramente modificada).

Una imagen del pensamiento se expresa como obra de una composición, conjugada por una relación entre dibujo y pintura; el cambio de percepción<sup>70</sup> —que involucra una obra de arte— expone un movimiento que revela una experiencia del pensamiento como la de un ver y oír fuera-de-sí. Una obra de arte, como “auto-posición de lo creado que se conserva en sí” (Deleuze y Guattari, 2009: p. 164 [154]), da una imagen que expresa que el pensamiento —que exige un movimiento del infinito— implica un diálogo en *Out-landisch*. En cuanto busca hacer sensible las fuerzas formantes, y no la forma-acabada (Klee, 1979, p. 43), una obra de arte pictórica y/o gráfica expresa un acontecimiento que vuelve a darse como el de una metamorfosis. En este sentido, el acto expone una *metabolé*, en la medida en que contra-efectúa la naturaleza de aquel acontecimiento invirtiendo el movimiento. Como decía Klee, constructivo no equivale a total. Dicho de otro modo, el grado cero de aquel cálculo se experimenta como límite, es decir, está comprometida en aquel cálculo una experiencia que, en cuanto busca crear la intuición (*Intuition*) de un movimiento del infinito, ensaya una fuga de lo abstracto. Por ello, fuera del cálculo: lo impensable, lo insensible —una intuición de otra naturaleza—.

Ahora, si la experiencia de una obra de arte, en cuanto acto de creación que “hace de la génesis de sí una duración” (Klee, 1979, p. 43), expresa aquel límite como tal en cuanto incalculable, lo que busca componerse implica un concepto inconceptualizable que un acto de creación expresa como indecidible. Una obra de arte hace sentir y pensar en una intuición de otra naturaleza; cada vez que se diferencia el *Sprung* del momento cosmogénico, expresa la experiencia de ella una historia in-finita de la naturaleza. Pero, si lo que toma consistencia en cuanto desvío se presenta como retorno, es la torsión que el retorno implica la que se expone como la de una inversión del movimiento —la firma

---

<sup>70</sup> 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 (2013, pp. 147-177).

de Klee, la caída como composición—. Para Klee, una imagen de la creación que (la) presenta un ver y oír fuera-de-sí, expresa una polifonía en la medida en que el drama de la creación lo presenta una multiplicidad de voces (*Mehrstimmigkeit*)<sup>71</sup>. En otras palabras, si lo que compone la relación entre dibujo y pintura busca hacer visible una polifonía, aquella inversión del movimiento se experimentaría como el de un ensayo de una multiplicidad de voces, en cuanto es esta la que expresaría un re-comienzo —el salto del gris, como contra-punto: un movimiento infinito—. Recordemos que el período de la obra de Klee de 1921-1932(3) se halla ante el *leitmotiv* de ordenar el movimiento por sobre el pathos; *leitmotiv* que vuelve del pasado en tanto lo presenta en 1914<sup>72</sup>. Ahora tenemos que considerar que otra variación de él la enuncia Klee en 1917, expresando su interés por los movimientos que implica una composición polifónica<sup>73</sup>; este interés está presente en el período que hemos buscado enmarcar en este trabajo<sup>74</sup>. Que lo que exponga una obra de arte haya que concebirlo como un ensayo que compone un pasaje de lo finito a lo infinito, del territorio a la desterritorialización, implica considerar lo que vuelve a dar ella en cuanto expresa una experiencia de lo fuera de sí; el *ver* experimenta un oír-fuera que altera la naturaleza de un ojo: lo natal está afuera en cuanto siempre perdido. En cuanto las fuerzas de una *pluralidad de voces* hacen visible un mundo, lo que expresa la relación entre naturaleza y pensamiento es un movimiento que un diálogo en *Outlandisch* expresa como el de una distancia; ella re-crea por sobre el pathos un movimiento mientras se separa de aquel pathos, para mostrarlo transformado; para mostrar la *caída* de un *pathos*, su metamorfosis en un ritmo desterritorializante, la obra de arte de Klee ensaya un cosmos. O como diría, a propósito de la obra de Klee, Carl Einstein en 1931:

Se experimenta virtualmente un retorno (*Wiederkehr*) 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

---

<sup>71</sup> En la *conferencia de Jena* de 1924, escribirá: “Lo que alcanzaron hace algún tiempo las llamadas artes del espacio, fue también lo que la música, arte del tiempo, creó con resonante concisión en la polifonía, este simultáneo multidimensional extraordinario fenómeno (*simultane mehrdimensional Phänomen*) que el drama (*Drama*) llevó a su más alto punto, [y] que desgraciadamente no conocemos en el dominio de la enseñanza y el discurso”, (1979, p. 17).

<sup>72</sup> Klee respecto a la guerra, decía, en *Diarios* (1993), número 979, “24 de marzo. Los voluntarios por un año reciben hoy a mediodía uniformes, grises”; y en el número 1052, “Rápido fluye el tiempo, y cada día un día menos de insana guerra”.

<sup>73</sup> Recordemos el *leitmotiv* de ordenar el movimiento por sobre el pathos, número 941 de *Diarios*. Hay un entre paréntesis entre el número 934 y 935 del *Diario III* que no está enumerado; citamos: “[entre 934 y 935 estalló la guerra]”.

<sup>74</sup> Es en la *Conferencia de Jena de 1924* donde nuevamente expresa este deseo.



significa ahora más que la mera excitación estética (*ästhetische Erregung*): a saber, fuerza de transformación de sí mismo (*Kraft des Sichverwandelns*) 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 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. (pp. 307-309-311)<sup>75</sup>

Los elementos que hacen de una obra de arte una imagen del pensamiento, en cuanto los vuelve a dar un acto de creación de mundo en el que se expresa un retorno en cuanto que desvió, se expresan en un plano unívoco y plural cuya igualdad rebasa toda medida. Una obra de arte expresaría una potencia de transformación, en tanto el ritornelo de Klee revela “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, el aire y al mismo tiempo para toda fuerza que gira” (1993: número 1008). O como dirían Deleuze y Guattari, “no se trata sino de nosotras y nosotros, pero ya no se distingue lo que en nosotras y nosotros es animal, vegetal, mineral o humano” (2009, p. 176 [164-165]). Dicho de otro modo, desenvuelve el ritornelo de Klee un movimiento desterritorializante que no se distingue de una línea-onda, en la medida en que ella expresa que la relación entre naturaleza y pensamiento la presenta una inflexión que se experimenta como la de un devenir-otro —inflexión que enuncia lo in-finito—; en cuanto ella, *experiencia* de una vibración, que vuelve cada vez en la posibilidad de una obra de arte a abrir un cosmos, también se experimenta como la de una cosmogénesis, ella implica una inversión del movimiento<sup>76</sup>. Esta inversión la expresa una potencia de transformación en cuanto que multiplicidad de voces (volveremos a esto).

---

<sup>75</sup> En torno a la lectura de Einstein de Klee, el artículo de Zeidler (2010, pp.229-263).

<sup>76</sup> 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*”, (2012, p. 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 on 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 *santeria* 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. 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” (2010, pp. 33-34).

Y en esta dirección, en este mismo artículo, Vallega busca plantear un paralelo entre Klee y la cultura pre-colombina de los Selk'nam (2010, pp. 34-35).

### VI. Cesura, la persistencia del punto-gris. Un desvío-otro del pensamiento de Klee.

Si una composición de fuerzas expresa la repetición de un acontecimiento que presenta una metamorfosis de sí —en la medida en que lo diferencia el ritornelo de Klee, en cuanto un movimiento desterritorializante expone aquella composición—, una vibración expresa una relación entre tierra y territorio desterritorializada en tanto la presenta una obra de arte que abre un caos-cosmos. Una línea expresa —línea que (se) distingue (de) aquel movimiento desterritorializante— un retorno de aquella composición, en tanto la manifiesta como desvío: una inflexión que revela que aquel retorno se expresa, en cuanto desvío, como una torsión —y la experiencia de esta expone que el meollo del punto está fuera de sí—. En este sentido, desenvuelve una inversión del movimiento que el momento cosmogénico del punto-gris expondría como in-decidible, un acto que se halla en la relación entre naturaleza y pensamiento. Pero, en otros términos, si un movimiento de desterritorialización implica un cambio de dirección, y si se repite lo que se diferencia, es aquel acto el que se experimenta como ensayo (*répétition*): el de una vibración que expresa lo in-finito de aquella relación. Ahora, lo que se expresa como ensayo de un acto de creación, la inversión de un movimiento, es la experiencia de una fractura en cuanto lo gravitante para aquel acto que ensaya una intuición de otra naturaleza vuelve a plantearnos la pregunta por su re-comienzo. Esto nos vuelve a plantear la pregunta por el salto (*Sprung*) de Klee.

¿Cómo concebir una historia in-finita de la naturaleza? ¿Cuál historia in-finita de la naturaleza? Estas preguntas, creemos, nos plantean el límite de este trabajo. Ahora, en cuanto el concepto de gris, el carácter fatídico de él manifiesta una “absoluta indecisión (*absoluten Unentschiedenheit*)”<sup>77</sup>; lo que a una historia infinita de la naturaleza presenta es la repetición de un acto, que a la vez expresa lo in-finito de la relación entre naturaleza y pensamiento. En otras palabras, se revela contingente el ordenamiento que produce el concepto de gris en cuanto lo instaure aquel acto. Pero, en cuanto lo que evidencia un acto es el salto (*Sprung*) del punto-gris que se expresa como el de lo in-finito, hay que considerar la naturaleza de aquella historia, y *viceversa*. Es una experiencia de lo in-finito la que implica una cesura que corta el tiempo en dos, en tanto lo que fuerza a re-comenzar aquella historia es el acontecimiento en que consiste aquel punto. Así, cada ensayo sería la experiencia de un re-comienzo que vuelve, con una repetición del punto que Klee busca invertir<sup>78</sup>. Vuelve a repetirse, cada

---

<sup>77</sup> BG I.2/86

<sup>78</sup> Hay un asunto que creemos que está relacionado a esto, y que estaría vinculado a una pregunta por la relación entre olvido y memoria. Pero esto está más allá de las posibilidades de este trabajo.

vez que se expresa aquel momento cosmogénico, la naturaleza de un ensayo como tono de una variación.

Pues bien, en un acto de creación de mundo está comprometido el orden del tiempo; como dice Deleuze, “*un puro orden del tiempo* [cursivas de Deleuze]”, que “[d]eja de ser cardinal y se vuelve ordinal” (2012, p. 145 [120]), se define simbólicamente por un antes, una cesura, un después —que se desplaza en cuanto la serie se repite—. Dicho de otro modo: un acto de creación de mundo en el que se enfrenta el caos, lo estamos intentando considerar mientras adviene un acontecimiento en el que se distiende asimétricamente ‘el antes’ y ‘el después’, en la medida en que en el orden del tiempo se presenta aquel acto justamente cuando aquella asimetría se expone, cuando acontece una historia (*Geschichte*) de la naturaleza: la de lo in-finito. Es decir, en el presente —que es el de la cesura en cuanto nace de ella la fisura (*Sprung*) del punto-gris— se manifiesta, en cuanto que metamorfosis del acontecimiento, una contra-efectuación de él como obra del arte. En este sentido, una obra de arte expresaría ejemplarmente una resistencia contra lo efectuado; pero entonces, una imagen del pensamiento qué habría de presentar sino lo que como concepto una obra de arte expone como un ser de sensación; justamente, creemos, esto es lo que ha variado radicalmente en Klee (ahondar, en esto último, no nos es aún posible; pero, tendremos que volver a esta cuestión que, sin duda, implica un replanteamiento).

Lo que se experimenta en el actuar de una línea envuelve el tiempo, y mientras expresa aquello que en ella persiste en cuanto que in-decidible una obra de arte se repite como diferencia lo incalculable, lo imponderable, y por tanto llegamos al límite de este trabajo. Un acontecimiento vuelve a expresarse, ahora exponiéndose en una imagen que nos haría necesario volver de otro modo a la pregunta por un ritornelo, en la medida en que retorna la naturaleza del punto-gris —en un tono que nos obliga a seguir preguntándonos por aquella historia de la naturaleza que bien podría llegar a cuestionar aquella figura—. Esto en cuanto es una obra lo que vuelve a dar una imagen, y lo que hemos intentado considerar es que lo que está afuera de la obra varía en su presentación; y el caso del pensamiento de Paul Klee implica atender esta diferenciación (e incluso en el período que estamos buscando pesquisar en este trabajo). La diferencia que expresaría una imagen nos plantearía otra pregunta en torno a ella, nos plantearía de otro modo la naturaleza de una imagen.

En otros términos, si en la interpretación del pensamiento del eterno retorno por parte de Deleuze se enfatiza el sentido de la parodia, en cuanto aquel pensamiento “se da en un mundo *sin identidad*, sin semejanza y sin igualdad. Se da en un mundo cuyo mismo fondo es la diferencia” (2012, p. 361 [311]), lo que expresa una historia in-finita de la naturaleza, divergiendo de aquel sentido, es lo que vuelve a plantearnos una pregunta por la diferencia, en tanto ella la expone un acontecimiento

(*Geschehen*) que lo distingue, a su vez, la naturaleza *de* una historia. Si es una historia in-finita de la naturaleza, como buscamos decir, también tenemos que considerar lo in-finito de aquella historia (*Geschichte*). En otras palabras, se nos plantea con más fuerza la pregunta por la inversión del movimiento en que consiste el ritornelo de Klee. En cuanto se presenta en una obra de arte, lo que solo se vuelve discernible en el concepto de gris; el tornarse sensible del acontecimiento de aquella historia, abre la pregunta por la diferencia que de ella se expresa. Si, en el decir de Deleuze, es siempre por una intensidad que adviene el pensamiento, también tenemos que *volver* a pensar lo que la fecha posterior de aquel período —la obra elaborada en aquella fecha del 33’— expondría como imagen del pensamiento; no solo esto, porque creemos que es fundamental considerar la obra tardía de Klee para contrastar aquella vuelta. Es esto lo que está más allá de los límites de este trabajo.

### VII. Flotante, entre naturaleza y pensamiento.

Para aproximarnos al ritornelo de Klee, entre el período de la *Bauhaus* (1921-1931) y el de la escuela de arte en *Düsseldorf* (1931-1933), hemos intentado considerar que la imagen que nos da a sentir y pensar en él expresa una relación entre naturaleza y pensamiento que la revelaría una distancia. Dicho de otro modo, es una distancia —en cuanto la presenta una obra de arte que expone un ver y oír fuera-de-sí— la que manifiesta aquella relación en tanto compone una vibración. De esta manera, en la medida en que se presenta un acontecimiento —que entre naturaleza y pensamiento se discierne en el momento en que el re-comienzo de un mundo vuelve a exponerse como la expresión de un movimiento cosmogénico<sup>79</sup>—, es aquella distancia la de una re-creación de mundo. Este movimiento que lo concibe un diálogo con la naturaleza (*mit der Natur*), y que lo expresa una lengua de dos (*Zwie-sprache*), en cuanto lo compone una relación entre dibujo y pintura, al mismo tiempo expone que el pensamiento está excedido, está fuera de sí. En este sentido, aquel período en cuanto intervalo expone una experiencia en la que una imagen del pensamiento da un mundo que, expresándose en una imagen, está fuera de sí. Un acto de creación de mundo lucha contra lo que lo genera y, en cuanto acto (*Tun*) que desenvuelve un acontecimiento, lo que él expone se discierne en el momento cosmogénico como un movimiento que expresa una metamorfosis, en tanto se presenta un retorno en cuanto desvío. El re-comienzo de un mundo que compone una relación desterritorializada entre tierra y territorio manifestaría que sus extremos, caos y cosmos, en el decir de P. Boulez, son indiferenciables (2015, p. 98-99). En otros términos, es un diálogo en *Out-landisch* el que expresa el pensamiento de Klee, en tanto hace de él un ver y oír fuera-de-sí: la imagen de un

---

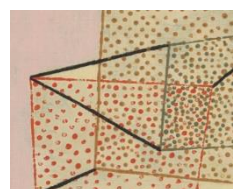
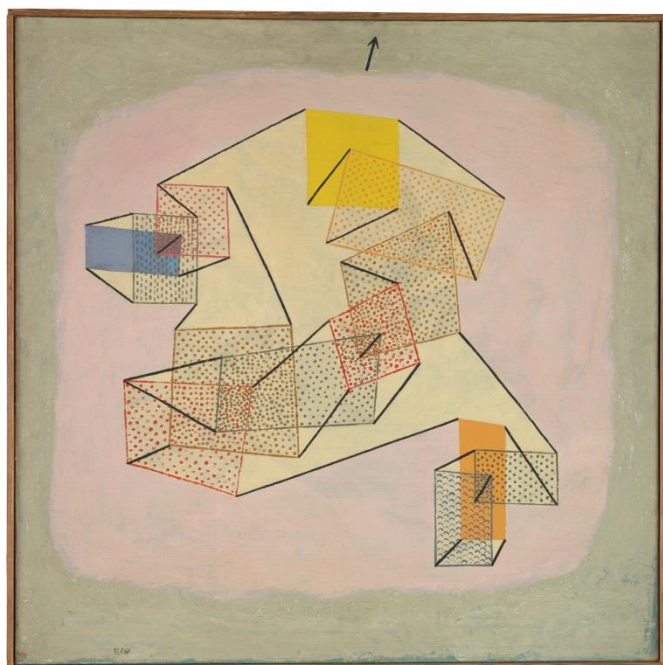
<sup>79</sup> Que el momento sea el de un movimiento que implica la forma a priori del tiempo. Puede también considerarse como contrapunto el texto de Barbariá (2014, pp. 99-112).

mundo que se presenta como la de un caos-cosmos, como la de una fuga de lo abstracto que la compone una línea-ondulada. Como dirá en la *Conferencia de Jena* de 1924,

[r]ealidades del arte, que a la vida la llevan más 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*). (1979a, p. 49).

Si una imagen del pensamiento expresa que la naturaleza de un mundo es la de un caos-cosmos, la de una fuga de lo abstracto ¿cuál imagen nos da a sentir y pensar la relación entre naturaleza y pensamiento, en la medida en que implica un ritornelo que (lo) vuelve a dar un caos-cosmos? Creemos que aquella imagen buscará presentarla Klee en una figura que expresaría aquella relación; aquella imagen la expondría como un movimiento cuya presentación tendríamos que concebir en cuanto que flotante (*Schwebendes*, 1930, 220) en tanto que aquella relación la expresaría una distancia.



*Flotante*, 1930, 220

Transferencia en óleo sobre lienzo; marco original.

84 x 84 cm

Aquella relación está paradójicamente excedida por lo que presenta: un caos-cosmos, un ritornelo de él ha compuesto las fuerzas del caos, terrestres y cósmicas —es la composición la que se presenta como un mixto desterritorializado—; ahora, en una imagen del pensamiento también hay que intentar considerar que el ritornelo de Klee implica una dirección que la expresaría una suerte de vector. Aquí, si se trata de captar las fuerzas que componen un ritornelo que vuelve a dar una imagen del pensamiento, hay también que considerar que el vector en Klee lo presentaría el símbolo de una flecha en cuanto que signo de un cambio de dirección<sup>80</sup>. Pero, sea cuál sea este cambio de dirección, ello implica considerar que la flecha, para Klee, describe una experiencia trágica (2014, p. 44)<sup>81</sup>.

Y si bien no podemos desarrollar aquí esto último, hemos al menos buscado decir que, en una obra de arte, el puente que hace de pasaje de lo finito a lo infinito hay que considerarlo como una estructura. Si un pasaje expresa la relación entre intuición y construcción en cuanto él se experimenta en una obra de arte como composición, la experiencia de ella vuelve a dar una imagen del pensamiento. Es el ritornelo de Klee el que expresa una inversión del movimiento que sería fruto de una *distancia*, y esta sería la de una experiencia trágica que estaría siendo presentada por una flecha.

Además, hemos buscado considerar que el diálogo *con* la naturaleza —que es para Klee una *conditio sine que non*— implica uno en *Out-landisch* en tanto se experimenta un ver y oír fuera-de-sí que presenta una relación entre naturaleza y pensamiento. Y en el caso de *Flotante* (*Schwebendes*, 1930, 220), expone aquel el movimiento de una fuga que puede presentarlo una flecha, a la vez que expresa un ritornelo desterritorializante<sup>82</sup>. En este sentido, que una relación entre naturaleza y pensamiento se exprese en cuanto que *flotante*, implica considerar que el movimiento que se presenta como suspendido expone una “pluridimensional simultaneidad (*mehrdimensional Gleichzeitigkeit*)” (1979a, p. 15-17) como la experiencia de una vibración. En otras pocas palabras, un movimiento la re-crea. Esta obra pictórica y gráfica compone una fuga en el contacto entre las superficies, mientras

---

<sup>80</sup> Para el período al que hemos buscado aproximarnos, puede considerarse en relación a las flechas: *Vehículo de pájaro-alegoría* (1922, 231); *Lugar conmovido* (1922, 109); *Despegue* (1923, 250); *Salida de los barcos* (1927, 140); *Amenaza y huida* (1927, 252); *Una vez más fondo embrujado!* (1927, 287); *Flotante* (*Schwebendes*, 1930, 220). Ver anexo.

<sup>81</sup> “cuan extenso el viaje, tanto más sensible la tragedia. ¡Tener que devenir movimiento y no serlo ya! (*Je weiter die Reise, desto empfindlicher die Tragik, Bewegung werden zu müssen und nicht schon zu sein!*)” (2014, p. 44).

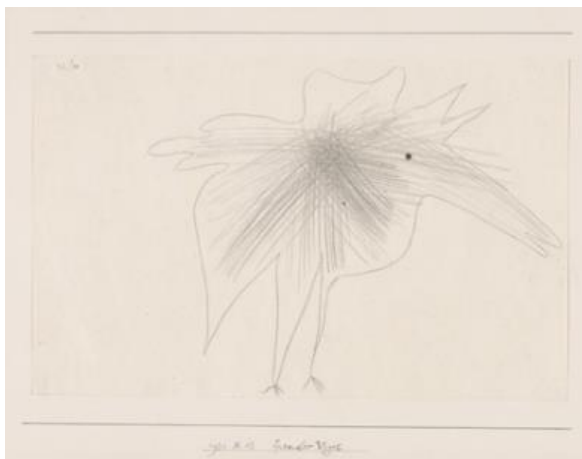
<sup>82</sup> En el caso de la flecha negra, Klee expresa: “la configuración de la flecha negra consiste en la intensificación del desenvolvimiento energético de lo blanco, como dado o estado o presente, según lo negro que emerge como acto o futuro. (...) Y la flecha viaja en la dirección de la acción (*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”. (2014: p. 47). Ahora, si consideramos el caso de la flecha roja, por ejemplo de *Despegue* (1923, 250), ella expresa un movimiento calorífico, 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.

una variación-rítmica cromática se expresa; las *distancias* que van conjugándose incorporan aquella variación-rítmica, mientras se expone una oscilación, que presenta una tensión, y que el movimiento que produce una fuga expresa como una torsión. Así, varía la presentación de las superficies-rítmicas en contacto. La relación entre las distancias compone un movimiento flotante que, suspendido como un péndulo, involucra a aquella flecha<sup>83</sup>. En esta obra, la oscilación implica un multidimensional contacto: las líneas contactan superficies y viceversa; prolongándose los conjuntos rítmicos, una imagen que se halla extrañamente entre naturaleza y pensamiento da una experiencia: la de un mundo que se pronuncia “abstracto con recuerdos (*abstrakt mit Erinnerungen*)” (Klee, 1993, número 951). Para intentar concluir: la conjugación de fuerzas, que hace visible la composición de esta obra, presenta un descentramiento expuesto en la figura que compone el ritornelo de Klee, mientras extiende una pluridimensional simultaneidad como la modulación de un ritmo que (lo) expresa un ver y oír fuera-de-sí. En un hacer de esta obra, el ensayo de un afuera, las distancias que se componen generan un movimiento vibratorio. Lo que excede el ver de esta imagen es una vibración en la medida en que la compone *un ojo y un oído*. La atmósfera en la que yace suspendido, oscilando, el movimiento en esta obra, es la experiencia de un pasaje que abre lo *flotante*; y en cuanto abre una multiplicidad de perspectivas, expresa el descentramiento de un mundo —sin punto-centro de equilibrio, como un ejercicio de descentralización—. Expresándose suspendido lo inacabado, una flecha expresa las fuerzas del movimiento de una fuga, que revela que el ritornelo de Klee hay que considerarlo compuesto por un diálogo en *Out-landisch*. En la medida en que el ritornelo que actúa en aquella obra lo presenta una oscilación que expresa que en la relación entre naturaleza y pensamiento el meollo del punto está fuera de sí: el ritornelo de Klee presenta una experiencia del retorno en cuanto que desvío, la distancia en cuanto inversión del movimiento. Quizá, para ahora concluir, habríamos de considerar un humor del sentido integrado en aquella relación, en tanto expresa un desvío el “envío cósmico (*kosmisches Paket*)” de Klee<sup>84</sup>. La de un ver y oír fuera-de-sí la experiencia de una cosmogénesis, en cuanto la de un devenir-otro: una experiencia de lo extraño en cuanto devenir-*Out-landisch* del pensamiento.

---

<sup>83</sup> Ver la nota anterior.

<sup>84</sup> BG I.1/21.



*Pájaro extraño (fremder Vogel, 1931, 273)*

Lápiz sobre papel sobre cartón

21 x 32,9 cm

En otras palabras, hemos considerado un trayecto del pensamiento de Klee para aproximarnos al ritornelo de él. Buscamos con ello concebir la contra-efectuación de un acontecimiento que se expone como el retorno de un desvío. Ahora, lo que expresaba una obra de arte de él se presentaba como una metamorfosis (*Verwandlung*); ésta la generaba una inversión del movimiento, en cuanto la componía un diálogo en *Out-landisch*. En la medida en que manifiesta una fuga de lo abstracto —una imagen del pensamiento—, en cuanto la compone un *pájaro extraño (fremder Vogel)*, Klee considera que esta corresponde a la presentación de un ver y oír fuera-de-sí; en cuanto lo presenta un acto de creación de mundo y expone un devenir-otro, se expresa como el del movimiento de una polifonía (*Mehrstimmigkeit*)<sup>85</sup>. Quizá, paradójicamente, la presentación de una pluralidad de voces sería lo que cada obra expresaría mientras está ella implicada en el ensayo de aquel movimiento que expone el ritornelo de Klee: el movimiento inacabado de una polifonía en cuanto desterritorializa la relación entre tierra y territorio; el momento cosmogénico del punto-gris desterritorializado en aquel movimiento de un diálogo en *Out-landisch*. En este sentido, “[q]uizá esto sea lo propio del arte, pasar por lo finito para volver a encontrar (*retrouver*), volver a dar (*redonner*) lo infinito” (Deleuze y Guattari, 2009, p. 199 [186]). En otras palabras, se expresa la imagen del pensamiento de Klee como

---

<sup>85</sup> Permítasenos como contrapunto citar de *Diarios* (1993), el número 932: “Inventar el *chorus mysticus*, que debería ser interpretado por unas cien voces infantiles. Quien pudiera hacerlo, no necesitaría esforzarse en su afán. Las muchas obritas conducen allá, a fin de cuentas”. O como dirán Deleuze y Guattari, en el onceavo capítulo de *Mil Mesetas*, “Escenas de infancia, juegos de infancia: se parte de un ritornelo infantil, pero el niño ya tiene alas, deviene celeste. El devenir-niño del músico va acompañado de un devenir-aéreo del niño, en un bloque indescomponible. Memoria de un ángel es más bien devenir para un cosmos”, (2010, p. 353).



la de una polifonía que busca abrir un caos-cosmos<sup>86</sup>; la relación entre naturaleza y pensamiento la presenta una pluralidad de voces, como la expresión de una inversión del movimiento que, flotante, se expone como una *fuga*; un in-estable des-equilibrio en cuanto flotante.

---

<sup>86</sup> La diversidad y disparidad de estilos que expresa la obra de Paul Klee quizás se deba a la naturaleza de un pensamiento que presenta la imagen de sí como polifónica.

### **Bibliografía**

Barbari, D. “Rhythmic Movement”. En J. Sallis (Ed.). *The Philosophical Vision of Paul Klee*. Leiden, Brill. 2014.

Baumgartner, M. “«C’est  Weimar que fleurit une plante qui ressemble  la dent de sorcire» Paul Klee aus der Sicht der Surrealisten” En G. Wedekind (Ed.). *Polyphone resonanzen. Paul Klee und Frankreich. La France et Paul Klee*. München, Deutscher Verlag. 2010.

Baumgartner, M. “From Structural Analysis and morphogenesis to art”. En J. Sallis (Ed.). *The Philosophical Vision of Paul Klee*. Leiden-Boston, Brill, 2014.

Bschlin, N., Ilg, B., y Zeppetella, P. “Paul Klees Malutensilien”. En S. Frey y J. Helfenstein (Ed.). *Die Sammlung Bürger*. Bern, Benteli Verlag, 2000.

Benjamin, W. “El surrealismo”. En W. Benjamin. *Obras. Libro II. Vol.1*. Ed. Tiedemann, R. y Schweppenhuser, H. Trad. Navarro Pérez, Jorge. Abada Editores, Madrid, 2007.

Benjamin, W. “Experiencia y pobreza”. En W. Benjamin. *Obras. Libro II. Vol.1*. Ed. Tiedemann, R. y Schweppenhuser, H. Trad. Navarro Pérez, Jorge. Abada Editores, Madrid, 2007.

Bergson, H. “La percepción del cambio”. En H. Bergson. *El pensamiento y lo moviente*. Trad. P. Ires. Buenos Aires, Editorial Cactus, 2013.

Bonnefoit, R. “Paul Klee und die “Kunst des Sichtbarmachens” von Musik” En *Archiv fur Musikwissenschaft*, 65. Jahrg., H. 2, 2008.

Boulez, P. *Le pays fertile. Paul Klee*. Ed. y presentación Thévenin, Paul. Paris, Édition Gallimard, 1989.

Boulez, P. *The Fertile Land - Pierre Boulez Paul Klee Identifications. Texts, translations, mutations*. Ed. E. Mulder y Trad. E. Pelgrom. Maarn-Nijmegen, Uitgeverij Roelants. 2015.

Corazón, A. (Ed.). *Bauhaus*. Trad. Fonseca, D. Madrid: Comunicación, 1971.

de Beistegui, M. "Onto-hetero-genesis: thinking Difference with Deleuze". En M. de Beistegui. *Truth and genesis. Philosophy as Differential Ontology*. Bloomington, Indiana University Press, 2004.

Deleuze, G. *El pliegue. Leibniz y el Barroco* Trad. J. Vásquez Pérez y U. Larraceleta. Barcelona, Ediciones Paidós; 1989.

----- *Le pli. Leibniz et le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.

Deleuze, G. *Crítica y Clínica*. Trad. Kauf, T. Barcelona, Editorial Anagrama, 1996.

----- *Critique et Clinique*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.

Deleuze, G y Guattari, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. J. Vásquez Pérez con colaboración de U. Larraceleta. Valencia, Pre-Textos, 2010.

----- *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1980

Deleuze, G y Guattari, F. *¿Qué es la filosofía?* Trad. Kauf, T. Barcelona, Editorial Anagrama, 2009.

----- *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Les Éditions de Minuit, 2005.

Deleuze, G. *Diferencia y Repetición*. trad. M.S., Delpy y H. Beccacece. Buenos Aires, Amorrortu, 2012.

----- *Différence et Répétition*. Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

Düchting, H. *Paul Klee. Malerei und Musik*. München: Prestel Verlag, 2001.

Einstein, C. *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Leipzig, Reclam Leipzig, 1988.

Escoubas, E. "A polyphonic Painting: Paul Klee and Rhythm" en J. Sallis (Editor). *Paul Klee: philosophical vision*. Chicago-Chestnut Hill: McMullen Museum of Art, Boston-University of Chicago Press, 2012.

Florman, L. *Concerning the spiritual and the concrete in Kandinsky's art*. Standford, Standford University Press, 2014.

Forgács, É. *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. Trad. Bátki, J. Budapest, Central European University Press, 1997.

Fundación Juan March. *Paul Klee. Maestro de la Bauhaus*. Curadoras F. Eggelhöfer y M. Keller Tschirren. Madrid, Fundación Juan March y Editorial de Arte y Ciencia, 2013.

Gaßner, H. "«Realität der Sympathie. Parallelismus der Naturreiche»". En H. Gaßner (Ed.) *Elan Vital oder Das Auge des Eros. Kandinsky, Klee, Arp, Miró, Calder*. Bern-Bonn: Haus der Kunst München, 1994.

Geelhaar, C. *Paul Klee und das Bauhaus*. Köln: DuMont Schauberg. 1972.

Glaesemer, J. "Paul Klees persönliche und künstlerische Begegnung mit Alfred Kubin". En A. Zweite (Ed.). *Paul Klee. Das Frühwerk. 1883-1922*. München, Galerie + edition A, 1979.

Glaesemer, J. "Klee and the german romanticism". En C. Lanchner. (Editora) *Paul Klee*. New York, The Museum of Modern Art, 1987.

Grosz, E. *Chaos, territory, art: Deleuze and the framing of the earth*. New York, Columbia, 2008.

Haxthausen, C. "Klee künstlerisches Verhältnis zu Kandinsky während der Müncher Jahre". Trad. Schaup, S. A. Zweite (Ed.). *Paul Klee. Das Frühwerk. 1883-1922*. München, Galerie + edition A, 1979.

Hölderlin, F. *Empédocles*. Presentación, trad. y notas. Ferrer, A. Edición bilingüe. Madrid, Ediciones Hiperión, 2008.

Kandinsky, V y Marc, F. *El jinete azul*. Trad. Burgaleta W, R. Madrid, Editorial Paidós, 2010.

Klee, P. *Schriften. Rezensionen und Aufsätze*. C. Geelhaar (Ed.). Köln, DuMont Buchverlag, 1976.

Klee, P. *Über die moderne Kunst*. Bern, Benteli Verlag, 1979a.

Klee, P. *Tagebücher 1898-1918*. Ed. y prólogo de F. Klee. Köln, DuMont, 1979.

Klee, P. *Briefe an die Familie*, 2 Vol. Edición Klee, Félix. Cologne, DuMont, 1979b.

Klee, P. *Kunst – Lehre*. Selección y Edición de R. Günther. Leipzig, Verlag Philipp Reclam, 1987.

Klee, P. *Théorie de l'art moderne*. Trad. P-H. Gonthier. Paris, Denoël, 1985.

Klee, P. *Diarios 1898-1918*. Trad. Reuter, J. Madrid: Alianza, 1993.

Klee, P. *Teoría del arte moderno*. Trad. P. Ires. Buenos Aires: Cactus, 2008.

Klee, P. *Pädagogisches Skizzenbuch*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2014.

Klee, P. *Bildnerische Gestaltungslehre*. <[www.kleegestaltungslehre.zpk.org](http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org)>

Martínez, S. “Repeticiones, membranas y ritmos. Un encuentro entre Gilles Deleuze y Paul Klee”. *Revista Areté* 29. Vol.2, 2017.

Martínez, S. “La naturaleza en y de un encuentro, Gilles Deleuze”. *Revista Aufklärung, João Pessoa*, v.5, n.2, 2018.

Melville, H. *Moby Dick*. New York, Penguin eBooks, 2009.

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

Ruiz Stull, M. “Experiencia y empirismo trascendental”. En: Díaz, E. (Ed.). *Gilles Deleuze y la ciencia*. Buenos Aires, Biblos, 2013a.

Ruiz Stull, M. *Tiempo y experiencia. Variaciones en torno a Bergson*. Chile, Fondo de Cultura Económica, 2013b.

Sauvagnargues, A. *Deleuze. Del animal al arte*. Trad. Agoff, I. Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

Sá Cavalcante, M. “In-Between Painting and Music. The philosophical vision of Paul Klee” en J. Sallis (Editor) *The Philosophical Vision of Paul Klee*. Leiden-Boston, Brill, 2014.

Schmidt-Nonne, H. “Der Unterricht von Paul Klee in Weimar und Dessau” en *Pädagogisches Skizzenbuch*. Berlin, Gebr. Mann Verlag. 2014.

Sibertin-Blanc, G. *Deleuze y el Antiedipo. La producción del deseo*. Trad. Goldstein, V. Buenos Aires, Nueva Visión, 2010.

Sibertin-Blanc, G. *Politique et État chez Deleuze et Guattari. Essai sur le matérialisme historico-machinique*. París, PUF, 2013.

Siebenbrodt, M. y Schöbe, L. *Bauhaus 1919-1933*. New York, Parkstone Press International, 2009.

Temkin, A. “Klee and the Avant-Garde 1912-1940”. C. Lanchner. *Paul Klee*. New York, The Museum of Modern Art, 1987.

Vallega, A. “Paul Klee’s Vision of an originary cosmological Painting” en J. Sallis (Ed.). *Paul Klee: philosophical vision*. Chicago-Chestnut Hill: McMullen Museum of Art, Boston-University of Chicago Press, 2012.

VV AA. *Kandinsky: Russian and Bauhaus years, 1915-1933*. New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1983.

Werckmeister, O.K. “Klee im Ersten Weltkrieg”. En Werckmeister. *Versuche über Paul Klee*. Frankfurt/Main, Syndikat, 1981.

Werckmeister, O.K. "From Revolution to Exile". En C. Lanchner. *Paul Klee*. New York, The Museum of Modern Art, 1987.

Wedekind, G. "Metamystik. Paul Klee und der Mythos". En P. Kort (Editora). *Paul Klee. In der Maske des Mythos*. Bonn, VG Bild-Kunst, 1999.

Zeidler, S. "Form as revolt: Carl Einstein's philosophy of the real and the work of Paul Klee" en *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 57/58, 2010.

Zouravichvili, François. *El vocabulario de Deleuze*. Traducción Goldstein, Víctor. Buenos Aires, Atuel, 2007.