

PARA UNA HISTORIA IN-FINITA DE LA NATURALEZA EN EL PENSAMIENTO-EN-IMAGEN DE PAUL KLEE. A PARTIR DE UNA INTERPRETACIÓN DE LOS PARÁGRAFOS 76 Y 77 DE LA CRÍTICA DE LA FACULTAD DE JUZGAR DE KANT.

For an In-finite History of Nature in Paul Klee's Thought-in-Images. As from an Interpretation of Paragraphs 76 and 77 of Kant's Critique of Judgement.

Sergio Andrés Martínez Vilajuana

Universidad de Chile (Chile)

sergio.sermar@gmail.com

RESUMEN

En este trabajo busco aproximarme a una historia in-finita de la naturaleza en el pensamiento-en-imagen de Paul Klee a partir de una interpretación de los párrafos 76 y 77 de la Crítica de la facultad de Juzgar de Kant. Para su lectura, propongo considerar como contrapunto uno de los principios del entendimiento puro que Kant considera en la Crítica de la razón pura, este es: el principio de las anticipaciones de la percepción. A saber, el principio que explica la condición de toda sensación. Para preguntar por una historia in-finita de la naturaleza es fundamental atender a la diferencia implicada en la relación entre naturaleza y arte que advierte Klee. Dicha diferencia conlleva considerar el origen de esta historia como fractura por la atención puesta hacia lo que la diferencia, lo cual exige pensar en lo que denomino un cambio de percepción.

Palabras clave: *arte, intuición intelectual, historia in-finita de la naturaleza, acto de creación de mundo, fractura, principio de producción de mundo, momento cosmogenético.*

ABSTRACT

To approach an un-ending history of nature in Paul Klee's thought-in-images, I focus this work on an interpretation of paragraphs 76 and 77 of Kant's Critique of the faculty of Judgment. For its reading, I think that is necessary a counterpoint. This is, the principle of the anticipation of perception, one of the principles of pure understanding that Kant considers in the Critique of Pure Reason. Furthermore, in the in-between of that interpretation of paragraphs 76 and 77 of the Critique of the faculty of Judgment, in a genetical and genealogical manner, it seems fundamental to attend to the difference implied in the relationship between nature and art, which will entail to consider a break in the origin of an un-ending history of nature. This break requires to think what I name as a change of perception.

Keywords: *UArt, intellectual intuition, a un-ending history of nature, act of creation, break, principle of producción of a world, cosmogenetical moment.*

*El proceso de abstracción transfigurado por la filosofía y únicamente atribuido al sujeto cognoscente tiene lugar en la sociedad del canje (Tauschgesellschaft)
Th. Adorno. Dialéctica negativa.*

*El tono es el sonido interrumpido
Friedrich Schelling, Filosofía del arte*

*Felix escribe: "Iber Kopap er schek mire in pi l pilbuch. ich u tu mülers ku müsel taspistu. Einmilerschas numer 23 (zweiunddreißig). feliz Klee. Ot ut wener ist ein laupup."
Paul Klee. Diarios 1898-1918.*

INTRODUCCIÓN¹

Para aproximarme a una historia in-finita de la naturaleza en Paul Klee (1879-1940), propongo una interpretación genética y genealógica de la elaboración de su pensamiento-en-imagen,² que hallaría su fuente filosófica en los párrafos 76 y 77 de la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant.³ Aquí entiendo por interpretación genética y genealógica una atención puesta en la pregunta por el origen de su pensamiento-en-imagen. Para lo que origina la ela-

¹ Este artículo es parte del proyecto de investigación "Hacer memoria. Otra historia in-finita de la naturaleza", Número 3190096, Fondecyt-Postdoctorado. 2019-2021. Profesor Patrocinante: Pablo Oyarzun R. Patrocinado por Universidad de Chile, Chile. Centro de Estudios Interdisciplinarios en Filosofía, Artes y Humanidades y el Departamento de Postgrados en Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Agradezco al Zentrum Paul Klee por la generosidad de haberme proporcionado las imágenes que se hallan en las entrañas de la investigación, en particular, a Eva Wiederkehr Sladeczek. Muchas gracias a quienes evaluaron anónimamente el trabajo aquí presentado, sus comentarios fueron de mucha ayuda para mejorarlo.

² Con el uso del guion para una *historia in-finita de la naturaleza busco describir un corte y enfatizar lo finito. Con el uso del guion para pensamiento-en-imagen* deseo enfatizar la presentación imaginal de su pensamiento, esto es, con el enlace busco atender a la presentación de su pensar en imágenes en cuanto se presenta en imágenes.

³ Para la traducción de la *Kritik der Urteilskraft*, hemos consultado tanto la traducción de Pablo Oyarzún Robles (1992) como la de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, vertida por *Crítica del discernimiento* (2012). Pero he optado por la primera.

boración de su pensamiento-en-imagen, creo necesario atender lo que el artista suizo-alemán denomina "el momento cosmogénico (*der kosmogonische Moment*)" (BG I. 1/14 a 1/16).⁴ Por momento cosmogénico, Klee entiende el instante en que se torna perceptible un movimiento de diferenciación entre caos y cosmos. Este movimiento de diferenciación, que cosmogónicamente entrafia a la tierra, para Klee equivale al movimiento de la naturaleza. Una interpretación de los párrafos 76 y 77 de la *Crítica de la facultad de juzgar*, en los que la pregunta por una intuición intelectual se halla en el meollo de estos, conlleva averiguar la relación entre naturaleza y arte que se plantea el artista suizo-alemán. Esta relación exigiría preguntar de otro modo por una intuición intelectual, en tanto se problematiza un movimiento de la naturaleza. Entiendo aquí por intuición intelectual la intuición de una imagen arquetípica, en la medida en que se imagina como originariamente constitutiva de la realidad.

En el tono hipotético en el que deseo desarrollar este trabajo, averiguar la naturaleza de esta intuición intelectual exige prestar atención al momento cosmogénico, en tanto momento en que se discierne lo que diferencia una historia in-finita de la naturaleza. Entonces, preguntaré por lo que discierne el momento cosmogénico y al mismo tiempo buscaré proponer una puesta en cuestión de una intuición intelectual. Esto me permitirá aproximarme al movimiento de la naturaleza considerado por Klee.

Si de una lectura kleeneana de los párrafos 76 y 77 de la *Crítica de la facultad de juzgar* se desprende una pregunta por lo que diferencia una intuición intelectual, propongo considerar que implica la intuición de un principio de producción de mundo lo que diferencia una intuición intelectual. Si una intuición intelectual presupone una imagen arquetípica como la de un intelecto

⁴ La *bildnerische Gestaltungslehre* será citado por BG luego por número romano para finalmente número arábigo, en este caso: BG I. 1/14 a 1/16. Los cursos de Klee en la Bauhaus se hallan publicados en: www.kleegestaltungslehre.zpk.org.

arquetípico (Kant, 1992, B 351/ A 347), a saber, la de un intelecto intuitivo que va de la intuición de un todo a lo particular (Kant, 1992, B 351/ A 347), es posible plantear un cuestionamiento a lo que origina tal intuición al problematizarlo como un principio de producción de mundo. Este desplazamiento me permite preguntar por la naturaleza imaginal de una intuición intelectual, así como la puesta en cuestión de lo que diferencia una intuición intelectual como principio de producción de mundo posibilita cuestionar cómo el momento cosmogénico se diferencia de una imagen arquetípica en cuanto radicalmente la problematiza.

El instante en que se percibe la cosmogénesis de un mundo es también el de un momento decisivo para la crítica de un principio de producción de mundo. Tal crítica se reside en un dominio en el que se presenta un momento cosmogénico. Es el dominio del arte el que hace sensible y pensable una crítica a un principio de producción de mundo, en tanto una obra de arte abre la experiencia a una historia in-finita de la naturaleza. Esta distinción entre principio de producción de mundo e historia in-finita de la naturaleza es importante para este trabajo. Por ello, es necesario prestar atención a lo implicado en esta historia que nos propone Klee (BG II.21/130-131). En la *conferencia de Jena de 1924* el artista suizo-alemán llama “acto de creación de mundo (*weltschöpferische Tun*)” (1999, p. 65) a lo que aquí interpreto como el acto de dramatización de una intuición intelectual, por cuanto su origen se halla en una intuición estética. Se tiene que considerar este pasaje del intelecto arquetípico a la imagen arquetípica o, más bien, de una intuición intelectual a una intuición estética, en tanto se atiende la intuición estética originariamente como una experiencia de la sensación.

Una aproximación genética y genealógica a una historia in-finita de la naturaleza tiene que atender a la pregunta: ¿qué es lo que interrumpe un principio de producción de mundo, es decir, el principio implicado en un proceso de abstracción al considerar una experiencia de la sensación? Si en una sensación se halla el

origen del momento cosmogénico, lo que diferencia exigiría problematizar la intuición estética como intuición intelectual. Y si se presta atención al origen de una historia in-finita de la naturaleza, lo que le diferencia conllevaría poner en cuestión una intuición estética. ¿Cómo elabora Klee esta problemática? Esta pregunta exigiría pensar lo que denomino un cambio de percepción, el cual sería generado por la interrupción del momento cosmogénico, en tanto que implica una fractura, una historia in-finita de la naturaleza.⁵ Que la pregunta por una fractura sea fundamental para una historia in-finita de la naturaleza se debe a lo experimentado por un pensamiento-en-imagen: la experiencia de una sensación en el momento cosmogénico.

1. PARA UNA INTERPRETACIÓN DE LOS PARÁGRAFOS 76 Y 77 DE LA CRÍTICA DE LA FACULTAD DE JUZGAR

La distinción entre principios regulativos y principios constitutivos planteada en el párrafo 76 de la *Crítica de la facultad de juzgar*, se podría interpretar como una llamada de atención hacia lo que he llamado principio de producción de mundo. Como dice Kant, aquella distinción es necesario conservarla para nuestro intelecto, pues de la posibilidad de pensar en algo no se desprende su realidad (*Wirklichkeit*) y *viceversa*. Esta es una distinción propia de los límites de nuestro intelecto (Kant, 1992, B340/A 336). Pero, si un principio de producción de mundo se halla expuesto en el dominio del arte, condice con que este dominio es fundamental para los inicios del idealismo alemán o para el romanticismo temprano,⁶ en la medida en que dicho dominio se revela como un espacio de experimentación, puesto que singularmente expresaría la opera-

⁵ La fractura expresa un corte, un quiebre, Klee rescata este concepto de la geología. Ver BG I.4/18.

⁶ Sobre todo, aquí la lectura de la Observación I de la segunda sección de la primera parte de la *Crítica de la facultad de Juzgar* o *Crítica del discernimiento* es sumamente relevante para el romanticismo temprano y el idealismo alemán, y para lo que se llamará filosofía del arte.

ción del principio mismo en términos estético-filosóficos. Es que, para el romanticismo temprano, la obra de arte en cuanto acabada presenta efectivamente su principio constitutivo en sí misma, a la vez que por analogía permitiría pensar lo que es constitutivo de un mundo. La condición de posibilidad de la obra de arte se halla implicada en sí misma.

En este trabajo me interesa considerar ambos principios, regulativo y constitutivo, operando en la presentación de una obra de arte, desde que expone un principio de producción de mundo. Lo anterior se debe a que genealógicamente para el temprano romanticismo, o para los inicios del idealismo alemán, lo regulativo es la puesta en obra de la experiencia del arte en tanto que experiencia inacabada.⁷ La posibilidad de pensar lo inacabado de tal experiencia se abre como un hiato entre lo regulativo y lo constitutivo. Entonces, se desea alcanzar una imagen arquetípica que se concibe como constitutiva de la realidad. Y más allá de que busque atender uno de los componentes, regulativo o constitutivo, lo que propongo como un trabajo de la crítica es poner en cuestión el principio de producción de mundo, en la medida en que pregunto por lo que subyace a este, lo cual implica la experiencia de un *transporte*. Que una intuición intelectual implique una intuición estética no es un motivo menor, pues está en el meollo del asunto la pregunta por la relación entre naturaleza y arte. El *transporte*

7 P. Lacoue-Labarthe y J-L Nancy han apuntado este asunto a partir del significado de la estética trascendental, de la primera crítica de Kant, para el temprano romanticismo. La división de la intuición en dos formas puras: tiempo y espacio, no solo limita las posibilidades del intelecto, en tanto que no son conceptos inteligibles sino formas puras de la intuición, *pues* en la medida en que lo que se intuye se presenta distintamente tanto en el tiempo (sentido interno) como en el espacio (sentido externo) —y la posibilidad de la cognición se limite a un objeto en general categorialmente representado—, no se puede presuponer una síntesis substantiva de la experiencia. Es decir, esta es siempre regulativa. Para Lacoue-Labarthe y Nancy, “[d]e aquí hay que partir, de esta problemática del sujeto que no puede presentarse ante sí mismo y de la erradicación de todo sustancialismo, si se quiere entender lo que el romanticismo va a recibir, no como su legado, sino como “su” cuestión más difícil y probablemente más intratable” (2012, p. 60).

reside justamente en la relación entre naturaleza y arte, en el movimiento que conduce a pensar en tal relación. Como dirá Kant,

...pronto se cae en la cuenta que dondequiera que el entendimiento no puede seguir, vuélvese trascendente la razón (*die Vernunft überschwenglich wird*), y se manifiesta en ideas previamente fundadas (como principios regulativos), pero no en conceptos objetivamente válidos [como principios constitutivos (agregado nuestro)]. (1992, B 339 / A 335)

Si en la *Crítica de la facultad de juzgar* hay una experiencia peculiar que manifiesta ideas, esta es la de lo sublime. E intento sostener, siguiendo a X. Tilliette (1995), que esta experiencia está implicada en la interpretación de los párrafos 76 y 77 de la *Crítica de la facultad de juzgar*. Para una aproximación a una historia in-finita de la naturaleza, desde la perspectiva de la relación entre las facultades de conocimiento, lo que como experiencia abre esta historia se tiene que pensar como un desgarramiento. El desgarramiento genera la relación entre imaginación y razón. Se tiene entonces que considerar implicada la imaginación en la experiencia del volverse trascendente de la razón.⁸ Si la experiencia de lo sublime expresa la violencia de la imaginación, llevando a la facultad

8 Incluso, según X. Tilliette, en Fichte, si consideramos la doctrina de la ciencia como la exposición de una lógica de la imagen que se abre a partir de la imaginación, cuyo papel es clave para la intuición intelectual “Se atenderá que para sustentar las premisas kantianas de la intuición intelectual en el ser humano, Fichte no ha recurrido al “sentimiento de lo sublime”, mientras que este es manifiestamente un lugar al que se recurre intuitivamente (*lieu intuitif*) y una referencia mayor para los jóvenes discípulo de Schiller. Sin embargo, la proximidad no se le ha escapado, si uno toma en consideración una discreta indicación en el Fundamento [de toda la Doctrina de la ciencia]. El pasaje trata de esa «maravillosa facultad desconocida (*merveilleuse faculté méconnue*) del yo (*Moi*), la imaginación, capaz de reunir los contrarios, el Yo y el No-Yo (*le Moi et le Non-Moi*), la conciencia y la cosa, haciéndolos flotar, oscilar (*Schweben*), hasta que le fije los límites la razón; pero es la imaginación la que, por su oscilación característica, mediadora entre lo finito y lo infinito, engendra el producto (de la percepción). De allí nace también el tiempo, la sucesión de los momentos, que la imaginación despliega (*étire*) en su «conflicto con ella-misma»” (1995, p. 138). Traducción nuestra.

cognoscitiva más allá de sí, se debe a que la imaginación violenta al entendimiento provocando la génesis del dominio de la razón. La experiencia de lo sublime como experiencia de un desgarramiento, que atañe a un evento informe de la naturaleza que sobrepasa en intensidad a la experiencia de la forma de lo bello, como expresa Kant en la *Crítica de la facultad de juzgar* (1992, §28), excede el libre juego entre imaginación y entendimiento. La violencia de la relación entre las facultades, en analogía a un evento informe de la naturaleza, provoca un desgarramiento que hace que se genere el dominio de la razón. Esta experiencia desgarradora origina o engendra las ideas. Es un cuerpo el espíritu que engendra las ideas; un desgarramiento como una experiencia que expresa una alteración cognoscitiva por la relación entre imaginación y razón que, a su vez, origina el dominio de las ideas.⁹

Ahora bien, en la medida en que se preste atención a una relación entre conceptos e ideas expresada por una obra de arte, la relación entre naturaleza y arte que se abre implica por contraste la elaboración de una sensación. En Klee es posible considerar que el principio de producción de mundo es *puesto en cuestión* por un *acto de creación de mundo*, puesto que se halla implicado en la experiencia del arte lo que sobrepasa al entendimiento. La imagen arquetípica que se presenta como la de una intuición intelectual se revela como una intuición estética. Un acto de creación de mundo pone en cuestión un principio de producción de mundo al revelar performativamente su origen, este acto de dramatización permite sentir y pensar un doble discernimiento. Si la violencia que ejerce la imaginación está ligada a la presentación de una idea, entonces lo que resta como singular se tendría que concebir como un *faktum*. Pero, el *hecho* se tiene que pensar en tensión. Si un pensamiento-

en-imagen hace una experiencia de una idea-real,¹⁰ entonces *cabe pensar como una otra historia* lo que resta de dicha experiencia. Creo que esta diferencia la hace pensar el pensamiento-en-imagen de Klee, en tanto la relación entre naturaleza y arte se presenta como un movimiento que es fundamental de discernir para el artista suizo-alemán.

La presentación de una obra de arte plantea una pregunta por la naturaleza de una idea, en tanto la experiencia de una obra de arte exige pensar una sensación como un resto, esto fuerza, cito al artista suizo-alemán, a pensar un “«no-concepto (*Unbegriff*)»” (BG I. 1/14 a 1/16). Si consideramos que la singularidad de la obra excede los conceptos que la comprenden, la experiencia de una obra de arte consistiría en una experiencia de alteración. Una experiencia que fuerza a preguntar por la naturaleza de una idea. Y si en la presentación de una obra de arte está implicada la *interrupción* de un principio de producción de mundo, da las condiciones para sentir y pensar un acontecimiento la elaboración de un momento cosmogénico. En este último sentido, el acto de creación es a la vez el acto de una crítica *de* la imaginación. La crítica a una imagen arquetípica implica la puesta en cuestión de una totalidad, lo cual significaría considerar que el proceso de abstracción encuentra su exposición en una obra de arte, en la medida en que la obra de arte cuestiona un principio de producción de mundo. Tal vez se puede considerar en suspensión el momento cosmogénico. Por otro lado, una interrupción del movimiento de diferenciación de la naturaleza exige preguntar por un cambio

⁹ Una propuesta de lectura en clave deleuziana de esta génesis en Martínez (2017, p.31-46).

¹⁰ F Schlegel, en algunos fragmentos del *Atheneum*, por ejemplo, va a plantear: “[u]na idea es un concepto perfeccionado hasta la ironía, una síntesis absoluta de antítesis, el continuo cambio generado en sí mismo de dos pensamientos en conflicto. Un ideal es a la vez idea y hecho (*Faktum*)”, y en otro, de los fragmentos, “[h]ay una poesía, cuyo ser primero y último es la relación entre lo ideal y lo real, y que por analogía con el lenguaje técnico de la filosofía tendría que ser llamada también poesía trascendental” (2005, pp. 72-73 y 124-125).

de percepción, respecto a lo que diferencia una historia in-finita de la naturaleza.

1.1. Un contrapunto

En las *anticipaciones de la percepción*, uno de los principios del entendimiento puro para Kant en la *Crítica de la razón pura* es que en “[e]n todos los fenómenos, lo real, que es un objeto de la sensación, tiene cantidad intensiva, es decir, un grado” (2009, [B207]). Kant plantea como condición de toda sensación una intuición sin objeto, una intuición pura = 0. Esto implica considerar la posibilidad de concebir una conciencia meramente formal, *a priori*, de lo múltiple en el espacio y en el tiempo, en tanto síntesis de la generación de la cantidad de una sensación. Es decir, una síntesis de la generación de la cantidad desde su comienzo = 0 hasta una cantidad cualquiera (Kant, 2009, [B208]). Este trasfondo de lo categorial habla de una intuición pura, sin contenido empírico, como condición de toda sensación. Esto es, de una conciencia meramente formal. Pero, para preguntar por la percepción del no-concepto propuesto por Klee, se tiene a la vez que considerar una experiencia que lo origina. Una experiencia en la que está en juego una intuición de la naturaleza. Entonces, si la experiencia que subyace a la pregunta que se plantea el artista suizo-alemán tiene que ser considerada como la de un empirismo trascendental, se tiene que atender un dominio en el que se expresa como sensación lo que trascendentalmente origina a una conciencia, a una intuición pura = 0. ¿Cuál es este dominio que permite atender singularmente esta experiencia? Creo que el del arte. Y si se presenta esta experiencia como la de un signo = 0, significa ir más allá de Kant, esto es, a la interpretación de F. Hölderlin (2014, p. 96). En consecuencia, se tendría que volver a preguntar por una intuición estética.¹¹ Si

¹¹ Que la intuición intelectual la despliegue una intuición estética implicaría considerar a la vez que la estética tiene su límite justamente en el cuestionamiento del principio de producción de un mundo. Para Hölderlin, y Klee es un lector de Hölderlin (1979, pp. 1224-1225), el signo = 0 expresa lo trágico.

esta dialéctica es plausible, tengo que retornar a una importante distinción kantiana que reitera el párrafo 76 de la *Crítica de la facultad de juzgar*, ya que me parece que esta distinción permite volver a lo que estoy buscando averiguar.

La distinción entre intuición y entendimiento nace de lo que caracteriza al entendimiento humano: la heterogeneidad entre sus formas y facultades de conocimiento. Se podría decir que esta distinción expresa una diferencia inasimilable para el concepto que representa la singularidad del objeto o de la existencia, pues se busca problematizar una intuición estética. A la vez, aquella distinción permite preguntar por el movimiento que vuelve trascendente a la facultad cognoscitiva. Esto es, si se pregunta por el movimiento de la razón, se tiene que preguntar por una intuición estética. He aquí, si se quiere y vuelvo pronto a este punto, la fisura (*Sprung*) de lo categorial, en la medida en que consideramos una experiencia de la sensación. Lo que pone en movimiento la razón, Klee lo discierne sensiblemente como un momento cosmogénico. El empirismo trascendental de Klee es el de una poesía trascendental, entonces, es la distinción entre: “la posición (*Position*) de la representación de una cosa con respecto a nuestra facultad de pensar y el acto de poner (*Setzung*) la cosa en sí misma (fuera de ese concepto (*außer diesem Begriffe*))” (Kant, 1992, [B 340 / A 336]), la que exige volver a plantear la pregunta por un principio de producción de mundo. El acto de creación de mundo del artista suizo-alemán tiene afinidad con la *Tathandlung* fichteana como originaria presentación del actuar del pensamiento.¹² Ello no tiene que llevar a olvidar, como no lo olvidan en

¹² Para una exposición de la *Tathandlung* de Fichte, y de su relación con Kant y Schelling, J.L. Villacañas (1996). En este texto, Villacañas describe a la *Tathandlung* como “[l]a estructura común del idealismo” (1996, p. 353). Aquí entra la pregunta, que también Kant introduce y que es también fundamental para la *Doctrina de la ciencia* de Fichte, por la afección que conduce de modo indefectible al ámbito práctico. Ver para esto el párrafo 6 de la Segunda introducción a la *Doctrina de la Ciencia nova methodo* (2016, pp. 85-109). Recordemos que para el romanticismo temprano

realidad los poskantianos, que la distinción entre posibilidad y realidad de las cosas es propia a un entendimiento finito. Pero, ¿acaso el entendimiento expresa la finitud? ¿es el entendimiento la expresión de la finitud? Ahora bien, como dice Kant,

[s]i nuestro entendimiento fuese intuyente no tendría más objetos que lo real. Ambos, los conceptos (que simplemente conciernen a la posibilidad de un objeto) y las intuiciones sensibles (que nos dan algo, sin que, por ello, empero, nos lo hagan conocer como objeto), no tendrían lugar”. (1992, [B340/ A336])

¿Por qué entonces considerar la intuición intelectual, si no se abandona aparentemente el planteamiento kantiano? Una aproximación genética y genealógica a la intuición intelectual como intuición estética en Klee permite prestar atención al acto de poner, en tanto que altera mi indagación. Ahora vuelvo a preguntar por la naturaleza de una intuición estética en el artista suizo-alemán.

2. DE CAMINO A KLEE, LA INTUICIÓN INTELECTUAL COMO INTUICIÓN ESTÉTICA

Que esté considerando una lectura de los párrafos 76 y 77 de la *Crítica de la facultad de juzgar* para preguntar por una historia in-finita de la naturaleza, me exige plantear una pregunta que creo esencial a lo expresado en dichos párrafos en la medida en que no le es ajena a la operación de una intuición intelectual una teleología especulativa. La pregunta es: ¿qué es lo que pone fuera de sí un entendimiento discursivo? El entendimiento discursivo como doble del entendimiento intuitivo, como entendimiento que piensa en la posibilidad de una plena espontaneidad intuitiva (Kant, 1992, [B 348]), considera la posibilidad de un fin natural. Esta consideración Kant la plantea al preguntar por lo que hace

uno de los eventos fundamental de la época moderna, además de la Revolución francesa y el Wilhelm Meister de Goethe, es la *Doctrina de la Ciencia* de Fichte.

que al entendimiento humano se le presente la idea de un fin natural como un principio constitutivo.

[c]on el concepto de un fin natural sucede ciertamente lo mismo que en lo que atañe a la causa de la posibilidad de un predicado semejante [de los predicados objetivos de las cosas mismas que no atañen sino a ideas (agregado nuestro)], causa que solo puede residir en la idea; pero la consecuencia que está en conformidad con ella (el producto mismo) está, no obstante, dada en la naturaleza y el concepto de una causalidad de esta como ser que actúa según fines, parece hacer de la idea de un fin natural un principio constitutivo de ese ser; y en esto ella tiene algo que la diferencia de otras ideas. [B345/A341]

Para Kant es la idea de fin natural un principio de la razón que no es para el entendimiento. Si *a priori* se carece del concepto determinante del objeto, es, en cambio, tal idea de fin natural un principio para la *facultad de juzgar*. En cuanto solo en conformidad con un objeto de la naturaleza aparece para la *facultad de juzgar* la idea de fin natural como constitutivo al objeto, para Kant, un juicio determinante no puede aprehender *a priori* tal objeto. No puede *a priori* ser determinado por lo universal. Si en lo particular se establece lo que concuerda con lo universal debido a que la facultad de juzgar presupone el concepto de fin natural en la naturaleza, lo que estamos considerando como fin nos transporta distintamente al dominio de las ideas. Dicho transporte tiene que ser atendido por tratarse de la facultad de juzgar la que discierne un objeto de la naturaleza, como un movimiento.

Por una parte, en este transporte está en juego, en términos kantianos, un substrato suprasensible. Por otra parte, es el concepto de organismo el que se torna necesario de introducir para Kant en la *Crítica de la facultad de juzgar*, que se puede considerar como ejemplo de lo particular para pensar un concepto de fin natural en la naturaleza. El concepto de fin natural implica una concepción orgánica de la naturaleza o bien la idea de organismo implica la idea de fin natural (Kant, 1992, §65). Para Kant, “lo que es solo

pensable para nuestro entendimiento por mediación del enlace de fines” (1992, [B348/A344]) tenemos que representárnoslo como necesario para considerar que la concordancia entre las leyes naturales con nuestra facultad de juzgar no es meramente contingente, es decir, no es solo posible (1992, [B348/A344]).

Es pensable la concordancia (*Zusammenstimmung*) de las leyes naturales con nuestra facultad de juzgar por mediación del enlace de fines, pero que se postule como necesaria torna necesario para la *Crítica de la facultad de juzgar* considerar otro entendimiento que se distinga del nuestro. Es entonces cuando Kant va a trazar una distinción, cara para el idealismo alemán, entre un entendimiento que va de lo universal-analítico (de los conceptos) a lo particular (la intuición empírica dada); y otro entendimiento que, en cuanto intuitivo y no discursivo, va de lo universal-sintético (la intuición de un todo en cuanto tal) hacia lo particular (1992, [B 349, 350/A 345, 346]). Esta presentación, la de un intelecto que se distingue del nuestro, no es contradictoria para Kant, en tanto es posible pensar en un intelecto arquetípico distinto a nuestro entendimiento discursivo menesteroso de imágenes (1992, [B 351/ A 347]).

El movimiento filosófico que se inicia después de Kant, el idealismo alemán, le critica que lo que él concibe como intuición intelectual o entendimiento intuitivo describe el otro lado o la otra cara del entendimiento discursivo.¹³ En la medida en que lo pone en acto, fuera de él, el entendimiento discursivo al entendimiento intuitivo, la intuición de un todo puede considerarse como una

13 A. Philonenko en una nota al párrafo 77, de su traducción de la *Crítica de la Facultad de Juzgar*, resume la lectura que llevan a cabo los poskantianos de la diferencia entre lo universal-analítico y lo universal sintético, el entendimiento intuitivo (intuición intelectual) y el entendimiento discursivo. Pues los poskantianos consideran que Kant trazando esta distinción dice mucho o demasiado poco. “Su descripción detallada del entendimiento intuitivo no es más que una descripción en espejo del limitado entendimiento humano. Y este mismo suscitará las dudas; pues en fin ¿«quien» sujeta el espejo, sino es un ser que comprende los dos términos? Entonces, ¿es necesario decir que el secreto de la teología de Kant reside en la antropología? Kant habla de contraste” (Kant, 1993, p. 346, nota número dos). Traducción nuestra.

experiencia del sustrato suprasensible del pensamiento. Se podría decir al revés que, al intelecto arquetípico son imágenes las que lo presentan. Es por ello que tenemos que considerar un contraste, pues nos es necesaria una crítica de un intelecto arquetípico como el de una imagen arquetípica. Una crítica de la economía de su imagen. Una crítica al espejo del limitado entendimiento humano. Aquí es cuando tenemos que pensar en un hiato, en tanto lo que se abre corresponde a la experiencia de una fisura. Para lo que aquí busco considerar al preguntar por una intuición estética, la pregunta por la relación entre naturaleza y arte conlleva elaborar una crítica de un movimiento de la naturaleza. Pero, si se torna necesario considerar el concepto de organismo, que es clave para aprender lo que puede concebirse por fin natural, lo particular en Klee trasciende dicho concepto. Entonces, si una interpretación kleeneana de los párrafos 76 y 77 supone considerar la intuición intelectual primariamente como una intuición estética, lo que se conciba por fin natural implica la problematización del sustrato suprasensible del pensamiento.

La experiencia de lo que el pensamiento re-crea *fuera de sí* tal vez consista en prestar atención distintamente a lo que se considere como particular. Si una obra de arte rompe con la idea-real de organismo (Beiser, 2003, pp. 82-87, pp. 137-139, pp. 157-161), entonces al preguntar por una historia in-finita de la naturaleza se tiene que considerar cómo se presenta dicha idea-real. Pero, no es en analogía con el organismo que se tiene que pensar una obra de arte, más bien se tiene que pensar en analogía con un mundo. En Klee, la diferenciación de un movimiento de la naturaleza implica la diferenciación de un mundo. Y lo que problematiza a una intuición intelectual como intuición estética se tiene que intentar pensar en el momento en que se presenta una fractura. El instante en el que el momento cosmogénico se presenta como una fisura atañe a una fractura de una historia in-finita de la naturaleza. Esto exige preguntar por una idea-real. Diría que lo que presenta la relación entre naturaleza y arte en Klee es un acto de creación de

mundo. Y al considerar que una historia diferencia dicho acto, se piensa en un acontecimiento, en la interrupción de un acontecimiento. La puesta en cuestión de un principio de producción de mundo agrava la diferencia entre *faktum* e idea. Entonces, si, en términos de W. Benjamin, “la idea es mónada, y eso significa, en pocas palabras, que cada idea contiene la imagen del mundo. Y su presentación tiene como tarea nada menos que trazar en su abreviación esta imagen del mundo” (2006, p. 245), lo que hace visible una obra de arte como imagen de un mundo exige pensar una sensación como un resto. Es al acto de dramatización al que tengo que volver.

3. UNA LECTURA DE KLEE

En la *conferencia de Jena* de 1924, también conocida por el título *Sobre el arte moderno*, Klee considera al arte como una *efigie transformante* de la naturaleza (1999, p. 52). En buena medida, en esta conferencia el artista suizo-alemán reelabora sumariamente parte de lo expresado en lo que hasta ese momento había enseñado en sus cursos teóricos en *Bauhaus*, cursos, como lo señala una estudiante, Helene Schmidt-Nonne, que “sonaban frecuentemente a fórmulas matemáticas o físicas [o biológicas o geológicas (agregado nuestro)], pero no eran sino poesía pura (*reinste Poesie*)” (Klee, 2014, p. 53). Esta poesía trascendental, su formulación en una variedad de fórmulas poéticas, que Klee elabora se vincularía a la intuición estética de un todo. Y Klee concibe la naturaleza como un todo: “[U]n tal todo es tanto la naturaleza, como su efigie transformante, el arte” (Klee, 1999, p. 52). Si se pregunta por la relación entre naturaleza y arte, donde el arte presenta un movimiento de la naturaleza, se pregunta ahora por cómo esta relación presenta un mundo. Y si un movimiento de la naturaleza se torna perceptible por el momento cosmogénico, esta diferenciación conlleva sentir y pensar un mundo.

Ahora, en cuanto estoy intentando poner en cuestión un principio de producción de mundo, lo que está en juego en “el acto

de poner la cosa en sí misma (fuera de ese concepto)” (Kant, 1992, [B 340 / A 336]) implica una intuición estética que tendría que diferenciarse del acto de poner. Lo que diferencia la relación entre naturaleza y arte, para preguntar por lo que presenta un mundo, tenemos que diferenciarlo de un principio de producción de mundo. Esta diferenciación recae en el modo en que se interpreta una intuición estética. Si la consideramos al modo de una imagen en suspensión, en tanto implica un momento cosmogénico, la imagen de mundo que presenta tiene que ser interrogada. Sin embargo, la diferenciación que propongo considerar exige ser doblemente discernida. Si el concepto (*Begriff*) se pone afuera para *aprehender* lo que resiste ser *aprehendido*, entonces la intuición estética es una diferenciación en sí misma. La intuición estética se diferencia respecto a lo que aferra el concepto. Una diferenciación respecto a lo que el concepto aprehende. Si es la intuición estética la que presenta una intuición intelectual,¹⁴ a la vez de la intuición estética se diferencia una experiencia de la sensación. Entonces, si consideramos una intuición estética al modo de una imagen en suspensión, lo que se diferencia de esta implica una sensación como un resto inconceptuable. Una sensación exige preguntar por

14 Estos fragmentos, particularmente el 76, son fundamentales para Schelling. Se halla, por ejemplo, una elaboración de estos en *Filosofía del arte*, cito dos partes: “La intuición fundamental del caos se halla en la intuición de lo absoluto. La esencia interior de lo absoluto, donde todo está en uno y uno en todo, es el caos originario mismo. [...] Gracias a la intuición del caos, quiero decir, el entendimiento se sobrepasa para alcanzar todo conocimiento de lo absoluto tanto en el arte como en la ciencia [*Wissenschaft*]” ((2017, pp. 146-147)”. En *la primera carta sobre Las cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo*, Schelling va a considerar, “[En efecto,] esta lucha contra lo inconmesurable (*das Unermessliche*) no es solo lo más sublime que el ser humano puede pensar, sino incluso, a mi juicio, el principio mismo de toda sublimidad” (2009, pp. 70-71). En *la décima carta*, volverá a este asunto a partir del lugar que ocupa el arte (la tragedia griega, Sófocles) para la exposición de esta experiencia. En definitiva, respecto a la lectura de aquellos fragmentos el aclarador texto de Marcela García, M. (2018, pp. 160-176). Para una lectura del tránsito de Schelling a la filosofía del arte a través de los escritos que se remontan a “Del Yo como principio de la filosofía”, (Tilliette, 1995, pp. 53-70).

la exposición de una imagen de mundo. Tal vez se pueda considerar una pregunta por dicha sensación al atender un signo = 0.

El límite que interroga el arte y el pensamiento de Klee se expondría distintamente al advertir que es puesto por su pensamiento-en-imagen, esta atención abre la posibilidad de poner en cuestión un principio de producción de mundo. Lo pone radicalmente en cuestión en el límite de su exposición, en tanto la naturaleza que expresa el arte se diferencia como una experiencia de un signo = 0. El signo = 0 es afín a una genealogía hölderliniana presente en el artista suizo-alemán.¹⁵ Dice Hölderlin:

En efecto, propiamente, lo originario puede aparecer en su debilidad, pero, en cuanto que el signo en sí mismo es puesto como insignificante = 0, puede también lo originario, el fondo oculto de toda naturaleza, presentarse. Si la naturaleza se presenta propiamente en su más débil don, entonces el signo, cuando ella se presenta en su más fuerte don, es = 0. (Hölderlin, 2014, p. 96)

Si una obra de arte expone la crítica de un principio de producción de mundo, en el que se presenta un movimiento ideal-real infinito, la diferencia que se expone amerita contrastar ese movimiento. Lo que contrasta a un principio de producción de mundo se encuentra expresado por lo que lo diferencia: un momento cosmogénico. El movimiento ideal-real que presenta el pensamiento-en-imagen de Klee como movimiento infinito del color (2014, pp. 50-51) parece el de la exposición de un fin natural. Y la experiencia de una historia in-finita de la naturaleza nos exige preguntar por lo que interrumpe a un principio de producción de

¹⁵ Klee en una carta a su esposa, Lily Stumpf, del 28 de enero de 1933, le describe la impresión que le causó la lectura en traducción de Hölderlin del Edipo Tirano: “De hecho en la traducción de nadie menos que Hölderlin [...] Lo leí ayer en la tarde en [un estado] de afebrada agitación, como si de mí mismo respectara [como si se dirigiera a mí mismo]” (Klee, 1979, p. 1225). Hölderlin en un fragmento conservado dirá, “[a]hora bien, en lo trágico, el signo es en sí mismo insignificante, carente de efecto, pero lo originario brota directamente” (Hölderlin, 2014, p. 96).

mundo. ¿Cómo Klee piensa la interrupción de dicho principio? Creo que la experiencia del color tiene que tornarse la de una sensación de lo real. Si una relación entre naturaleza y arte presenta un mundo, preguntar por la interrupción de un principio de producción de mundo implica un doble discernimiento. Se tiene doblemente que discernir una historia in-finita de la naturaleza, en tanto se diferencia de un principio de producción de mundo.¹⁶ En cuanto a la creación de un mundo, al modo del §84 de la *Crítica de la facultad de juzgar*, esta es expuesta por un acto de creación de mundo, el acto de poner se expone a una crítica radical. Entonces, tengo que volver a preguntar por lo que contrasta como momento cosmogénico el artista suizo-alemán.

¿Cuál historia in-finita de la naturaleza, en tanto entraña, en el decir de Hölderlin, un signo insignificante = 0? Que aquello a sentir y a pensar sea una fractura que diferencia a una historia de la naturaleza y con esto se considere una pregunta por el tono de una historia, en tanto se presenta una resistencia. En el momento en el que un signo insignificante expone un momento crítico, una resistencia se presenta respecto al tono de una historia como exigencia de un cambio de tono. Es una otra historia in-finita de la naturaleza la que se exige pensar un pensamiento-en-imagen. En su más débil don la pregunta por una vida vuelve a evocarse como una exigencia. Y si Klee se exige considerar un movimiento infinito del color, la enunciación de este movimiento por parte del artista suizo-alemán implicaría considerar esta resistencia como una experiencia. Klee escribe en su *Libro de esbozos pedagógicos* (1925):

¹⁶ En su seminario *Sobre la teoría de la historia y de la libertad* (1964-1965), Theodor W. Adorno (2019) considera esencial para su exposición sobre la teoría de la historia el ensayo *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita* de Kant. Y es justamente el octavo principio allí propuesto lo que es necesario de interrogar sin renunciar a la clave cosmopolita (Kant, 2010, pp. 17-20).

Para pasar al movimiento infinito, *donde la dirección del movimiento va a devenir insignificante* [cursivas nuestras], dejo entonces en principio fuera la flecha. De este modo, se unen (*vereinigen sich*), por ejemplo, los casos: calentamiento y enfriamiento [para ello, Klee va a considerar la relación entre los colores primarios y secundarios, o sea, los colores complementarios (agregado nuestro)]. El *pathos* (la tragedia) va a transmutarse (*wandelt sich*) en un *ethos*, el cual comprende en él un acuerdo entre fuerza y contrafuerza. En primer lugar, movimiento y contra-movimiento: así \rightarrow o \leftarrow así. Al hacer eso, se confiere un centro, el centro gris (*das zentrale Grau*). Mientras más pura sea la presentación del gris, más restringido su dominio, teóricamente limitado a un punto. (2014, p. 50)

Si una obra de arte (la) origina un movimiento de la naturaleza, la expresión de este movimiento infinito del color tiene que diferenciarse del principio de producción de mundo. Esta diferenciación como contraste interesa, porque el proceso de abstracción, que implica un principio de producción: el de poner un concepto en la cosa, revela el carácter intercambiable de dicho principio. Se vuelve efectiva la diferenciación de un movimiento del color, pues la dirección del movimiento se torna *insignificante*. Que se torne relevante introducir teóricamente un punto comportaría preguntar por el carácter central que se le ha atribuido al punto gris. Pues si se busca contrastar un principio de producción de mundo, es necesario prestar atención a lo que diferencia al momento cosmogénico de dicho punto teóricamente expresado. El punto en suspenso, en cuanto se radicaliza la puesta en cuestión de un principio de producción de mundo, como experiencia de transmutación de un *pathos* (tragedia) en un *ethos*, correspondería, más bien, a la interrupción del momento cosmogénico, que se diferencia del principio de producción de mundo al elaborar un contraste, ahí se muestra radicalmente un contraste. Una transmutación de una diferencia, la de lo trágico como un *signo insignificante* (Hölderlin, 2014, p. 96).

4. TAL VEZ SEA UNA SENSACIÓN (*GEFÜHL*) LA LÍNEA DE UN PENSAMIENTO-EN-IMAGEN

Quizás pueda argüirse que el discernimiento de una historia in-finita de la naturaleza presupone el carácter agudo de una *crisis*. La exigencia a pensar una fractura en una historia *in-finita* de la naturaleza no se debe a la mera acentuación de lo finito en lo infinito. El corte que vuelve a exigir a un pensamiento-en-imagen pensar una historia in-finita de la naturaleza entraña volver a preguntar por lo que diferencia un momento cosmogénico. Atender la historia que diferencia a una historia in-finita de la naturaleza es considerar la exigencia del pensamiento-en-imagen de Klee como la de un cambio de tono. Es un acontecimiento lo que diferencia una obra de arte como pensamiento-en-imagen. Si la experiencia de un contraste se halla en el meollo de un pensamiento-en-imagen, en tanto que el tiempo se diferencia de la imaginación y la imaginación del tiempo, la distinción entre un principio de producción de mundo y una historia in-finita de la naturaleza permite preguntar por la diferencia entrañada en la experiencia de un momento cosmogénico. De este modo lleva a cuestionar el principio de producción de mundo y se tendría que intentar considerar como la exposición de una interrupción en suspenso; como el momento en que se muestra un mundo y se exige una crítica de un principio de producción de mundo. Este es el momento en el que vuelve a fracturarse una historia in-finita de la naturaleza. Creo que es lo que exige pensar la obra y el pensamiento de Klee.

¿Cómo pensar una *transmutación de la experiencia*? Un movimiento de transmutación de un *pathos* a un *ethos* entraña un resto como una falta, es decir, pensar la falta como una pérdida. Una pérdida que exige pensar la falta de la diferencia en un principio de producción de mundo; comporta una elaboración crítica de tal principio. Cuando una obra de arte muestra lo que produce un principio de producción de mundo, a su vez muestra la falta de la diferencia en él. Es una paradójica re-presentación de un mundo

desde que como pensamiento-en-imagen muestra lo que produce un principio de producción de mundo a la vez que exige una historia in-finita de la naturaleza. Es este punto de la diferenciación el que Klee problematiza como un no-concepto. Es un punto ciego el que Klee hace visible, en tanto una historia in-finita de la naturaleza exige una transmutación de un *pathos* en un *ethos*.

Si la obra y el pensamiento del artista suizo-alemán elabora una crítica de un principio de producción de mundo, entonces, respecto a tal principio, la transmutación la exige una experiencia de la diferencia. Si una relación entre arte y pensamiento en su más débil don implica la posibilidad de abrir en el punto en cuestión un cambio de tono, es porque vuelve a preguntar por una historia in-finita de la naturaleza. Enuncia el pintor y dibujante en la introducción para una contribución que proyectaba como un libro para el aprendizaje de la figuración en imagen durante su estancia en la Bauhaus (1921-1931):

El caos en cuanto oposición no es el auténtico efectivo verdadero caos, sino una noción localmente determinada relativa al concepto de cosmos. El auténtico caos nunca podrá ser puesto en una balanza, más bien siempre permanecerá imponderable e inconmensurable. (...) Símbolo pictórico (*Bildnerisches Symbol*) para este «no-concepto (*Unbegriff*)» es el punto matemático, el cual propiamente no es un punto. Algo vacío o Nada eventual es un concepto inconceptualizable de la falta de oposición (*ist ein unbegrifflicher Begriff der Gegensatzlosigkeit*). Déjesele tornarse discernible sensiblemente (*sinnlich wahrnehmbar*) (como si se extrajese del seno de lo caótico un resultado (*Fazit*)), así se llega al concepto de gris, punto fatídico (*Schicksalspunkt*) para el devenir y lo que muere: el punto gris.

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

El momento cosmogénico está ahí (*Der kosmogenetische Moment ist da*). (...).

La elevación de un punto a tal valor central significa concederle el momento cosmogénico. (*BG I. 1/14 a 1/16*)

He intentado decir que me es necesario considerar una fractura, pues creo que lo que torna *sensiblemente perceptible* el momento cosmogénico tiene que ser considerado elaborado por una obra de arte. He allí donde reside primordialmente expresado un pensamiento-en-imagen. Una obra de arte nos da un pensamiento-en-imagen. El acontecimiento que implica el punto gris como punto no-dimensional, entre las dimensiones, se siente y se piensa por la relación entre arte y pensamiento. Si en una historia in-finita de la naturaleza se muestra como el de una experiencia del color, esta implica una transmutación de sí: la de un *pathos* en un *ethos*. El pasaje de un padecimiento a un reconocimiento de dicho afecto supone reconocer una otredad en la experiencia de transmutación; atañe un doble discernimiento respecto al punto gris que implica una interpretación que es histórica.

La interpretación que origina la sensación exige una diferenciación. La de un punto ciego que Klee considera como un *pathos* (*tragedia*). Un *pathos* que le exige a Klee una elaboración conceptual a la vez que es elaboración de una experiencia. El carácter fatídico del punto gris se torna discernimiento de un punto crítico. Pero he allí un doble discernimiento, en tanto es necesario volver a pensar un límite. Si es la falta de la diferencia en el principio de producción de mundo la que torna discernible el punto gris como punto teórico, lo cual torna sensiblemente perceptible como momento cosmogénico atañe a una diferenciación exigida por una alteridad. Exige poner radicalmente en cuestión el carácter fatídico del punto gris. En ese sentido implica un contrapunto; es lo humano lo que está en juego en la introducción de un contraste. La vida humana en el momento en el que se expone agudamente un principio de producción de mundo.



De la lista, suprimido (von der Liste gestrichen, 1933, 424).
Pintura al óleo, labrada con cuchillo,
sobre papel encerado, 31,5 x 24 cm.

Un cambio de percepción expone la historia que diferencia a una historia in-finita de la naturaleza. La fractura del principio de producción de mundo muestra la operación que instaura a dicho principio. Ante la obra *De la lista, suprimido*, la diferenciación del acontecimiento del punto gris genera un cambio de tono, y, lo que falta como diferencia se muestra como una pérdida. La tristeza del rostro como alteridad se halla diferenciada por la *x* impuesta sobre el rostro como signo de supresión. Al agudamente re-presentarse la operación del principio de producción de mundo como una operación de supresión de lo humano, se suprime lo que diferencia a una vida humana. Que lo humano

se diferencie como otredad; que una vida humana esté excedida por lo que la diferencia como vida humana es una exigencia que pasa por un cambio de percepción. ¿Cómo interpretar las tonalidades que componen *De la lista, suprimido*, a la vez que se experimenta su composición matérica labrada con cuchillo? Si la historia que diferencia una historia in-finita de la naturaleza se expresa en un momento agudo, este momento muestra que la instauración de un principio de producción de mundo implica una operación de supresión de lo humano. Es el contraste una exigencia para el pensamiento-en-imagen de Klee.

Es justamente lo que torna sensiblemente perceptible Klee: el punto ciego como *pathos* (tragedia) de una experiencia. Es lo que expresa el pensamiento-en-imagen de Klee al considerar esta experiencia como la de un movimiento que atañe una transmutación de sí, de un *pathos* en un *ethos*. La violencia implicada en la instauración de un principio de producción de mundo es reconocer radicalmente un punto ciego. Es este reconocimiento el elaborado por un pensamiento-en-imagen, al que se le exige experimentar una transmutación de sí. La violencia implicada en la instauración de un principio de producción de mundo es contrastada por una historia in-finita de la naturaleza. Es la elaboración de una crítica de un punto fatídico. Por otra parte, el que una historia diferencia a una historia in-finita de la naturaleza significaría volver a pensar la sensación que origina la intuición estética de Klee, en la medida en que se diferencia de su interpretación histórica. ¿Cómo se diferencia? Como una experiencia cuya historia pone en suspenso, dado que se exige una crítica radical de su carácter fatídico. Este movimiento entraña una crítica de la violencia, en tanto es la de un doble discernimiento.¹⁷

¹⁷ La filósofa Judith Butler reflexionando en torno al pensamiento de Freud escribe que “solo una práctica ética que conozca su propio potencial destructivo tendrá la posibilidad de resistírsele [a su propio potencial destructivo]. Aquellos para quienes la destrucción solo llega desde afuera jamás serán capaces de conocer y manejar-

Considerar la sensación como un no-concepto implica que un pensamiento-en-imagen considere lo que lo diferencia en el momento de su más débil don. Esta diferenciación la exige el momento cosmogénico como experiencia de la abertura de una fisura; una línea se libera al volver a abrirse una fisura. El contraste que traza un límite que acarrea sentir y pensar otra historia in-finita de la naturaleza atañe un cambio de tono.

5. DE UN CONTRASTE ENTRE TONOS

Un contraste expone una obra de arte como pensamiento-en-imagen. Lo que se resiste de una lista a ser suprimido *recrea una memoria*; un cambio de tono apela a una transmutación de un *pathos* en un *ethos*. El acto de dramatización expone una resistencia contra lo que instaura un principio de producción de mundo.¹⁸

se con la demanda ética impuesta por la no-violencia (*nonviolence*). Dicho esto, la violencia y la no violencia siguen siendo temas que son al mismo tiempo sociopolíticos y psíquicos y, por lo tanto, la reflexión ética debe tener lugar precisamente en el umbral entre el mundo psíquico y el social” (2022, p. 200). Cita ligeramente modificada.

18 Desde una perspectiva histórica antropológica económica, K. Polanyi proponía que, para comprender el fascismo alemán, o el fascismo a secas, era necesario regresar a la Inglaterra ricardiana, la época en la que se impone la fantasía del mercado autorregulado (2017, pp. 91-92). Creo que vale la pena extenderse un poco más en el origen de esta fantasía, porque es posible aquí, valga la ironía, preguntar por el modelo que moviliza la fantasía de un mercado autorregulado. Polanyi se pregunta de dónde se obtiene la visión de un mercado de trabajo determinado por “un flujo de vidas humanas cuyo suministro era regulado por la cantidad de alimento puesto a su disposición” (p. 226). Y por supuesto se halla una respuesta en su extraordinaria obra, pues dice Polanyi que esta visión-fantasia se obtuvo de los axiomas que Joseph Townsend, el autor de *Disertación sobre las leyes de pobres* (1786), dedujo de sus cabras y perros. Axiomas que intentó aplicar a la reforma de la ley de pobres. Como dice Townsend, citado por Polanyi, “[e]l hambre aplacaría a los más fieros de los animales; les enseñaría, incluso a los más perversos, la decencia y la civilidad, la obediencia y la subordinación. Es decir que solo el hambre puede espolearlos e incitarlos [a los pobres] a trabajar; sin embargo, nuestras leyes han prescrito que nunca tendrán hambre. Debemos reconocer que las leyes han dicho también que debe ser obligados a trabajar” (pp. 172-174). ¿De dónde obtiene Townsend tal visión-fantasia, que Polanyi también llama paradigmática? Bueno de un modelo, cito, “una década más tarde *La disertación* de Townsend se centró en el teorema de las cabras y los perros. El escenario es la isla de Robinson Crusoe en el Océano Pacífico, frente a las costas de Chile” (p. 173). Un escenario que también habla de un proceso de colonización.

Lo que a Klee le parecía un absurdo en sus primeros cursos en la *Bauhaus* se expone como el meollo de una historia en la que se diferencia un mundo.

¿¿El mundo en gris?? ¡No! Mucho peor aún: El mundo como un gris único, como nada. A este absurdo es posible de dirigir la simplificación, si se quiere, a un último empobrecimiento, hacia la pérdida de la vida (*zur letzten Verarmung, zum Verlust des Lebens*). (BF 188)

El carácter agudo de la *crisis* del pensamiento-en-imagen de Klee implica una fisura; esta se re-presenta como una interrupción de un principio de producción de mundo. Si la elaboración de la crítica de un principio de producción entraña discernir una operación dirigida al empobrecimiento de la vida, hacia la pérdida de la vida, la operación implicada en el principio de producción se expone al reducir a nada el mundo: el mundo como gris único, esto es, meditar un despertar.¹⁹ Dice el pintor y dibujante, en sus *Diarios 1898-1918*, precisamente en el *Diario IV*, correspondiente a los años 1916-1918:²⁰ “[E]l objeto era el mundo, aunque no este mundo visible” (1993, p. 287).²¹ Y parafraseo el famoso enunciado: *hacer visible*. Ante el mundo como nada, la crítica. Entonces, si es la experiencia del color la de una transmutación, la exigencia de un cambio de tono implica la persistencia de un contraste.

19 W. Benjamin acude a Klee para pensar en la posibilidad de otro pensamiento en *Experiencia y pobreza*, en *Obras. Libro II. Vol.1.*, Ed. Tiedemann, R. y Schweppenhäuser, H. Trad. Navarro Pérez, J., Madrid, Abada Editores, 2007, pp. 216-222.

20 En 1915 Klee escribe: “Lo que la guerra me día al comienzo tenía más bien naturaleza física: que en las cercanías corría sangre. Que el propio cuerpo (*eigene Leib*) podía correr peligro, ¡cuerpo sin el que el alma nunca es! (1993, número 956). En 1918, el pintor y dibujante escribe: “[R]ecibí de la clase de bachillerato la invitación para asistir un día de septiembre a la reunión de la generación de 1898. Tendré que enviar mis disculpas, estoy aún un poco conmovido por la gran enfermedad europea (*der großen europäischen Krankheit*). Deben esperar todavía otros cinco años, quizá entonces ahí vaya” (1993, número 1126a). Traducción ligeramente modificada.

21 “*Der Gegenstand war die Welt, wenn auch nicht diese sichtbare*”.

Si la instauración de un principio de producción de mundo comporta una operación de supresión de lo humano, el mundo que vuelve a hacer visible Klee porta la huella de un pasado que exige volver a ser pensado. Una historia in-finita de la naturaleza exige volver a pensar lo que la diferencia y, el cambio de percepción, signo del carácter radicalmente mortal de lo humano, expone un límite que debe ser irrebasable. Como si lo que *hace visible* la obra *De la lista, suprimido* comportase una relación disyuntiva con el título mismo de la obra. En ese caso, ¿cómo interpretar los ojos cerrados del rostro, sino como expresión de una resistencia?, pues, lo que *hace visible* podría de otro modo expresarse como una marca: la de un límite ético político irrebasable. Como si el pasado en el rostro ahí presente fuese el pasado de toda vida humana en cuanto otrx, lo humano se diferencia como otredad.

La experiencia del contraste, como crítica de un punto fatídico para una historia in-finita de la naturaleza, tal vez se tiene que atender en el momento en el que ella volvería a comenzar. Exige, como dice Th. Adorno respecto a Klee, “una *écriture*” (2014, p. 170). “Es[t]a categoría de la modernidad arroja luz sobre el pasado[.]” (2014, p. 170).



Alfabeto I (Alphabet I, 1938, 187)
Acuarela negra pastosa sobre papel de diario
impreso, con mancha de pegamento sobre
cartón.
53,9 x 34,4 mm



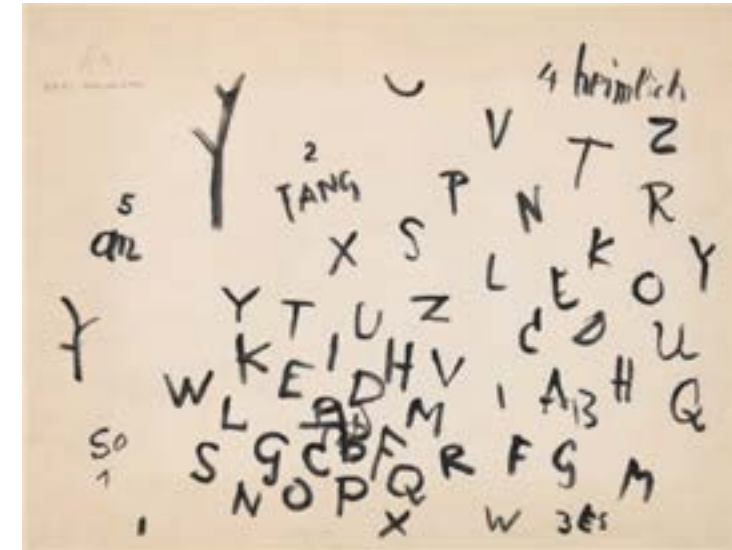
Alfabeto II (Alphabet II, 1938, 188)
Acuarela negra pastosa sobre papel de diario
impreso, con mancha de pegamento sobre
cartón
49 x 33 cm.

Se expone un contraste como medio para una crítica de un principio de producción, esto comporta la presentación de una composición que vuelve a hacer visible un mundo. *Alfabeto I* y *Alfabeto II* generan un contrapunto respecto a un principio de producción de mundo. La diferenciación de una *écriture* permite que un pensamiento-en-imagen pueda presentarse en una relación entre lo visible y lo legible, en tanto se exige un otro alfabeto. Visibilidad y legibilidad para mostrar la posibilidad de otra grafía. Otra escucha respecto al pasado.

Si otra historia in-finita de la naturaleza abre un devenir como advenimiento de una otredad, lo que he intentado considerar en esta lectura genética y genealógica de los párrafos 76 y 77 de

la *CfJ* bajo un tono kleeneano, sería un contraste en la experiencia de un pensamiento-en-imagen. Lo que hace sentir y pensar el momento cosmogénico, su *insignificancia = 0*, lo muestra un pensamiento-en-imagen como una huella: la de una otredad. Un contraste como exposición del afuera de sí atañe una abertura por la interrupción primaria de una otredad; la transmutación de sí entraña una exposición a una otredad. Una *écriture* de la diferencia arroja otro sentido sobre el pasado. Como si las letras y los signos visibles de *Alfabeto I* y *Alfabeto II* buscasen contrastar radicalmente lo que no-dice el presente que yace como un periódico en el fondo. Como si exigiesen otra escucha.

Ahora bien, si se hallase un volver a comenzar en un límite de la experiencia de un pensamiento-en-imagen, entonces como comienzo tal vez se tendría que pensar siempre como una memoria. El hacer de una memoria que deshace al principio de producción de mundo y que muestra la operación que instaura a dicho principio; dicho de otro modo, una memoria an-árquica. La crítica de un principio la elabora el hacer de una memoria como *écriture*, de un pasado que exige otra historia. Como si huellas de otros lugares se presentasen en los signos y letras visibles trazados en acuarela negra pastosa de *Alfabeto I* y *Alfabeto II*; como si acogiesen dichos signos y letras trazadas diversas memorias. Al mostrar un contraste contra lo que sostiene un gris único como principio de producción: un principio de dominación en su extrema exposición, un pensamiento-en-imagen vuelve a dar a sentir y pensar *para* una *otra* historia in-finita de la naturaleza. Se da como débil don para otra historia in-finita de la naturaleza. Como dice Klee en sus *Diarios*, “abstracto con recuerdos”, “solo permanece la abstracción de lo precedero” (1993, número 951 y 1081).



Comienzo de un poema (*Anfang eines Gedichtes*, 1938, 189).
Acuarela negra pastosa sobre papel Ingres Marke Canson con mancha de
pegamento sobre doble cartón.
48,3 x 62,8 cm

En este punto, ¿qué es lo que se expone como *comienzo de un poema*? La dificultad radicaría en concebir una obra gráfica y pictórica como si fuera un poema (*Gedicht*). Tal forma implicaría la experiencia de una alteración de los sentidos, en tanto se componga una relación entre lo visible y lo legible, y entre lo visible y lo audible. El pensamiento-en-imagen de Klee entonces exige ser escuchado. Si se considera como *comienzo de un poema* lo enunciado siguiendo ordinalmente los números figurados, ¿cómo interpretar el movimiento figurado? Si persiste en lo enunciado un secreto, este se encuentra en lo que enuncia la obra *Comienzo de un poema*. El que se halle entremezclado en un caótico alfabeto conduce a seguir el ritmo de lo enumerado. Lo que se muestra como ritmo está íntimamente vinculado a lo que dibuja la línea en

el momento en el que comienza su movimiento. Tal vez tendría que considerarse como la paradójica presentación de un secreto:

1 *so* = hacia arriba a

2 *fang* = cayendo a

3 *es* = ascendiendo a

4 *heimlich* = en dirección a su culminación en

5 *an*; que a la vez convirtiéndose en prefijo *an-* expresa un movimiento ascendente o hacia arriba:

así comienza secreto.

Si se torna relevante la pregunta por un volver a comenzar, se tiene que considerar una crítica de la elevación del punto gris a momento cosmogénico. Es la puesta en cuestión de lo que *comienza secreto* a la vez que la expresión de un doble discernimiento. La operación de la elevación la expone Klee al enunciarla su pensamiento-en-imagen. La crítica del punto gris es una caída que no puede pensarse sin el advenimiento de una otredad. Como *écriture* su pensamiento-en-imagen se halla como cuerpo. ¿Un pensamiento como cuerpo que traza su secreto? El movimiento de una mano que traza un pensamiento, como si el movimiento expresase un latido de un pensamiento como cuerpo. Huella de sí como huella de una otredad.

Así pues, si prestamos atención a la distribución de los números en la obra *Comienzo de un poema*, podríamos considerar que bajo el número 5 está el número 1. Entonces, si la repetición como diferencia inscrita en *Comienzo de un poema* es la de un volver a comenzar, tendríamos que preguntar por el trazo que vuelve a comenzar. La *desfiguración* que Klee pone en práctica en su obra tardía como comienzo de un poema sería de un paradójico encuentro. Lo anterior se debe a que rompe radicalmente con el

reconocimiento de sí como mismidad; abre, se podría decir, el reconocimiento de sí como otredad. Vuelve a comenzar como un ritmo una relación trazada por un pensamiento-en-imagen. *Yo es otrx como otrx es yo, nos-otrxs*. ¿Cómo volver a pensar un cambio de percepción? ¿cuál devenir está en juego?

CONCLUSIÓN

En este trabajo he propuesto una lectura kleeneana de los párrafos 76 y 77 de la *Crítica de la facultad de juzgar*, de la cual he desprendido una pregunta por lo que diferencia una intuición intelectual. Y he considerado que lo que diferencia implica la intuición de un principio de producción de mundo. Pero, he comprendido la intuición intelectual como una intuición estética, una intuición que entraña una experiencia de la sensación como diferencia de intensidad. Si el instante en que se percibe la cosmogénesis de un mundo es también el de un momento decisivo para la crítica de un principio de producción de mundo, he considerado el dominio del arte como el que hace sensible y pensable tal crítica, en tanto el pensamiento-en-imagen de Klee presenta una historia in-finita de la naturaleza.

La puesta en cuestión de un principio de producción de mundo me ha exigido preguntar por la interrupción del momento cosmogénico, por tratarse de una experiencia de la sensación que subyace a una intuición estética, en tanto esta intuición origina una intuición intelectual. Entonces, si se presta atención al origen de una historia in-finita de la naturaleza, lo que le distingue posibilita considerar en el momento cosmogénico una diferencia de intensidad, la cual me ha exigido pensar lo que denomino un cambio de percepción.

En la *conferencia de Jena* de 1924 el artista suizo-alemán llama acto de creación de mundo a lo que en este trabajo he interpretado como un acto que dramatiza una intuición intelectual en cuanto su origen permanece en una intuición estética. Este desplazamiento

desde una *intuición intelectual a una intuición estética* es la base para un acto de creación como un acto de dramatización.

Dicho esto, a lo que deseo volver en esta conclusión es al desarrollo de una puesta en cuestión de un principio de producción de mundo. En este trabajo me he detenido brevemente en una reflexión de Kant en torno a un fin natural de la naturaleza, considerando que se puede discernir en lo particular una concordancia con lo universal. Es la facultad de juzgar la que discierne por medio de la noción de organismo tal concepto de fin natural en la naturaleza, concepto que transporta al dominio de las ideas. Por otro lado, si he buscado considerar una experiencia de la sensación como originaria de una intuición estética se ha debido a que el movimiento de la naturaleza como totalidad lo expresa el movimiento del color. Decía Klee: “Para pasar al movimiento infinito [del color], donde la dirección del movimiento va a devenir insignificante, dejo entonces en principio fuera la flecha” (2014, p. 50). Esto es, como si el movimiento del color presentase el movimiento sin dirección de la naturaleza, de forma simultánea la pregunta por su presentación es un traslado a otro dominio, el del arte. Con ello he buscado prestar atención a la relación entre naturaleza y arte en Klee, en tanto que entraña preguntar por un mundo. En tal sentido, si se considera que la particularidad de la obra de arte excede los conceptos que la comprenden, el acontecimiento que la obra de arte como pensamiento-en-imagen exige sentir y pensar implica la experiencia de la interrupción de un momento cosmogénico que, en cuanto no-concepto, comporta una crítica de un principio de producción de mundo. Un acto de dramatización vuelve a hacer visible un mundo.

En vista de que acarrea un proceso de abstracción en el principio de producción de mundo, su imagen arquetípica se halla críticamente expuesta en una obra de arte. Exposición crítica de un principio de producción de mundo. ¿Cómo lo expone? Me ha parecido que puede considerarse en suspensión el momento cosmogénico, pues se exige volver a pensar en él, para ello se

tiene que prestar atención a una interrupción del movimiento de diferenciación de la naturaleza desde que el pensamiento-en-imagen de Klee fuerza a preguntar por un cambio de percepción respecto a lo que diferencia una historia in-finita de la naturaleza.

En tal caso, si lo que presenta la relación entre naturaleza y arte en Klee implica un acto de dramatización de mundo, entonces un acontecimiento es una historia que se diferencia de dicho acto al ser problematizada. La puesta en cuestión de un principio de producción de mundo agrava la diferencia entre *faktum* e idea porque tensiona el hecho en cuestión. Una obra de arte expone la crítica de un principio de producción de mundo, a la vez que la diferenciación que la obra expone entraña sentir y pensar un contraste. Lo que contrasta a un principio de producción de mundo se encuentra expresado por lo que lo diferencia: un momento cosmogénico que como sensación se halla en la experiencia de la obra de arte. Esta intensidad diferenciada que hace sentir y pensar como pensamiento-en-imagen, y que se presenta en el momento de su más débil don, se tiene que considerar abierta por una fisura. Es la experiencia de una fisura, como la interrupción primaria de una otredad se da a sentir y pensar lo que elabora la experiencia de una obra de arte como pensamiento-en-imagen.

En esta conclusión entonces intento expresar el doble movimiento implicado en la crítica de un punto fatídico. En el momento en el que un signo insignificante expone un punto fatídico como el de un momento crítico, se presenta una resistencia como exigencia de un cambio de tono. La resistencia que la relación entre arte y pensamiento en Klee da a sentir y a pensar experimenta performativamente su historia como un acontecimiento, el de una historia in-finita de la naturaleza; es la de una abertura como *écriture*. Así, si se halla la experiencia de un contraste en el meollo de un pensamiento-en-imagen, el campo de posibilidad de su experiencia supone volver a preguntar por su momento cosmogénico. ¿Qué es lo que interrumpe a un principio de producción de mundo? La diferencia como no-concepto radica en pensar la diferenciación

del momento cosmogénico como advenimiento de una otredad, es decir, como el momento en que una otredad muestra un mundo que exige otro mundo. Lo que se resiste a ser suprimido de una lista, la vida humana, exige una escucha; el cambio de tono conlleva una transmutación de un *pathos* en un *ethos*. En su más débil don un pensamiento-en-imagen abre la posibilidad de pensar un cambio de percepción, lo cual se debe a que vuelve a preguntar por una historia in-finita de la naturaleza. Es la obertura sin principio de una totalidad abierta.

Por último, creo que el presente trabajo podría extenderse en al menos dos direcciones que me permitirían profundizar en dos asuntos que me parecen relevantes. Creo importante volver a preguntar por la crisis de su pensamiento-en-imagen en el momento en que se decide afrontar una reducción al absurdo. Desarrollar la dialéctica que expone en cuanto pensamiento-en-imagen significa preguntar por su figuración. Por otro lado, el modo en que se presenta su pensamiento-en-imagen en su obra tardía exigiría preguntar por lo que da a sentir y a pensar su presentación. Particularmente, creo que exige que se mire y se piense de dos modos el movimiento figural que traza la línea de su pensamiento-en-imagen, en tanto se figura una otra figura. Este movimiento demanda considerar que su obra y su pensamiento tardío, su estilo tardío,²² hacen visible radicalmente la naturaleza esencialmente relacional de la experiencia.

REFERENCIAS

Adorno, W. Th. (2014). *Teoría estética*. R. Tiedemann con colaboración de G. Adorno, S. Buck-Morss, y K. Schultz (Ed.), J. Navarro Pérez (Trad.). Madrid: Akal.

Adorno, W. Th. (2014). *Dialéctica Negativa*. A. Brotons (Trad.). Madrid: Ediciones Akal. (2003). *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

²² Haciendo uso del concepto de Edward W. Said.

- Adorno, W. Th. (2019). *Sobre la teoría de la historia y de la libertad*. R. Tiedemann (Ed.), M. Dimúpulos (Prólogo) M. Vedda (Trad.). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Beiser, F. (2003). *The Romantic Imperative*. Cambridge: Harvard University Press
- Benjamin, W. (2006). "El origen del Trauerspiel alemán". R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Eds). *Obras*, libro I/ Vol.1. A. Brotons Muñoz (Trad.) Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2007). Experiencia y pobreza. En *Obras. Libro II. Vol.1*. (pp. 216-222), R. Tiedemann, y H. Schweppenhäuser (Eds.) J. Navarro Pérez (Trad.). Madrid: Abada Editores.
- Butler, J. (2020). Filosofía política en Freud: guerra, destrucción, manía y la facultad crítica. En *La fuerza de la no violencia* (pp. 177-212). M, Mayer (Trad.). Santiago: Editorial Paidós.
- Fichte, J.G. (2016). *Primera y segunda introducción Doctrina de la ciencia*. E. Acosta y J. Rivera de Rosales (Trads.). Madrid: Ediciones Xorki.
- García, M. (2018). «Nunca se han apiñado tantos pensamientos profundos en tan pocas hojas...» La intuición intelectual en Schelling y el §76 de la Crítica del juicio. En G. Leyva G, A. Peláez, y P. Stepanenko (Eds.), *Los rostros de la razón: Immanuel Kant desde Hispanoamérica V.1* (pp. 160-176). Ciudad de México y Barcelona: Universidad Autónoma Metropolitana y Anthropos Editorial.
- Kant, I. (2010). Ideas para una historia universal en clave cosmopolita. En *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita y otros escritos sobre Filosofía de la Historia*. R. Rodríguez Aramayo (Estudio Preliminar), y C. Roldán Pacheco y R. Rodríguez Aramayo (Trad.). Madrid: Editorial Técno.
- Kant, I. (1981). *Kritik der Urteilskraft*. W. Weischedel (Ed.). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Kant, I. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. P. Oyarzún (Trad.). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamérica.
- Kant, I. (2012). *Crítica del discernimiento*. R. Rodríguez Aramayo y S. Mas (Trads.) . Madrid: Alianza Editorial.
- Kant, I. (1993). *Critique de la faculté de juger*. A. Philonenko (Trad.). Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.

- Kant, I. (2009). *Crítica de la razón pura*. M. Caimi. (Trad.). Buenos Aires: Colihue.Hölderlin, F. (2014). *Ensayos*. F. Martínez Marzoa (Trad.). Madrid: Hiperión.
- Klee, P. (1999). Der Vortrag [La conferencia]. En *Paul Klee in Jena 1924* (pp. 47-69), Th. Kain, M. Meister y F-J. Verspohl (Eds). Jena: Kunsthistorisches Seminar, JENOPTIK AG, Druckhaus Gera.
- Klee, P. (2014). *Pädagogisches Skizzenbuch* [1925], Berlin: Gebr, Mann Verlag.
- Klee, P. (1979). *Briefe and die Familie. Band 2*. F. Klee (Ed). Köln: DuMont.
- Klee, P. (1993). *Diarios 1898-1918*. F. Klee (Ed). J. Reuter (Trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J-L. (2012). *El absoluto literario*. C. González y L. Carugati (Trads.). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Martínez, S. (2017). Lecturas kantianas de Deleuze. *Revista Alpha* 45. 31-46. Recuperado de: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012017000200031>
- Onetto, B y Portales, G. (2005). *Poética de la infinitud. Ensayos sobre el romanticismo alemán / fragmentos del Atheneum*. B. Onetto (Trads). Santiago: Editorial Intemperie/ Palinodia.
- Polanyi, K. (2017). *La gran transformación*. G. Chailloux (Trad.). Ciudad de México: Fondo Cultura Económica.
- Schelling, F. (2009). *Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo* (edición bilingüe), E. Maragat (Trad.). Madrid: Abada Editores.
- Schelling, F. (2017). *Filosofía del arte*. V. López-Domínguez (Trad.). Madrid: Editorial Tecnos.
- Tilliette, X. (1995). *L'intuition intellectuelle de Kant à Hegel*, Paris: Vrien.
- Villacañas J. L. (1996). Hölderlin y Fichte o el sujeto descarriado en un mundo sin amor. En O. Market y J. Rivera de Rosales, J. (Coord.), *El inicio del Idealismo alemán* (pp. 343-363). Madrid: Editorial Complutense y Universidad Nacional de Educación a Distancia.