

# Arqueología de la naturaleza y teleología del ser: de GOETHE a KLEE

• FEDERICO  
VERCELLONE.  
Universidad de  
UDINE •

## 1. Hacia una hermenéutica de la imagen.

Los motivos de una hermenéutica de la imagen están estrechamente unidos a los de una reintroducción de la teleología, y de sus motivaciones en el interior del planteamiento hermenéutico. Eso significa ante todo orientar la mirada hermenéutica hacia aspectos de la filosofía clásica alemana que han sido hasta ahora ajenos a la tradición de la teoría de la interpretación, en particular hacia la herencia de la tercera crítica kantiana que se revisa en Schelling y en el romanticismo alemán gracias a la noción de organismo. Todo ello va en el sentido de una noción diferente de "técnica", diferente al menos de la que se configura en los cursos que Heidegger dedica a Nietzsche<sup>1</sup>, según la cual no constituiría más que la metafísica completamente convertida en nihilismo. Esto depende fundamentalmente del hecho de pensar en una forma de técnica que

no es de carácter impositivo, que no tiende a la presentificación del ser del ente, sino que está ínsita en la naturaleza misma y en su autorrevelación. Se trata de la idea de una "técnica de la naturaleza" que se perfila en la primera Introducción a la Crítica del Juicio, y que señala un camino que concluirá idealmente, más allá de Goethe, con Klee<sup>2</sup> y, que trazaremos sólo en lo que concierne a estos dos autores. Pero es en cualquier modo un largo camino que tiene desarrollos también en el ámbito romántico donde, entre otras cosas, destaca la idea de una espiritualización, de una "moralización" -por utilizar un léxico novalisiano- de la naturaleza<sup>3</sup>. Se trata de un camino que tiene en su centro el concepto de imaginación como producción, ajena no obstante a un producto organizado en sí, teleológicamente orientado y por tanto dotado de sentido<sup>4</sup>. Y la noción de organismo, en cuanto coimplicación de totalidad y

partes, desvela en su propia estructura una intencionalidad significativa. En otros términos, en esta orientación teleológica se manifiesta una paradójica inconsciente intencionalidad de la naturaleza. Desde este punto de vista, los motivos de una hermenéutica de la imagen son inseparables de las motivaciones que orientan en general la crítica de la hermenéutica respecto a sus antepasados idealistas. En el fondo, la crítica a una supuesta hermeneusis infinita, que aparece por todas partes, no dista mucho de las acusaciones que hacía Jacobi respecto al idealismo emergente. Como bien se recordará, criticando el carácter abstracto del pensamiento de Fichte, Jacobi en la carta abierta que le había escrito en 1799 afirmaba que:

*"Dado que yo resolviendo y desmembrando he llegado a anular todo aquello que está fuera del Yo, se me ha mostrado que todo era absolutamente nada fuera de mi imagina- ▶*

1. M. Heidegger, *Nietzsche*, F. Volpi (ed.), Milano, Adelphi, 1994 [Edición española en Destino, col. Ensayos, trad. Juan Luis Vermal, Barcelona 2000]. Pero cfr. también por ejemplo *La questione della tecnica*, en Id., *Saggi e discorsi*, G. Vattimo (ed.), Milano, 1974, pp. 5-27.

2. Cfr. R. Ayrault, *La genèse du romantisme allemand. Situation spirituelle de l'Allemagne dans la deuxième moitié du XVIII siècle*, París, 1961, vol. II, pp. 436-438, y por lo que concierne específicamente a nuestro argumento: F. Moiso, *Paul Klee a l'eredità goethiana*, en Paul Klee. *Prehistoria del visible*, C. Fontana (ed.), Cinisello Balsamo, 1996, pp. 63-77.

3. Me permito recomendar el tercer capítulo de mi obra *Nature del tempo. Novalis e la forma poética del romanticismo tedesco*, Milano, Guerini & Associati, 1998.

4. Cfr. sobre este punto, al menos en lo que concierne al primer Fichte, F. Moiso, *Natura e cultura nel primo Fichte*, Milano, 1979; pero además se puede ver la cuestión en términos más generales en F. Inciarte, *Transzendente Eindilbungskrft. Zu Fichtes Frühphilosophie in Zusammenhang des transzendentalen Idealismus*, Bonn, 1970.

*ción libre pero restringida dentro de ciertos límites*<sup>5</sup>.

¿En qué consiste la acusación de Jacobi a Fichte si no en el hecho de haber creado una vacía infinitud, surgida de perder contacto con la alteridad, con su congruencia y con su concreción, con el sano sentido común, el cual sugiere que lo otro es indiscutible e

*(...). Tu has sido seleccionado para proteger contra la magia fichtiana a aquellos que aspiran a ser pensadores autónomos. Sé por experiencia lo dura que es la comprensión, -únicamente a ti y a tu idea de un espíritu libre, crítico, que se me presenta delante, debo algún gesto, alguna indicación para orientarme en esta terrible tra-*

nicativa que no se puede dar en el plano puramente abstracto, conceptual:

"El concepto de un solo concepto no es posible. Un concepto sólo puede ser intuitivo. Un concepto intuitivo es un signo. Una intuición no puede ser intuitiva -sólo puede ser concebida. Un concepto simple es un no sentido -lo mismo una intuición simple"<sup>9</sup>.

En este ámbito se coloca y se impone la idea de una hermenéutica de la imagen; la de una originalidad de la significación en su trazo originariamente signico, que afirma el primado de una dimensión trópico-sensible respecto al estatuto del concepto.

## 2. ¿Hacia una dinámica de la forma?

Por lo demás, ¿cómo podría definir este ámbito si no como el lugar en el que la forma debe comprender, por así decir, su íntima dinámica? ¿Por qué hablo de una íntima dinámica de la forma? Porque no es imaginable un mecanismo de la significación que no esté temporalmente articulado. Pero un mecanismo de la significación temporalmente articulado que quiera mantener en su interior lo que hemos definido como su originario tropismo -pues bien, este mecanismo necesariamente debe ocasionar dentro de sí un índice de caos. El caos romántico -pero también el de Schelling de la Filosofía del

## Los motivos de una hermenéutica de la imagen son inseparables de las motivaciones que orientan en general la crítica de la hermenéutica respecto a sus antepasados idealistas.

irremediamente otro, y no puede convertirse en un mero derivado del yo?. La realidad trasciende el sujeto, así como la intuición no se deriva del concepto.

Esta primacía hermenéutica de lo sensible se abre camino en las críticas que Novalis dirige al carácter abstracto de la filosofía de Fichte, y surge precisamente de la intolerancia respecto al carácter abstracto de la filosofía de Fichte. Por ejemplo, Novalis escribe a Schegel el 14 de junio de 1797 en los términos que siguen:

*"A propósito de Fichte indudablemente tienes razón -me sumerjo cada vez más en tu punto de vista sobre la doctrina de la ciencia (...). Fichte es el más peligroso entre todos los pensadores que conozco. Le retiene a uno en su marco hechizándolo. Ninguno es malinterpretado y odiado como él*

*ma de abstracciones*"<sup>6</sup>.

En este contexto, Novalis introduce en la noción de conciencia una variable por así decir anticoncienialista, que la aproxima al estatuto sensible de la imagen:

*"La conciencia es un ser fuera del ser en el ser.*

*¿Qué es esto sin embargo? Lo fuera del ser no debe ser un verdadero ser.*

*Un ser no verdadero fuera del ser es una imagen -por tanto aquella que está fuera del ser debe ser una imagen del ser en el ser.*

*La conciencia es en consecuencia una imagen del ser en el ser"*<sup>7</sup>.

Y, poco después: *"El Yo tiene una fuerza jeroglífica"*<sup>8</sup>.

Es como si el conocimiento se insertara desde siempre en un campo trópico, por así decir mitopoiético, una especie de *Lebenswelt ante litteram* que garantiza la continuidad comu-

5. F.H. Jacobi, *Jacobi a Fichte*, en *Idealismo e realismo*, N. Bobbio (ed.), Torino, 1948, p. 180.

6. Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenberg*, P. Kluckhohn y R. Samuel (eds.), Stuttgart, 1977, vol.4, *Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse*, R. Samuel (ed.) en colaboración con H.-J. Mähl y G. Schulz, Stuttgart, 1975, p. 230 (Carta del 14-6-1797).

7. Novalis, *Opera filosófica*, G. Moretti y F. Desideri (ed.), 2 vol., Torino, 1993: vol. I, p. 63,2.

8. *Ibid.*, vol. I, p. 65,6.

9. *Ibid.*, vol. I, p. 131, 219.

arte-entendido como totalidad de los posibles antes de su desarrollo es esencialmente el lugar de la pura intensidad que necesita de extensión, en esto análogo a la cosa en sí y a lo absoluto en cuanto incondicionado, que acoge dentro de sí todo el orden de lo posible antes de su desarrollo<sup>10</sup>. Así, hay que tratar con una determinación solamente negativa, con el lugar de la pura inexplicita intensidad que Novalis aproxima a la cosa en sí. La cosa en sí representa de hecho lo absoluto indeterminado, la materia pura y simple que necesita elaboración y por tanto ser introducida en un entramado de relaciones que la definan:

*"La pregunta acerca de la **substancia del mundo**, etcétera, es una pregunta antinómica -una pregunta para la que son posibles dos respuestas opuestas -es decir una pregunta entorno al 0- una pregunta que se suprime a sí misma, pero precisamente por esto es una pregunta auténticamente filosófica- la pregunta de una cabeza auténticamente científica- ya que se percibe eo ipso la substancia quaestionis o más bien*

*la construye puede responder por sí mismo a semejante pregunta- exclusivamente por sí mismo. Semejante pregunta es por tanto una ocasión para recordar (Erinnerungsanlaß) la potencia de Sí - el principio que ha creado el mundo. A través de semejante pregunta quien interroga se obliga a la **absoluta articulación de Sí** - al pensamiento productivo auténticamente sintético (simultáneo), filosófico o genial. Así el hombre renueva su genio. Las tontas preguntas de los niños aparecen ahora bajo una luz di-*

### Es preciso preguntarse por la naturaleza de aquello que se podría definir como el motor de la composición formal.

*ferente. Se puede decir que el mundo ha nacido de una **tonta pregunta**"<sup>11</sup>.*

El caos se convierte bajo esta óptica en el verdadero y propio lugar de la génesis del ser, el inicio de la configuración formal en cuanto que constituye -por retomar la *Filosofía del arte* de Schelling- lo absoluto mismo, el conjunto de los posibles antes de que lleguen a la realidad<sup>12</sup>. Ahora -pasando a Schlegel- sólo en cuanto principio ontológico el caos se hace

asimismo motivo hermenéutico, tal como Friedrich Schlegel ponía de manifiesto en el ensayo sobre *Unverständlichkeit*, *Sobre la incompreensión*, donde entre otras cosas escribe:

*"En realidad os alarmaríais si el universo, secundando vuestras pretensiones, resultara realmente un día completamente comprensible. Y este mismo infinito universo ¿no ha sido formado por la inteligencia a partir de la incompreensibilidad y del caos?"<sup>13</sup>*

De nuevo Novalis, volviendo sobre la cuestión del caos, indi-

vidualiza la característica morfo-genética, enlazando caos y perfección:

*"En el mundo futuro todo es como en el mundo **que fue** -y **también todo es absolutamente diferente**. El mundo **futuro** es el caos **racional** - el caos que se ha **compensado consigo mismo** - que es en sí y fuera de sí - el caos o bien (∞)"<sup>14</sup>.*

Sin duda ahora se puede hablar de una naturaleza hermenéutica de la relación caos/forma; y se define por ►

10. Me permito recomendar a este respecto mi contribución: *Note su caos e morfogenesi nel romanticismo tedesco*, en *Il paesaggio dell'estetica. Teorie e percorsi*. Actas del III congreso nacional de la Associazione Italiana per gli Studi di Estetica, Turín, 1997, pp. 87-94.

11. Novalis, *Opera filosófica*, vol. II, p. 181.

12. Cfr. F. W. J. Schelling, *Filosofía del arte*, A. Klein (ed.), Napoli, 1986, p. 148: "El caos es la institución fundamental de lo sublime, porque también la extensión demasiado vasta para la intuición sensible o la suma de fuerzas ciegas demasiado violentas para nuestras capacidades físicas nosotros las captamos, en la intuición, sólo como caos; y sólo así se convierten para nosotros en símbolo de lo infinito. Esta intuición fundamental del caos se encuentra también en la intuición de lo absoluto. La íntima esencia de lo absoluto, en el cual todo es uno y el Uno es todo, es el caos originario mismo. Pero también aquí reencontramos precisamente aquella identidad de forma absoluta e informidad, ya que el caos insito en lo absoluto no es mera negación de la forma, más bien es informidad, dentro de la forma suprema y absoluta, y es también, a la inversa, forma suprema y absoluta en la informidad; es forma absoluta porque en cada forma están presentes todas las formas y en todas cada una; es informidad porque, precisamente en esta unidad de todas las formas, ninguna es diferente como particular".

13. F. Schlegel, *Über die Unverständlichkeit*, en *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, E. Behler (ed.) en colaboración con J.J. Anstett y H. Eichner, München, Paderborn, Wien, 1958 ss.; vol. II, *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, H. Eichner (ed. e introd.), p. 370.

14. Novalis, *Opera filosófica*, cit., vol., p. 308, 234.

completo en torno a la articulación espacio-temporal de la forma, que disuelve la oscuridad caótica e introduce un indicio de significado. Tal y como mucho más tarde sostendrá Klee, el espacio está en efecto intrínsecamente dotado de un indicio temporal<sup>15</sup>. (¿Es quizás éste el motivo por el que -como ha señalado Rosalind Krauss- la escultura moderna ha invertido el diagnóstico de Lessing, según el cual a las artes figurativas se les impide el tiempo y la acción?<sup>16</sup>). Sirva decir que sin el tiempo no es imaginable aquella articulación del significado que se puede dar precisamente sólo gracias a su determinación en una clave extensiva (que simula, se podría decir, la del discurso, pero según una modalidad trópico-intuitiva). Desde este punto de vista, el tiempo deviene en el compendio de la forma y lo opuesto, según lo que podría definirse como un indisoluble quiasmo.

### 3. ¿Una morfología hermenéutica?

Sobre esta base se llega a la idea de una hermenéutica que se basa en la morfología, *en otras palabras, se llega a la individualización de una suerte de elemento trópico en el significado*. Con todo, no se puede más que proceder *à rebours*, a la investigación de los antecedentes de este hecho, encontrando así necesariamente a Goethe. Siendo así las cosas es preciso preguntarse por la naturaleza de aquello que se podría definir como el motor de la composición formal. Y si

sería posible señalarlo con una figura, ¿lo infinito? Es decir, así se perfila una suerte de originaria estructura simbólica de lo finito, de toda finitud. Por ser "más" que meramente finito y caduco lo finito está obligado a colocarse en un plano ulterior, a buscar dentro de sí aquel sello de lo eterno sin el



**Arrebatado de miedo III, (1939).  
Acuarela sobre papel Ingres  
pegado a cartulina, 32 x 42'5 cm.**

cual sería, por así decir, arrojado a la más desesperante ineffectualidad. Pero todo eso quiere decir, para la finitud misma, buscarse en lo otro de sí, poner en marcha una suerte de inagotable mecanismo relacional que le proporcione si no la infinitud de lo eterno por lo menos la procedente de una indefinida elaboración de la forma. La infinitud relacional viene así a remplazar, como si se tratase de una infinitud segunda, a la actual. El sello de lo eterno es así paradójicamente asignado a la *composición formal*. Y es precisamente la infi-

nitud la clave hermenéutica de esta última, que es también la de la modernidad (y de la modernidad de *esta* idea de morfología). Infinitud es la elaboración de la forma en el sentido de su propia interpretación, que es por otra parte una autointerpretación del ser en las modalidades en las que existe siempre de nuevo incoativo; que rechaza la definitividad si no clásica por lo menos clasicista.

Y esto tiene que ver con una definición hermenéutica o bien histórica (histórico-natural, si queremos) de la individualidad. Goethe escribe en este sentido en *Estudio sobre Espinosa*.

*"Todas las existencias limitadas están en lo infinito, y aún no siendo partes de lo infinito participan sin embargo de la infinitud (...).*

*Nada es capaz de medir una cosa existente y viva que esté fuera de ella, pero, si esto sucediera, ella misma debe dar la unidad de medida, la cual, sin embargo, es profundamente espiritual y no puede ser hallada por los sentidos; por ejemplo, en el caso del círculo no se puede utilizar la longitud del diámetro para medir la circunferencia. Se ha pretendido medir mecánicamente al hombre; los pintores han tomado como unidad de medida la cabeza, porque la consideran la parte más noble; pero no se puede usar ni siquiera esta unidad de medida sin causar pequeñísimas e inexpressables violaciones a los otros miembros.*

*Lo que llamamos partes de un ser vivo es de tal manera inseparable del conjunto que ►*

15. Cf. *supra*, n.26

16. Cfr. R. Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, E. Grazioli (ed.), Milano, 1998.

las partes pueden ser comprendidas solamente en relación con el todo; y ni las partes pueden ser tomadas como medida del todo, ni el todo como medida de las partes. Por ello, como se ha dicho más arriba, mantenemos que un ser vivo participa de lo infinito, o mejor aún, tiene en sí algo de infinito, si no se quiere mantener que no puede ser completamente comprendido el concepto de existencia y perfección de los seres vivos, también de lo más limitados; y que por tanto se debe considerar lo infinito como el inmenso todo en el que las existencias están incluidas<sup>17</sup>.

Desde este punto de vista -precisamente a partir del viaje a Italia, entendida como el reino de la forma contrapuesta a la "informe Alemania"- madura en Goethe la idea de una visión morfológica que contempla, en un único cuadro, todo el devenir del ser orgánico. La idea de morfología como teoría e historia del ser orgánico encuentra aquí su lugar:

"La morfología debe contener la teoría de la forma, formación y transformación de los cuerpos orgánicos; pertenece por tanto a las ciencias de las que estamos ilustrando los objetivos.

La historia natural asume como hecho conocido la multiplicidad de forma de los organismos<sup>18</sup>.

¿En qué plano nos encontramos aquí si no es en aquel conocido como arqueología del

ser? Es decir, en un plano que implica que la historia misma del ser sea el verdadero motor de su resultante configuración finalísticamente orientada. ¿Cómo encaja aquí la hermenéutica? Vale la pena preguntárselo explícitamente: ¿por qué nos hemos aproximado a la composición formal en una clave que se ha definido precisamente como interpretativa? Pues bien, la hermenéutica quiere adentrarse en estos territorios en cuanto que constituye una interrogación sobre el significado del ser que coincide con su finalidad, en resu-

imagen? Porque probablemente, confiando en las enseñanzas de Friedrich Creuzer, la imagen retiene dentro de sí un *quantum* de significación antinihilista que resultaría improbable en caso de que cada momento trópico de la significación perdiera valor. Precisamente en esta dirección progresaba Creuzer en *Allgemeine Beschreibung des symbolischen und mythischen Kreises*, que es la introducción a las dos primeras ediciones de su monumental *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*

### La historia natural asume como hecho conocido la multiplicidad de forma de los organismos.

men con su *telos* formal.

En este marco me resulta posible circunscribir la interrogación de carácter puramente teórico que ocupa esta intervención. Es decir, si el detenerse en la historicidad de los significados que restituye su peculiar espesor semántico puede conectar en este caso *arqueología* y *teleología*, de tal modo que produzca la configuración de una *hermenéutica de la naturaleza*. Una respuesta afirmativa a este interrogante impone por su parte una dilatación de los confines de la hermenéutica misma, por lo demás tradicionalmente afirmada en los márgenes de la tradición literaria.

Más aún: ¿por qué, por tanto, se quiere volver a los motivos de una hermenéutica de la

(1810-12, 1819-21), donde subrayaba que con el símbolo se trabaja con una verdad natural y no histórica, de modo que, por su mediación, se realiza una obra de regeneración de la naturaleza:

"No era en verdad expresión de artificiosa reflexión; eclosiona en cambio [el símbolo] del misterio de cada existencia, de la eterna y escondida unión del alma con la naturaleza misma"<sup>19</sup>.

En el símbolo encuentra así expresión sensible "lo espiritual, concentrado en el instante de una mirada y en el punto focal de lo inmediato y de lo manifiesto"<sup>20</sup>.

Diríase que se revisa la confrontación de Sócrates con los Sofistas. De hecho no es ▶

17. J. W. Goethe, *La Metamorfosi della piante*, s. Zecchi (ed.), Milano, 1983, pp. 123-124. Ver *Obras Completas*, Vol. II, Aguilar, Madrid, 1968.

18. *Ibid.*; p. 103.

19. F. Creuzer, *Descrizione generale dell'ambito simbolico e mitico*, en A. Bäumer, f. Creuzer, J.J. Bachofen, *Dal simbolo al mito*, G. Moretti (ed.), vol. II, Milano, 1983, p. 47.

completamente arbitrario evocar aquí la conocida tesis de gorgias que contempla la contradicción de los *logoi* frente al hecho de que nada existe. Se trata de una "tragedia del conocer", tal como la ha definido Mario Untersteiner<sup>21</sup>, un dramatismo, se podría decir, del *logos* sin naturaleza. Pero es precisamente el elemento trópico del concepto aquello de lo que es necesario dar cuenta en una clave por así decir antinihilista; ya que solamente sobre esta base se puede entender el nexo entre arqueología y teleología sobre el cual pretendemos detenernos en estas notas. Por otra parte, y llegando con una brusca aceleración hasta el momento actual, sólo partiendo del elemento trópico ínsito en el concepto es posible evitar el riesgo nihilista de la hermenéutica, un riesgo que por lo demás está intrínsecamente ligado al despuntar de la subjetividad moderna<sup>22</sup>. Que quede claro que se trata de un riesgo que ya estaba presente y era conocido no sólo en un ámbito genéricamente idealista sino también en el mismo Fichte, que fué el primero -como se recordaba anteriormente- que sufrió la acusación de nihilismo. Es lo que demuestra, por ejemplo, el aún inédito curso sobre la *Transzendental Logik* de 1812, que retoma la mirada

genérica con la que la *Wissenschaftslehre* se desarrollaba ya a partir del curso de 1801 sobre *Wissenschaftslehre nova methodo*<sup>23</sup>. En todo caso, prescindiendo de cualquier consideración acerca de los desarrollos del pensamiento de Fichte, es interesante adentrarse en la dinámica que conecta intuición y concepto en este *Vorlesung*. Aquí, Fichte, aseverando la indiscutible continuidad de intuición/imagen y concepto, asevera en realidad el carácter trópico (y por tanto sustancialmente finito y propio de un ser finito) de la significación. Casi parecería que resuenan aquí las enseñanzas novalisianas, confiadas a las *Fichte-Studien*, en las cuales antes nos hemos detenido:

"Cuando un lógico se da cuenta de que al saber le es intrínseco un concepto de la imagen o del saber (...), nos muestra entonces cómo surge este concepto.

*Absoluta unión de la intuición y del concepto. Todo aquello que se presenta en la conciencia tiene naturaleza conceptual; ya que sólo por medio del concepto está en la conciencia*"<sup>24</sup>.

Nos acercamos aquí a los posteriores trazados relativos a

la hermenéutica de la imagen que nos conducen -por afrontar la cuestión en términos demasiado sucintos- hacia Konrad Fiedler y Paul Klee. De hecho, precisamente en Fiedler el arte se presenta como un autónomo horizonte cognoscitivo por completo inmanente y por otra parte independiente de la esfera del concepto. La sensibilidad asume en este marco una determinación activa. El arte se configura, para Fiedler, como un conocimiento completamente purificado por una esfera conceptual connotada por el dualismo de sujeto y objeto y orientada en dirección a una suerte de apropiación del segundo por parte del primero.

Deviene aquí independientemente del hombre, llega al culmen del mismo proceso de autonomización, según lo muestra Gottfried Boehm en su introducción a los *Schriften*; al mismo tiempo se activa una suerte de proceso creativo de la naturaleza. En la obra se realiza así lo que se podría definir como un proceso cosmogónico<sup>25</sup>.

Terminamos sobre esta base con algunas observaciones sobre la poética de Paul Klee. No se puede olvidar que ►

21. Cfr. M. Untersteiner, *I sofisti*, Milano, 1996, p. 220 y más en general, todo el capítulo del volumen citado dedicado a Gorgias: pp. 157-306.

22. Me permito recomendar mi *Introduzione al nichilismo*, Roba-Bari, 1992.

23. J. G. Fichte, *Wissenschaftslehre nova methodo. Kollegnachschrift K. Chr. Krause 1798/99*, E. Fuchs (ed.), Hamburg, segunda edición ampliada: 1994.

24. Cito de la transcripción mecanografiada de E. Fuchs: J. G. Fichte: *Transzendental Logik (20 april bis 14 august 1812)*. J. G. Fichte-Nachlaß, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Signatur: Ms. IV, 9, p. 14.

también Klee nos propone precisamente una poética del nacimiento de lo visible que tiene como propio término *a quo* el caos:

*"El caos es una condición de desorden de las cosas: un bullicio: "creador del universo" (cosmogónicamente), un estado primitivo, mítico del mundo, del cual después toma forma, poco a poco o bien repentinamente de por sí o gracias a la intervención de un creador, el cosmos ordenado"*<sup>26</sup>.

El caos verdadero y propio queda fuera de una consideración discursiva, afirma Klee poco antes; es apreciable y conmensurable sólo en su calidad de opuesto, como *alter ego* del concepto de cosmos<sup>27</sup>.

El caos es, en pocas palabras, un concepto genético, que preside la génesis **f o r m a l**. Deviene desde este punto de vista el lugar de origen a partir del cual se devana la alteridad de lo otro, quiero decir el principio del despliegue de aquella alteridad "hermenéutica" de lo otro, que es el arte en este caso a realizar. Afirma Klee:

*"El arte es un símil de la creación. Es siempre un ejemplo, como lo terrestre es un ejemplo*

*cósmico"*<sup>28</sup>.

Por otro lado -en asonancia con una mirada dirigida a la génesis- el arte no posee una actitud mimética; "no repite las cosas visibles, sino que hace visible"<sup>29</sup>.

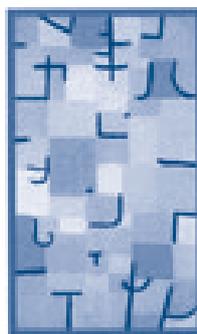
Según Klee, se adquiere una dimensión nueva: la autonomía de la imagen coincide de hecho con la del mundo respecto al sujeto; y, en este sentido, adquiere la frescura que él deriva de tener contacto sólo con la propia historia, con la de la propia formación, independientemente de la historia humana. Es el mundo el que nos observa ahora y no lo opuesto, según un vuelco irónico de la relación sujeto-objeto.

*"Y cada figuración, cada combinación tendrá su particular expresión constructiva, cada figura su rostro, su fisionomía.*

*Las figuras objetivas nos observan, hilarantes y severas, más o menos tensas, consoladoras y espantosas, sufridoras o risueñas.*

*Nos miran en todas las antítesis de la dimensión psicofisiognómica, cuya gama se puede extender hasta lo trágico o hasta lo cómico"*<sup>30</sup>.

De este modo el artista se



aproxima al filósofo: la visión libera, por así decir, las formas del mundo de la constricción de la realidad, y prefigura así un mundo diferente del existente. Se puede ir más allá, esto es, decir que la creación no ha terminado. Es de hecho un devenir y

no la aparición deslumbrante de la luz entre las tinieblas; así, está permitido introducirse en este proceso para continuar *"el acto creativo desde el pasado al futuro, concediendo duración a la génesis"*<sup>31</sup>.

La imagen asume así un contenido no sólo estético sino también ético; conectando la génesis con la axiología, parece en otros términos proponer una reconciliación continuada de evento y sentido, lo que constituye precisamente una de las mayores tareas que la ontología hermenéutica contemporánea se había propuesto cumplir. *¿En el signo de la imagen?* ■



25. Cfr. En este sentido las consideraciones de G. Boehm en su Introducción a K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, 2 vol. München, 1971, en particular la p. XLIII,

26. P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, J. Spiller (ed.), Milano, 1959, p. 9; trad. it. levemente modificada.

27. Cfr. *Ibid.*, 9.3.

28. *Ibid.*, p. 79.

29. *Ibid.* p.76.

30. *Ibid.*, p. 91.

31. *Ibid.*, p. 92.