

# PINTURA, DIAGRAMA Y GENEALOGÍA. FOUCAULT, KLEE, Y LA MUERTE DE LA HISTORIA PARA FILÓSOFOS

Prof. Dr. Luis Hernández Cuevas<sup>1</sup>  
*Universidad Iberoamericana, México*

**Resumen.** El ensayo problematiza el vínculo entre pintura, diagrama y genealogía presente en el pensamiento de Michel Foucault, esto con el fin de esbozar el motivo por el que para este filósofo resulta imprescindible “matar la historia para filósofos” y dar paso con ello a la genealogía. Cabe apuntar que para problematizar el vínculo entre los conceptos enunciados resulta imperante sacar a la luz la influencia que tuvo en Foucault el pintor Paul Klee.

**Descriptor:** Pintura · Diagrama · Genealogía · Historia · Klee

**Abstract.** The essay inquires the nexus between painting, diagram and genealogy existent in the thinking of Michel Foucault. This is developed in order to outline the motive that, for this philosopher, is essential to kill ‘the history for philosophers’ and propitiate the movement of genealogy. It should be noted that to inquirer the link between the enunciated concepts it is imperative to bring to light the influence that had in Foucault the painter Paul Klee.

**Keywords:** Painting · Diagram · Genealogy · History · Klee

*Enviado: 04/01/2017. Aceptado: 03/04/2017*

## PINTURA, PUNTO GRIS Y PRODUCCIÓN DE SENTIDO

En 1966, Claude Bonnefoy lanza el siguiente cuestionamiento: “*Las palabras y las cosas* se inicia con una descripción de *Las Meninas* de Velázquez, que aparece como el ejemplo perfecto de la idea de representación en el pensamiento clásico. Si tuviera que elegir un cuadro contemporáneo para ilustrar del mismo modo el pensamiento no dialéctico de nuestros días, ¿cuál elegiría?”, al cual Foucault (2013a), p. 190, responde:

Me parece que la pintura de Klee es la que mejor representa, con respecto a nuestro siglo, lo que pudo ser Velázquez respecto al suyo. En la medida en que pone de manifiesto en la forma visible todos los gestos, actos, grafismos, huellas, delineaciones y superficies que pueden constituir la pintura, Klee hace del acto mismo de pintar el

---

<sup>1</sup> Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Actualmente realiza una estancia postdoctoral en la Universidad Iberoamericana. México. E-mail: [luishcuevas@me.com](mailto:luishcuevas@me.com)



saber desplegado y centelleante de la pintura misma. Su pintura no es arte bruto, sino una pintura que, por obra del saber, ha vuelto a apoderarse de sus elementos más fundamentales. Y esos elementos, aparentemente los más simples y espontáneos, los mismos que no aparecerían y que parecían no tener que aparecer jamás, son lo que Klee difunde por la superficie del cuadro. *Las Meninas*, representaba todos los elementos de la representación, el pintor, los modelos, el pincel, la tela, la imagen en el espejo; descomponían la pintura misma en los elementos que hacían de ella una representación. La pintura de Klee, por su parte, compone y descompone la pintura en elementos que, pese a ser simples, no dejan de ser sostenidos, asediados, habitados por el saber de la pintura.

Posteriormente, en 1967, en otra conversación, ahora con Paolo Cardoso, Foucault (2013a), p. 96, asevera:

Klee es quien tomó de la superficie del mundo toda una serie de figuras que valían como signos y las orquestó dentro del espacio pictórico dejándoles la forma y la estructura de signos; en suma, manteniendo su modo de ser signos y haciéndoles funcionar al mismo tiempo de manera tal que ya no tuvieran significación. Y lo que en mí hay de no estructuralista, de no lingüista, se extasía frente a semejante utilización del signo: es decir, del signo en su capacidad de hacer surgir el sentido.

¿No podría acaso apuntarse que, en aquello que Foucault mismo afirma que no hay en él de estructuralista, ni de lingüista, y que se extasía ante la utilización del signo en tanto que expresión de sentido en Klee, se constituye la problemática que atraviesa y exige la escritura ontológica-histórica de Foucault? La simpleza de esos gestos, huellas y superficies de saber plegado y desplegado pictórico en Klee, ¿no se constituyen acaso como señas que abogan por un pensar singular que problematiza el germen de la constitución misma de signos sin significación?

Es tal problemática la que las siguientes líneas ambicionan indagar. ¿Qué implica tal experimentación de signos sin significación para la historia? ¿No es acaso tal pulular de sentidos el fin de la historia para filósofos, dando paso así al comienzo siempre repetitivo de la genealogía en Foucault?

Así pues, siguiendo a Deleuze (2005b), quien apuntaría que es viable declarar que para Foucault la luz no cae de la misma manera en los cuadros de Velázquez como cae en los cuadros de Klee, podría decirse que el intersticio del *hay lenguaje*, así como del *hay luz*, no cae de la misma manera la diagramática en el pensar de la representación historiográfica, que en el pensar genealógico plegado en el ojo del Afuera de Foucault.

Para dar cuenta de lo anterior, apoyémonos por un instante en Deleuze, y traigamos a cuenta las clases del 81 dedicadas a la pintura, sesiones en las que el

filósofo francés está encauzado a crear un concepto: la noción de *diagrama*. Para delinear dicha conceptualización, Deleuze, al igual que Foucault en sus entrevistas, se remite a Klee, quien, al pintar repetitiva y diferencialmente el comienzo de mundo (en tanto huevo o cosmogénesis), hace énfasis en el vínculo entre el caos y el germen. En *Teoría del arte moderno* Klee (2008), pp. 56-57, nos expresa en su famosa *Nota sobre el punto gris*:

El caos como antítesis del orden no es propiamente el caos, no es el verdadero caos; se trata de una noción ‘localizada’ relativa a la noción de orden cósmico y su equivalente (...). Ese ser-nada o esa nada-ser es el concepto no conceptual de la no contradicción. (...) Establecer un punto en el caos es reconocerlo necesariamente gris en razón de su concentración principal y conferirle el carácter de un centro original desde donde el orden del universo va a brotar e irradiar en todas las dimensiones. Afectar un punto de una virtud central es hacer de él el lugar de la cosmogénesis. A este advenimiento corresponde la idea de Comienzo (*concepción*, soles, irradiación, rotación, explosión, fuegos de artificio, haces de luces) o, mejor: el concepto de *huevo*.

Es aquí donde descubrimos uno de los tantos hilos problemáticos que tensan el pensar en Deleuze y en Foucault. La diagramática es una de esas nociones que aboga por la construcción de una epistemología que va más allá de toda lógica dispuesta sobre significantes. Una epistemología genealógica del comienzo diferencial, de la multiplicidad, de las *haecceidades*. El diagrama como “esa doble noción alrededor de la cual giramos desde el comienzo: catástrofe-germen o caos-germen” (Deleuze, 2014, p. 44).

Para ahondar en lo anterior refirámonos primeramente a *Esto no es una pipa*. En una de las cartas que aparecen al final de dicho ensayo, Magritte le sugiere a Foucault distinguir con mayor vigor los conceptos de *semejanza* y de *similitud* abordados en *Las palabras y las cosas*. Conceptos problemáticos en la generación de sentido. La respuesta a tal solicitud es el ensayo mismo, y en él, en una de las sentencias claves, Foucault (1997) asevera: “La semejanza sirve a la representación, que reina sobre ella; la similitud sirve a la repetición que corre a través de ella. La semejanza se ordena en modelo al que está encargada de acompañar y dar a conocer; la similitud hace circular el simulacro como relación indefinida y reversible de lo similar con lo similar” (p. 64). La similitud es la reversibilidad de lo similar con lo similar. Un doble. Un pliegue en el que el simulacro genera una superficie de sentido. Foucault (1997) escribe de manera tajante: “la similitud da a ver lo que los objetos reconocibles, las siluetas familiares, occultan, impiden ver, hacen invisibles” (p. 68).

Tomemos ahora, como segunda referencia, el concepto de *analogía modular* de Deleuze, concepto que encuentra grandes resonancias con el concepto de similitud esbozado por Foucault. Deleuze distinguirá a la *analogía communis*,



la cual se instaura como el transporte de la similitud dispuesta sobre un código binario, de la analogía modular, la cual es propia del ámbito pictórico. Cabe señalar que en el pensamiento de Deleuze las carátulas de los conceptos de semejanza y de similitud con respecto a Foucault están invertidas, más no por ello se pueden identificar como contrarias. Así, para Deleuze pensar en una analogía estética o modular, será pensar en la capacidad de producir una semejanza independiente de todo código y por lo mismo de toda relación de similitud. Deleuze (2014) expresa: “la analogía no puede definirse realmente por la similitud. Sólo la analogía vulgar, común, se define por la similitud. La analogía estética no se define por la similitud puesto que produce la semejanza, pero la produce por medio totalmente diferentes” (p. 135). La analogía estética, será la modulación de los colores, líneas y claroscuros no articulados expresados en su singularidad. Modulación del punto gris de Klee. Pintar postula Deleuze (2014), “es modular la luz” (p. 144).

De no pasar por la similitud foucaultiana, o por la analogía modular o estética de Deleuze, de quedarse encerrada en el régimen de las semejanzas de Foucault, o de los códigos de la similitud en Deleuze, lo que termina por producirse no son simulacros, sino *clichés*, es decir, signos significantes; signos historiográficos. Y sobre ello, habrá que afirmar con Klee, que el pintor no trata de pintar lo igual de lo *clichés*, lo que intenta es mostrar el punto gris, sin pintar gris. Así, el pintor despliega lo in-formado. Los pintores por lo tanto de-forman, transgreden, generan simulacros. Producen devenires genealógicos.

#### EL DESCRIPTOR DE CUADROS. EN TORNO AL DIAGRAMA

Dispuestos los conceptos de similitud y de analogía modular, resulta plausible apreciar con mayor distinción el concepto de diagrama. Se trata de un concepto que cruza el dominio pictórico, así como el dominio genealógico. El diagrama es matriz de modulación, genealogía del color, de luz.

Es en este mínimo doblez donde reside la radicalidad foucaultiana. Foucault es el gran descriptor de cuadros. Generador de similitudes y analogías modulares que expresan la singularidad de los acontecimientos. De su emergencia. En el 83, Foucault (2013a) escribe que sus estudios “son de “historia” por el dominio del que se ocupan y las referencias que toma, pero no son trabajos de “historiador”. (...) Y ahonda: “era un ejercicio filosófico; su reto era saber en qué medida el trabajo de pensar su propia historia puede liberar al pensamiento de lo que piensa en silencio y permitirle pensar de otra manera” (pp. 164-165).

Los grandes trazos de Foucault son pinturas diagramaticas. Ficciones y ensayos de problematización, insertos en la necesidad de diagnosticar el presente; siendo tal, “la verdadera función que pueden tener hoy los individuos a quienes llamamos filósofos” (Foucault, 2013b, p. 67). Y no obstante, tales trazos no son otra

cosa más que ficciones; ensayos. Foucault afirma que el ensayo es el cuerpo vivo de la filosofía, puesto que de lo contrario, lo que hay es un ejercicio irrisorio en el que lo que se pretende es constituir una ley para los demás, y con ésta, exigir e indicar dónde hallar la verdad y cómo encontrarla. De lo anterior que encontremos, por ejemplo en *Vigilar y castigar*, singularidades diagramáticas, como es el caso del campamento (Foucault, 2009, p. 201) y del panóptico (Foucault, 2009, p. 237)

Ahora bien, hay que señalar que para Foucault (2013a), pp. 41-42, el impulso está siempre en la necesidad de desprenderse de sí. Una intensidad que aprendió de autores antiacademicistas como Nietzsche, Bataille y Blanchot.

Nietzsche, Blanchot y Bataille son los autores que me permitieron liberarme de quienes dominaron mi formación universitaria a comienzos de la década de 1950 (...). Hacer filosofía, por entonces —como hoy, por lo demás—, significaba principalmente hacer historia de la filosofía; y esta, delimitada de un lado por la teoría de los sistemas de Hegel y del otro por la filosofía del sujeto (...). Mis elecciones maduraron en ese panorama intelectual: por una parte, no ser un historiador de la filosofía como mis profesores, y, por otra, buscar algo totalmente diferente (...). Y esa fue la lectura de Bataille y Blanchot y, a través de ellos, Nietzsche. ¿Qué representaron para mí? Ante todo, una invitación a poner en entredicho la categoría de sujeto, su supremacía, su función fundamental. (...) Poner en entredicho al sujeto significaba experimentar algo que condujera a su destrucción real, a su disociación, a su explosión, a su invención en otra cosa del todo distinta.

En su obra, en su diagramática, Foucault tomará toda filosofía del sujeto para plegarla sobre sí y mostrarle su ensoñación dogmática historiográfica: la antropología. Foucault (2013b), p. 51, afirma que “hubo una suerte de sueño antropológico en el cual, de alguna manera, la filosofía y las ciencias del hombre se fascinaron y se adormecieron unas a otras, y que hay que despertar de ese sueño antropológico como antaño nos despertamos de ese sueño dogmático”. En un texto publicado en *Espirit* en 1968, Foucault (2013b), p. 194, no dejará de afirmar que él es pluralista. Afirmar la multiplicidad genealógica, es afirmar la muerte del sujeto, es desprenderse del yo. De ese gran significante. Sólo desde el pluralismo, desde la problematización y desde la similitud, es que se logran poner en juicio los tres tópicos de estratificación histórica, como lo son: el origen, el sujeto y la significación.

De lo anterior que, para poder realizar diagnósticos del presente, tal y como Foucault entiende la labor del filósofo, resulte imperante generar otras posibilidades de hacer historia. Siguiendo a Nietzsche, Foucault (2013a), p. 87, señala:

Es muy probable que lo que hago tenga algo que ver con la filosofía, sobre todo porque, al menos desde Nietzsche, la filosofía tiene por tarea diagnosticar y ya no



procura decir una verdad que pueda valer para todo el mundo y todos los tiempos. Intento diagnosticar, hacer un diagnóstico del presente: decir lo que somos hoy y lo que significa, hoy, decir lo que decimos. Ese trabajo de excavación bajo nuestros pies caracteriza desde Nietzsche al pensamiento contemporáneo, y en ese sentido puedo proclamarme filósofo.

Y más aún Foucault (2008a), p. 11, agrega:

Lo que Nietzsche no ha cesado de criticar desde la segunda de las Intempestivas es esa forma de historia que reintroduce (y supone siempre) el punto de vista suprahistórico: una historia que tendría por función recoger, en una totalidad bien cerrada sobre sí misma, la diversidad al fin reducida del tiempo; una historia que nos permitiría reconocernos en todo y dar a todos los desplazamientos pasados la forma de la reconciliación; una historia que lanzaría sobre lo que está detrás de ella una mirada de fin de mundo.

¿Qué involucra tal generación?, pues implica romper con las concepciones de: a) entender la historia como una dialéctica entre una conciencia universal y las instituciones, y; b) pensar exclusivamente en una linealidad histórica. Foucault (2013b), p. 88, afirma que “hay que liberarse del prejuicio de que una historia sin causalidad ya no es una historia”, o de que es imposible que dos o más acontecimientos sean contemporáneos.

En una conversación con Jean-Pierre Elkabbach en 1968 que lleva por nombre *Foucault responde a Sartre*, el entrevistador expresa: “Sartre le reprocha, y otros filósofos también, descuidar y menospreciar la historia. ¿Es así?”, a lo que Foucault (2013), p. 124, responde:

Ese reproche no me lo hizo nunca ningún historiador. Hay una especie de mito de la historia para los filósofos. (...) La historia para filósofos es una suerte de continuidad grande y vasta en la que se entrelazan la libertad de los individuos y las determinaciones económicas o sociales. Cuando se toca alguno de esos grandes temas: continuidad, ejercicio efectivo de la libertad humana, articulación de la libertad individual con las determinaciones sociales, cuando se toca uno de esos tres mitos, la buena gente se pone a gritar que han violado o asesinado a la historia. (...) De modo que el mito filosófico de la historia, ese mito filosófico que me acusan de haber matado, y bien, si lo maté estoy encantado. Era precisamente eso lo que quería matar, y no, en absoluto, la historia en general. La historia no se mata, pero matar la historia para filósofos, eso sí, decididamente quiero matarla.

Por medio de la diagramática, de la similitud, de la discontinuidad, y de la desubjetivación asignificante, es como Foucault pretende matar el mito de la historia para los filósofos. De ello que sus ensayos, sus trazos, no sean más que

simulacros diagramatizados. Deleuze (2005a), en el apéndice de la *Lógica del sentido*, nos afirma que esta lógica de los simulacros implica la inversión misma del platonismo, en donde el problema ya no reside en la distinción entre modelos y copias o esencias y apariencias. “Se trata de introducir la subversión en este mundo, ‘crepúsculo de los ídolos’. El simulacro no es una copia degradada (...). En la inversión del platonismo, la semejanza se dice de la diferencia interiorizada; y la identidad, de lo Diferente como potencia primera. Lo mismo y lo semejante sólo tienen ya por esencia el ser *simulados*, es decir, expresar el funcionamiento de simulacro” (p. 305).

En un debate con Giulio Preti en 1972, Foucault (2013b), p. 289, señala que por conocimiento diagnóstico entiende “una forma de conocimientos que define y determina las diferencias”. ¿Definir y determinar las diferencias no es acaso experimentar la singularidad de los acontecimientos, es decir, diagramatizar las expresiones contingentes del intersticio, su genealogía? Tal duda nos conduce a pensar que la diagramática y la genealogía en el pensamiento de Foucault, son dos nociones, dos conceptos filosóficos, que expresan un mismo movimiento, la transgresión o de-formación de las fuerzas expresas en la historia.

### LA GENEALOGÍA

Con miras a percibir lo hasta ahora expreso, se quisiera traer a cuento el texto *Nietzsche, la genealogía, la historia*, ya que en éste se expresa de manera pródiga, no sólo la gran deuda que el pensamiento foucaultiano tiene con Nietzsche, sino, además, aquello que hasta el momento hemos nombrado como intersticio; espacio-tiempo que se ha denominado siguiendo a Klee como punto gris.

Resulta de sumo interés que el texto de Foucault (2008a), p. 11, comience con la siguiente línea: “La genealogía es gris”. La genealogía debe ser meticulosa y pacientemente documental en el sentido en que no puede ni debe expresar lo que ya está en los documentos. En términos de Foucault, la genealogía no pretende generar semejanzas significantes ni *clichés*. Experimentar ese elemento gris es generar una catástrofe de la que bien puede brotar el germen para otra modulación, o bien puede generarse no otra cosa más que imágenes modelo; *clichés* que afianzan el camino dialéctico y causal de la historia de semejanzas. He ahí el gran peligro del punto gris.

La generación de diagramas de fuerzas, no es una tarea alejada de desdichas e infortunios. De ello que Foucault (2008a), p. 11, resalte: “de ahí la necesidad, para la genealogía, de una indispensable cautela: localizar la singularidad de los acontecimientos, fuera de toda finalidad monótona; atisbarlos donde menos se los espera (...)”. Así es como la genealogía mata el mito histórico del filósofo. La genealogía se dispone sobre el azar y la contingencia del punto intermedio.





No hay despegamiento metahistórico de significaciones ideales o de identidades teleológicas. En la genealogía no hay *ἀρχή*. De manera brutal Foucault (2008a), p. 18, escribe: “si el genealogista se toma la molestia de escuchar la historia más bien que de añadir fe a la metafísica, ¿qué descubre? Que detrás de las cosas hay “otra cosa bien distinta”: no su secreto esencial y sin fecha, sino el secreto de que no tienen esencia, o de que se esencia fue construida pieza por pieza a partir de las figuras extrañas a ella”.

Lo que se encuentra en el comienzo histórico no es identidad, no es verdad (concepto cuya enunciación no es más que la historia del más grande error); es caos, disparate. De ello que la historia, en tanto que diagramática de simulacros, enseñe a reírnos de toda solemnidad de origen. Frente al *cliché* significativo y la semejanza, hay que afirmar que la historia es el cuerpo mismo del devenir. La historia son las intensidades, desfallecimientos, agitaciones febriles del cuerpo, de las fuerzas que se afectan y son afectadas. Las historia son las marcas diferenciales del cuerpo; las heridas de éste. De lo anterior que se trate de una desfragmentación del yo. La historia genealógica hace pulular miles de acontecimientos. Y en esta diagramática el pensar, la verdad y sus heridas, se percatan de su azar. Foucault (2008a), p. 32, escribe: “El cuerpo: superficie de inscripción de los acontecimientos (mientras el lenguaje los marca y las ideas los disuelven), lugar de disociación del Yo (al que trata de prestar la quimera de una unidad substancial); volumen en perpetuo desmoronamiento. La genealogía, como análisis de la procedencia, está, pues, en la articulación del cuerpo y de la historia”. Tal análisis de la procedencia no es más que el análisis de las emergencias, la cuales se producen en la contingencia de los estados de fuerzas; en la irrupción de éstas. Emergencias del intersticio. De la diferencia. Del punto gris. De ahí que saber no signifique “reconocer”. En la similitud del simulacro no hay reconocimiento. Hay contingencia de la expresión de lo siempre diferencial.

Prolongando la idea de Nietzsche de la filosofía como diagnóstico, Foucault (2008a), p. 53, expresa: “La historia ha de ser el conocimiento diferencial de las energías y de las debilidades, de las cumbres y de los hundimientos, de los venenos y de los contravenenos. La historia ha de ser la ciencia de los remedios”. Pluralismo propio del perspectivismo nietzscheano. La diagramática como genealogía implica el sacrificio de todo principio. En la genealogía la descripción como generación de cuadros se vierte en la más dura afrenta al sujeto del conocimiento. En la diagramática uno pierde toda seguridad, todo principio, en pos de un germen vital, que bien puede germinar o bien puede no hacerlo. En la diagramática se afirma entonces la libertad más cruel. Se trata de esa danza realizada sobre la cuerda tendida en un abismo sin red. Tal es la invitación que se esconde tras la filosofía foucaultiana.



## A MODO DE CONCLUSIÓN. PAUL KLEE Y LA MUERTE DE LA HISTORIA PARA FILÓSOFOS

Para cerrar, dejando abierta esta indagación, aboquémonos a bosquejar matices de una de las figuras que nos interpela: Paul Klee. En este sentido, un primer apunte a realizar es que no es nuestra intención presentar una biografía completa, ni mucho menos un cuadro general de su pensamiento y obra. Las líneas a continuación sólo aspiran hacer patente la relación disyuntiva que producen el arte y el pensamiento de Klee con la filosofía.

Ahora bien, se debe tener presente que dicha tarea se topa a su vez con otro límite: la frontera en la que se vincula el pensamiento y obra de Klee con la filosofía de Foucault y Deleuze. Y es que el pensamiento y obra de Klee ha hallado múltiples recepciones en el campo filosófico. Basta recordar la novena tesis de *Sobre el concepto de historia* de Benjamin, en donde el pensador alemán nos presenta junto al cuadro titulado *Angelus Novus* el concepto de progreso; o el impulso no desplegado por Heidegger de redactar una segunda parte a su trabajo *Sobre el origen de la obra de arte*, emanado de su encuentro con las obras de Klee en la década de los cincuentas (Petzet, 2007). Encuentro que por cierto es retratado (a partir de anotaciones que Heidegger realizó en sus cuadernillos) por Günter Seubold (1993) en su artículo: *Heideggers nachgelassene Klee-Notizen (Las notas sobre Klee heredadas de Heidegger)*.

Del mismo modo, dejando para otros apuntes elementos biográficos como: 1) la relación de Klee con Gropius o Kandinsky en el Bauhaus; 2) su papel como profesor de esa comunidad laboral abocada a modelar espacios y objetos para una sociedad socialmente justa, producto de la fusión de la Escuela Superior de Bellas Artes del Gran Ducado de Sajonia y de la Escuela de Artes y Oficios del Gran Ducado de Sajonia en 1919, papel que por cierto queda retratado en anécdotas y apuntes de sus estudiantes, como Christof Hertel, quien veía a Klee “como un mago (...) [que] con la mirada, la palabra y el gesto (...) convertía lo irreal en real, lo irracional en racional” (Keller, 2013, p. 35); 3) la impronta pedagógica del pintor exhibida en su denominado *legajo pedagógico* y el vínculo de éste con su obra, como se hace explícito en una carta de 1921, donde el pintor afirma: “aquí en el taller trabajo en una media docena de cuadros, dibujo y reflexiono sobre mi curso, todo a la vez. Tiene que ser así, de otra forma resultaría completamente imposible” (Keller, 2013, p. 30) o; 4) la influencia de la música —en específico su amor por el violín— en el modo de percibir el ritmo pictórico, nos gustaría centrarnos en algunas citas dispuestas en su *Teoría sobre el arte moderno*, ya que es de nuestro parecer que simultáneamente a su obra pictórica, este texto nos permite intuir aquello que Foucault formuló en las entrevistas y textos citados.

Pasemos pues a la cuestión: ¿cómo intuir las formulaciones sobre Klee realizadas por Foucault? Recordemos: Foucault señala que Klee hace del acto de



pintar un saber que se despliega. Desde la óptica de Foucault, la obra de Klee se apodera de los elementos más fundamentales del saber pictórico, provocando así que dichos elementos se expresen en su simplicidad, en su singularidad y en su espontaneidad. Las pinturas de Klee rompen con la representación —cifrada bajo la analogía y la semejanza— permitiendo con ello la expresión emergente de sentido.

Sobre el sentido habrá que decir que éste se asemeja a una herida superficial por donde “el lenguaje puede propagarse al infinito, mientras el sujeto —el “yo” que habla— se fragmenta, se desparrama y se dispersa hasta desaparecer en (...) [un] espacio desnudo” (Foucault, 2008b, p. 10). En el sentido pictórico, al cual se refiere Foucault en el caso de Klee, podemos encontrar resonancias con el Afuera de Blanchot. La pintura sin significante conduce a una experiencia desnuda; ya no del lenguaje, sino del color. De un pluralismo cromático que centellea incesantemente. Signos sin significación que se expresan diagramáticamente. En un hacer. En devenires. En la clase del 10 de diciembre de 1985 dedicada a Foucault, Deleuze (2005b), p. 212, se pregunta cuál es el motivo por el que en *Esto no es una pipa*, aparezca un escrito a propósito de Klee, a lo cual responde: “Porque es ciertamente el pintor más grande que ha confrontado los signos y las figuras”. Deleuze (2005b), p. 212, afirma que para Foucault, “las letras y las figuras en Klee *se encuentran en un espacio completamente distinto al del cuadro*”. En un no-lugar. En el intersticio.

Resuena entonces, de nueva cuenta, el punto gris de Klee. El punto gris puede ser nombrado como Afuera. Caos que como ser-nada o nada-ser salta para constituir diagramáticas siempre diferenciales. Eterno retorno de la expresión diferencial. Comienzo siempre otro. Pluralismo del comienzo.

En tal experimentación el yo se desparrama y fragmenta para siempre retornar. No obstante, este retorno produce canjes; transmutaciones. Uno nunca regresa a sí. En este tono, Klee (2008), p. 16, escribe: “La modernidad es una aligeramiento de la individualidad. Sobre este nuevo terreno, incluso las repeticiones pueden expresar un tipo nuevo de originalidad, devenir formas inéditas del yo (...): cada uno espera (...) el florecimiento de su yo profundo”. Se trata de una atracción. “Experimentar, en el vacío y la indigencia del afuera, y, ligado a la presencia, el hecho de que uno está irremediamente fuera del afuera” (Foucault, 2008b, p. 34). Experiencia trágica que Klee (2008), p. 111, articula bajo la figura de la flecha:

Padre de la flecha es el pensamiento: ¿cómo extender mi extensión hacia allá abajo, del otro lado de ese río, de ese lago, de esta montaña? La contradicción entre nuestra impotencia física y nuestra facultad de abrazar a voluntad, a través del pensamiento, los dominios terrestre y supra-terrestre es el origen mismo de lo trágico humano. Esta antinomia de potencia e impotencia es el desgarramiento de la condición humana. Ni alado ni cautivo, ese es el hombre. (...) La idea como mediación entre la tierra y el universo. Cuanto más grande es el viaje, más intenso lo trágico. ¡Tener que devenir

movimiento y no serlo ya! Lo trágico está presente pues de entrada. La consecuencia: ¿cómo va a vencer la flecha resistencias y fricciones? ¡No alcanzar jamás el reino del movimiento perpetuo! Conciencia de que allí donde hay un comienzo jamás se halla lo infinito. Consuelo: ¡un poco más lejos que lo habitual! ¿es posible? Dense alas, o flechas, a fin de ganar el gran mar, aún si pierden el aliento sin poder ganarlo.

Sobre esto, Foucault (2008b), p. 41, de manera sucinta escribe: “se es atraído en la misma medida en que por negligencia se nos rechaza”.

Lo que emerge de tal negligencia es el simulacro por similitud. La similitud no es otra cosa más que la repetición trágica de la diferencia. La constante de la atracción. Como lo afirma Foucault, la similitud hace circular el simulacro. Un simulacro que, al ya no contener modelo alguno, rompe con la semejanza y la analogía. Con los *clichés* de la representación. El artista, podríamos apuntar, no busca modelos de semejanza y analogía. No busca causas finales o principios únicos formales. En palabras de Klee (2008), pp. 28-29, “el artista no concede a las apariencias de la naturaleza la misma importancia apremiante que sus numerosos detractores realistas. No se siente sometido a ella, las formas detenidas no representan a sus ojos la esencia del proceso creador en la naturaleza. La naturaleza *naturante* le importa más que la naturaleza *naturada*. (...) Quizás es filósofo sin saberlo”. Tal vez, al igual que en Blanchot, para quien desde la lectura de Foucault (2008b), pp. 27-28, “la ficción consiste no en hacer ver lo invisible sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible”, en Klee también se apuesta, en la creación pictórica, por no reproducir lo visible, y por no tratar de hacer visible la invisibilidad. Klee (2008), p. 52, asevera: “jamás emplear el gris sino solamente los componentes del gris, los colores complementarios. El gris ya se encuentra ahí, el gris aparece por sí mismo (...) (;) el mundo como gris único, como nada”.

La vehemencia de la expresión del simulacro por el círculo tortuoso de la similitud, conduce entonces a vislumbrar que en cada diagramática, en cada singularidad, se expresa el comienzo. Se expone veladamente una matriz de modulación. Klee (2008), p. 30, asevera: “¡Remontar el Modelo a la Matriz!”. Y es que para el pintor austriaco, “la *forma* es fin, muerte (...) (mientras que la) *formación* es vida” (Klee, 2008, p. 60).

Por medio de la genealogía, la cual puede ser intuida como expresión de diagramáticas diferenciales, o, en términos de Klee (2008), p. 41, como una “polifonía plástica”, Foucault despliega otro modo de hacer historia. Una historia que, ya no asentada en analogías, modelos, semejanzas y oposiciones, se expone a la matriz de modulación para experimentar su despliegue contingente. Podríamos aseverar que los escritos de Foucault expresan un apetito de



“destrucción por amor a la construcción” (Klee, 2008, p. 14). Destruyendo los grandes significantes, los grandes relatos y los sujetos, el filósofo francés genera otras formas de hacer historia. Historias a-subjetivas, des-organizadas, y exentas de voluntad de verdad.

Es de nuestro parecer que Foucault desarrolla bajo la misma tonalidad, lo que con en el arte despliega Klee. Y es que al igual que para Klee, para Foucault lo importante es producir polifonías que salven y liberen los elementos singulares. Bajo la apuesta foucaultiana, lo accidental, aquello de lo cual Aristóteles afirmaba que no se podía hacer ciencia, toma el papel principal. Tema que para Klee no resulta extraño. En el *Credo del creador*, Klee (2008), p. 40, señala: “[en el arte] lo accidental tiende a pasar al rango de esencia”.

El accidente como singularidad, como expresión contingente del punto gris, atrae; invita a crear diagramáticas que abren sentido. Tal expresión del simulacro subvierte la representación. Se trata del *crepúsculo de los ídolos*. Esto, llevado al ámbito de estudio de Foucault, lo conduce a matar la historia para filósofos. A romper con todo mecanicismo, voluntad de verdad y sujeto constituyente. *La genealogía es gris*. Ésta localiza la singularidad de los acontecimientos para intuir su expresión contingente. Se inserta en la matriz modular. Rompe con la lógica de las esencias para afirmar la necesidad de los accidentes. La genealogía entonces, se ríe de toda solemnidad del comienzo en consecuencia a que afirma que éste no es único. El comienzo es repetitivo y diferencial. El comienzo no se reconoce bajo un modelo. El genealogista se constituye como un iniciado que, en palabras de Klee (2008), p. 54, “conoce un pequeño sitio gris desde donde puede lograr el salto del caos al orden”. Un salto siempre por hacer. Una tarea imposible.

Concluimos entonces regresando a la pregunta lanzada: ¿no podría acaso apuntarse que, en aquello que Foucault mismo afirma que no hay en él de estructuralista, ni de lingüista, y que se extasía ante la utilización del signo en tanto que expresión de sentido en Klee, se constituye la problemática que atraviesa y exige la escritura ontológica-histórica de Foucault? Tras el recorrido hecho, se postula que en la obra y el pensamiento de Klee, así como en la filosofía de Foucault, subyacen ecos. Resonancias que instan a devenir. A romper con todo formalismo causal, significativo, subjetivo y aferrado a un origen. A asumirse como herida diferencial. Como espacio-tiempo cromático donde el punto gris salta necesariamente en su contingencia.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- Deleuze, G. (2005a): *Lógica del sentido* (Traductor Morey, M.). Barcelona, España: Paidós.
- Deleuze, G. (2005b): *El saber. Curso sobre Foucault*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Deleuze, G. (2014): *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Foucault, M. (1997): *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona, España: Anagrama.
- Foucault, M. (2008a): *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, España: Pre-textos.
- Foucault, M. (2008b): *El pensamiento del Afuera*. Valencia, España: Pre-textos.
- Foucault, M. (2009): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2013a): *La inquietud por la verdad. Escritos sobre la sexualidad y el sujeto*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2013b): *¿Qué es usted profesor Foucault? Sobre la arqueología y su método*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Keller, M. (2013): “Klee, maestro de la forma” en *Paul Klee. Maestro del Bauhaus*. Madrid, España: Fundación Juan March.
- Klee, P. (2008): *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Petzet, H. (2007): *Encuentros y diálogos con Martin Heidegger 1929-1976*. Buenos Aires, Argentina: Katz.
- Seubold, G. (1993): “Heideggers nachgelassene Klee-Notizen”, en *Heideggers Studien*. Berlín, Alemania: Verlag Duncker u. Humblot. Nº 9.