

11. LA PINTURA SOCIO-POLÍTICA DE KLEE

LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

A pesar de la actitud de Klee de concentración en el arte y de distanciamiento irónico de su entorno humano y político, su pintura no estuvo ajena a los azarosos y dramáticos tiempos que le tocó vivir.

La Primera Guerra Mundial estalló en agosto de 1914. Aunque el imperialismo que venían desarrollando desde hacía décadas las potencias involucradas fue la principal causa subyacente, el detonante del conflicto se había producido el 28 de junio de 1914 en Sarajevo con el asesinato del archiduque Francisco Fernando de Austria. Su verdugo fue Gavrilo Princip, un joven nacionalista serbio. Este suceso desató una crisis diplomática cuando Austria-Hungría dio un ultimátum al Reino de Serbia y se invocaron las distintas alianzas internacionales forjadas a lo largo de las décadas anteriores. En pocas semanas todas las grandes potencias estaban en guerra y el conflicto se extendió por todo el mundo.

La actitud inicial de Klee fue cautelosa. Temió un endurecimiento de la oposición chauvinista alemana contra el arte moderno, internacionalista, pero compartió el punto de vista de muchos artistas e intelectuales alemanes que la guerra podía imbuir a la cultura alemana mayor seguridad en sí misma.

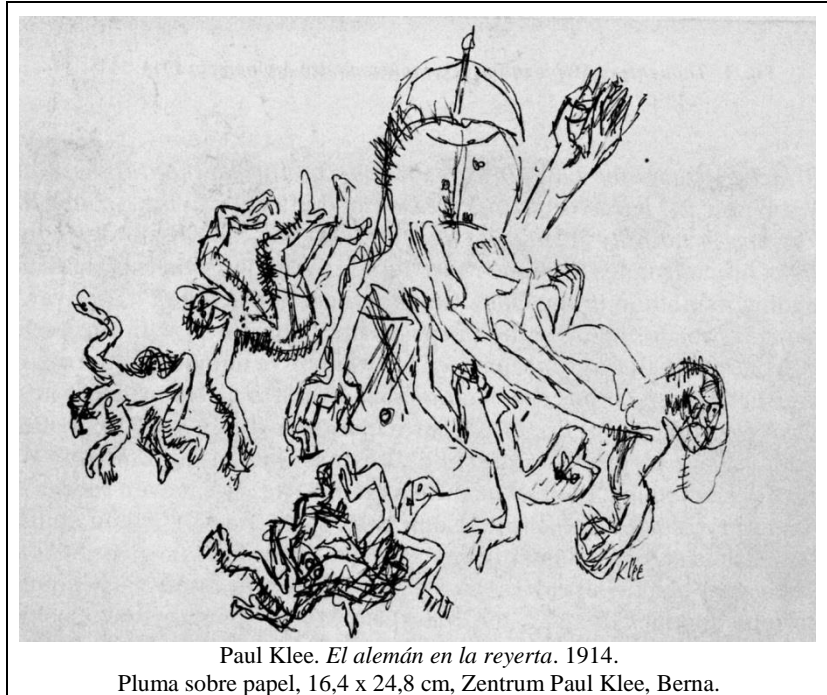
La actitud de Klee, sin embargo, estaba muy lejos de la de Franz Marc, entusiasta hacia la guerra hasta el punto de que se alistó como voluntario el 6 de agosto, cinco días después de iniciada. En una carta a Kandinsky de 16 de octubre de 1914, Marc le manifestó su convicción de que la guerra purificaría Europa. En otra de 16 de noviembre, le comunicó su idea de que la guerra era la única vía concebible hacia la época de “la grandeza espiritual” de Kandinsky. Marc hizo pública sus creencias sobre la guerra en dos artículos publicados en prensa. El primero llevó por título *El fuego purificador de la guerra*, escrito a mediados de octubre de 1914 y publicado el 15 de diciembre en uno de los periódicos entonces más leídos en Alemania, el *Vossische Zeitung*. El segundo lo tituló *La Europa secreta*, escrito a fines de noviembre de 1914 y publicado en marzo de 1915 en la revista *Das Forum*. En ambos reiteró la idea expresada en las dos cartas a Kandinsky de que “esta gran guerra es una guerra civil europea, una guerra contra el enemigo interno, visible del espíritu humano” y “el remedio muy antiguo del sacrificio de la sangre... para la cura de nuestra enfermedad europea”¹.

Las pérdidas de vidas en el campo de batalla, entre ellas la desaparición en el frente de August Macke a partir del 26 de septiembre, afectó a la actitud de Klee sobre la guerra, que de cautelosa pasó a ser contraria el mismo año de 1914.

Klee lo hizo patente en varias obras suyas.

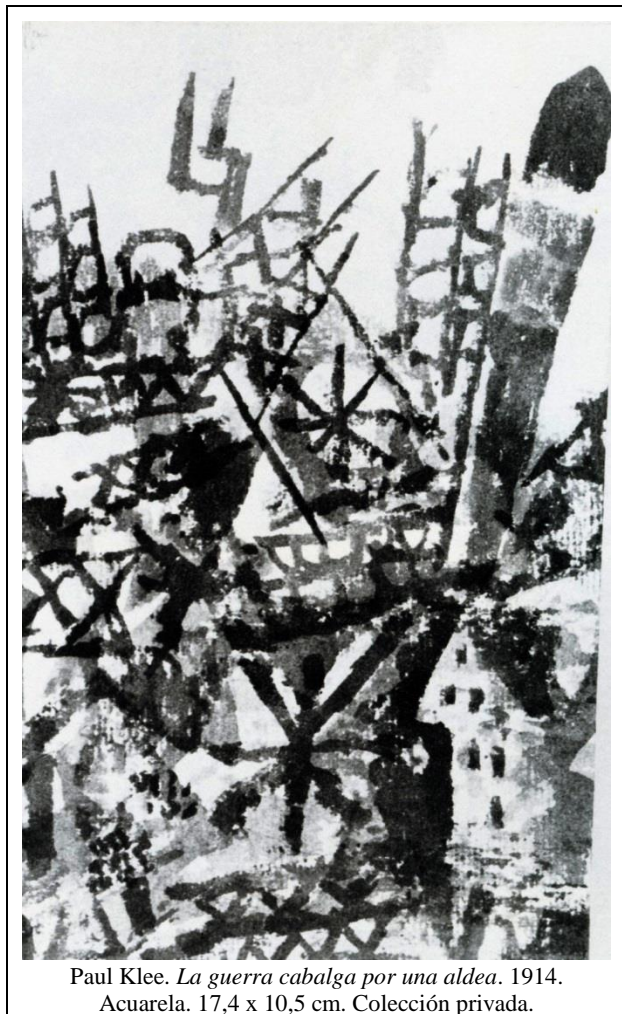
¹ O. K. Werckmeister, op. cit., pp. 12-13.

En agosto de 1914 el emperador germano Guillermo II declaró, refiriéndose a la Triple Entente (Francia, Reino Unido y Rusia): “Démosle una paliza”. La bravata fue ilustrada en postales en Alemania como parte de la propaganda de guerra. Klee en el dibujo *El alemán en la reyerta*, de ese mismo año de 1914, se burla del emperador y de esa propaganda, representando su rostro con el casco puntiagudo alemán, con un ojo desplazado y un brazo alzado, rodeado de seis personajes desnudos zarandeados en el aire como si fueran muñecos, sus contornos sombreados de la manera habitual en muchos dibujos de Klee de esos años.

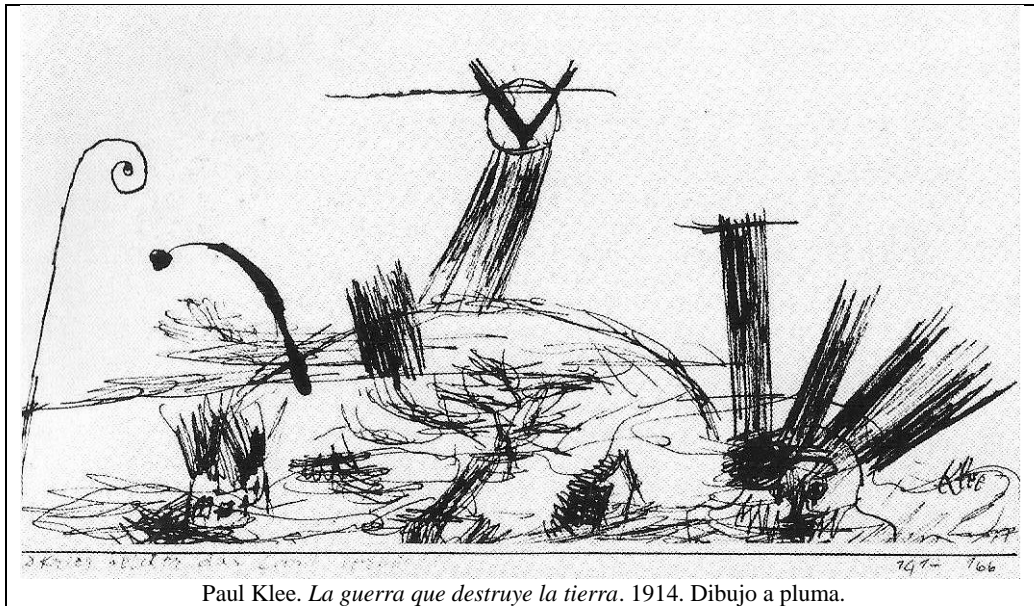


Paul Klee. *El alemán en la reyerta*. 1914.
Pluma sobre papel, 16,4 x 24,8 cm, Zentrum Paul Klee, Berna.

La acuarela *La guerra cabalga por una aldea*, de 1914, es una denuncia inequívoca de la guerra. La composición fragmentada presenta una casa casi destruida en el lado derecho, junto a una torre que se desploma, sugiriendo así un movimiento devastador que avanza hacia la derecha.

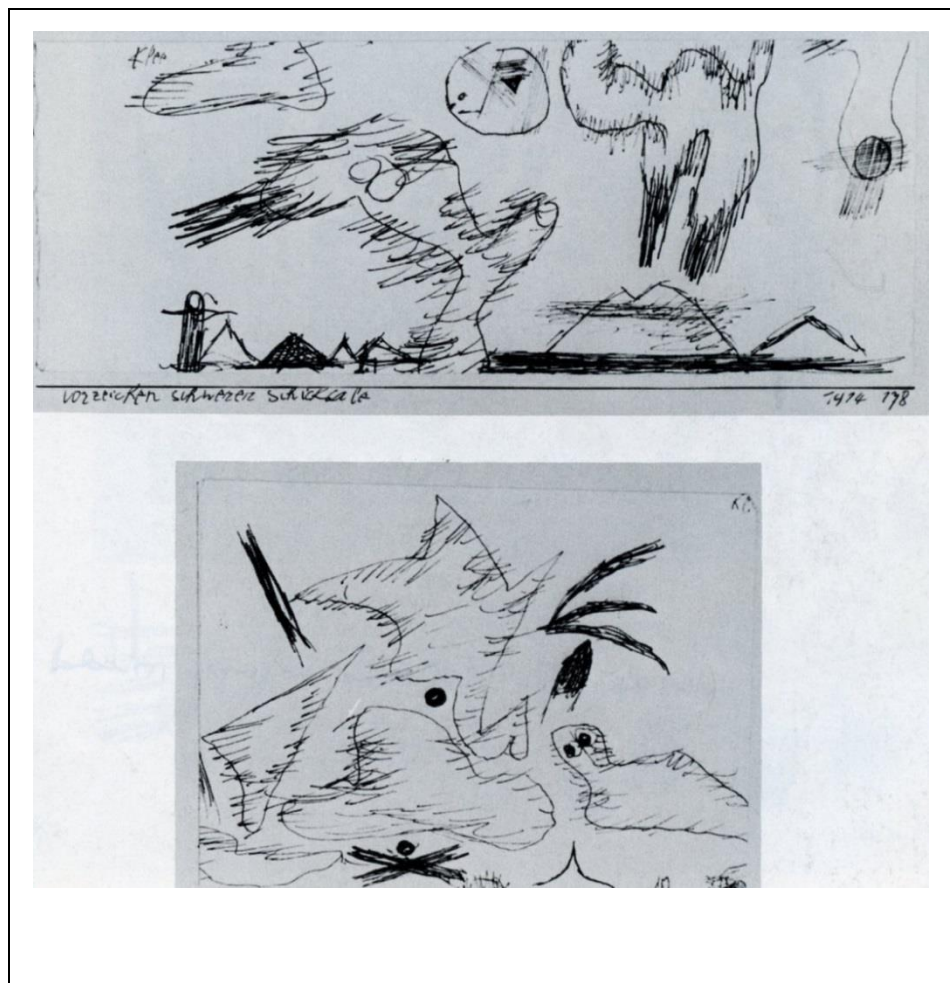


Paul Klee. *La guerra cabalga por una aldea*. 1914.
Acuarela. 17,4 x 10,5 cm. Colección privada.



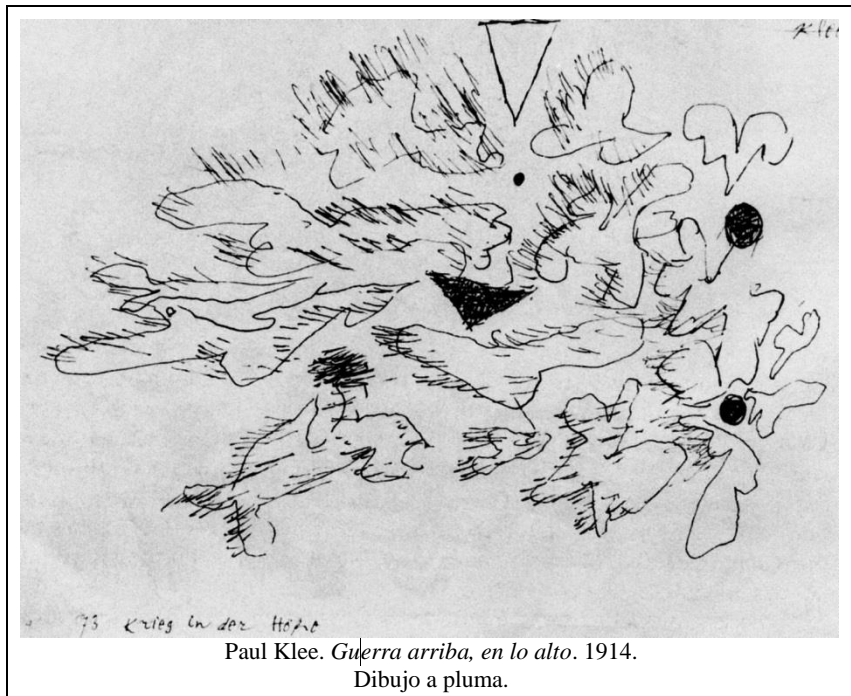
Otro dibujo, *La guerra que destruye la tierra*, de 1914, es otra denuncia inequívoca. Sugiere vagamente un terreno devastado, con signos de objetos indefinibles, excepto una pequeña casa en ruinas en la esquina inferior izquierda. Líneas amorfas, garabateadas, cubren el suelo y enfatizan la impresión de una ausencia caótica de formas.

Portentos de destinos difíciles, del mismo año de 1914, muestra formas no descriptivas en el cielo, en las nubes o en las constelaciones, revoloteando sobre un escenario con una pequeña montaña, sus contornos oscurecidos por sombreados sin forma, garabateados.

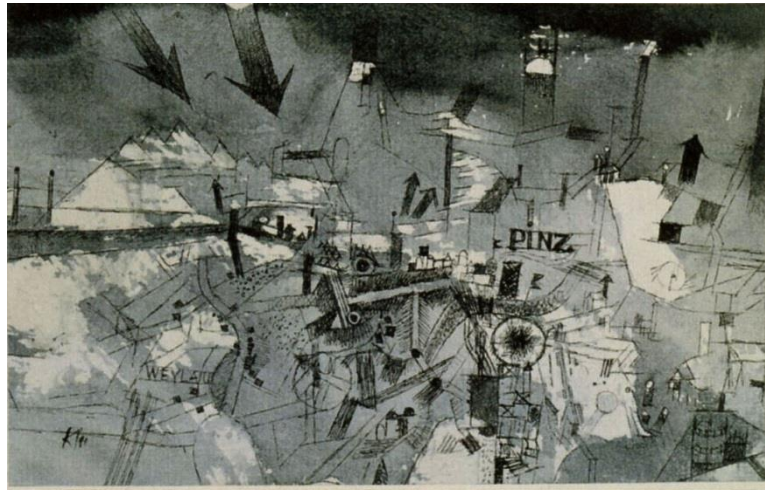


Estas obras fueron incluidas en una exposición sobre la guerra de pintores de la Nueva Secesión de Munich en la Galería Goltz de esta ciudad y habrían sido el pronunciamiento más antibélico de un pintor de Munich si no fuera porque la hermética abstracción hubiera oscurecido su significado. Sin embargo, Klee no se atrevió a incluir en la colección para Goltz dos dibujos hechos por las mismas fechas, últimos meses de 1914: *Muerte en el campo de la batalla* y *Guerra arriba en lo alto*. Estos dibujos pertenecen al estilo más figurativo y caricaturesco de la obra de Klee entonces. Forman un par de imágenes de explosiones, causada de una forma ostensible por unas cuñas triangulares negras y unas balas de cañón redondas, en un caso sobre el terreno, en el otro en el aire.

En *Muerte en el campo de batalla*, las figuras humanas están destrozadas y zarandeadas. En *Guerra arriba en lo alto*, formas no descriptivas, que evocan nubes, se mueven centrífugamente. En ambos dibujos sombreados no descriptivos cruzan los contornos de las formas. Estos dos dibujos son las imágenes de la guerra más críticas que Klee ejecutó en 1914.

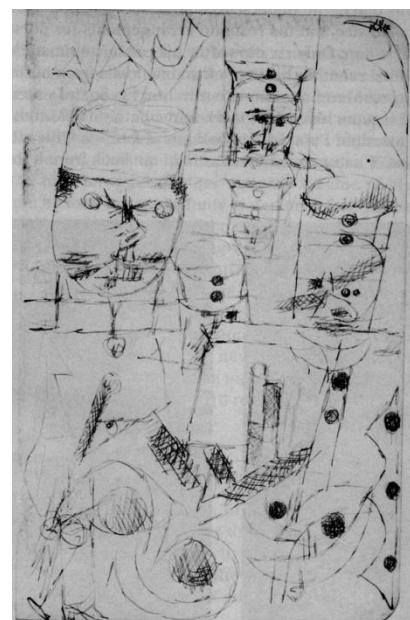


En *Vista de la ciudad de Pinz seriamente amenazada*, de 1915, Klee muestra la capacidad de destrucción de la guerra en términos menos patéticos. La obra es una especie de reportaje de guerra desde un punto de observación estratégico. Un ataque masivo sobre una ciudad probablemente de ficción, se muestra a través de una concentración de símbolos. El espectador contempla la acción desde perspectivas diferentes: en la mitad izquierda, un lugar llamado “Weylaw” se ve como una sección de un mapa contemplado a vista de pájaro, mientras la silueta de la ciudad amenazada y las montañas detrás se ven de frente. Esta obra es la primera en la que Klee usa flechas para la representación de las fuerzas en acción y los movimientos. En los años siguientes la flecha, en muchas variaciones diferentes, se convertiría en uno de los símbolos pictóricos característicos de Klee.



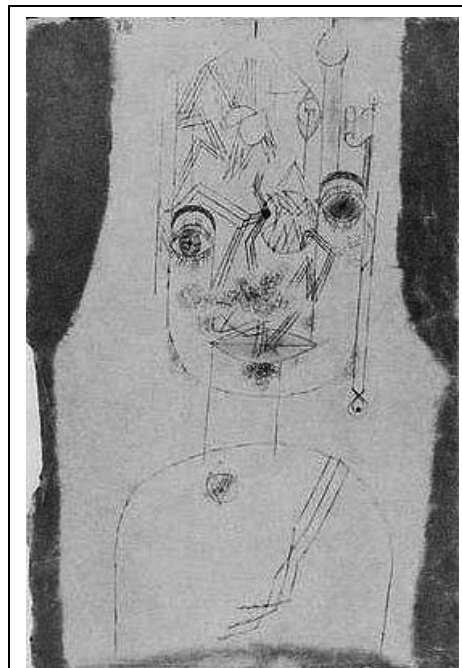
Paul Klee. *Vista de la ciudad de Pinz seriamente amenazada*. 1915.
Pluma y acuarela sobre papel montado sobre cartón. 14 x 21,7 cm.
Nationalgalerie, Berlín.

Klee, con 35 años, fue llamado a filas el 11 de marzo de 1916 y fue destinado a Lanshut, la capital de la Baja Baviera, para recibir instrucción durante unos pocos meses. A Klee le desagradó profundamente tanto la instrucción como el uniforme que tenía que vestir (lo denominó “mascarada”). Terminada la instrucción, el 20 de julio es destinado a un destacamento de infantería en Munich, en donde se daba la última preparación a los reclutas antes de enviarlos al frente, pero en agosto, por la recomendación de un amigo de la familia, Klee es enviado a un aeropuerto en Schleissheim, en las inmediaciones de Munich, para formar parte del equipo responsable del mantenimiento y reparación de los aviones de guerra. Allí, sin acabar 1916, ejecutó el dibujo *Cuando yo era un recluta*, en el que caricaturizó la instrucción militar de Landshut y Munich, a sus jefes, a sus compañeros y a sí mismo.



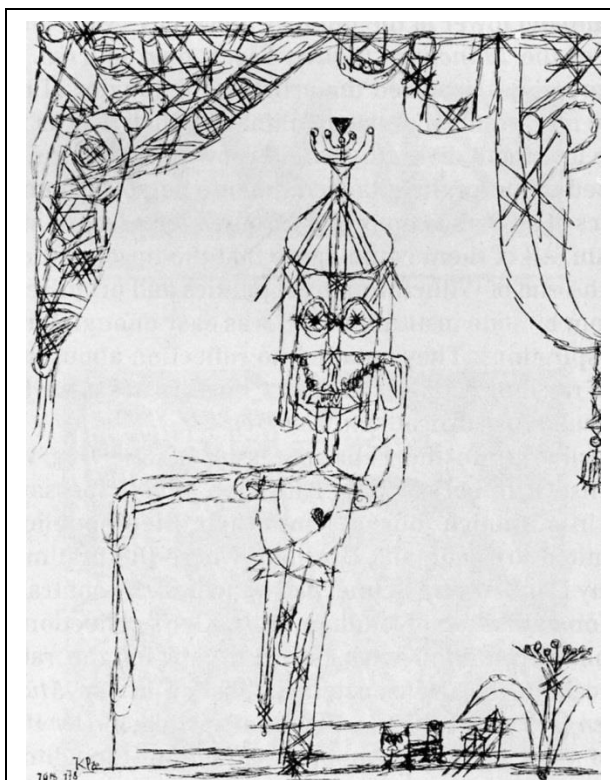
Paul Klee. *Cuando yo era un recluta*.
1916.

En 1917 publicó otra caricatura del emperador Guillermo II, el dibujo *Rey de los bárbaros*, en un periódico radical, *Das Tribunal*, en un número en el que se defendía la reconciliación entre Francia y Alemania sobre la base del socialismo y una comunidad internacionalista de artistas modernos que la guerra había hecho añicos. En un momento en que la caída del emperador se veía próxima, la caricatura era un recordatorio de que se acercaban tiempos mejores para el arte².



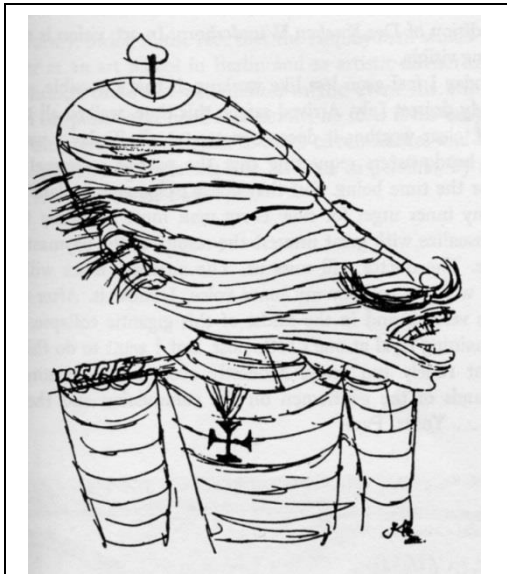
Paul Klee. *Rey de los bárbaros*.
1917. Dibujo en el periódico *Der Tribunal*.

En enero de 1919 un grupo de escritores y pintores que poco después formarían “El Comité de Acción de los Artistas Revolucionarios” de Munich dieron a la luz una revista de arte y literatura, *Der Weg*, que se publicaría solamente a lo largo de ese año. En ese número Klee participó con el dibujo *El comandante*, reproducido a página completa y sin título, aunque era inconfundiblemente una caricatura del depuesto emperador Guillermo II, con su característico casco y mustacho. Klee se burla de la persona a la que los pintores modernos y los críticos de arte de todas las convicciones habían considerado durante siglos el enemigo del modernismo. La caída del emperador para todos ellos significaba el final de la política artística guillermina y el inicio del reconocimiento de la libertad del artista por parte de las instituciones del estado. Como hemos visto, no era la primera caricatura de Guillermo II por parte de Klee.



Paul Klee. *El comandante*.
Dibujo en el número de enero de 1919 de la revista *der Weg*.

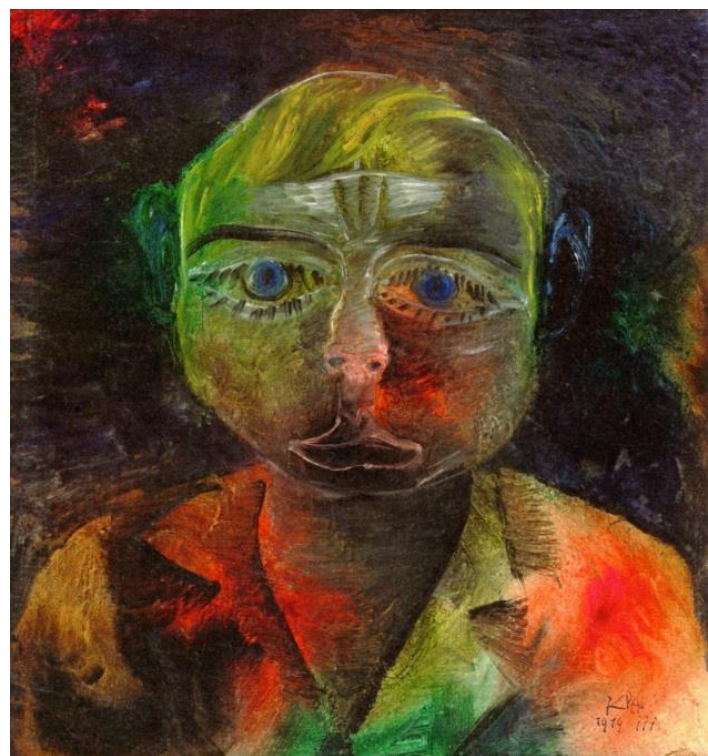
² *Ibid.*, pp. 164-165.



Paul Klee. *El Kaiser Guillermo rugiendo*. 1920. áviz. 18,5 x 20, 5. Zentrum Paul Klee. Berna.

En 1920 ejecutaría otra caricatura de Guillermo II, *El Kaiser Guillermo rugiendo*, como un animal feroz

Klee vivió y participó en Munich en el movimiento revolucionario surgido tras la derrota alemana en la Primera Guerra Mundial, abortado en muy pocos meses cuando el 1 y 2 de mayo de 1919 el Consejo de Gobierno de Baviera fue depuesto por la intervención de tropas federales y *Freicorpsk*. Probablemente dos días después de la intervención contrarrevolucionaria en Munich pintó *El joven proletario*. Se trataba de un acercamiento sensible al supuesto protagonista de aquellos acontecimientos esperanzadores y convulsos en un momento dado, y fracasados cuando ejecutó esta pintura. Klee sin duda participó en los meses previos a la ejecución de esta pintura de que era posible un arte del pueblo para el pueblo y de que ese arte era el



Paul Klee. *El joven proletario*. 1919. Óleo sobre cartulina. 24,4 x 22,7 cm. Zentrum Paul Klee. Berna.

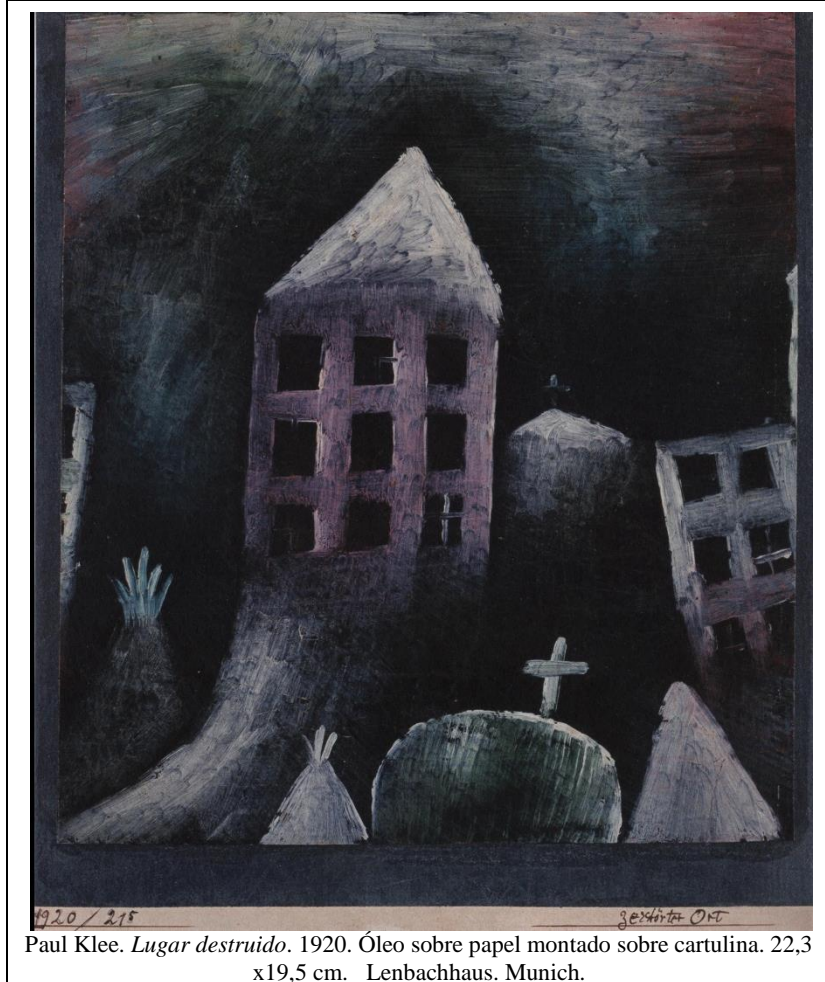
expresionismo, frente al arte para conocedores y expertos, para una elite epicúrea sensible, que representaba el impresionismo. Eran los tiempos en los que los dadaístas habían planteado en Zurich una visita guiada para los trabajadores a una de sus exposiciones, coherentes con su planteamiento de una cultura sin clases, socialista (visita por la que se había interesado un único trabajador), y en los que se creía que los pintores debían dirigirse a los proletarios, esto es, a los seres humanos que desdeñaban las posesiones y en los que anidaba el sentimiento comunitario más profundo que trascendía las fronteras, los seres humanos sin prejuicios y sin precondiciones. Obras de arte como ésta encajarían mejor en la sobria casa de un trabajador que

en una sala con paredes recubierta de seda. Pero ese intento había fracasado y pocos días después Klee expresó ese fracaso en este óleo, en el que la expresión preocupada del proletario evocaba la derrota de la clase trabajadora. Este ejercicio de pintura sociopolítica de Klee fue un ejercicio aislado, que sirvió de contrapunto al mundo exitoso fantástico de su producción artística de entonces, por un momento “un lujo capitalista”³. Y desde el punto de vista del mercado, no fue exitoso. Klee presentó la obra en la exposición de la Nueva Secesión de Munich de 1919, exposición en la que Klee obtuvo el primer éxito en ventas de Munich. *El joven proletario* fue la única obra política que presentó y no tuvo comprador.

Lugar destruido, de 1920

es de los pocos óleos en los que Klee se refiere directamente a los horrores de la Primera Guerra Mundial. La actitud de Klee hacia la guerra era de distanciamiento, como indican estas palabras suyas, muy citadas: “Yo ya he tenido esta guerra en mi interior, por lo que ya no me concierne”. En esta pintura, las ruinas fantasmales, grises y violetas, de un pueblo destacan sobre el cielo negro azulado, que está iluminado por el reflejo de un incendio. Las ventanas, que en muchas de las pinturas de Klee simbolizan la dialéctica de lo interior y lo exterior y connotan un sentido de comodidad y seguridad, aquí son enormes abismos negros. En primer plano se ven los restos de al menos una iglesia en ruinas; los pálidos conjuntos de vegetación junto a ellos, pueden interpretarse como metáforas del renacimiento y la renovación. Sin embargo, las asociaciones que evoca esta pequeña pintura están dominadas por la ausencia de seres vivos y el vacío de este lugar anónimo.

Aquí Klee ha logrado “la visualización de impresiones no-visuales y de ideas”, a la que él se refiere en su ensayo *Maneras de estudiar la naturaleza* como elemento esencial del arte moderno. En un obituario privado de su amigo Franz Marc, Klee habló de la cualidad particular del “fervor desapasionado” en cuadros como éste, cuyo efecto en el espectador es bastante diferente al inducido por la obra de Kandinsky o de los pintores expresionistas de *Brücke*. Comparando su propio arte con el de Marc, escribió: “Mi fervor es más como el de los muertos o de los no nacidos todavía... Adopto un punto de vista distante, original, donde yo presupongo fórmulas para el hombre, los animales, las plantas, las rocas y los elementos, para todas las fuerzas circulantes al mismo tiempo. Mil preguntas caen en el silencio antes de ser respondidas”. Sin embargo, la cualidad desapasionada, “silente”, de las pinturas de Klee deben más a su vocabulario gestual cuidadosamente calculado y a su registro sismográfico de un



Paul Klee. *Lugar destruido*. 1920. Óleo sobre papel montado sobre cartulina. 22,3 x 19,5 cm. Lenbachhaus. Munich.

³ O. K. Werckmeister, *op. cit.*, pp. 183-186.

determinado estado mental que a la adopción por parte del artista de un punto de vista creativo superior.

HITLER Y EL NACIONALSOCIALISMO

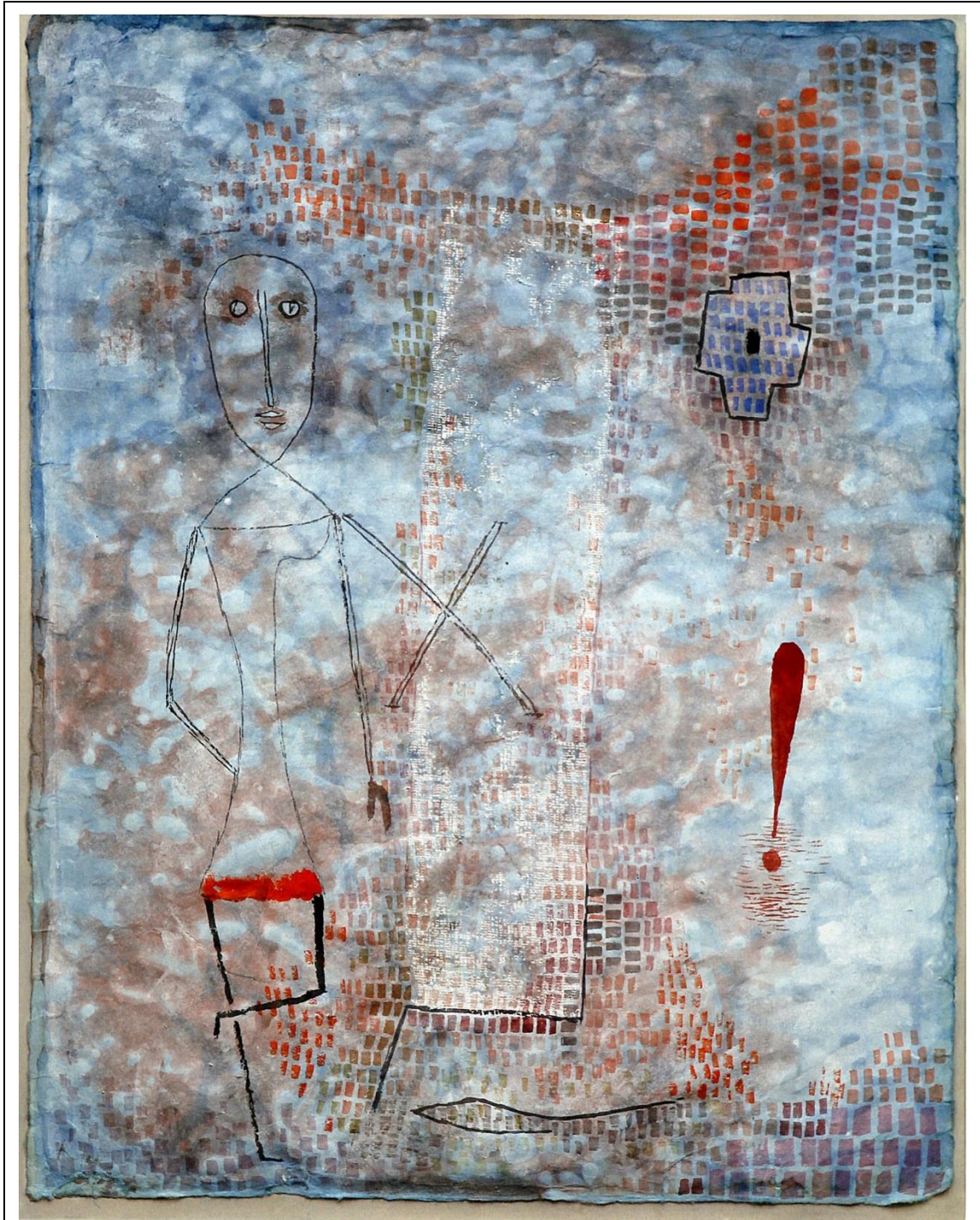
En 1931, con Hitler en el escenario principal de la política alemana, pero sin haber alcanzado todavía el poder, Klee representó a Hitler en *El compañero de copas*, como un político aldeano de demagogia primitiva y tremenda ambición de poder.



Paul Klee. *El compañero de copas*. 1931.
Lápiz sobre papel montado sobre cartulina.
32,9 x 20,9 cm. Zentrum Paul Klee. Berna.

Klee, como pintor moderno, no solo fue testigo del ascenso de Hitler al poder, sino que fue afectado personalmente por él. Después de que Hitler llegara la cancillería de Alemania el 30 de enero de 1933, Paul Klee se enfrentó a un hostigamiento cada vez más intenso, que culminó con su suspensión y luego expulsión de su puesto de profesor en la Academia de Bellas Artes de Dusseldorf. Los nazis le acusaron de “bolchevique cultural” y de “judío de Galicia” (la región centroeuropea) y su piso de Dessau fue registrado cuando él estaba ausente. En los meses siguientes, antes de huir a Suiza, Klee vivió con su familia en su casa de Dusseldorf, en la que continuó trabajando.

A partir de 1933 Klee no emplea el puntillismo sino esporádicamente y de un modo más basto, de tal manera que el aspecto es el de un tapiz de puntos desprovisto de toda fuerza pictórica. Esta especie de retorno a “lo primitivo” debe entenderse en conexión con los acontecimientos históricos contemporáneos. La aproximación refinada a la pintura que Klee había practicado en la torre de marfil de La Academia de Düsseldorf no era ya un medio adecuado de expresión artística.



Paul Klee. *Europa*. 1933. Acuarela sobre papel montado sobre cartulina.
49 x 38,2 cm. Kunsthalle. Bielefeld. Alemania.

En *Europa*, de 1933, el viejo continente parece un mosaico decadente y constituye un espejo roto del declive, acentuado por el signo de exclamación. La pincelada es esquemática y rudimentaria, con la cruz en diagonal del centro indicando la negación en la que se está sumiendo el continente.

Un poco más tarde este símbolo aparece de nuevo en otra obra, esta vez con un carácter decididamente político: *Tachado de la lista*, 1933. Aquí se representa no solo el arte moderno, condenado al ostracismo por la lista del nuevo régimen, sino que también el rostro puede considerarse un autorretrato: reducido a baldosas esquemáticas de color, aparece petrificado de miedo, marcado por la cruz negra, el sello de la censura y de la aniquilación. Este mensaje tiene su correspondencia material en la crudeza del espesor de la pintura, que parece que ha sido aplicada a bofetadas. Ser “tachado de la lista” significaba no solo una prohibición estricta de ejercer la docencia y de exponer para Klee y para todos los artistas “degenerados” desde 1937, sino también la retirada sistemática de todos sus obras de la exposición pública.

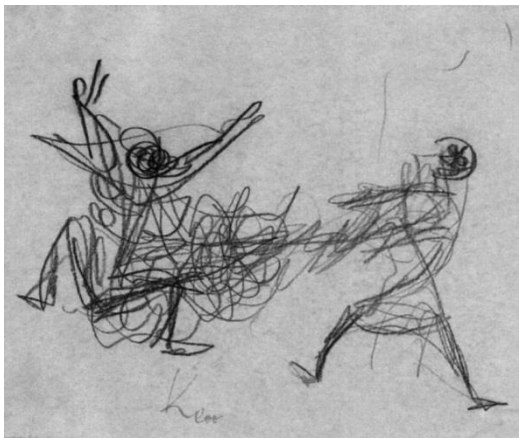


Paul Klee. *Tachado de la lista*. 1933. Óleo sobre papel sobre cartulina. 31,5 x 24 cm. Zentrum Paul Klee. Berna.

Máscara: judío rojo, de ese mismo año es el reflejo por parte de Klee del comienzo de la política de persecución a los judíos, con ese patético endurecimiento del rostro y con esa expresión de abatimiento. Klee no aplica la pintura con pincel, sino con el cuchillo de la paleta. La tosquedad de la ejecución técnica le da a la pintura un carácter casi táctil, dotándola de una presencia directa, penetrante



Paul Klee. *Máscara: judío rojo*. 1933, Pasta coloreada sobre papel, montado sobre carton. 24 x 31,5 cm. Localización desconocida.



Paul Klee. *Violencia*. 1933. Lápiz sobre papel, montado sobre cartulina. 17,1 x 20,9 cm. Zentrum Paul Klee, Berna.

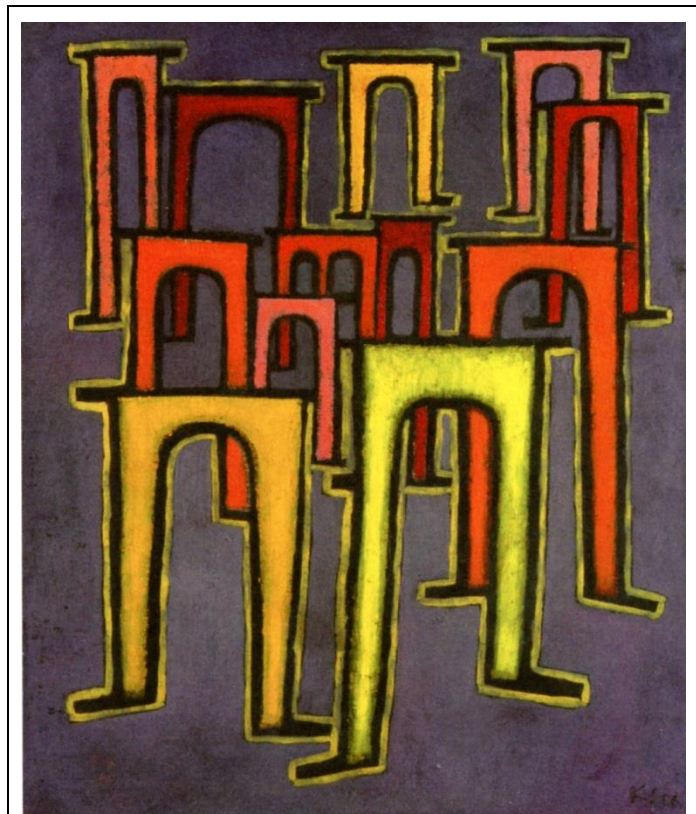
A pesar de la turbulencia, Klee ejecutó en 1933 más trabajos que nunca (cuatrocientas ochenta y dos), incluyendo trescientas treinta y cinco dibujos. Como dibujante Klee respondió a la toma del poder de los nazis con casi doscientos cincuenta dibujos que describió al escultor Alexandre Zschoske, uno de sus colegas en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf como representando “la revolución nacionalsocialista”. Los títulos de los dibujos de 1933 hacen pocas referencias al nacionalsocialismo. A pesar de su contenido heterogéneo, hay énfasis temáticos claros que aluden a acontecimientos contemporáneos, como el militarismo, la violencia, humillación, huida y desesperanza, esto es, comentarios de la agitación política de Alemania. Un rasgo

notable de estos dibujos es la cualidad vehemente, a menudo cruda del dibujo, que tiende a desmembrar más que a establecer los contornos de las figuras.



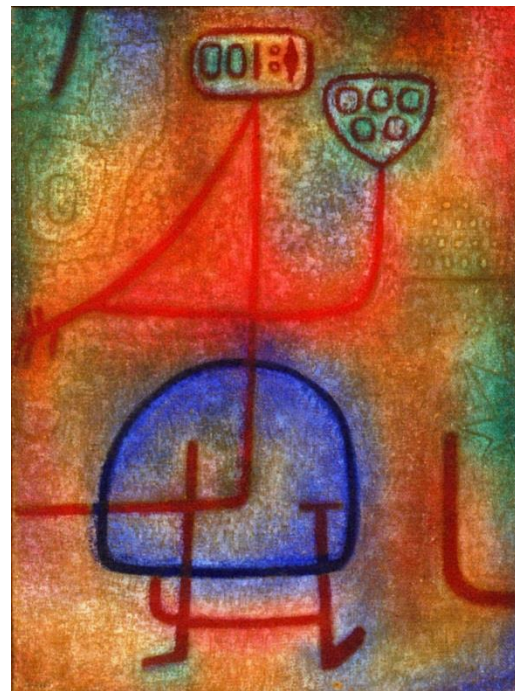
Paul Klee. *Emigrando*. 1933. Lápiz sobre papel, montado sobre cartulina. 32,9 x 21 cm. Zentrum Paul Klee, Berna.

Revolución del viaducto, de 1937, es una pintura política ejecutada cuando el nazismo y el fascismo estaban en auge en Europa. Representa la rebelión de los arcos que se escapan de la conformación de un viaducto e invoca la disensión pública al tiempo que promueve la individualidad. Es una referencia displicente y premonitoria no solo de la arquitectura monolítica nazi de Albert Speer, sino también de la imagen propagandística soviética de los trabajadores marchando al unísono. Epílogo penoso de esta crítica social: después de que Klee huyera de Alemania en 1934 a su Suiza nativa, diecisiete obras suyas fueron expuestas en la Exposición nazi del *Arte Degenerado* celebrada en Munich del 19 de julio al 30 de noviembre de 1937.



Paul Klee. *Revolución en el viaducto*. 1937. Óleo. 50 x 60 cm. Kunshalle. Hamburg.

El cuadro *La bella jardinera (un fantasma de Biedermeier)*, de 1939, es una puesta en escena de una alegría surrealista. El personaje, con un vestido en forma de cesto, a quien Klee denomina irónicamente “bella jardinera”, está compuesto por líneas esquemáticas rojas y azules y tiene un ramo de flores en la mano izquierda. La composición de los colores es comparable a la del cuadro *Exuberancia* (1939), incluido en el catálogo del propio artista con fecha un poco posterior. Klee logra un efecto de color y de espacio gracias al contraste entre las líneas con colores intensos y saturados de la bella jardinera y el fondo de color claro. Los colores resplandecen como fluorescentes sobre el yute irregularmente preparado de blanco. Klee elabora esta inquietante jardinera a partir del dibujo a lápiz *Con unas flores* (1939), un personaje con unas flores, consistente en unas pocas líneas, y construido a partir de sus grandes ojos. La jardinera adopta el aspecto de un fantasma de la época Biedermeier, una aparición con una proyección mágica. La obra podría ser una crítica a la noción nacional-socialista del arte, que idealizaba por razones ideológicas la concepción artística del siglo XIX y lo oponía al arte moderno, rechazado por degenerado.



Paul Klee. *La bella jardinera (un fantasma de Biedermeier)*. 1939. Óleo y témpera. 95 x 71 cm. Zentrum Paul Klee. Berna.



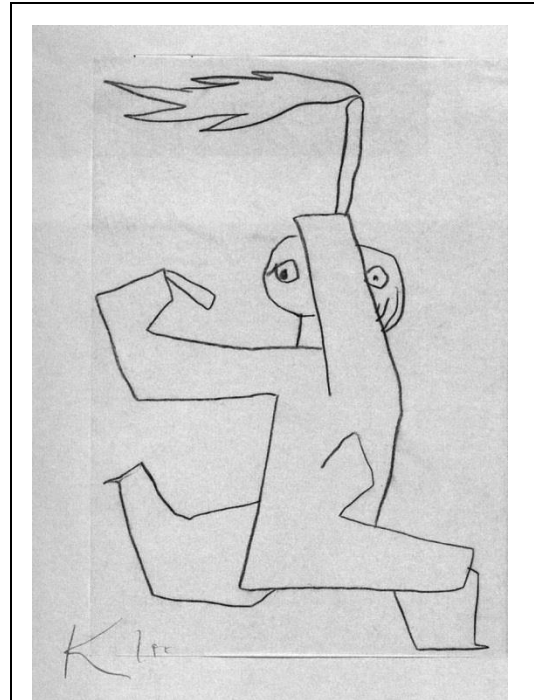
En otra obra de 1939, *Pletórico*, un personaje, con tres brazos que se asemejan a palillos de tambor, se inclina hacia atrás, en equilibrio precario sobre una sola pierna en la cuerda floja. Su expresión facial es atrevida y decidida. El signo de exclamación encima, los campos rojos alrededor de la cabeza y la parte alta del cuerpo acentúan este momento extraordinario. En esta pintura de gran formato Paul Klee regresó al tema del equilibrio, de la que él se había ocupado teóricamente y en sus pinturas desde la década de 1920-1930. En su obra *Ensayos sobre la forma artística*, Klee describió el motivo del funámbulo y la pértiga de equilibrio como “la realización más extrema del equilibrio de fuerzas”. Dieciocho años más tarde se convirtió en una danza arriesgada: el funámbulo y la cuerda floja que, como un arco tensado, resistían las fuerzas que actúan sobre ellos. Debajo del funámbulo otra pequeña figura sobre un campo de color azul intenta evitar caerse haciendo una corta extensión de la cuerda. En la parte baja, a la derecha, un tercer artista aparece en un monociclo.

El acto de equilibrio precario tiene una dimensión simbólica: la figura del funámbulo se convierte en una metáfora de Klee de su propia carrera artística en peligro. La obra puede leerse en el contexto de la invasión de Polonia por parte de Alemania y como parábola del “tamborilero eterno”, Adolf Hitler y su guerra.

Esta interpretación se apoya en el hecho de que contiene motivos del aguafuerte de Francisco de Goya *Que se rompa la cuerda* de la serie de *Los desastres de guerra*, que presenta la arrogancia de la Iglesia española en la guerra contra Napoleón, así como un motivo del ciclo de aguafuertes de Pablo Picasso de 1937 *Sueño y mentira de Franco*. En ambos casos aparece un personaje haciendo equilibrio sobre la cuerda floja, un obispo en el primer caso, un fantoche militar en el segundo.

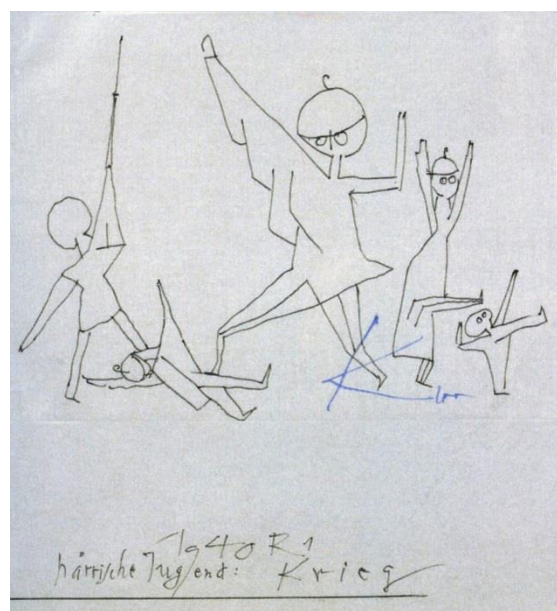


En los últimos años de su vida, Klee, además de pintar sobre el miedo y la angustia emotiva en la que lo tenía sumido la enfermedad, recurrió también a la memoria como fuente de sus representaciones. Así, el recuerdo de las famosas procesiones nacionalsocialistas con antorchas de 30 de enero de 1933 emergió en el dibujo *Atacante con antorcha*, de 1940.



Paul Klee. *Atacante con antorcha*. 1940.
Pluma sobre papel montado sobre cartulina. 29,8 x 20,9. Colección privada, en préstamo en el Zentrum Paul Klee. Berna.

La amenaza del estallido de la Segunda Guerra Mundial por el imperialismo nazi fue el tema de otro dibujo del mismo año, *Juventud imbécil: guerra*, también de 1940, con la imagen de los juegos bélicos que hacen unos jóvenes.



Paul Klee. *Juventud imbécil: guerra*. 1940.
Pluma sobre papel, montada sobre cartulina. 15 x 31 cm.
Zentrum. Paul Klee. Berna.