

2. LA PINTURA DE KLEE

KLEE PINTOR

La sensación que genera la inmensa mayoría de lo pintado por Klee no es de algo bello, sino enigmático o ingenioso o a veces cómico y, en muchas ocasiones, además, feo. Klee afirmó que enfatizar solamente lo bello le parecía semejante a un sistema matemático que solamente tratare de los números positivos. A Klee no le interesó la representación de la realidad sensible, el mundo de las apariencias y, por ende, el espacio tridimensional o la perspectiva. Él sostuvo que el propósito principal del arte no era trasladar lo visible. Eso no implica que no pintara cosas que el espectador reconozca como formando parte del mundo visible porque recuerdan su apariencia sensible, pero esas imágenes no pretenden imitar fiel y concienzudamente la imagen óptica de los objetos ni su contexto es el que presentan en la realidad sensible.

En un espacio generalmente bidimensional, Klee traslada las experiencias de su jardín psíquico, permitiendo que la mano siga las iniciativas de estímulos internos subconscientes. El resultado son círculos y bloques ortogonales, formas poligonales, líneas paralelas y curvas, y también flechas, letras y números, que conforman personajes humanos o lugares caricaturizados, composiciones teatrales, plantas y animales imaginarios, pronunciamientos políticos, ángeles, personajes mitológicos, alusiones científicas, todo ello presentado simbólicamente de una manera simplista, infantil, como si fuera un cuento de hadas, a menudo enigmáticamente, trasladando una idea no perceptible por el espectador a primera vista y que el título de la representación con frecuencia ilumina. El producto es de una originalidad deslumbrante cuando el espectador toma conciencia del contenido, mundos radicalmente nuevos para representar ideas de siempre, la obra de un niño o de un loco para Louis Aragon, un completo museo de ensueños para el poeta surrealista y crítico francés René Crevel.

La imaginación de Klee resiste la comparación con la de Picasso, aunque Picasso tiene incomparablemente más fuerza. Las pinturas de Picasso a menudo rugen, patean o aporrear, mientras las de Klee susurran un soliloquio, lírico, íntimo, inmensamente sensible, como ya hemos visto que afirmó Alfred H. Barr. En 1924 Marcel Duchamp, como se ha dicho, afirmó de Klee que destacaba en la pintura contemporánea sin que se le pudiera relacionar con nadie y que su extrema fecundidad nunca mostraba signos de repetirse, lo que era muy poco corriente. Klee es, en efecto, uno de los grandes “originales” de entre los maestros de la pintura del siglo XX, un maestro independiente cuyos logros desafían toda clasificación y exigen ser explorados y explicados en sus propios términos.

Klee estuvo en el epicentro de la vorágine creativa de la pintura europea de las cuatro primeras décadas del siglo XX, pero su trayectoria fue siempre única, singular y enormemente variada, como ya sostuvo Zahn en su monografía de 1920. Sin embargo, no fue ajeno a las tendencias. Es evidente que desde 1913 aproximadamente Klee

estuvo influenciado por el cubismo. Según J. Jordan, la obra de Klee hasta 1926 sería cubista, de un cubismo *sui generis*,¹, una afirmación que me parece exagerada.

De 1922 a 1926 es notable en varias de sus obras una impronta surrealista, como por ejemplo, en las obras de 1922 *La máquina gorjeante*, en el MOMA (p. 76); *La aventura de una dama joven*, en la Tate Modern (p. 220); *Pared de Flores*, en el Museo de Fine Arts de Boston (p. 31); *La escena principal del ballet "El falso juramento"*, en una colección privada (*ibid.*); *Paisaje de un río exótico*, asimismo en una colección privada (*ibid.*), y *Análisis de perversidades diversas*, en el Centro Pompidou de París (p. 32). También en *Escena de batalla de la ópera cómico-fantástica "El navegante"* (p. 243) y *17-Locos* (p. 221), ambas de 1923 y ambas en el Kunstmuseum de Basilea, en *La magia del pez*, de 1925, en el Philadelphia Museum of Art (p. 146 y ss.) o en *Torno al pescado*, de 1926, en el MOMA (p. 150 y ss. y pp. 158-159).

Los propios surrealistas lo consideraron uno de los suyos. André Breton, después de relacionar en el *Manifeste du surréalisme* de 1924 una serie de literatos en los que encuentra elementos surrealistas y a los que considera precursores, añade en la nota 13:

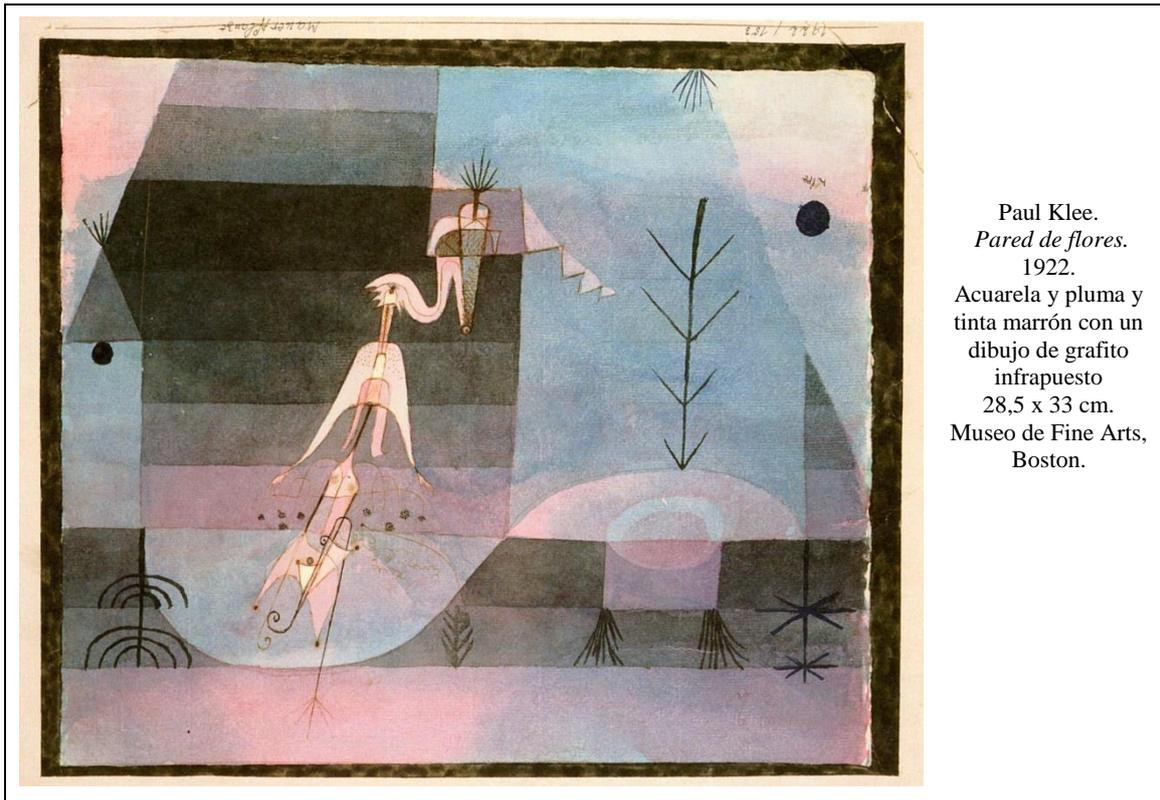
“Je pourrais en dire autant de quelques philosophes et de quelques peintres, à ne citer parmi ces derniers qu'Ucello dans l'époque ancienne, et, dans l'époque moderne, que Seurat, Gustave Moreau, Matisse (dans "La Musique", par exemple), Derain, Picasso (de beaucoup le plus pur), Braque, Duchamp, Picabia, Chirico (si longtemps admirable), Klee, Man Ray, Max Ernst et, si près de nous, André Masson”.

En 1922-1923 los entonces jóvenes pintores André Masson y Joan Miró se quedaron maravillados de las ilustraciones de Klee en la monografía de Hausenstein de 1920 y consideraron el mundo del pintor alemán similar al que ellos buscaban crear.² En noviembre de 1925 Klee participa en la primera exposición surrealista de la galería Pierre de París. Klee es el único pintor alemán invitado y sus obras cuelgan con las Arp, Giorgio de Chirico, Max Ernst, André Masson, Joan Miró, Picasso, Man Ray y Pierre Roy. Unos días antes había cerrado en la galería Vavin-Raspail de París una exposición de treinta y nueve acuarelas y el catálogo lo había escrito Louis Aragon con unas apreciaciones muy laudatorias. En el nº 3 (abril de 1925) de la revista *La Révolution Surrealiste*³ fueron incluidas cuatro (v. pp. 33 y 34).

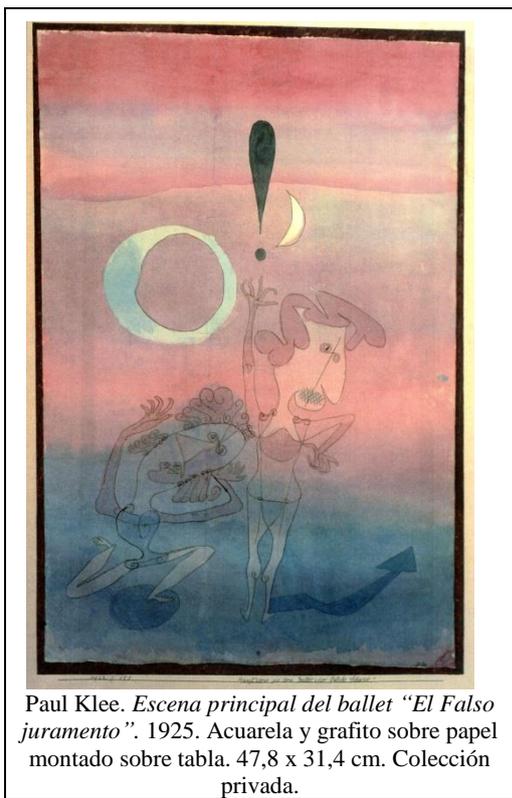
¹ J. Jordan, *Paul Klee and Cubism*, 1984, *passim*.

² Véase en el artículo ya citado de Mathew Gale "Square/Fish" en *Paul Klee. Making visible*, la página 113.

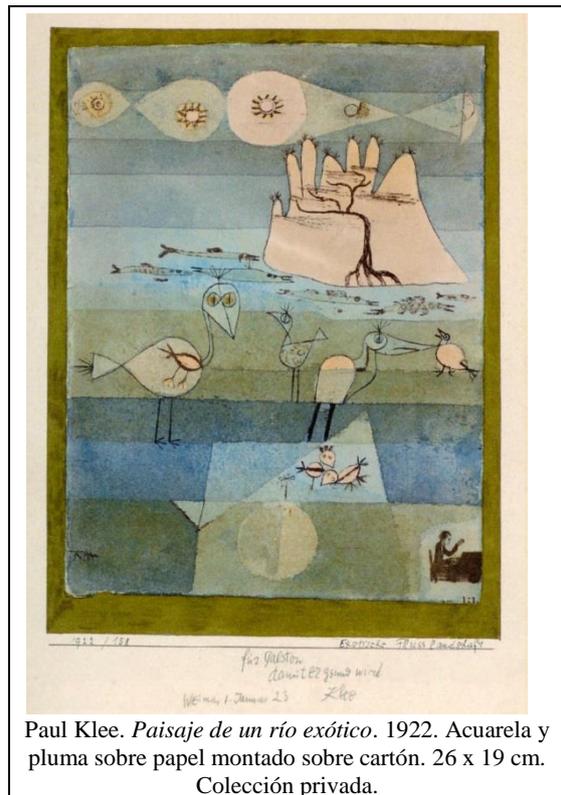
³ Número incendiario dirigido por Antonin Artaud, dedicado a atacar al pensamiento occidental y a promover la filosofía oriental. En la portada aparecía el provocador título "1925. Fin de l'Ere Chrétienne" debajo de una fotografía de un edificio de dos plantas con los ventanales abiertos y en cuyo jardín había una Piedad. En el interior, Artaud, sin firmarla dirigía una *Adresse au Pape*, que entre otras cosas, le decía: "Nous n'avons que faire de tes canons, index, péché, confesional, pétraille, nous pensons à une autre guerre, guerre à toi, Pape, chien" y terminaba así: "Le monde, c'est l'abîme de l'âme, Pape déjeté, Pape extérieur à l'âme, laisse-nous nager dans nos corps, laisse nos âmes dans nos âmes, nous n'avons pas besoin de toi, couteau de clartés". También incluía la revista otro texto dirigido a los directores de los manicomios para que liberaran a sus pacientes.



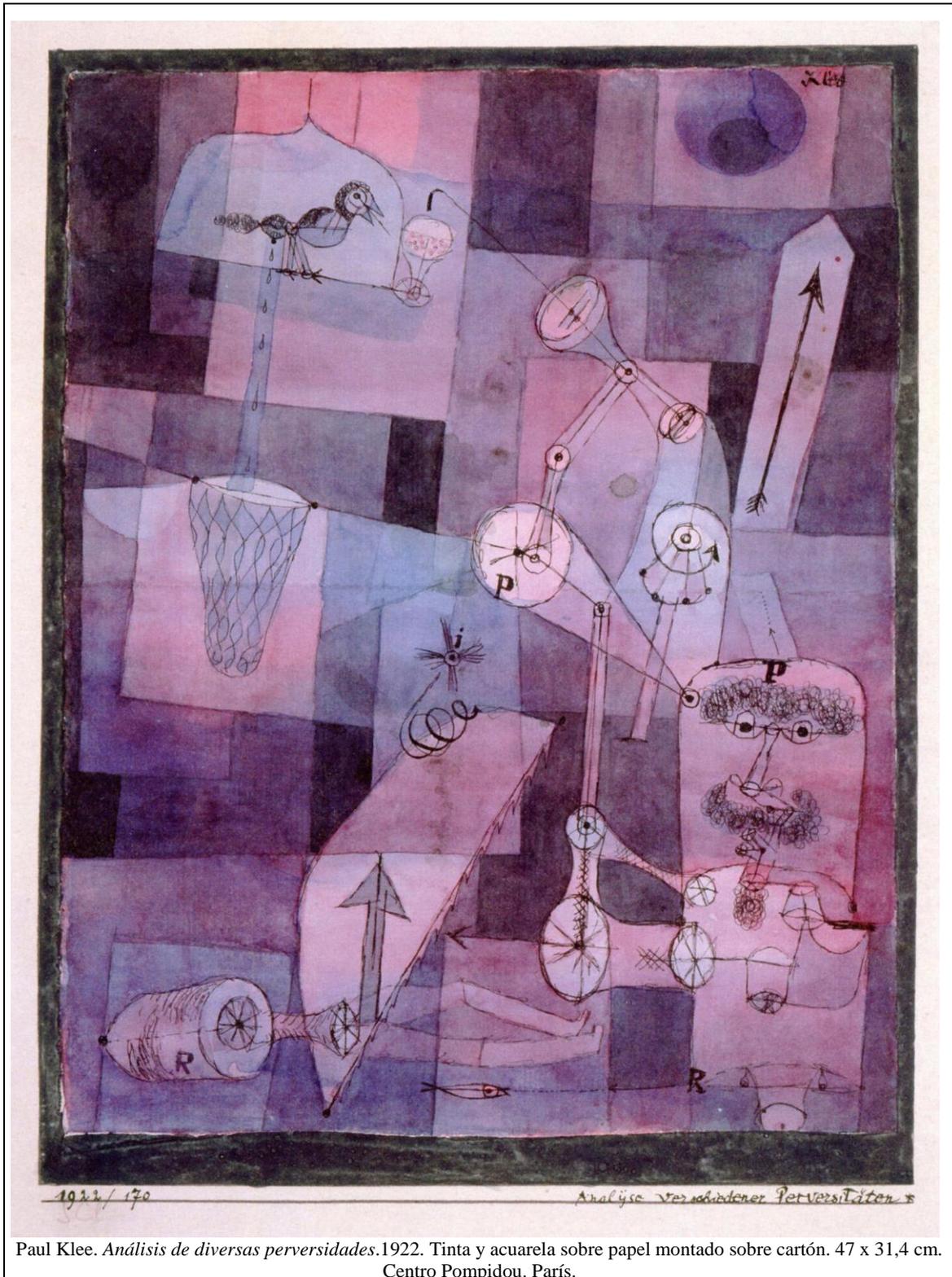
Paul Klee.
Pared de flores.
1922.
Acuarela y pluma y
tinta marrón con un
dibujo de grafito
infrapuesto
28,5 x 33 cm.
Museo de Fine Arts,
Boston.



Paul Klee. *Escena principal del ballet "El Falso juramento"*. 1925. Acuarela y grafito sobre papel montado sobre tabla. 47,8 x 31,4 cm. Colección privada.



Paul Klee. *Paisaje de un río exótico*. 1922. Acuarela y pluma sobre papel montado sobre cartón. 26 x 19 cm. Colección privada.



Paul Klee. *Análisis de diversas perversidades*. 1922. Tinta y acuarela sobre papel montado sobre cartón. 47 x 31,4 cm. Centro Pompidou. París.

Mais, douleur, ma main s'est consumée et du tas de cendres sort un pingouin grotesque qui ne porte aucun insigne.

D. L. :

Je suis allée dans une chanson verte qui bleuisait de champaradis. J'y ai trouvé une gloriole en chemin qui, en m'offrant le bras, cognait un écureuil de cire. Il avait une patte de lièvre et jonglait glorieusement son avant-scène au singe-métaphore. Cirque de fantaisie, le Champaradis fleurissait sa baignoire et alla la promener en furibonde de contrebande. Chemin faisant il fut assailli par l'éléphantimage, qui, après une lutte au bord de la quelconque route s'en alla en faisant frénétiquement des signes de croix. Le paradis quitta alors le champ terrestre et se vaporisa en ce lieu qu'on sait, et comme pour être du ridicule-sauvage. D'avant tout est en écharpe de léopard l'éléphant-image s'ignora du lendemain au lendemain et toujours plus vite de manière qu'il ne resta finalement plus qu'une seule veille translucide et burlesque qui fut nommée « Beige des Prés ». Des baisers en cascade et au rouleau de phonographe y figuraient et noblement vinrent s'agenouiller devant l'étrange Baïc-histoire qui vient d'être racontée.

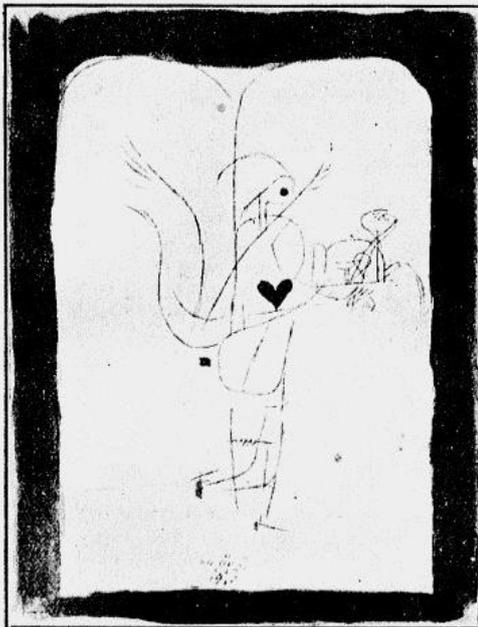
Bleuivoire et Satinlouche étaient deux copain-copine. Ils sont nés tous deux un lundi : ce qui n'est pas suffisant. Bientôt ils iront en fuite ensem-

ble pour mieux se quitter, car Satinlouche aime le vinaigre et Bleuivoire la messe. Chemin chemine, par vagabond et par Montrouge, la vieille chicane qui revient encore et l'innombrable saut du diable s'écorche les cuisses pour s'agrafer un pan de nuage le long des hanches. Pour tout cela n'est pas une excuse et mieux vaudrait escalader le ciel carrément et avec franchise. Mais trop de malveillance et d'éternels retours en toutes ces nuits innombrables balançant toujours ma cervelle échaffaudée et pour ce qui est de la vanité, Satinlouche l'a prise en une telle affection que les chauves-souris s'en battent en duel. Néanmoins les cascades vermoulues d'une autre sphère reparaissent constamment devant mes fenêtres isolées et l'irréprochable oublié vient les fermer violemment. Si vite la funèbre destinée de ces deux êtres nés un lundi vient s'accrocher à la mienne et je suis encore à les traîner chacun d'une main.

La suppression de l'esclavage

Les peuples qui luttent pour leur indépendance, quand ils auront sauvé leur sol, leurs traditions, leurs coutumes et leur religion, s'apercevront qu'ils sont capables de se débarrasser de tous leurs maîtres, étrangers ou nationaux. Le goût de la liberté vient en combattant pour elle. Beaux civilisateurs, depuis Jésus jusqu'à ce jeune et brillant aviateur, gaulois devant des têtes coupées, la fin de votre règne marquera le début de l'émancipation totale de l'homme et de l'esprit. La suprématie de l'Europe ne s'appuie que sur les armes et la croix, la croix au service des armes, mais les hommes dominés ne montrent aux conquérants qu'un masque impassible derrière lequel la pensée se nourrit d'elle-même, avec toute la force de la haine. Des brutes, mais des brutes plus dangereuses encore pour vous que vos pires évangélistes puisqu'elles ne sont sensibles qu'à elles-mêmes et que vous portez en vous le néant dans lequel elles vous précipiteront.

Comment voudriez-vous que les plus stoïques d'entre ces esclaves supportent éternellement les cruautés imbéciles de la décadence blanche : en Egypte et aux Indes, les Anglais ont passé toute mesure et la révolte gronde, tous les intellectuels s'insurgent contre l'Angleterre ; en Indo Chine le blanc n'est qu'un cadavre et ce cadavre jette ses ordures au nez du Jaune ; à Java, le Hollandais bouffi vante le nombre de ses domestiques, mais de temps à autre on l'égorge et l'on garde pieusement le souvenir de Pieter Erbeveld qui, déjà en 1722, rêva d'une hécatombe générale ; partout en Afrique l'homme est plus battu qu'un chien ; quand on libéra les esclaves de la Martinique et de la Guadeloupe, quand ceux-ci massacrèrent sans pitié les colons, brûlèrent tout, l'armée eut peur et n'intervint pas ; on suit au Maroc l'exemple de la campagne de Chine : l'ordre est donné de tirer sur les laboureurs qui ensemencent aux environs des postes et de ne pas spécifier le sexe et l'âge en indiquant le nombre des dissidents tués ou blessés ; partout des missionnaires et des soldats, des corbeaux et des chacals, les uns couvrant les autres de leurs ténèbres, mais partout aussi des révoltes, des incendies, des empoisonnements, partout des attentats et des complots. Anglais, Français, Hollandais, Italiens, Espagnols, peuples des grandes mers, peuples d'Extrême-Occident, ce n'est pas en tout cas dans vos colonies que vous trouverez un refuge quand la masse de l'Orient fondra inexorable sur vous, la masse de votre Orient, de ces pays sans colonies plus libres, plus forts et plus purs que vous ; l'Allemagne, la Russie, la Chine. Ce jour-là toutes les Banques du Christianisme seront fermées, le signe de l'aube remplacera au ciel et dans les esprits le signe du supplice, aucune parole ne sera plus soumise à la matière et les hommes de toutes couleurs seront absolument libres sous le regard adorable de la liberté absolue.



Paul Klee

Paul ELUARD

manière que l'homme vivant soit simplement une « personnalité » empirique « avalée par la « production objective ». La misère de cette « culture » est qu'elle extorque de l'âme la puissance et la production comme on fait fleurir en hiver du lilas dans une serre. Ces célèbres imbéciles s'imaginent que par leurs œuvres ils justifieront leur personne. Les machines de l'Europe ont plus d'esprit que ceux qui les construisent. Les livres de l'Europe sont plus nobles que ceux qui les ont écrits. Qu'on se garde de regarder de près un de ces « travailleurs » ! Et c'est ce qu'ils nomment leur objectivité.

Ils perdent toute valeur pour eux-mêmes en s'adonnant constamment à des œuvres et des valeurs objectives. Car il est bien entendu qu'ils pourraient tous aussi bien faire autre chose. Et même si ce sont des rêveurs ou des mystiques ; alors ils rêvent devant un public et disent des oracles sur la place du marché. Qu'on regarde les visages de ces penseurs, de ces artistes d'aujourd'hui ! Ne pourrait-on pas, dans certaines limites, tous les interchanger, les prendre les uns pour les autres ? Ils deviennent martiaux quand le canon gronde et pieux quand les cloches sonnent.

Il est caractéristique pour toute la science et la philosophie européenne, qu'elles restent toujours enracinées dans le grand mensonge humain de la « causalité ».

NOUS VOULONS CONNAÎTRE LA RÉALISATION, LE FAIT ACCOMPLI, LES CAUSES RÉELLES DES CHOSSES ET PAR LA MÊME NOUS PERDONS DE VUE LEUR VIE, TOUTES NOS SCIENCES DISSOLVENT LE MONDE EN UN NÉANT DE RELATIONS.

Le soi-disant évolutionnisme n'est autre chose que la plus faible et dernière infusion du christianisme devenu européen. La réformation mondaine de Luther était la seconde infusion. Mais depuis, la foi chrétienne est devenue de plus en plus optimiste-progressiste. « Conception satisfaisante », ce qui veut dire : religion qui peut s'accorder avec les affaires européennes ; ceci est le but reconnu et cependant secret des sciences européennes et rien ne démontre plus clairement la décadence de la pensée philosophique que le fait suivant : même les cerveaux qui pensent reconnaissent la faculté d' « agir d'une manière satisfaisante » comme un critérium de vérité ; comme d'ailleurs l'Européen croit résoudre la question de la vérité du bouddhisme ou du nihilisme en prouvant qu'avec le bouddhisme ou le nihilisme en Europe la vie deviendrait insupportable.

* * *

La sagesse de l'Asie est invinciblement pessimiste. Dans des milliers d'ouvrages, elle a appro-

fondi les connexions inséparables de la maturité spirituelle avec la souffrance. Elle pénètre la dépendance réciproque de la connaissance et de la douleur et **SAIT QUE LA CONSCIENCE EST FONCTION INALTÉRABLE DE LA DÉTRESSE.** Son enseignement le plus profond (le plus profond de toute la terre) est celui de la Dukha-Satya des Indes : tout savoir est éloignement d'une petite douleur, chaque douleur la porte d'une nouvelle perfection, l'augmentation du jugement présume une augmentation de déceptions ; la connaissance est désillusion ; conscience : arrêt de la vie. En dernier lieu l'esprit est un impasse. **ET CONNAISSANCE PARFAITE — DÉTOURNEMENT DE LAVIE.**

Cette philosophie n'est pas européenne.

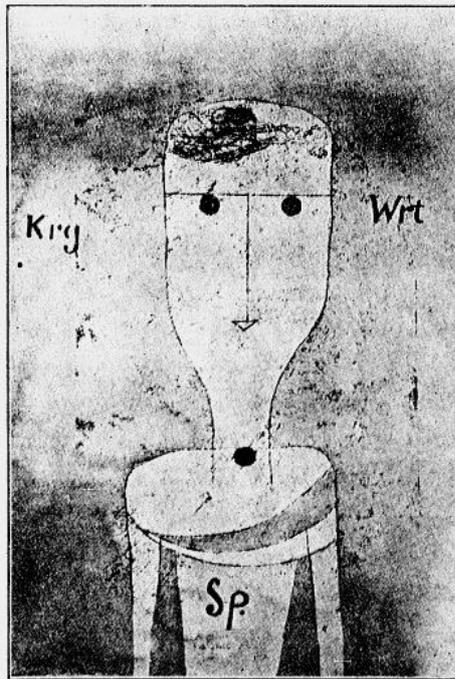
THÉODORE LESSING.

(Trad. de l'allemand par Denise Lévy.)

Je les ferai revenir à l'usage des cordes nouées.

LAO-TSEU.

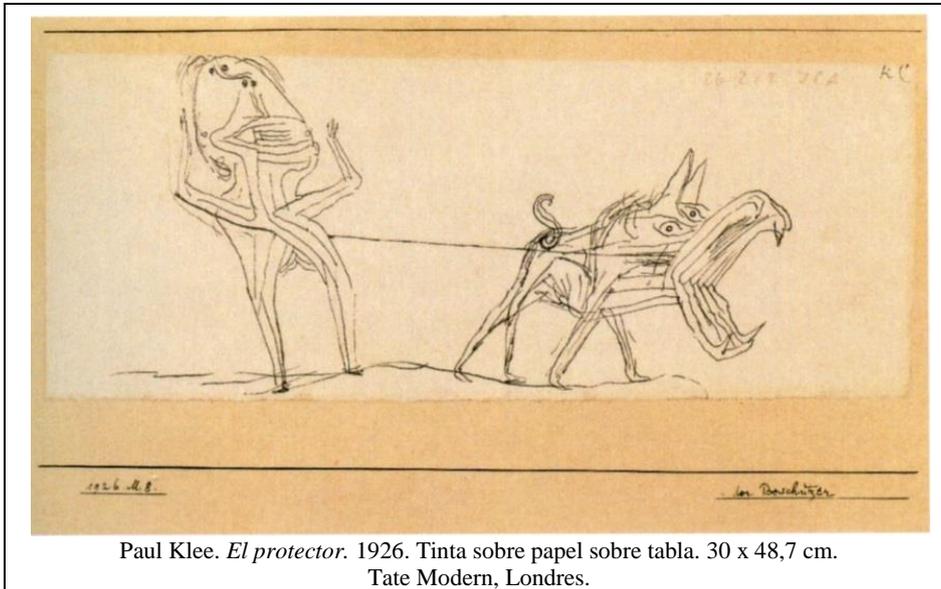
Dans la haute antiquité, lorsque l'écriture n'était pas encore inventée, les hommes se servaient de cordes nouées pour communiquer leurs pensées.



Paul Klee.

Paroles parcimonieuses de l'avare.

obras de Klee y cinco de André Masson y en 1930 el poeta surrealista René Crevel le dedicó una pequeña monografía (64 páginas) en la colección de Gallimard en la que habló de las criaturas de Klee “más reales en tu imponderable surrealidad”. Revel acompañó su publicación de treinta y tres ilustraciones en blanco y negro, entre ellas el dibujo de 1926 *El protector*, cuya línea ágil y aparente espontaneidad los surrealistas tanto admiraban, y *La máquina gorjeante*. Crevel afirmaría en su estudio: “La obra de Klee es un museo completo del sueño. El único museo sin polvo”¹.



Paul Klee. *El protector*. 1926. Tinta sobre papel sobre tabla. 30 x 48,7 cm.
Tate Modern, Londres.

Si los surrealistas lo consideraron uno de ellos, Klee no se consideró uno de los suyos. Su pintura era el fruto de unos automatismos inconscientes bien distintos a los suyos, como se verá más adelante en este capítulo. Cuando, acompañado por Lily, pasó por París en julio y agosto de 1928, en las vacaciones del verano, no vieron a ninguno de ellos y prefirieron irse a la ópera.

Tras su ingreso en la Bauhaus en enero de 1921, Klee sufrió la influencia de las concepciones geometricistas de la pintura, en pleno vigor en la década 1920-1930. Klee se encontró allí con un amigo Kandinsky, que había vuelto de Rusia y que, por la influencia de constructivistas como compañeros suyos en la docencia en Rusia en los años inmediatamente anteriores como Malevich, Vladimir Tatlin o Popova, le había dado un giro a su abstracción hacia las formas geométricas. De abril de 1921 a mayo de 1923 estuvo en la Bauhaus Theo van Doesburg, del grupo de De Stijl, que también entendía en la pintura en términos de formas geométricas y en 1923 el constructivista húngaro Moholy-Nagy se incorporó al claustro de la Bauhaus. En Weimar comenzó a explorar Klee una pintura geométrica, desde sus múltiples tableros de ajedres, “los cuadrados mágicos, a representaciones geométricas más complicadas como las obras de 1927 *Los límites de la razón*, en la Pinacoteca de los Modernos de Munich (p. 85); *Sitio histórico*, en la Tate Modern (p. 84); *Tormenta de nieve amenazante*, de 1927, en la Scottish National Gallery of Modern Art, en el Zentrum (p. 84); de 1930, *Revoloteando*, de 1930, en el Zentrum (p. 86); *P Catorce* en una colección privada (p. 87) y *Arriba y lejos*, de 1932, en una colección privada (p. 86). Pero Klee nunca abrazó el credo constructivista. No le interesó la belleza de la precisión geométrica pura y en sus obras más constructivistas casi siempre introdujo un elemento lírico o enigmático, suavizó el racionalismo con la inspiración, equilibró el dogma con el genio.

¹ Mathew Gale, art. cit, p. 114.

Manifestaciones posteriores del arte de Klee, como la estratificación para representar su maravillosa experiencia del viaje a Egipto de las Navidades de 1928 (pp. 98-99), las polifonías (pp. 102-103), el fragmentarismo (pp. 110-111) o la pintura de signos (pp. 112-117), son de una singularidad plena, y el puntillismo (105-107) lo trató con gran originalidad.

Klee abarcó una gran variedad de temas en su obra: los paisajes mediterráneos (tunecinos, egipcios, italianos), alpinos, fuertes impresiones sensibles que se interiorizan y emergen posteriormente semiabstractos, poéticos y con gran colorido. También paisajes del mundo de la imaginación, sagas, cuentos de hadas, narraciones fantásticas de la imaginación romántica, islas secretas, países que nunca han existido, ciudades ficticias. Iconografía religiosa o mitológica, que desmitifica, satiriza y destruye con el furor de un iconoclasta. La fuerza incontenible de la sexualidad, la enfermedad y la muerte. La vida en todas sus manifestaciones, con especial atención a sorprendentes similares existentes entre sus formas más dispares. El poder destructor de la guerra, el nacionalsocialismo, al que satirizó con gran inteligencia, la música, que intentó representarla mediante el color y la forma, la ópera, del que fue un gran aficionado, la literatura...

PINTOR PROLÍFICO EN PEQUEÑO FORMATO. EL CATÁLOGO

Es característico de Klee la pintura de pequeño formato. Como señaló Clement Greenberg, el arte de Klee no sigue el modelo clásico, renacentista, arquitectónico, de cubrir paredes, sino el de la tradición de los iluminadores de manuscritos o ilustradores de libros, de los que pintaron para que sus obras fueran destinadas a una posesión privada, de los que, con las modestas dimensiones de sus obras, las ejecutaron para ser colgadas en las paredes de interiores familiares y personales, la tradición flamenca, alemana, burguesa¹.

En efecto, sus pinturas mayores, óleos tardíos, son escasos en el conjunto de su obra y no de muy grandes dimensiones, como por ejemplo, *Ad Parnasum*, de 1932, en el Zentrum Paul Klee de Berna, 100 x 126 cm; *Esfinge descansando*, de 1934, en el Zentrum, 90,5 x 120,5 cm; *La señora demonio*, de 1935, en el Zentrum, 150 x 100 cm; *Superajedrez*, de 1937, en la Kunthaus de Zurichm 120 x 110 cm; *Arcángel*, de 1938, en la Lenbachhaus de Munich, 100 x 65 cm; *Parque cerca de Lu*, de 1938, en el Zentrum, 100 x 70 cm; *Insula Dulcamara*, de 1938, en el Zentrum, 88 x 176 cm; *Fuente de Fuego*, de 1938, en colección privada, 70,5 x 150 cm; *Puerto rico*, de 1938, en el Kunstmuseum de Berna, 75,4 x 165 cm; *El hombre gris y la costa*, de 1938, en el Zentrum, 105 x 71 cm; *Muy animado*, de 1939, en el Zentrum, 101 x 130 cm, y *Naturaleza muerta*, de 1940, en el Zentrum, 101 x 130 cm. La mayoría de sus óleos no superan los 60 cm en el lado mayor de su formato, la inmensa mayoría de sus acuarelas los 40 cm y la inmensa mayoría de sus dibujos los 30 cm.

¹ Clement Greenberg, "Art Chronicle: On Paul Klee 1870-1949", 1941, en John O'Brien, ed., *Collected Essays and Criticism*, vol. I, Chicago, 1986, pp. 67-68.



Fotografía del estudio de Paul Klee en la Bauhaus de Weimar en 1924, en la que se puede apreciar el tamaño modesto de las obras.

Klee pintó como un poseso en su no muy larga vida (murió a los 61 años). Dejó cerca de nueve mil composiciones, de las cuales unas 3.500 fueron dibujos y 5.500 hojas coloreadas y pinturas. En su estudio tenía numerosos caballetes en los que trabajaba simultáneamente. El pintor Lyonel Feninger, compañero suyo en la Bauhaus, y su mujer, Julia, en 1945, recordaban así a Klee en su estudio en 1922:

“Nuestro recuerdo de Klee en su estudio –en medio de una confusión aparente, aunque cuidadosamente ordenada, pues él era muy meticuloso con sus hábitos – era el de un hombre con una pipa siempre encendida, rodeado por varios caballetes, cada uno con una de esas creaciones milagrosas, sus pinturas, en un camino lento y por etapas hacia su culminación. Su método de trabajo puede realmente compararse con el desarrollo orgánico de una planta. Había algo mágico en el proceso. Durante horas se sentaba en una esquina, en silencio, aparentemente no ocupado en nada, pero lleno de una mirada interior. De repente se levantaba y en silencio, con una absoluta seguridad, añadía un toque de color aquí o trazaba una línea y extendía un tono por allí, materializando su visión con una lógica infalible, de un modo casi subconsciente”¹.

El también pintor y compañero suyo en la Bauhaus Lothar Schreyer recordó la manera de trabajar de Klee de la forma siguiente:

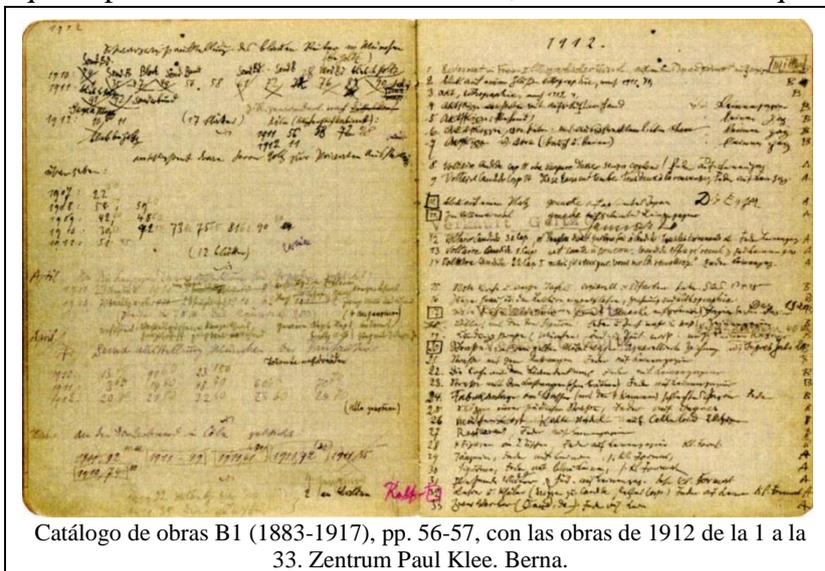
“Oía pasos sobre mi cabeza, que iban suavemente de un lado a otro. Los oía solamente cuando la Bauhaus estaba en silencio, en las últimas horas de la tarde.

¹ “Recollections of Paul Klee”, en *Paul Klee: three exhibitions*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1945.

Pensé que era Fritz, el gato de Klee. Pero a pesar de todo el tratamiento preferente, a Fritz no se le permitía entrar en la Bauhaus. Tenía que ser Klee caminando de un lado a otro... Me paré delante de la puerta de Klee y escuché. No se oía nada. Toqué en la puerta, dando la señal que había acordado con Klee para identificarme cuando lo visitaba. Paul Klee abrió la puerta y entré... Había muchas pinturas pequeñas apoyadas en las paredes. En el centro del estudio tres caballetes estaban casi juntos, con una pintura sin terminar en cada uno de ellos. A Klee le gustaba pintar varias obras al mismo tiempo. Iba de una a otra, dando pinceladas aquí y allá... Cuando trabajaba Paul Klee se movía entre los caballetes y las mesas, eligiendo materiales, probando, mirando, creando... Estos movimientos eran la causa de los pasos que yo oía encima de mi estudio”¹.

En 1919 Klee tomó la decisión de hacer un registro manuscrito de todas sus obras anteriores, de las presentes y de las futuras. En este catálogo incluyó todas las obras que había hecho hasta entonces que, a su juicio, eran merecedoras de tales, incluyendo dibujos infantiles, y dividió su producción artística en dos categorías: la “A” para “ohne nature” (sin naturaleza), esto es, obras que eran puras invenciones, y “B” para “nach der Natur” (de la naturaleza). Con el paso de los años llenó cuatro cuadernos y, a partir de 1934, empleó una carpeta de hojas sueltas para cada año. Klee registró aproximadamente nueve mil obras, relacionadas anualmente y numeradas consecutivamente empezando por el número uno cada año, con su título y la técnica que empleó. En 1928 introdujo la categoría de género, distinguiendo entre pinturas sobre tabla, hojas monocromas y hojas polícromas.

Al principio el catálogo de las obras sirvió también para registrar las ventas y las exposiciones. En 1919, tras el contrato con el marchante Hans Goltz y éste pasar a encargarse en exclusiva de las ventas, Klee dejó de hacer este último registro. A medida que la productividad de Klee aumentó, sus marchantes no quisieron que se conociera el



Catálogo de obras B1 (1883-1917), pp. 56-57, con las obras de 1912 de la 1 a la 33. Zentrum Paul Klee. Berna.

número de obras ejecutadas cada año. Por ello, a partir de 1925 Klee introdujo un sistema numérico adicional, consistente en el año y una combinación de letras y números. Klee anotó estos números cifrados junto a los títulos en las monturas de cartón de sus obras.

Este catálogo manuscrito revela la alta consideración que

tenía Klee de su trabajo. Todas sus obras habían sido el fruto de un acto creativo valioso y ninguna merecía ser olvidada.

¹ Lothar Schreyer , *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, 1956, en Felix Klee, *Paul Klee: his life and work in Documents*, traducción del alemán, New York, 1962, pp. 180-187.

EL ACTO PICTÓRICO EN KLEE

Como se ha dicho, en la obra de Klee no hay un vínculo directo con las imágenes visuales. Klee las rechazó para desarrollar un procedimiento propio:

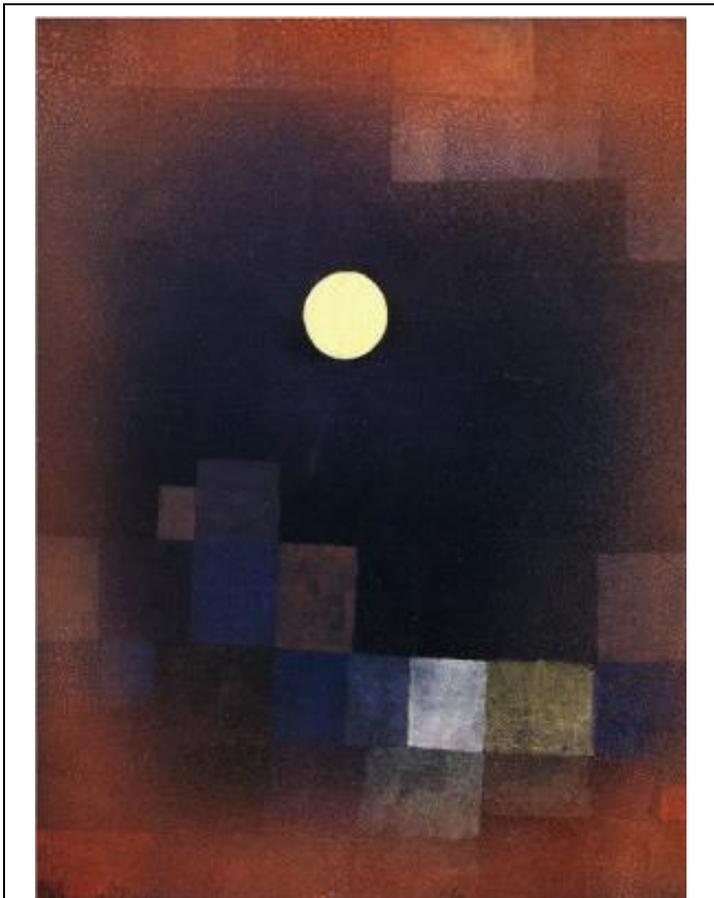
“El artista tiene que pintar de una manera diferente, debe construir formas con términos de referencia bastante diferentes. El mundo visible está detrás de él, lo ha asimilado, se ha hundido en él. Él ha agotado todo lo que hay que ver del mundo visible y debe avanzar hacia su pintura. Él trasciende la realidad, la disuelve, para revelar lo que hay detrás y dentro de ella”.¹

Siguiendo la tradición idealista alemana romántica, Klee creyó que su pintura, que, como se ha dicho, no estaba interesada en lo visible, hacía visible lo invisible, suponiendo que había más allá de la realidad sensible otra realidad esencial que su pintura ponía de manifiesto.

El artista “debe avanzar hacia su pintura”. Estas palabras de Klee significaban que el pintor debía dejar de investigar los objetos naturales, debía olvidar sus conocimientos sobre ellos y liberarse de cualquier propósito objetivo consciente antes de empezar la construcción de la pintura. El artista se daría cuenta de que era capaz de elegir los elementos pictóricos que necesitaba (línea, tonalidad, color) para construir su nuevo organismo y de que era capaz de crear una imagen que iría creciendo en su construcción misma. La elección inicial de los elementos pictóricos era el primer paso

productivo, acto decisivo en el que estaban involucrados el sentimiento, la sensación y el pensamiento que predominaban en este momento de creación del pintor. La fuente de donde procedería el impulso permanecería en la oscuridad y sólo se descubriría cuando se llegara al final. “El pintor sabe un montón, pero lo sabe después”.

Esto puede explicarse estudiando una de las pinturas de Klee, una acuarela de 1925. El fondo es púrpura oscuro, nocturno. Algo ocurre en el medio que hace que los colores en torno a los bordes sean más radiantes, marrones rojizos. Tonos fríos cambian a calientes y alcanzan una luminosidad resplandeciente. El proceso de iluminación es gradual, las transiciones son suaves, pero se hacen más intensas cuando el



Paul Klee. *La salida de la luna*. 1925.
Acuarela. 37,4 x 27 cm. Colección privada.

¹ Werner Haftmann, *The Mind and Work of Paul Klee*, Londres, 1967, p. 126.

movimiento se eleva del frío oscuro al cálido claro.

Las partes superiores e inferiores del cuadro están compuestas de formas con contornos precisos, una estructura de rectángulos que crea un ritmo suave, una especie de red rítmica –serena, estática, cuadrado tras cuadrado-, que parece querer extenderse por toda la pintura en un suave movimiento creado por tonos de color azul, marrón grisáceo, púrpura, blanco nuboso, amarillo Nápoles, y que se hace más ligera de tono hacia la parte superior. Pero desde los duros contornos de esta estructura de rectángulos hay un salto a la oscuridad púrpura, donde el espacio y la forma están abiertos, donde todo está en silencio. Es un salto a otro elemento, donde nada está acabado, nada tiene forma, nada descansa en el suelo. Es como un escenario para cosas que suceden en dimensiones diferentes a las terrestres, por la ausencia de los rectángulos que se acumulan laboriosamente. Algo ocurre en esta dimensión silente: un círculo brillante de luz ha aparecido y se está elevando. Es la fuente de toda la luz y, cuando asciende, abre un sendero para sí a través de la estructura de rectángulos que hace todo lo posible para ocultarlo. Luz resplandeciente y un sendero ascendente. ¡La luna se eleva!

¿Cómo hizo Klee este cuadro? Sacó los elementos de color y ritmo de su lugar de descanso y se puso a trabajar con ellos, construyendo y disponiendo, insertando pacientemente sus rectángulos en la estructura. Mientras estaba disponiendo de estos elementos pictóricos, pensando solamente en la estructura y sin ninguna finalidad consciente, se encontró que se le confrontaba una pintura, una pintura que había guardado en sí mismo y que correspondía a una experiencia que hasta aquí no había tenido forma y que había existido vagamente en el reino del sentimiento y de la memoria. La pintura luchaba por nacer, pero Klee estaba confuso y necesitaba descubrir el camino que lo llevaba a ella. Tenía que viajar por lo desconocido para encontrar el camino de hacer visible una cosa inquietante y sin nombre que estaba oculta en su interior. Como la búsqueda ha tenido éxito al aparecer el disco lunar, descubre el punto de partida: el recuerdo de algo profundamente observado y sentido, algo que se había hundido en su interior y que de repente podía sacarse a la superficie como una pintura gracias a su manera de tratar las formas. Klee descubrió así el cuadro, pero no fue hasta el final cuando él identificó el contenido y luego añadió el título descriptivo: *La salida de la luna*.

Se debe insistir en que Klee no tenía ninguna intención preconcebida. Le producía placer añadirle algo a lo que estaba creando, fortalecer un acento o insistir en una dirección, para relacionar, clarificar, clasificar, purificar, revelar, enfatizar, debilitar, activar o suprimir. Manejaba las formas y construía, mejorando y completando su construcción. De repente surgía una imagen, sin ninguna intención por su parte de representar un objeto particular o llegar a un contenido específico. Klee se obligaba a obedecer las reglas de los medios pictóricos. Se entregaba enteramente a lo que estaba pintando sin buscar imponer una pintura preconcebida. Buscaba las leyes que gobernaban el nacimiento de las formas pictóricas y luego las usaba. Buscaba formas libres, vínculos y disposiciones, permitiendo que las formas nacieran por la propia iniciativa de las formas. Estas formas no tenían un contenido objetivo. Eran imágenes independientes con vida propia, formas entre otras formas.

Esta manera de autonegarse al manejar los medios pictóricos es “como escribir algo que lucha por hacerse visible. No siempre sabemos lo que fluye dentro de nosotros del reino elemental de la naturaleza, lo que viene de las profundidades y nos traspasa para manifestarse en imágenes”¹. Eso es lo que tenemos que descubrir. Surge por su propia iniciativa, pero acaba evocando un recuerdo, una asociación y se produce el

¹ *Ibid.*, p. 131.

“eureka” del reconocimiento. Cuando Klee reconoce la imagen que se está desarrollando, la embellece con poesía: “La aceptación de esta asociación objetiva luego provoca esta o aquella adición que debe tener alguna conexión inevitable con el objeto en cuestión”.¹

Klee era un trabajador infatigable, pero sabía que debía ser paciente con una imagen para que la imagen diera su significado. Una obra de arte era para él como una planta que crecía hacia la madurez, el resultado de una actividad constante dirigida hacia cosas superiores. Él era solo el medio a través del cual crecía la imagen. Esta figuración luego demandaba un nombre para probar que había pasado de la región de lo desconocido a la de lo familiar y conocido. Algunas veces Klee daba con el título cuando hablaba con los amigos sobre las pinturas, pero también podía adoptar un título sugerido por otra persona si le parecía particularmente apropiado. A este proceso él lo denominaba “cristianizar sus pinturas”.

Volvamos a la pintura. Ha adoptado una nueva dimensión, la de llegar a ser. Se puede seguir la historia de su nacimiento porque hemos aprendido a leer. Ahora podemos sentir algo de ese momento creativo, cuando la primera forma se presenta simplemente como una construcción rítmica de celdas que quiere extenderse con un diseño delicado por el organismo de la pintura. Pero el crecimiento ha sido frenado. El tejido de celdas se convierte en una construcción rígida de rectángulos porque de repente el impulso constructor fue inhibido por el descubrimiento sorprendente de su forma negativa. Una mirada hacia afuera desde la construcción rectangular avista un abismo profundo e infinito. Allí la pintura se hace nocturna. Los rectángulos se ven en una luz que no viene de ningún lugar y que no tiene forma. Y estos dos factores –la ausencia de forma de este objeto oscuro, sin límites, que está presente de forma negativa y la luz que no viene de ninguna parte-, exigieron un acto decisivo y Klee permitió que una forma nueva y, con respecto al conjunto de la pintura, única, emergiera de la oscuridad espacial, un disco redondo, que, como algo precioso y extraño, se quedaba aislado espacialmente de las formas rectangulares. Surgía de la oscuridad, pero la forma redondeada debía ser luminosa y resplandeciente para justificar el juego de la luz.

Este acto decisivo, que ayudaba a que toda la construcción abstracta avanzara hacia su terminación final, inmediatamente producía el emblema objetivo. La forma abstracta redonda se reconocía de repente como un cuerpo celestial y entonces la pintura toda se hacía inteligible. Se correspondía con experiencias personales y recuerdos de noches de luna llena, olvidados hacía mucho tiempo. El poder evocativo de este emblema era tal que podía hacer visible algo universal y típico. Era una forma en la que habían sido empacadas una variedad de apariencias y experiencias, ¡La salida de la luna! La pintura era a la vez una creación independiente maravillosa de su espíritu y un símil hermético de cosas existentes: *imago*, sello pictórico, emblema, detrás de la cual estaban ocultos ecos tonales innumerables de su conciencia del universo. Imágenes de contemplación perceptiva, esperando hasta que el signo emblemático pronunciara la clave para liberar el cerrojo sobre la sensibilidad, ahora sintonizada, y permitía una comprensión de la nueva realidad de la pintura.

Reducido a sus términos más sencillos, esto significaba que Klee era capaz de leer algo objetivo en una combinación de formas. No es este un fenómeno específico de Klee. Leonardo decía a sus alumnos que miraran a las formaciones de nubes e intentaran ver algo objetivo en ellos. Y Piero di Cosimo vio pinturas maravillosas en las manchas de bebidas en las paredes de las tabernas de Florencia. Sung-Ti, un pintor chino del siglo XI, sostuvo que se podían descubrir paisajes en las manchas húmedas de

¹ *Ibid.*, p. 132.

las paredes de cabañas de bambú y decía que eran una inspiración “enviada por el cielo” y no “una inspiración terrenal”. Recuérdese la sentencia de Picasso: “Yo no busco. Encuentro”. Si estamos desinteresados y receptivos, una pintura aparecerá delante de nuestros ojos como por arte de magia.

Este procedimiento ha sido muy aplicado en la pintura moderna y está en la raíz de mucha de la teoría artística moderna. Como espectador de sí mismo, el tema era dictado a Klee por el poder de sugerencia de los colores y formas de sus construcciones. De acuerdo con las asociaciones que evocaran, estas construcciones asumirían nombres concretos como “estrella”, “jarrón”, “planta”, “animal”, “cabeza”, “hombre”. La misma experiencia ocurrió cuando el cubismo pasó de la fase analítica a la sintética. Juan Gris, el pintor del cubismo sintético más puro, lo ha descrito en sus escritos y cartas. Así, escribió a Carl Einstein en 1923:

“Casi sería la verdad afirmar que, con raras excepciones, el método de trabajo ha sido siempre inductivo. Los elementos de una realidad concreta han sido trasladados a la pintura, un tema dado ha sido hecho pintura. Mi método de trabajo es justamente el opuesto. Es deductivo. No es la pintura “X” la que se las arregla para corresponder con un tema, sino el tema “X” el que se las arregla para corresponder con mi pintura. Yo llamo a esto un método deductivo porque las relaciones pictóricas entre las formas coloreadas me sugieren ciertas relaciones específicas entre los elementos de una realidad imaginaria... La cualidad o las dimensiones de una forma o de un color me sugieren un objeto. De aquí que nunca conozca de antemano la apariencia del objeto representado. Si yo particularizo las relaciones pictóricas al punto de representar objetos, es para que el espectador no lo haga por sí mismo y para impedir que la combinación de formas coloreadas le sugieran una realidad que yo no he buscado... Es por el hecho de ser el propio espectador de mi pintura por lo que yo extraigo el tema de mi pintura”.¹

El pensamiento pictórico del siglo XX representa el último desarrollo de la tendencia de hacer real lo imaginario. Esta fue la actitud de Gauguin, pues el mantuvo que el pintor veía primero su imagen como formas coloreadas y después las elaboraba con signos *-excitants-* que significaban algo objetivo. Así, pues, Gauguin “calificaba” una combinación de formas coloreadas para convertirlas en objetos. Juan Gris llamaba a esto ratificar. Y Cezanne dijo: “Tomo colores y se convierten en objetos, sin pensar sobre ellos”.

DIFERENCIA DEL ACTO CREATIVO DE KLEE CON EL DEL SURREALISMO

El fin del surrealismo era representar lo que era inconsciente. La finalidad de Bretón, tal como la expuso en el Manifiesto de 1924, era reconciliar la contradicción que hasta entonces había existido entre el sueño y la realidad mediante una realidad absoluta, una super-realidad. Así, los surrealistas dieron la espalda a la apariencia visible del mundo exterior y se refugiaron en el reino mágico de la irrealidad que el interior del hombre manifestaba en los sueños. Pero no solo en los sueños, pues esta revolución podía aparecer cada vez que se suprimía la conciencia superficial de nuestros sentidos y se

¹ *ibid.*, p. 135.

liberaban los estímulos inconscientes de nuestro yo. Alucinación, histeria, trances, cualquier tipo de locura, eran considerados aproximaciones valiosas al conocimiento.

Los surrealistas no consideraban la poesía primariamente como una forma del arte, sino una manera de investigar en el reino gigantesco sobre el que la razón pura no tenía control. Para penetrar en este reino recurrieron al psicoanálisis y acudieron artísticamente al procedimiento conocido como “automatismo psíquico”. Hicieron uso del hecho de que el ritmo de las palabras, los colores y los tonos podían actuar como un hechizo sobre el hombre que lo hiciera soñar, de tal manera que descubría en sí mismo pinturas y símbolos de cosas excitantes y desconocidas que eran capaces de turbar el inconsciente y que los surrealistas luego comunicaban y hacían comprensible en la pintura y en la poesía. Así Breton describía el surrealismo como “un automatismo psíquico puro, que se propone expresar lo que el pensamiento dicta, independiente de todo control por parte de la razón”.¹ Juguetón, automático, no controlado por la razón, esta manera de tratar los colores y las formas nos transportaba a un plano superior donde operaba lo irracional y donde todos los símbolos y todos los temas que estaban ocultos en el inconsciente se volvían accesibles. El surrealista en consecuencia no inventaba nada, sino encontraba todo. Encontraba experiencias e imágenes profundas, que él intentaba sacar a la luz por medio de esta actividad. Hay una asunción que ningún surrealista cuestionará: la creencia de que era capaz de penetrar el reino de lo inconsciente y alcanzar un nivel en el que el hombre mismo era naturaleza, una parte esencial del universo. Esperaba de esta manera escapar de la pasión de nuestros cinco sentidos y ser capaz de poner en suspenso la dolorosa división entre la existencia individual y la realidad. Era el punto en que la realidad y la imaginación cesaban de aparecer contradictorios, del que hablaba Bretón. Sería inútil buscar otra motivación detrás del surrealismo que no fuera la esperanza de determinar este punto. Para los surrealistas, la realidad había que encontrarla solamente en las imágenes y símbolos de nuestro mundo interior, había que encontrarla por tanto en el arte.

Entre el pensamiento pictórico de los surrealistas y el de Klee había muchas semejanzas. Se podía ver en su curiosidad e interés por la pintura ingenua y no inconsciente, como el arte popular, el arte de los pueblos primitivos, las pinturas de los “maestros populares”, los dibujos de los niños, etc. Pero Klee pertenecía a un mundo de unas dimensiones mayores porque él se sentía parte de la quintaesencia del Todo. Nunca podría haber dicho “la palabra libertad es la única que me provoca”, como dijo Breton, pues él sentía de otra manera. Klee dijo: “Mi mano es simplemente un instrumento controlado remotamente. No es mi cabeza la que funciona, sino otra cosa, algo superior y más remoto. Yo debo tener amigos poderosos allí ...”.²

Klee no estaba preocupado con registrar los estímulos de su inconsciente. Él no era un “appareil enregistreur”, para usar la frase de Breton. Klee tenía una misión muy suya, que era “hacer visible como forma algo que está en proceso de formación”. El origen de toda pintura, el sitio donde germinaba, era ciertamente el inconsciente. Pero este particular inconsciente era el de un pintor, esto es, un organismo que producía pinturas. Por tanto, estaba bien cultivado y preparado, era una casa que almacenaba un tesoro de experiencias e impresiones que habían sido elaboradas y asimiladas, de forma que se habían convertido en absolutamente inseparables de la personalidad del hombre. Este inconsciente pictórico era el depositario de sensaciones sublimes, sentimientos exaltados, vínculos delicados, emociones asombrosas, recuerdos recuperados. Era un taller de maravillas visibles y de experiencias sobre la armonía del mundo. Las

¹ *ibid.*, p. 140.

² *ibid.*, p. 141.

maravillas visibles del mundo eran transmitidas a esta casa del tesoro a través del ojo (ayudado por la razón y el espíritu) y allí se guardaban hasta que estuvieran maduras para encontrar su camino de salida.

Este fue el significado real de la frase de Klee “aceptar las cosas de la naturaleza y de la vida”. Estas eran cosas especialmente elegidas, por las que nuestra sensibilidad o nuestra alma fue muy afectada una vez y que pasaban a formar parte de la personalidad individual. Por esta razón el mundo pictórico de Klee era tan selecto, tan puro, por esta razón no contenía nada abstruso, licencioso, apasionado, nada, en pocas palabras, que derivara de esas profundidades inferiores comunes a todos nosotros y que el análisis freudiano ponía de manifiesto. Los surrealistas nos hablaron de esas profundidades, pero no eran las de Klee. Para Klee no era el inconsciente lo que le preocupaba. Él era un pintor y su inconsciente estaba sujeto a una disciplina profesional. Era enriquecido por su trabajo. El adiestramiento era importante para alcanzar la maestría: entrenamiento del ojo, entrenamiento del espíritu, entrenamiento del entendimiento. Todo era filtrado, seleccionado y simplificado a través del poder de la memoria.

Algo emergía de la oscuridad y tomaba forma sin una intención consciente, sin dirección. Era como un escrito críptico que luchaba por hacerse visible, por transmitir una comunicación. Pero debía someterse a una disciplina estricta: el proceso de selección, refinamiento, fabricación y terminación. Esto se llamaba “encontrar nuestro camino en el plano formal”. Allí crecía la imagen según las leyes sutiles de los seres vivos. Allí también se decidía si una pintura nacía y también qué tipo de pintura. Pues allí la semilla reventaba, se desarrollaba de acuerdo a sus propias leyes de crecimiento orgánico y salía a la superficie como una imagen viva y bien formada. Entonces la reconocíamos e interpretábamos el mensaje que traía. De esta forma nacía una pintura.

LA CAPACIDAD DE SUGERENCIA MÚLTIPLE DE LA PINTURA DE KLEE

“La diversión es a menudo la reacción inicial que produce una pintura de Klee. Pero en la mayoría de las personas, la diversión evoluciona posteriormente a un estadio más reflexivo, más desconcertante. Las pinturas de Klee, extrañas, exóticas, cuando se examinan más detenidamente, revelan una gran riqueza. Se comienza a saborear el gusto por la ironía en sus imágenes equívocas y borrosas y el ojo se queda absorto en las complejidades de la línea y el color con las que proyecta la imagen. Sus formas parecen planas en la superficie de la pintura, pero, no obstante, sugieren profundidades misteriosas y relaciones complejas. Paso a paso, aquellos rasgos simples, infantiles, se convierten en un mundo de fantasía estratificado, pleno de extrañas acciones y de sugerencias significativas”.

Este comentario de Jim. M. Jordan en su libro ya citado sirve de prólogo a su explicación de una de las características más importantes de la pintura de Klee: la capacidad de sugerencia múltiple¹. Jordan se vale de una acuarela de 1922, *Plantas moribundas*, para ilustrarla.

¹ pp. 3-6.

Una primera mirada muestra formas luminosas semejantes a plantas, flotando ante un fondo oscuro estratificado. Se puede suponer que se representa una escena semi-abstracta de un ballet o de una obra de teatro o de una ópera. Siguiendo esta primera sugerencia, una mirada más detenida capta dos personajes centrales, unas flores humanoides que parecen despojarse de sus pétalos, caerse y morir. Los gestos desesperados sugieren una tragedia, como en la última escena de *Romeo y Julieta*. La luz extraña, fosforescente, evoca asociaciones más extrañas todavía, como si estuviéramos ante una alucinación o un ensueño. Klee nos lleva así al punto de partida de nuestra idea sobre la pintura: esta escena no es sino una fantasía divertida de la mente.

Nos damos cuenta ahora que Klee apela a nuestra imaginación. Por ejemplo, ¿los rostros esquemáticos de las plantas sugieren una humanización del mundo vegetal? ¿Quiere decirnos que órdenes inferiores de la vida experimentan realmente emociones semejantes a las humanas? ¿O simplemente apunta que nosotros proyectamos con facilidad nuestros sentimientos en el mundo inanimado a través de la empatía?

Plantas moribundas genera otras resonancias, despierta más fantasías e incluso especulaciones filosóficas. Una nueva mirada a los personajes pone de manifiesto que no son solamente plantas-hombres, sino que encarnan también otras especies. El rostro central, con el pico y los dientes afilados, evoca un insecto depredador o un reptil. El otro rostro, con los ojos grandes, es una criatura más amable, nocturna, un pequeño mamífero o una mariposa de la luz. Las formas biológicas, tal como Klee las dibuja, son bastantes inconcretas, sugiriendo en un momento a una persona, en otro un animal, en otro un insecto, en otro una flor, implicando la semejanza entre todas las formas de la vida.

Una persona con inclinaciones panteístas puede leer la escena como un símbolo del parentesco y destino común de toda la vida. Justamente en la muerte, Klee pudiera



Paul Klee. *Plantas moribundas*. 1922. Acuarela, lápiz y tinta sobre papel. 64,8 x 47,9 cm. MOMA. Nueva York.



querer decirnos, la llama de la vida arde con más intensidad. En su momento final, la flor central se eleva, resplandeciente, a través de sus muchos estratos de existencia. Se puede imaginar incluso que es el alma de la floración de la parte inferior, arrojada por la muerte al viaje de la transfiguración.

Solamente un ligero cambio de énfasis por parte de una persona con una mente más científica podría situar la escena de Klee en el mundo de la biología comparativa. La ciencia en el siglo XX nos ha familiarizado con el nivel de vida celular más simple, donde todas las formas – las plantas, los animales, los virus- parecen virtualmente idénticas. Las formas de Klee pueden proceder de una visión microscópica. O podrían incluso ser parte de la prehistoria biológica, cuando toda la vida consistía en células indiferenciadas. Podríamos estar observando una fantasía de la evolución, con unas cosas convirtiéndose en plantas, otras en animales y otras en hombres.

Un escenario más literario puede conectar *Plantas moribundas* con las leyendas clásicas de Apolo y Dafne o de Narciso. En el clímax de ambas historias un ser humano sufre una metamorfosis y se convierte en un árbol o en una flor. La pintura pueden referirse a un terror psicológico más primitivo, encarnado, por ejemplo, en la raíz de la mandrágora, en la imagen de pesadilla de un monstruo planta-hombre.

Un drama todavía más siniestro es sugerido por los pequeños detalles de la diferencia sexual entre las plantas. La figura superior tiene un enorme tocado, brazos de bailarina de ballet, unos pies diminutos, puntiagudos. Las formas del medio de esta figura pueden representar las curvas de las caderas, una falda, unos senos colgantes, todo decididamente femenino. La criatura inferior, muerta o moribunda, tiene un cuerpo fálico y un rostro masculino, acogedor. El amor-muerte del mantis religioso es evocado, en el que la hembra devora al macho en el curso del acto de apareamiento. Las formas hinchadas de la mujer pueden sugerir la plenitud de la saciedad, el canibalismo y la preñez todo a la luz.