

### 3. LOS MÚLTIPLES ESTILOS COMPOSITIVOS DE LA PINTURA DE KLEE

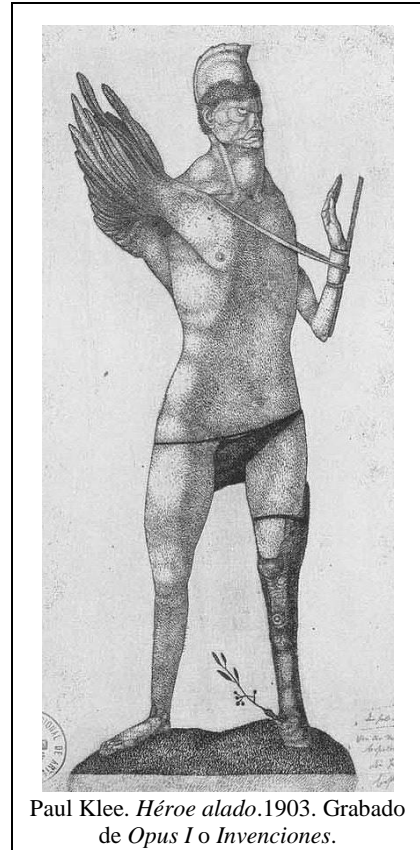
#### EL JOVEN KLEE DISEÑADOR GRÁFICO

Con 24 años, Klee empezó a ejecutar *Opus I*, una colección de once grabados que llamó “invenciones”, independientes unos de otros y con escenarios no especificados, que permiten al espectador colocarlos en distintos contextos culturales e históricos y leerlas como una narrativa de aspiraciones y limitaciones humanas. Fueron ejecutados entre 1903 y 1905. En ellos muestra su talento como dibujante en un momento de su vida en el que no sabía si iba a dedicarse a la música o a la pintura. Klee describiría posteriormente esta colección como las primeras obras suyas completamente válidas y destacan por su línea meticulosa y representación cuidadosa de los detalles. Klee, cuando las ejecutó, pensó que podrían suponer su reconocimiento definitivo como pintor y, por tanto, su suficiencia económica a través de la profesión que le gustaba ejercer. En 1906 las expuso por vez primera en Berna y las vendió bien (300 marcos en ese momento era una suma considerable), pero no obtuvo el reconocimiento buscado. La crítica suiza fue dura con la obra. En el periódico *Berner Rundschau* apareció lo siguiente: “Es difícil tener una idea clara de la anomalía disparatada de estas formas. Ni siquiera en el sueño más descabellado se puede inventar algo así. Solamente un ejercicio que busque mezclar fragmentos animales y humanos con el sin sentido más absoluto es capaz de estas proezas”.

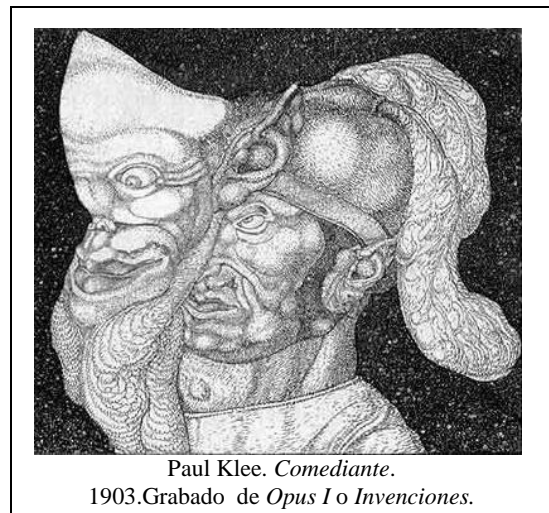
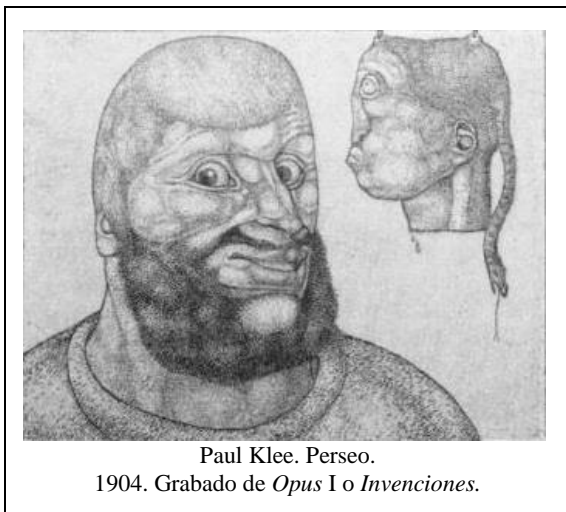
La colección refleja la visión escéptica del mundo que Klee tenía durante esos años, su desprecio por el código ético burgués y su deseo de distanciarse de él. Los once grabados tratan tres temas centrales de forma alegórica: la atracción física que domina la relación del hombre con la mujer; la endebles o ridiculidad de las ideologías heroicas y un cuestionamiento de su papel como artista. A diferencia de la representación sexual y lasciva de la tentación sexual de la mujer al hombre del arte de fines de siglo, la representación de Klee de esta relación es puramente animal. En *Mujer y bestia* (p. 213) *Mujer sembrando malas yerbas*, de 1903 (p. 214), Klee parece compartir la teoría misógina del filósofo austríaco Otto Weininger expuesta en su obra *Geschlecht und Charakter (Sexo y Carácter)* y muy debatida en su momento, de que la mujer es una criatura dominada por el impulso sexual y una amenaza para el hombre, que estaba destinado a actividades intelectuales y morales.

El escepticismo ideológico de Klee encuentra expresión en dos representaciones de héroes grotescamente fallidos: *El viejo Fénix* (1905), que ha perdido todas sus plumas, y *El héroe alado* (1905), una parodia de Ícaro, pues este héroe solamente puede mantenerse en pie gracias a una pata de palo y estaba dotado de un ala, por lo que se creyó que podía volar y ésta fue su perdición.

### 3. LOS MÚLTIPLES ESTILOS COMPOSITIVOS DE LA PINTURA DE KLEE



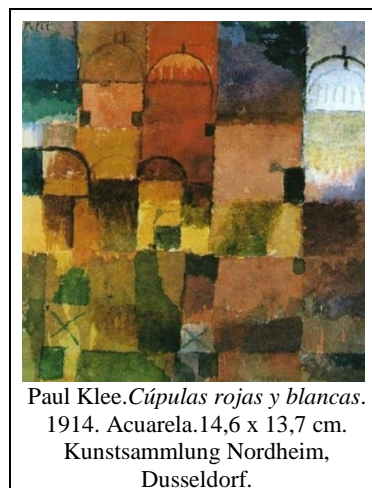
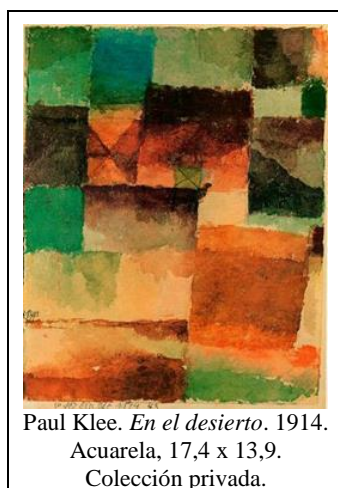
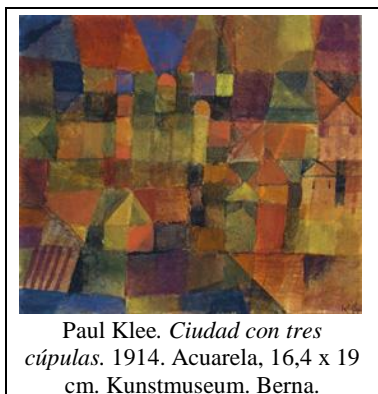
Dos litografías de 1904, *Perseo* y *Comediante*, contienen reflexiones crípticas sobre el papel del artista.



En 1911 Klee ilustró el *Cándido* de Voltaire en un estilo gráfico más sencillo en el trazo (pp. 250-251).

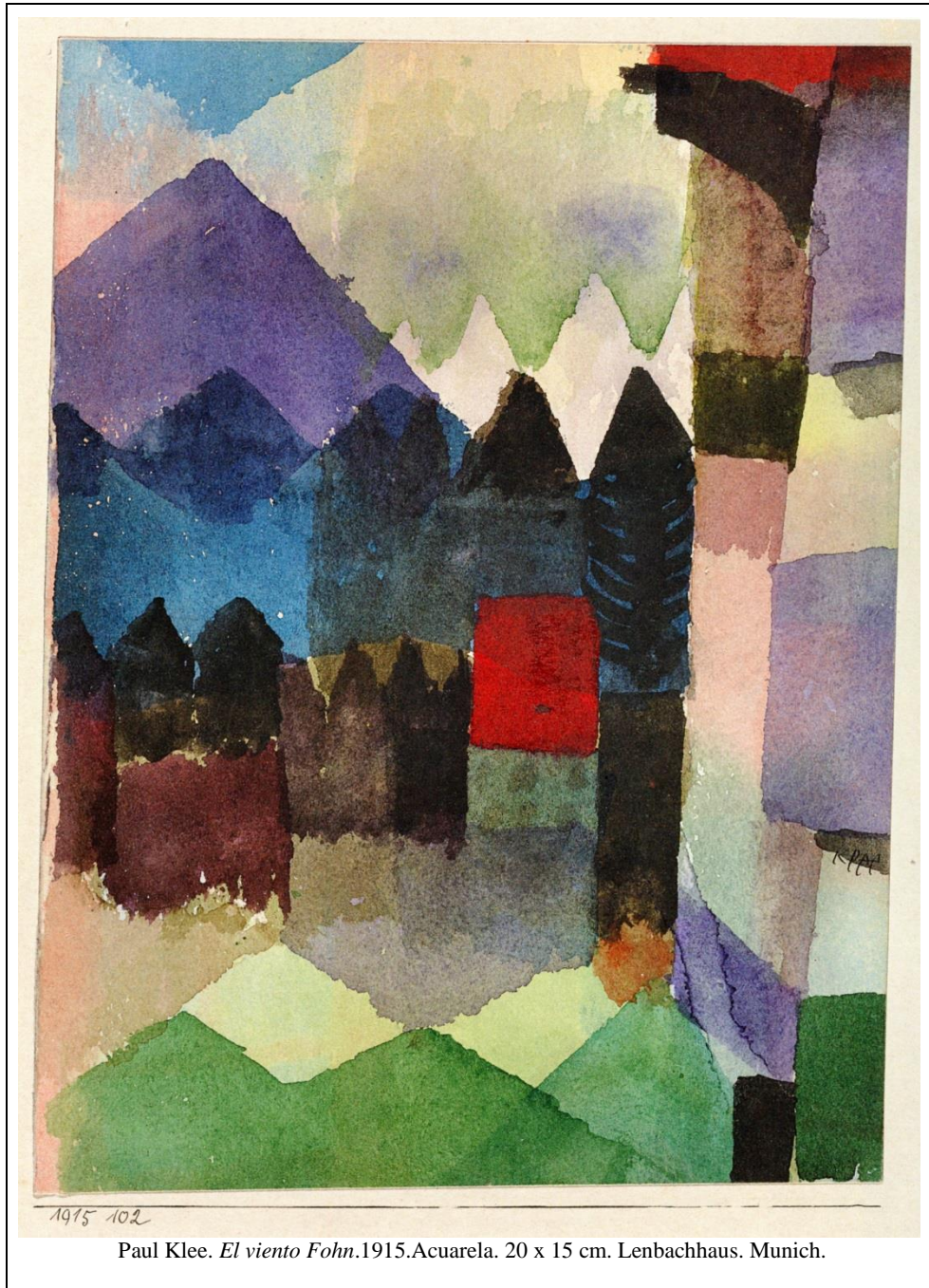
#### LAS ACUARELAS DE KAIROUAN

A lo largo de su carrera Klee exploró decenas de estilos compositivos, poniendo de manifiesto su enorme capacidad creativa. Uno de los primeros fue el de las acuarelas de Kairouan, de 1914 y 1915, relacionadas con su viaje a Túnez. Es un estilo abstracto intermedio, en el que una serie de campos de colores triangulares, rectangulares o romboidales ocupan la parte inferior de la composición y la parte superior elementos representativos alusivos a los escenarios africanos o incluso europeos, o bien los campos de colores ocupan toda la composición, convirtiéndose entonces en una abstracción completa. Buenos ejemplos de este estilo compositivo son *Ciudad con tres cúpulas*, *Cúpulas rojas y blancas*, *Ante las puertas de Kairouan* y *En el Desierto*, de 1914, en la que un pequeño camello en el centro evoca el viaje a Túnez, o *El viento Fohn* o *El Niessen*, de 1915. Estas dos últimas obras homenajean a dos amigos, e cuya presencia la guerra lo había privado: Franz Marc y August Macke. *El viento Fohn* se nutre de los recuerdos que Klee guardaba de su visita a la casa de Marc en Ried en julio de 1915, cerca del pueblo bávaro de Kochel. Marc, que estaba en el frente, había regresado por unos días a su casa con permiso del frente. *Niessen* es una montaña que se veía desde la casa en la que vivió Macke en Hilterfingen, en el lago Thon, en Suiza, entre el otoño de 1913 y abril de 1914, cinco meses antes de morir en el frente en septiembre.

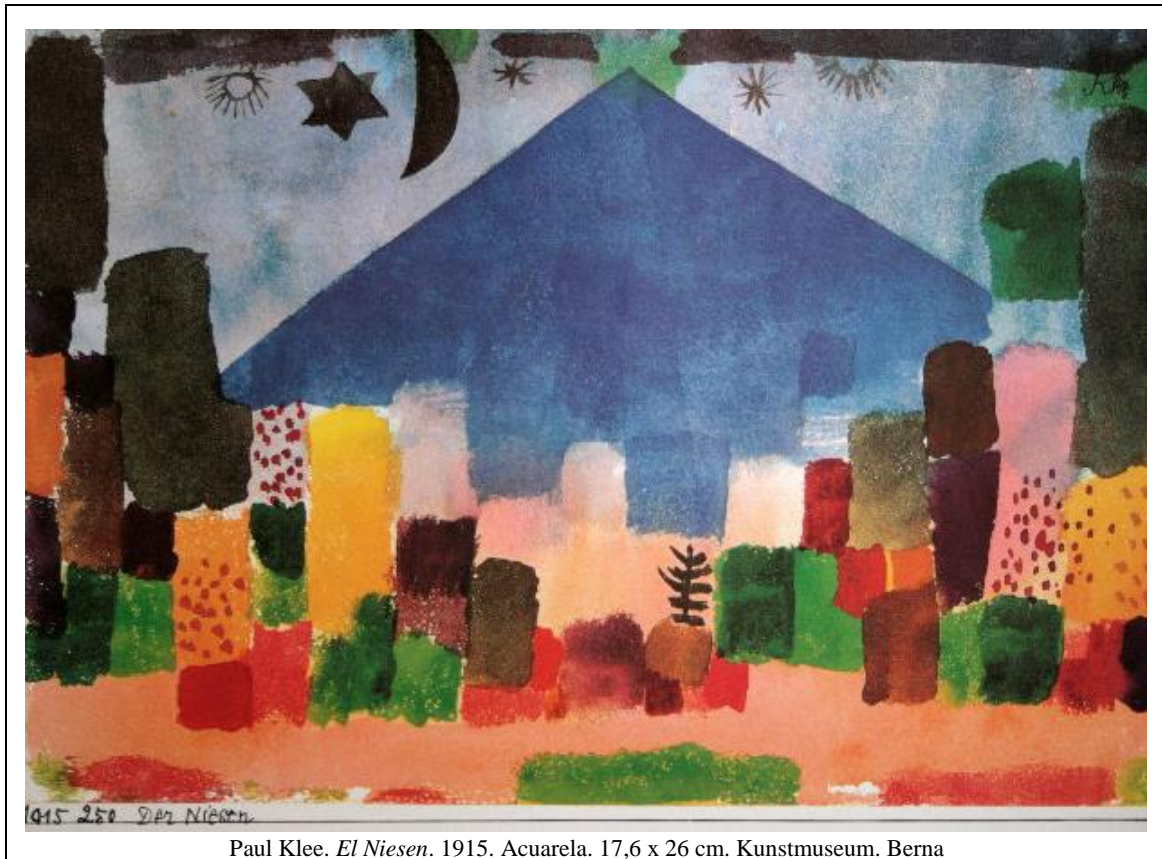


### 3. LOS MÚLTIPLES ESTILOS COMPOSITIVOS DE LA PINTURA DE KLEE

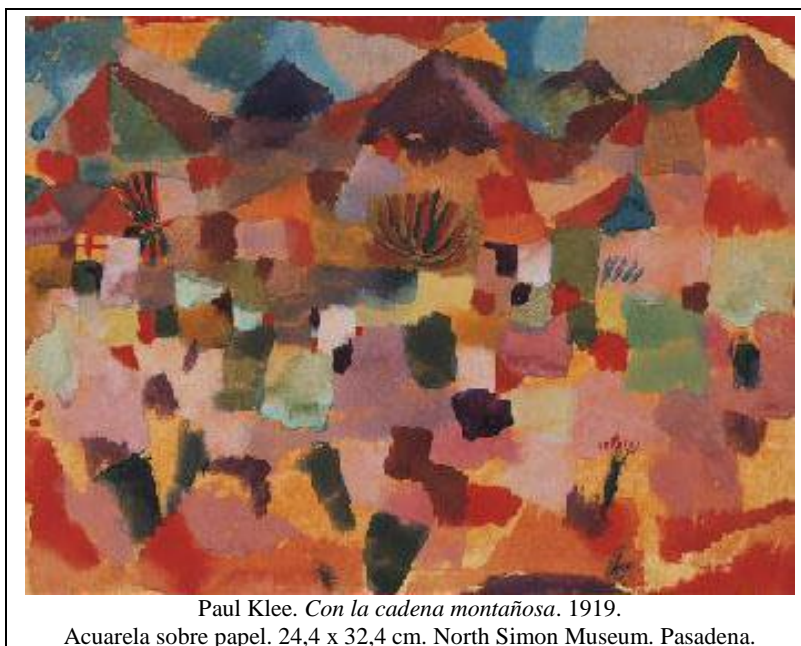
En *El viento Fohn* la casa que aparece a la derecha con tejado rojo es la de Franz Marc. Los colores suaves de los cuadrados, triángulos y rombos que en algunos casos son transparentes y se superponen en los bordes, trasladando una impresión intensa del Fohn, un viento seco y suave de la zona que soplaba ese día de julio en el jardín de la casa de Marc en el que Klee lo visitó.



### 3. LOS MÚLTIPLES ESTILOS COMPOSITIVOS DE LA PINTURA DE KLEE



En *El Niesen* es la primera vez que Klee introduce en una composición abstracta de color esas formas simplificadas del sol, la luna y las estrellas, que imprimen a la parte superior de la acuarela un aire de ensueño, de cuento de hadas. Esos pictogramas cósmicos se transformarían en elementos característicos de las obras siguientes. También aparece aquí esa representación esquemática de un árbol que tanto abundaría en sus obras en los años siguientes.



Los campos de color pueden relajarse en sus formas y confundirse con manchas, formando una verdadera borrachera de color, como en *Con la cadena montañosa*, de 1919.

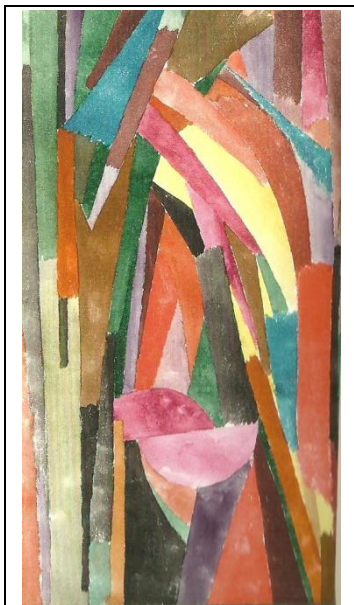
Otro modelo compositivo abstracto que Klee desarrolló tras el viaje a Túnez y que empleó para representarlo consistió en campos de colores mayoritariamente rectangulares, alargados, en posición vertical, como *En el estilo de Kairouan*, de otoño de 1914. En *Con el camello marrón*, de 1915, introdujo en esta estructura compositiva la forma de un camello para evocar este viaje.



Paul Klee. *En el estilo de Kairouan*. 1914.  
Acuarela y lápiz sobre papel. La banda de la parte inferior  
en tinta. Todo montado sobre cartón.  
12,3 x 19,5 cm. Zentrum Paul Klee, Berna.



Paul Klee. *Con el camello marrón*. 1915.  
Acuarela sobre papel montado sobre cartón.  
21,4 x 13,3 cm. Kunstsammlung Nordrhein-  
Westfalen. Düsseldorf.



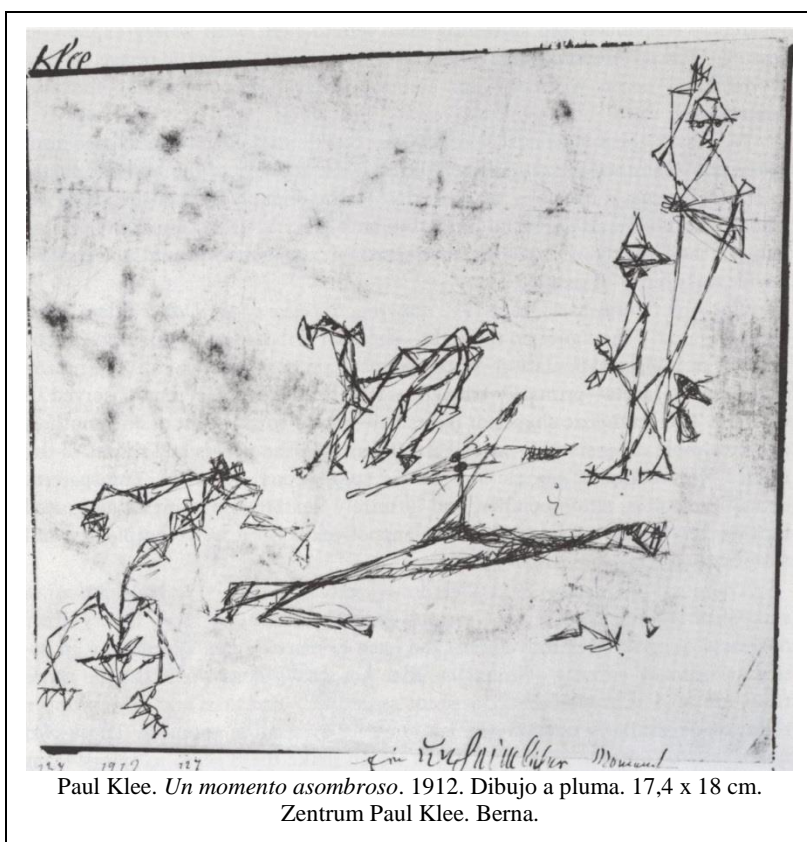
Paul Klee. *Divertido*. 1915.  
Acuarela y lápiz sobre papel,  
montado sobre cartón.  
28,9 x 16,6 cm.  
MOMA. Nueva York

En la acuarela *Divertido*, de 1915, a la que Klee también denominó *Risa gótica*, Klee empleó esta estructura compositiva, en la que, además de campos de colores rectangulares alargados, presenta formas curvas y triangulares verticales, para presentar una alegre visión abstracta del arte gótico.

## EL CUBISMO DE KLEE

Desde 1911 Klee había perseguido su idea de un arte decididamente subjetivo, abstracto y expresivo al mismo tiempo, con una seguridad en sí mismo creciente, independientemente de la ambivalencia sin resolver entre estructura y caricatura. En Munich, a través de su conexión con el grupo *Der Blau Reiter*, Klee conoció el cubismo. En 1911 este grupo organizó en la capital bávara su primera exposición y en ella pudo ver Klee cuatro pinturas cubistas de Delaunay: *Saint Séverin n° 1* (1909), *La Ville n° 2* (1910), *Tour Eiffel* (1910) y *La Ville* (1911). En febrero de 1912 *Der Blaue Reiter* montó la segunda exposición, en Munich, lo que permitió a Klee gozar de obras de Braque, Picasso, Delaunay, Derain, de la Fresnaye y Picasso. En abril, acompañado de Lily, Klee viaja a París para una estancia de dos semanas, del 2 al 18, y entonces completó su conocimiento del cubismo, hasta entonces incompleto. Klee estuvo en el *Salon des Independants*, que le permitió una visión general de cubismo excepto Picasso y Braque (Léger, Le Fauconnier, Gris, Delaunay, Gleizes, Duchamp y La Fresnaye). En las galería Uhde y Kahnweiler, donde se exponía a Braque y a Picasso, y visitó los estudios de Delaunay y Le Fauconnier. A fines de la primavera de 1912 Klee estaba ya familiarizado con las manifestaciones más importantes del cubismo.

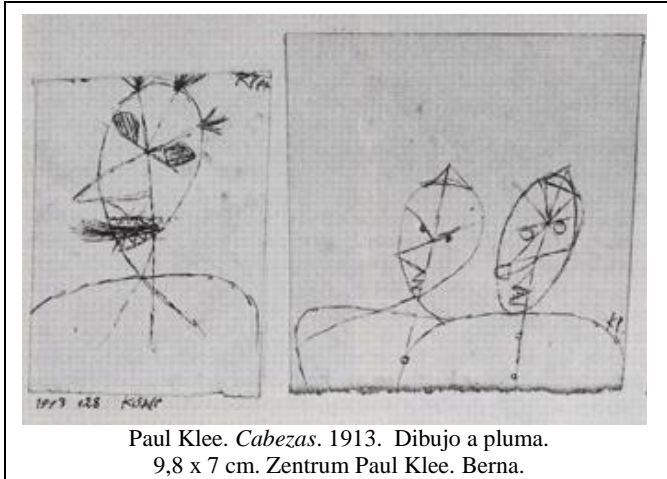
En algunos dibujos posteriores de 1912 Klee mostró ya la influencia del cubismo, especialmente en *Momento asombroso*, en el que, en el estilo de las marionetas que practicó ese año de 1912, configuró tres perros, un hombre y un niño, a través de una ristra de facetas triangulares, con la particularidad de que en el hombre y el niño hay ya mezcla de partes: las dos figuras comparten unas mismas formas geométricas, de tal manera que ambas surgen de las mismas piernas.<sup>1</sup>



Paul Klee. *Un momento asombroso*. 1912. Dibujo a pluma. 17,4 x 18 cm.  
Zentrum Paul Klee. Berna.

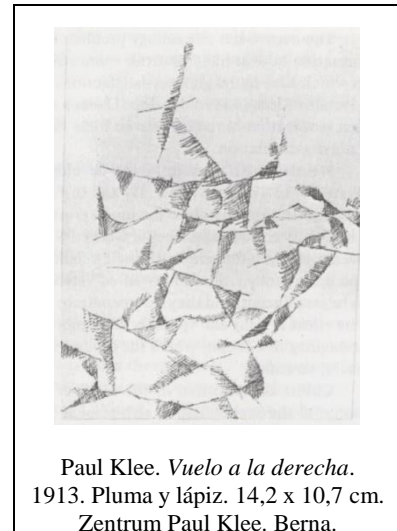
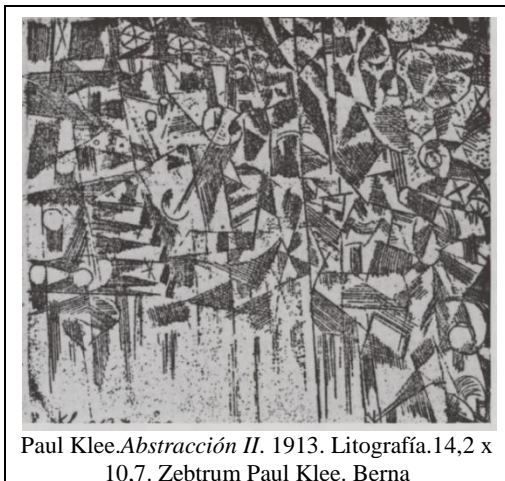
<sup>1</sup> Jim. M. Jordan, op. cit., pp. 75-76.

### 3. LOS MÚLTIPLES ESTILOS COMPOSITIVOS DE LA PINTURA DE KLEE



En *Cabezas*, de 1913, Klee empleó dos elementos claramente cubistas: las facetas geométricas que configuran los rostros y la combinación rostros de frente/rostros de perfil <sup>1</sup>.

En el dibujo *Vuelo a la derecha*, en la litografía *Abstracción II* y en el dibujo *Isla fabuloso*, todos ellos de 1913, Klee está interesado en explorar el andamiaje, la estructura cubista, en los dos primeros descartando completamente la figuración y en el el tercero introduciendo ojos, picos y garras aquí y allá <sup>2</sup>.



Paul Klee. *Abstracción II*. 1913. Litografía. 14,2 x 10,7. Zebtrum Paul Klee. Berna

Paul Klee. *Vuelo a la derecha*. 1913. Pluma y lápiz. 14,2 x 10,7 cm. Zentrum Paul Klee. Berna.



Paul Klee. *Isla fabulosa*. 1913. Pluma y lápiz. 6 x 19,36 cm. Zentrum Paul Klee. Berna.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 107-112.



Desde mediados de 1914 y especialmente en 1915, Klee ejecutó una serie de obras de estilo cubista, que él denominó “formas cristalinas” y que consideró lo más importante y avanzado de su arte hasta entonces.

La tendencia abstracta se hace tanto o más patente que en las acuarelas de Kairouan. En una carta a Marc de 7 de febrero de 1915 Klee le decía que para él la guerra ya no era necesaria, que el presente se había destrozado a sí mismo y que no había sino una salvación posible: dar la espalda a este mundo, la abstracción. En su *Diario* por su parte escribía: “Yo he tenido esta guerra en mi interior durante mucho tiempo. Por eso no interesa a mi ser interior. Uno abandona la región de aquí y construye más allá, en una región trascendente que permite ser enteramente posible, Abstracción.”

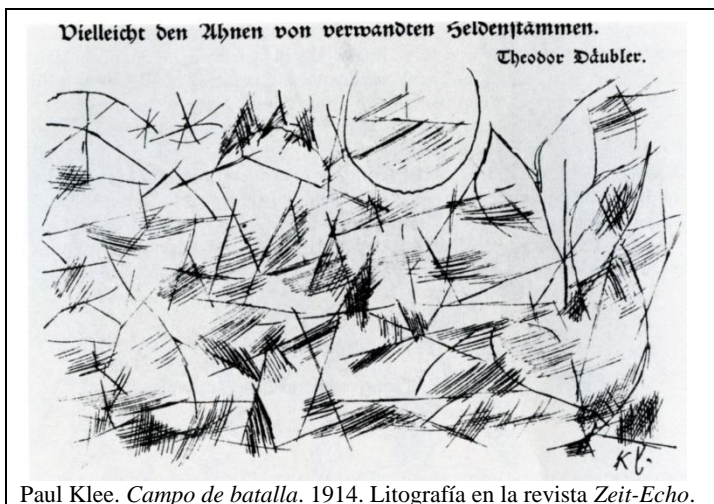
Klee había derivado la noción de abstracción como una antítesis a la realidad de un texto familiar a los pintores de *Der Blaue Reiter*, titulado *Abstracción y empatía*, de Wilhelm Worringer, escrito cuando su autor tenía 25 años como tesina presentada en la Universidad de Berna en 1907, publicada en Munich en 1908. En 1910 se editaba por tercera vez. Worringer era el primer historiador del arte académico que públicamente defendía la pintura moderna. Este libro había hecho respetable la noción de arte abstracto ante un público educado en el arte. Las referencias de Worringer en apoyo de esta tesis no eran autores sospechosos teosóficos como Madame Blavasky, Annie Besant y Rudolf Steiner, como en la obra de Kandinsky *Sobre lo espiritual en el Arte*, sino filósofos alemanes de prestigio como Kant, Schopenhauer y Nietzsche, así como autoridades de la historia del arte como Heinrich Wölflin y Alois Riegl. A principios de julio de 1911 Phillipp Lotmar, un profesor de derecho de Berna con inclinación izquierdista, le dio a conocer a Klee el libro (en 1904 y 1905 el profesor Lotmar había compartido con Klee la simpatía por el socialismo y por la revolución rusa de febrero). Cuando Klee recibió el libro comentó: “Todo esto ha sido un logro mío desde hace bastante tiempo, pero es muy gratificante este pronunciamiento académico”. En sus reflexiones de 1913 en su *Diario* se aprecia que Klee ya había aceptado el principio de Worringer de una forma abstracta creada por el espíritu humano para oponerla al mundo de los sentidos, una forma que, al contrario de la empatía orientada hacia la naturaleza, apunta a absolutos metafísicos.

Sin embargo, solamente cuando Klee se propuso formular su posición en el momento histórico de la guerra, se tomó en serio las premisas pesimistas de este principio, que se remontaban a la filosofía de Schopenhauer y Nietzsche. Worringer interpretaba el afán de abstracción como una especie de empatía del artista hacia las formas estilizadas, geométricas, abstractas, fruto de su actitud psicológica de rechazo hacia el entorno que le rodea cuando lo siente como algo hostil hacia él. Klee adaptaría el argumento justificando su abstracción como respuesta a la guerra. Afirmaría “cuanto más terrible es este mundo, como es el caso hoy, más abstracto es el arte, mientras un mundo feliz genera un arte de aquí y ahora”<sup>1</sup>.

*Zeit-Echo* fue una revista dedicada a la relación del arte con la guerra. Empezó a publicarse en agosto de 1914 en toda Alemania y combinaba textos literarios con litografías originales. Para el primer número a Klee le encargaron una litografía que iría con un poema de Theodor Däubler (la revista, desde el primer número, combinaba un poema con una litografía original), su amigo entonces, líder de la poesía expresionista y

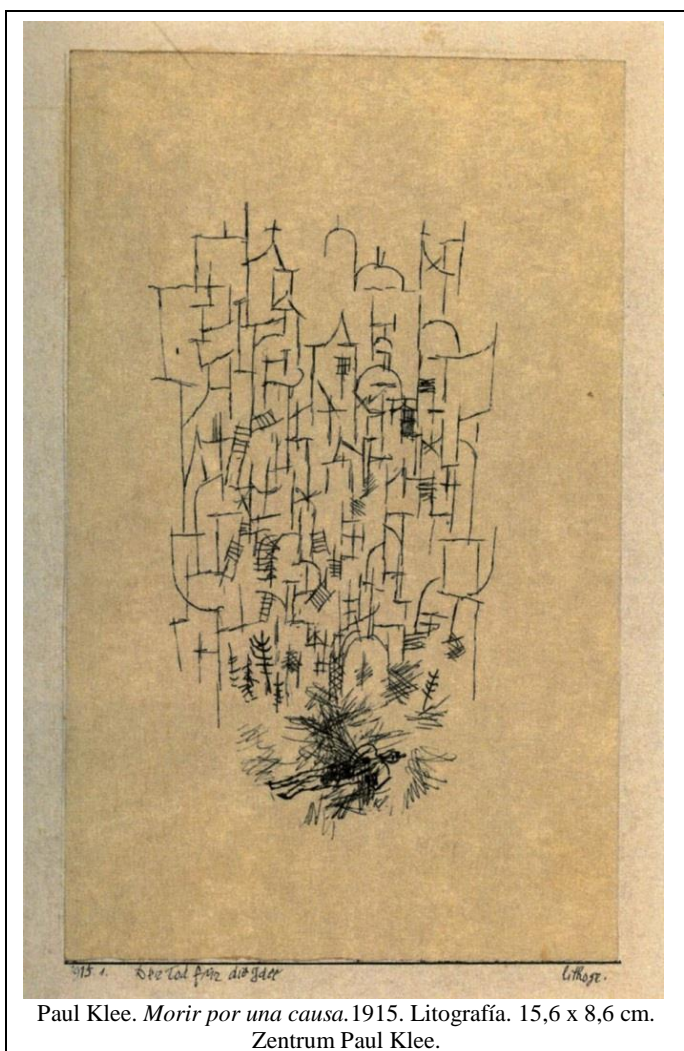
<sup>1</sup> Werckmeister, *op. cit.*, pp. 44-48.

crítico del arte moderno, poema en el que transfiguraba a los soldados en caballeros medievales.



Klee presentó *Campo de batalla*, una representación abstracta difícil de leer, en la que el campo pictórico rectangular estaba poblado cubísticamente por diagonales y sombreados. Un círculo abierto en la parte superior denotaba un sol elevándose y a la derecha podían discernirse los contornos vagos de una planta con hojas. El editor de la revista no debió de ver en ella la expresión de ningún “sentimiento de guerra”,

puesto que imprimió la litografía solamente en unos pocos ejemplares de la tirada, mientras que en la mayoría solo apareció el poema de Däubler.

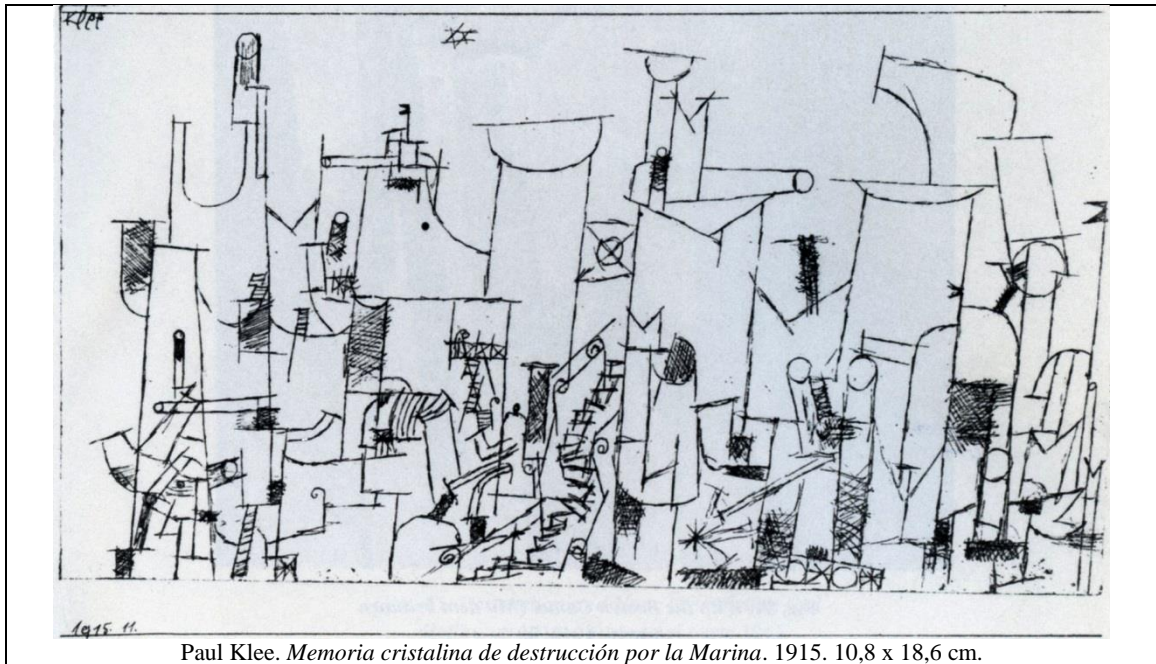


En diciembre de 1914 *Zeit-Echo* volvió a encargarle una litografía a Klee y esta vez Klee creó una imagen que, a diferencia de la de septiembre, la referencia a la guerra era inconfundible. Klee presentó *Morir por una causa*, presentada en la revista a página completa. La composición no descriptiva, enorme, en la que se fundían en partes arquitectónicas y árboles, era cubista, pero en la parte baja aparecía una figura yacente pequeña, boca abajo, con el casco puntiagudo alemán. El poema que le acompañaba estaba en la página opuesta. Se titulaba *Noche* y su autor era el poeta expresionista Georg Trakl, que, según informaba la revista, había sucumbido por heridas de guerra en el hospital de campo de Cracovia el 3 de noviembre de 1914. La contradicción entre la idea abstracta de un nuevo comienzo que prometía la guerra y la aniquilación que comportaba encontró expresión en la litografía, en la que la vehemencia y la

naturaleza descontrolada de la línea de la parte baja de la imagen prestaba forma visual

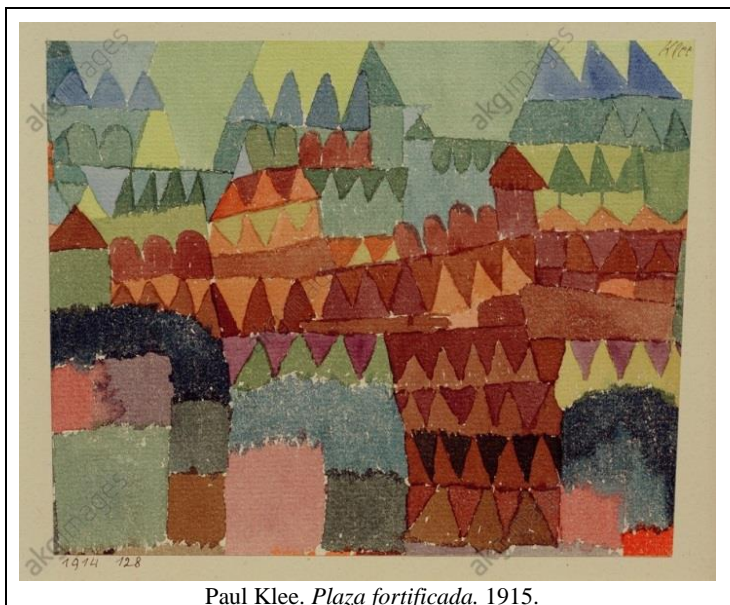
### 3. LOS MÚLTIPLES ESTILOS COMPOSITIVOS DE LA PINTURA DE KLEE

a la fuerza destructiva que abatía a la víctima. La frágil estructura de líneas cubista ilustraba la exaltación simbólica del sacrificio de la muerte.



Paul Klee. *Memoria cristalina de destrucción por la Marina*. 1915. 10,8 x 18,6 cm.

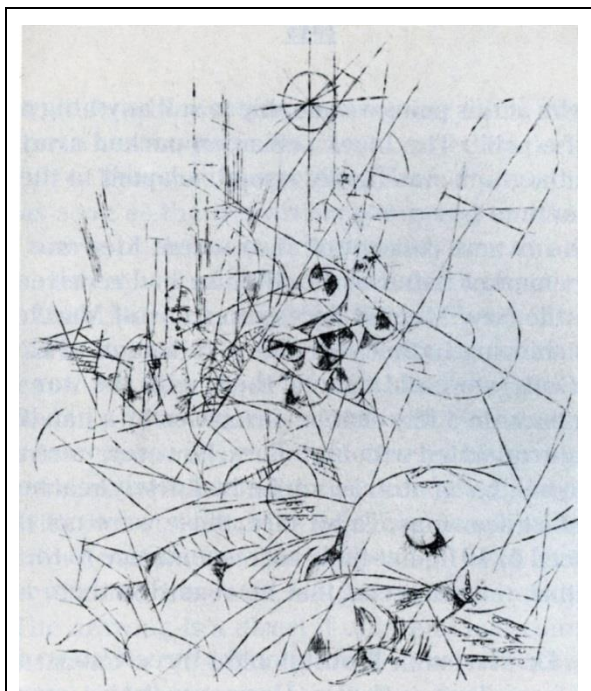
En el dibujo *Memoria cristalina de destrucción por la Marina*, de 1915, trata el (10,8 x 18,6 cm) tema de la guerra submarina, un asunto de gran actualidad a principios de 1915. Los contornos de la composición sugieren vagamente fragmentos de la quilla de un barco, torretas de cañones y escaleras. El barco ha sido literalmente hecho añicos y reconstruido en una composición abstracta cubista que se asemeja al fondo de *Morir por una causa*.



Paul Klee. *Plaza fortificada*. 1915.

También en 1915 Klee hizo la litografía *Fortaleza conquistada*, que se inspiró en la pintura *La ciudad y el río*, de 1913, del cubista francés Albert Gleizes. La obra de Gleizes es un paisaje perceptible diseccionado en fragmentos y después reconstruido de una manera calidocópica, pero la de Klee enfatiza el aspecto fragmentado negativo, deconstruido, la fragmentación y discontinuidad del cubismo, para evocar la imagen del caos

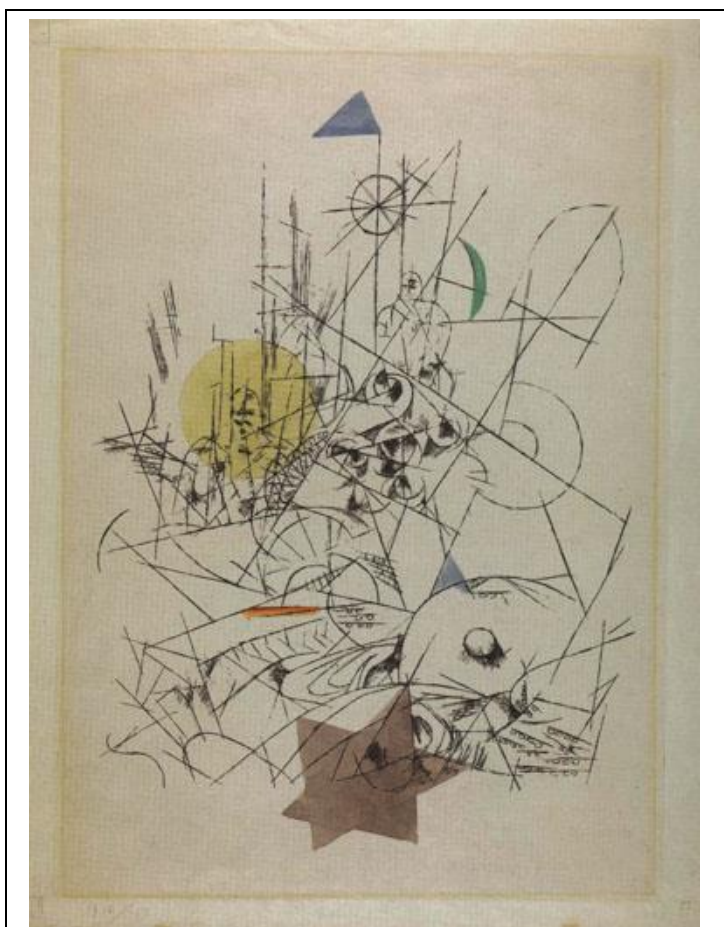
y colapso de la fortaleza conquistada mediante fragmentos de imágenes y formas abstractas.



Paul Klee. Destrucción y esperanza. 1914.  
Litografía. 40,5 x 33 cm.  
Zentrum Paul Klee. Berna.

Con este nuevo concepto de abstracción, Klee incluso tuvo menos éxito en el mercado del arte que antes. En 1915 no logró vender sino a unos pocos coleccionistas que lo conocían y lo que vendió fue mayoritariamente las acuarelas tunecinas, pero se mostraron reticentes a la intensidad de la abstracción que había alcanzado Klee en estas formas cristalinas. El pintor se quedó solo con su sentido de la innovación artística y conceptual alcanzado en 1915 y abandonó la ejecución de “formas cristalinas”.

Es ilustrativo lo que Klee hizo con esta litografía en 1916 cuando Goltz le aconsejó que la coloreara y se la enviara. Klee la volvió más comprensible añadiéndole al dibujo cubista de línea minuciosa y precisa, una media luna, una estrella de forma hexagonal y un círculo,



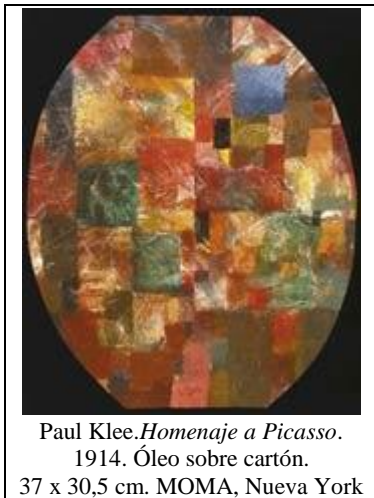
Paul Klee. *Destrucción y esperanza*. 1916. 40,5 x 33 cm.  
Litografía coloreada con acuarela. Zentrum Paul Klee. Berna.

que en el contexto parece denotar el sol, rellenó estas nuevas formas de color (marrón, amarillo y verde), y le cambió el título a *Destrucción y esperanza*. Además también rellenó de azul dos triángulos y de naranja dos líneas casi paralelas.

La fortaleza conquistada se convirtió así en la expresión simbólica del contraste entre la destrucción y esperanza, entre los elementos desintegrados del dibujo y las formas geométricas coloreadas, puras e inviolables. En un catálogo de obras que Hans Goltz imprimió en 1917 para facilitar su venta, afirmó que la multiplicidad irregular de círculos y líneas evocaba la destrucción de la guerra, mientras que el sol, la luna y la estrella, resplandeciente, sobre la deconstrucción, sugerían la esperanza de un final.

### 3. LOS MÚLTIPLES ESTILOS COMPOSITIVOS DE LA PINTURA DE KLEE

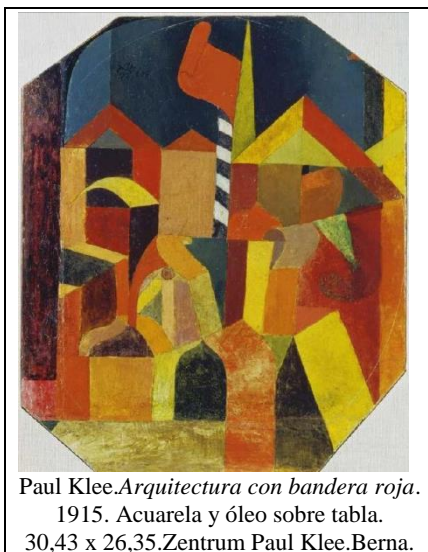
Klee, no obstante, no abandonaría completamente el cubismo. Seguiría pintando obras con su impronta, pero más coloreadas y menos rígida en su estructura.



Ya en 1914, en *Homenaje a Picasso*, la única obra de Klee cuyo título contiene una referencia a otro pintor. Klee ejecutó una composición totalmente abstracta que, por la densidad de su urdimbre geométrica, recuerda las desconstrucciones del cubismo. La forma ovalada es la que él vio en París y en Munich en lienzos de Picasso y Braque, pero el homenaje a Picasso radica fundamentalmente en las texturas. Trabajando con pintura al aceite, todavía algo poco habitual en él, Klee ha construido una variedad de efectos, arremolinados y granulados, que se refieren a pinturas de Picasso de uno o dos años antes. Sobre estas capas de texturas sobrepuso varias capas de glaseado translúcido.



En la acuarela *Ciudad medieval*, de 1915, la urbe aparece como un compacto geométrico de edificios con perspectivas diferentes.



En *Arquitectura con bandera roja*, de 1915, la forma poligonal irregular, usada muy raramente por Klee, derivaba de pinturas ovales de Braque y Picasso, y la geometría sólida, cerrada, en la que inserta arquitecturas con tejados apuntados, cúpulas orientales y ventanas con arcos conopiales, es cubista, aunque varias formas tridimensionales no lo sean.

### 3. LOS MÚLTIPLES ESTILOS COMPOSITIVOS DE LA PINTURA DE KLEE



Paul Klee. *Cacodemoníaco*. 1916.  
Acuarela sobre algodón con imprimación de escayola, sobre cartulina.  
18,41 x 25,40. Zentrum Paul Klee. Berna.

En *Cacodemoníaco*, de 1916, el espíritu maligno es representado con una rejilla intrincada de triángulos, rombos y barras densas, fuertemente coloreadas, que sugieren prismas y sólidos cristalinos en un espacio cerrado.

La acuarela *Presentación del milagro*, de 1916, está enfeudado al cubismo sintético, menos preocupado por la descomposición que por la composición

geométrica. Esta obra la adquirió en 1919 Dora, la mujer del filósofo Walter Benjamin, para regalársela a su marido en julio de 1919, que permaneció en posesión de Benjamin hasta su muerte en 1940.

Lo que se presenta en esta obra no es el milagro mismo, sino más bien el intento de mostrar un milagro al espectador. Una figura de corte estatura con una gran cabeza actúa como el presentador de un *show* en un escenario que recuerda al de un parque de atracciones. Detrás hay un personaje fantasmal, su cuerpo surgiendo de la estructura geométrica del escenario, en cuyo hombro se ve un artista manteniendo en equilibrio su propia cabeza, corazón mismo del milagro. Una especie de santo patrón del espectáculo se encuentra en



Paul Klee. *Presentación del milagro*. 1916  
Gouache, pluma y tinta sobre tejido plastificado, montado sobre tabla.  
29,2 x 23,6 cm. MOMA, Nueva York.

la parte alta de la derecha, mirando como si fuera un dignitario cristiano que cómicamente dirige su mirada hacia su interior. Es una mezcla grotesca de sueño y realidad, de construcción y fantasía, con el tono satírico de tantas obras de Klee.



Paul Klee. *Stadtartiger Aufbau*. 1917.  
Acuarela sobre cartón. 34 x 23,3 cm.  
Colección privada.

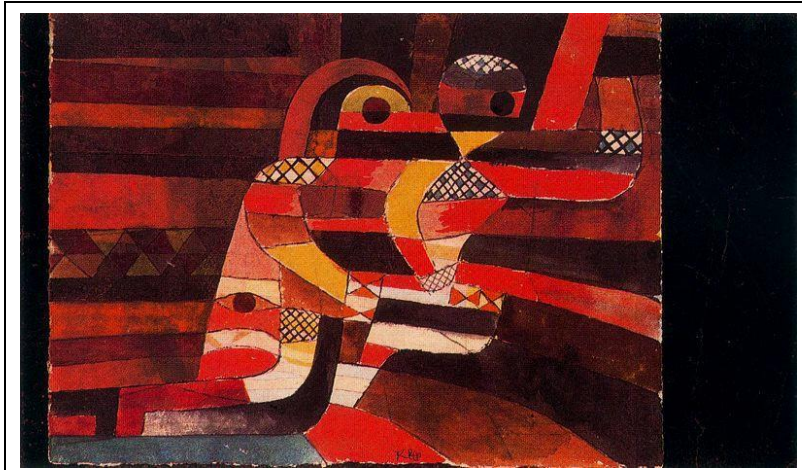
En *Stadtartiger Aufbau*, de 1917, de nuevo nos encontramos con una composición geométrica puramente abstracta,



Paul Klee. *Composición con la media luna amarilla y la Y*.  
1918. Acuarela sobre fondo de escayola. 22,2 x 16,8 cm.  
MET, Nueva York.

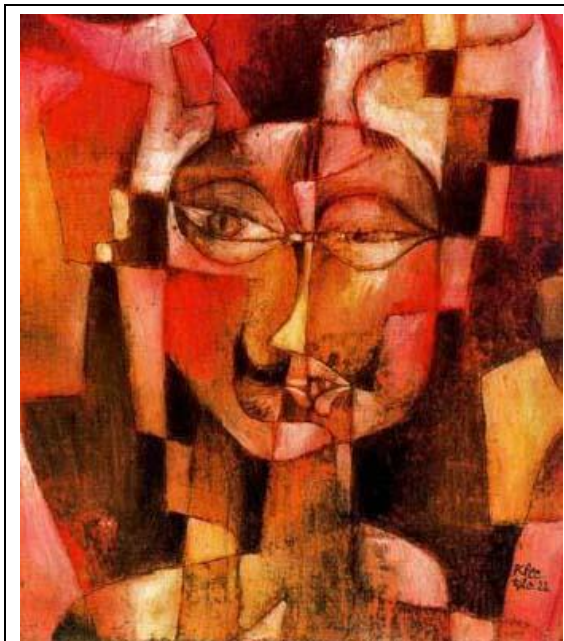
En *Composición con la media luna amarilla y la Y*, de 1918, el espacio poco profundo, de relieve ondulante, es del cubismo analítico. Las formas geométricas parecen abisagradas unas a otras en líneas de yuxtaposición. En “la caja de la perspectiva”, en la parte central inferior, y en las varias formas “paisajísticas” hechas con bandas hay sugerencias esterométricas. El colorido de baja intensidad por la adición de blanco, produce un efecto homogéneo.

### 3. LOS MÚLTIPLES ESTILOS COMPOSITIVOS DE LA PINTURA DE KLEE



Paul Klee. *Amantes*. 1920.  
Gouache y lápiz. 24,8 x 40,6 cm. MET. Nueva York.

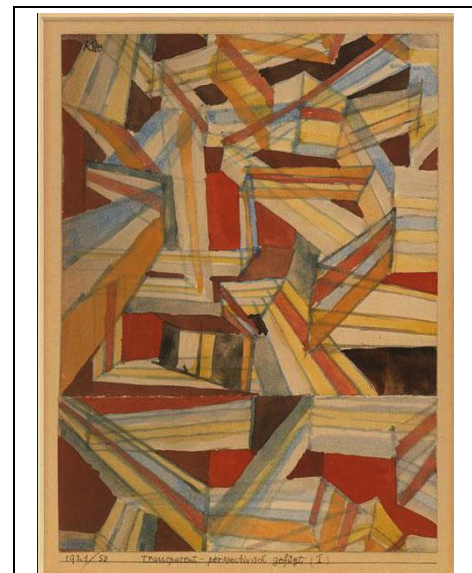
En *Amantes*, de 1920, hay una descomposición de la pareja en elementos geométricos con ingeniosas dislocaciones, como la del ojo. La obra tiene una impronta cubista claramente perceptible.



Paul Klee. *Cabeza con bigote alemán*. 1920.  
Óleo y pluma sobre papel pegado a tabla. 32,5 x 28,5 cm  
Kunstsammlung Nordrhein Westfalen. Dusseldorf.

En el óleo *Cabeza con bigote alemán*, de 1920, la cabeza es descompuesta en diferentes campos geométricos, la boca aparece seccionada por un cambio de perspectiva y el fondo forma un entramado de formas geométricas que evoca el cubismo.

En la acuarela *Ensamblaje con perspectiva diferente*, de 1921, se entrelazan unas formas geométricas, cada una representada desde un punto de vista distinto.



Paul Klee.  
*Ensamblaje con perspectiva diferente*. 1921.  
Acuarela. 21,2 x 15,5 cm.  
Nationalgalerie. Berlín.



MUNDOS DE ENSUEÑO

Tras fracasar en su intento de penetrar en el mercado del arte con las composiciones cristalinas cubistas, a las que nos hemos referido en el apartado anterior, Klee desde 1916 empieza a practicar una pintura no-abstracta, pero tampoco realista. A un segmento creciente del mundo alemán interesado por el arte le placía una pintura que sirviera de escape a los horrores de la guerra. El marchante de arte secesionista Paul Cassirer declararía en su revista de arte en abril de 1916: “La tensión de la guerra nos ha enseñado a mirar el horror a la cara, pero también ha vuelto a despertar nuestra aspiración por cosas cada vez más puras y elevadas”. Las acuarelas de Klee fueron esas “cosas más puras y elevadas” que distraían de la guerra.<sup>1</sup> Un año después, Klee asumía teóricamente este nuevo camino de su pintura:

“Después de haber luchado en el reino de la forma, puedo convertirme de nuevo en un ilustrador de ideas. Y ahora no es el arte abstracto lo que veo. Solo permanece la abstracción de lo que es transitorio. El objeto es el mundo, pero no éste, visible”<sup>2</sup>.



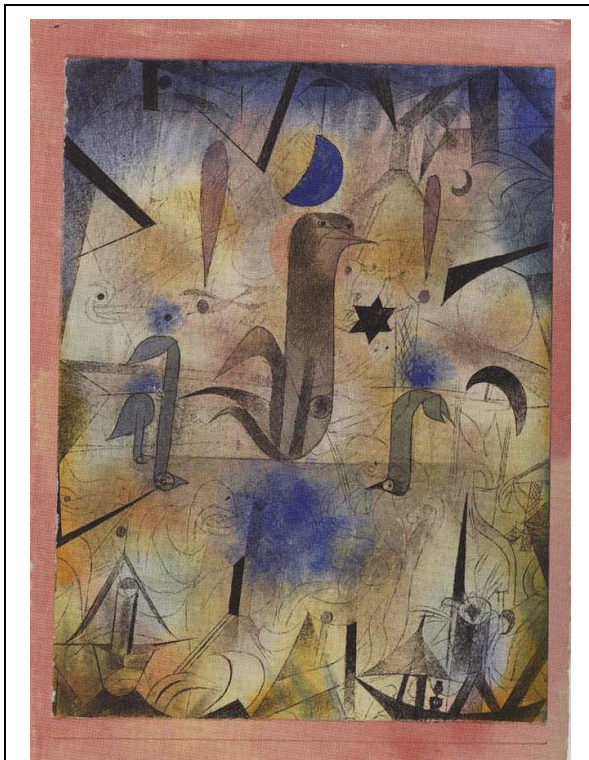
Paul Klee. *Estrellas sobre una casa del mal*. 1916.  
Acuarela, pluma y tinta sobre papel. 19,7 x 22 cm.  
Colección privada Merzbacher. Suiza.

En 1916 Klee apuntó a ese mundo en paisajes de lugares inciertos o abiertamente fantásticos tratados con una sencillez deliberada y con unos títulos que sugerían contenidos misteriosos, en los que aparecen los pictogramas cósmicos que introdujo ese año en la representación cubista *Destrucción y esperanza*. Éste es el caso, por ejemplo, de *Estrellas sobre una casa del mal*.

<sup>1</sup> Werckmeister, pp. 73-74.

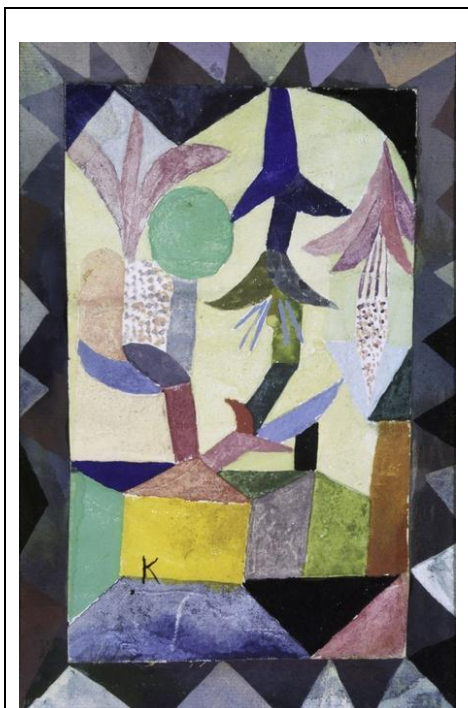
<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 99.

### 3. LOS MÚLTIPLES ESTILOS COMPOSITIVOS DE LA PINTURA DE KLEE



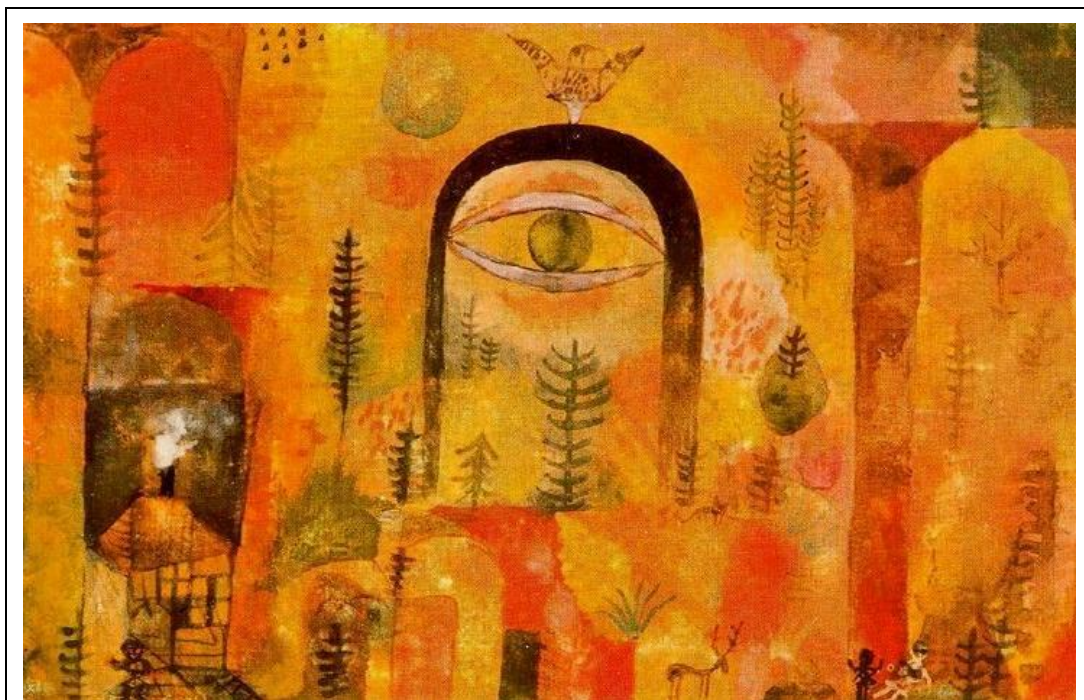
Paul Klee. *Aviso a los barcos*. 1917.  
Acuarela, pluma y tinta negra sobre papel montado sobre  
cartulina. 18,8 x 14,2 cm.  
Staatgalerie. Stuttgart.

En 1917 continúa en la misma línea de una pintura de ensueño alternativa a la guerra en la serie de obras sobre pájaros, recibida entusiásticamente por Theodor Däubler, el poeta y crítico de la pintura moderna, en la que Klee incluyó *Ruiseñores persas* (p. 252) y *Aviso a los barcos*. En ésta última obra pequeños barcos de vela en la parte inferior de la pintura están aparentemente amenazados por todas partes. Criaturas mitad pájaros y mitad pez se yerguen encima de ellos, su presencia enfatizada por dos signos de exclamación. La estrella y la luna ya se han oscurecido amenazadoramente en esta representación de la interconexión del hombre con poderes superiores que, por su título y la amenaza de los pájaros, puede evocar el poema *The Ancient Mariner*, de Coleridge.



Paul Klee. *Floraciones celestiales sobre la casa amarilla*. 1917. Acuarela sobre lino y papel, montado sobre cartulina. 23 x 15 cm.  
Nationalgalerie. Berlín.

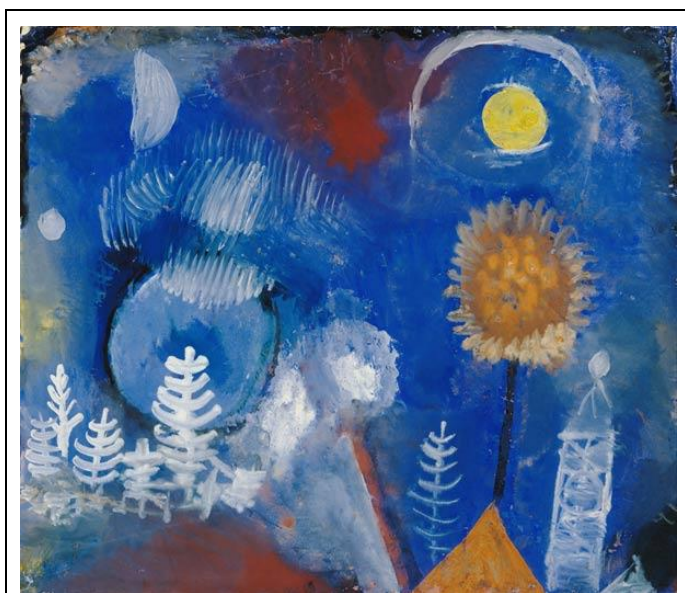
Otra obra que Klee ejecutó en 1917 y presenta otra especie de ensueño alternativo al mundo de la guerra, es *Floraciones celestiales sobre la casa amarilla*. La casa “amarilla” es probablemente una referencia a la casa amarilla de Arles donde Vincent Van Gogh había hospedado a Paul Gauguin en 1888. Las extrañas plantas creciendo desde el tejado de la casa de convierten, en este contexto, en una metáfora de la creatividad del arte.



Paul Klee. *Con el águila*. 1918.

Acuarela sobre papel montado sobre cartulina. 17,3 x 25,6 cm. Zentrum Paul Klee. Berna

En 1918 esta pintura de ensueño se manifestaría en un conjunto de obras en las que Klee acentuó los rasgos pictóricos infantiles, lo cual hizo decir a Däubler que Klee era un adulto que percibía como un niño. Entre esas obras está *Con el águila*, de 1918, un paisaje bañado en un naranja cálido y tonos rojos: símbolos taquigráficos de árboles, plantas y una casa dan forma concreta al espacio pictórico, que está poblado por un ciervo, un gato y tres personajes pequeños. Un ojo estilizado fija el centro de la composición, enmarcado por un arco negro que soporta un águila con las alas desplegadas, quizás una alegoría del pintor elevándose sobre las ruinas de la guerra, aspiración que Klee plantea en sus *Diarios*.



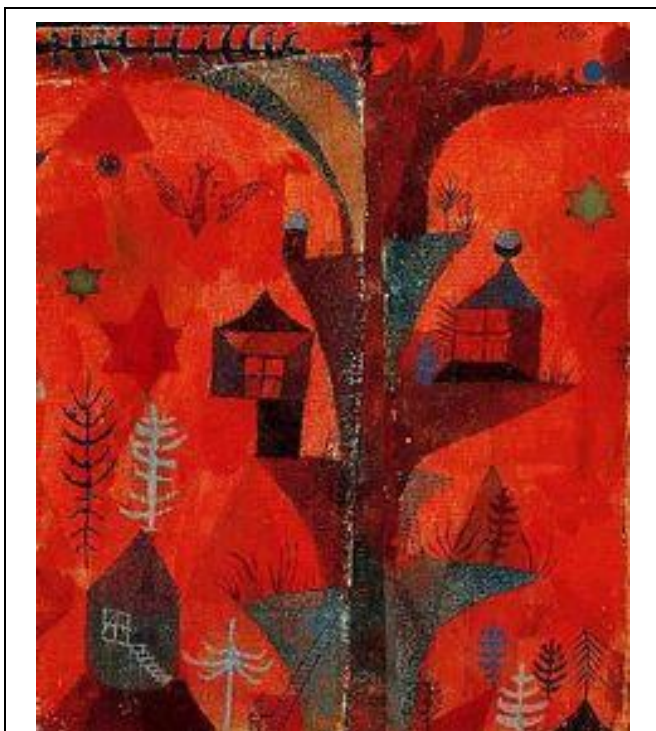
Paul Klee. *Paisaje del pasado*. 1918.

Acuarela y gouache sobre papel sobre cartulina. 22,6 x 26,3 cm.

Colección privada.

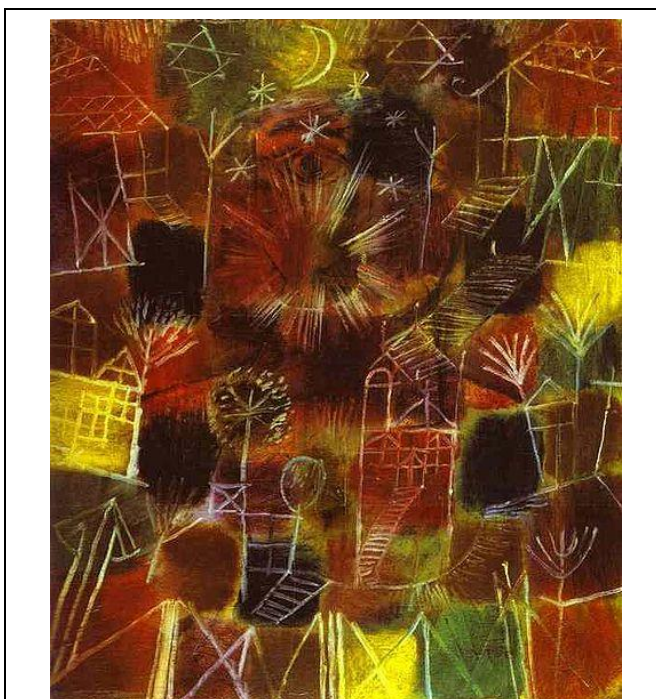
En *Paisaje con el pasado* de 1918, Klee empezó a hacer referencia a motivos de sus dibujos de infancia, pintados veintiocho años antes, cuyos elementos pictóricos, como los pequeños árboles, la silueta simplificada de un campanario o la forma triangular de las montañas, evocan un esbozo de acuarela que había pintado a los diez años.

### 3. LOS MÚLTIPLES ESTILOS COMPOSITIVOS DE LA PINTURA DE KLEE



Paul Klee. *Árbol con casas*. 1918.  
Acuarela, gouache y tinta sobre gasa con una imprimación calcárea sobre papel, montado en cartón. 24,4 x 20.  
North Simon Museum. Pasadena.

*Árbol con casas*, de 1918, ilustra bien los experimentos de Klee con una variedad de materiales y técnicas. En este caso, ha pintado sobre bandas de gasa y papel, creando una superficie rica, táctil. Un complejo fantástico de casas emerge de las distintas ramas de un enorme árbol. En la parte inferior, una figura humana solitaria comienza el ascenso.

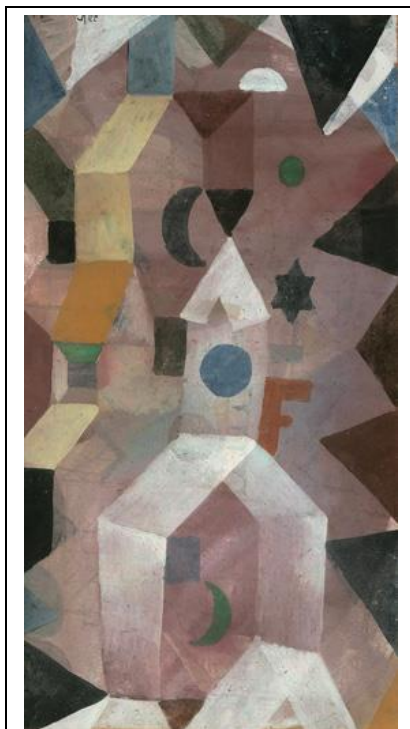


Paul Klee. *Composiciones cósmicas*. 1919.  
Óleo sobre tabla. 48 x 41 cm.  
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

*Composiciones cósmicas*, de 1919, ya es un óleo. Klee mostraría que era capaz de dominar la técnica de este tipo de pintura en 1919, especialmente en obras del estilo compositivo de las arquitecturas cósmicas. Aquí, en este nuevo paisaje mágico, Klee penetra en la esencia misma de las cosas. Los reinos del cielo y la tierra se superponen. Caminos ascienden al cielo y los árboles y las casas lo tocan y, en medio de la obra, un sol omnipotente desciende como una bendición sobre las tonalidades en arco iris de la tierra. Encima un ojo omnisciente, el del creador de todas las cosas, contempla la unidad y economía de toda la creación y los vínculos ocultos de las estrellas y los árboles. Con toda esta simplicidad encantada e innegable encanto, la obra nos habla de los misterios más profundos de la existencia y tiene

como tema el rostro inalterable e imponente de la naturaleza.

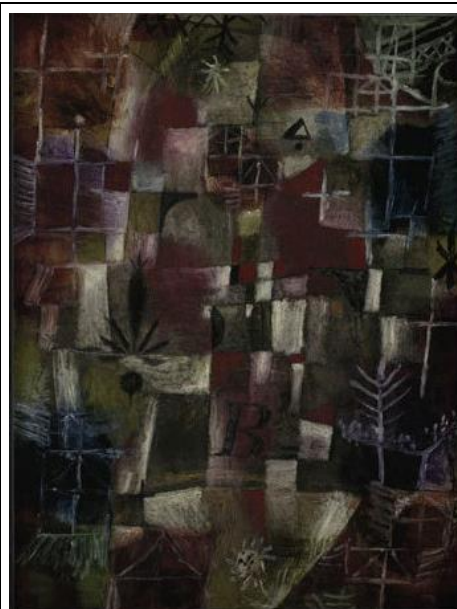
## ARQUITECTURAS CÓSMICAS



Paul Klee. *La capilla*. 1917.  
Acuarela y temple blanco sobre papel.  
29,5 x 15 cm. Fundación Bayeler.  
Basilea.

Tras el final de la primera guerra mundial, un aspecto importante de la investigación artística de Klee consistió en la profundización de la reinterpretación del género pictórico del paisaje, iniciada ya en los mundos de ensueño, y la reinterpretación del género pictórico de la representación de la arquitectura. Muchas de las obras son óleos, que constituyen una transición exitosa desde la acuarela. Siguen apareciendo los pictogramas cósmicos, las representaciones esquemáticas infantiles de, por ejemplo, los árboles y, en muchos casos, la sensación de ensueño, pero se introduce una complicación compositiva, generalmente geométrica, ausente en los paisajes de los mundos de ensueño. Klee se refirió a esta estructura como “arquitectura pictórica abstracta” o “cuerpo pictórico”. En una acuarela de 1917, *La capilla*, ya había anticipado este estilo compositivo. Gracias a una geometría fantasiosa hecha de gradaciones cromáticas precisas y al mismo tiempo profundamente animadas, llena el rectángulo tradicional con nuevos espacios. A partir de un fondo marrón, se elevan montañas y edificios en una síntesis sorprendente de arquitecturas con la naturaleza, con cierta ilusión de volumen, a las que los pictogramas cósmicos le imprimen un aire mágico.

*Composición con ventanas*, de 1919 es una de las obras más significativas de este conjunto de obras. La importancia que Klee otorgó a esta pintura lo muestra el hecho de que anotó en el reverso que formaría parte de su colección personal. En 1908 Klee escribió en su *Diario* que una pintura era como un ser humano, pues tenía una estructura compuesta de esqueleto, músculos y piel. El esqueleto de esta pintura es una red de líneas verticales y horizontales que Klee dibujó en la cartulina con pluma y que solamente puede verse en algunos lugares, pues Klee sobrepuso los músculos y la piel en forma de capas de rojo, azul y verde musgo. En la fase final de su trabajo en esta pintura Klee añadió una dimensión narrativa, figurativa, a sus niveles abstractos. Usando pintura blanca, añadió ventanas con las cortinas recogidas o los postigos abiertos. Motivos de plantas, un triángulo negro con un punto, estrellas negras y blancas y la letra “B” completan el vocabulario de la pintura.

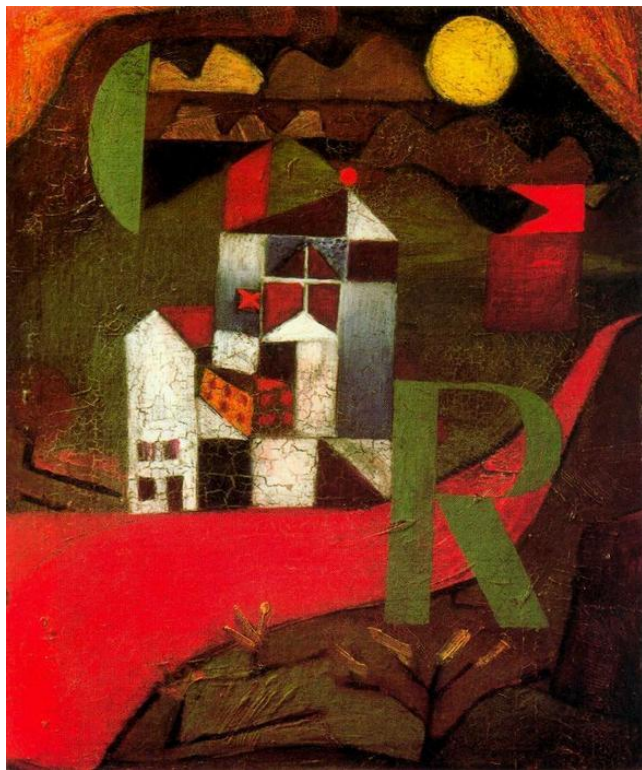


Paul Klee. *Composición con ventanas*.  
Óleo y pluma sobre cartón.  
50,4 x 38,3 cm.  
Centro Paul Klee, Berna.



Paul Klee. *Luna llena*. 1919.  
Óleo sobre papel. 48,2 x 38,5. Colección privada.

*Luna llena*, de 1919, es otro paisaje de ensueño. Una sólida construcción de campos cuadrados, rectangulares y triangulares primordialmente, de colores que oscilan de violeta a naranja, alternando tonos claros y oscuros, ascienden desde la base y culmina en una forma triangular que apunta a una luna amarilla. Sugiere un país montañoso. De nuevo los árboles esquemáticos; el de la parte izquierda, redondeado y fornido, y la ventana con cortina sugieren la casa y el huerto de un campesino. Klee reúne signos de naturaleza muy diferente (huerto, montaña, bosque, un planeta) en una simultaneidad que recuerda a Delaunay y los futuristas.

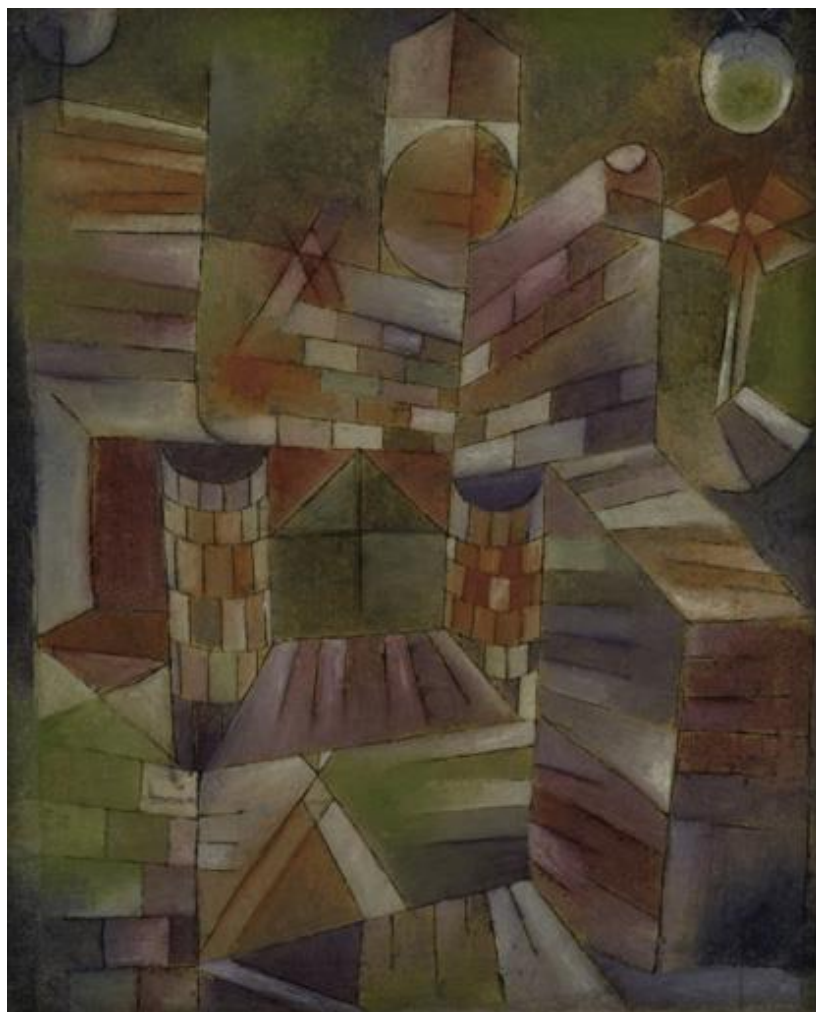


Paul Klee. *Villa R*. 1919.  
Óleo sobre cartulina. 26,5 x 22 cm. Kunstmuseum. Basilea.

*Villa R*, de nuevo un óleo de 1919, es otra visión demiúrgica de Klee, poblada de los pictogramas cósmicos –una luna verde, un círculo amarillo luminoso a modo de sol– los extraños árboles estilizados característicos de Klee, una casa deconstruida geoméricamente y con sus elementos (cuadrados, rectángulos y triángulos) muy luminosos y representados a distintas escalas, sobre una extensión sombría. La casa está bordeada por un camino de color rojo que se pierde por el lado derecho de la pintura y unas colinas marrones en la parte superior de la pintura. La letra “R”, carácter tipográfico misterioso en formato mayúscula, se hace grande y central, conquistando un rango de

auténtica forma autónoma.

En *Arquitectura con ventana*, otro óleo de 1919, Klee presenta una síntesis de arquitectura y naturaleza. La composición está unida por una estructura de color rojo y verde que cubre la superficie en su totalidad. Los colores rojos representan paredes y tejados; el verde, naturaleza. Los bloques de piedra de albañilería se convierten en campos y una copa de árbol circular se metamorfosea en un reloj en una torre o quizás en un cuerpo celestial. Las proporciones y las perspectivas no son fáciles de discernir. El ojo constantemente



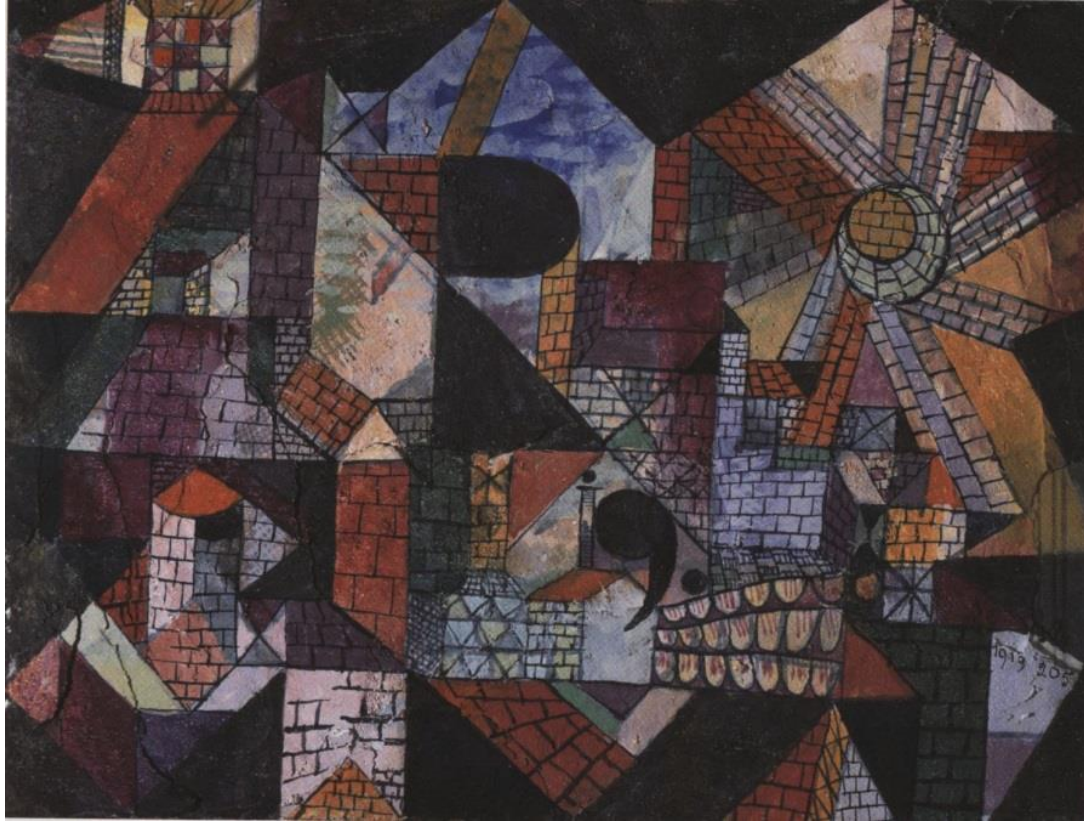
Paul Klee. *Arquitectura con ventana*. 1919.  
Óleo sobre papel, montado sobre tabla. 50 x 41,5 cm.  
Zentrum Paul Klee. Berna

oscila entre dos y tres dimensiones. Lo que el centro de la pintura puede ser una ventana, también podría ser una casa con jardín en el paisaje.

Las ventanas son un motivo constante en la obra de Klee. Algunas veces flotan como fragmentos arquitectónicos aislados. Otras veces, como aquí, se destacan en una estructura abstracta, cúbica, solamente en virtud de su color.

Tanto *Arquitectura con ventana* como *Ciudad de "R"*, una acuarela de 1920, son ilustrativas de la convicción de Klee de que la naturaleza artificial, "construida", de la arquitectura tenía una gran importancia para las leyes del arte. A comienzos de su carrera, durante los viajes a Italia de 1901-1902, se percató de la relación estrecha entre el orden arquitectónico y el pictórico. El significado de esta relación en su carrera como pintor se puede apreciar en una de las entradas en su diario durante su estancia en Túnez: "Me fui a trabajar enseguida y pinté una acuarela en el barrio árabe. Arte/Naturaleza/Propio ser. Abordada la síntesis de la arquitectura urbana y la arquitectura de la pintura".

En *Ciudad de "R"* una variedad de elementos arquitectónicos –paredes, chimeneas y tejados- se ligan mediante un diseño geométrico complejo. Algunos de los elementos de este diseño, como el rojo ladrillo de las paredes y el triángulo azul del cielo, se refieren a la realidad, mientras otros, como la luna enladrillada de derecha, tienen un status intermedio.



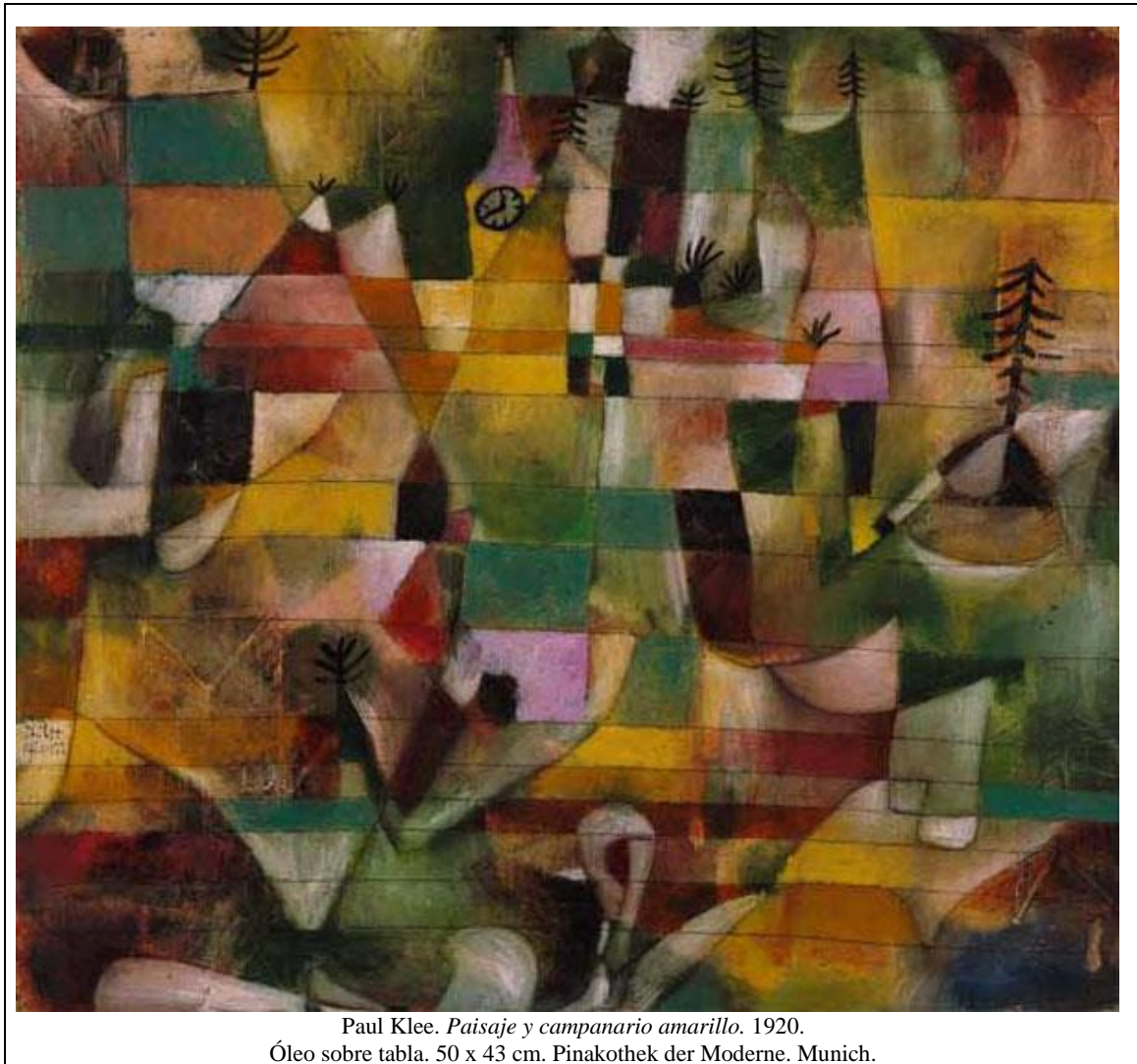
Paul Klee. *Ciudad de "R"*. 1919.

Acuarela sobre malla con capa de yeso, montada sobre cartón, 16,5 x 22 cm. Lenbachhaus, Munich..

En el centro hay una gran letra "R", una coma negra y un punto. Al igual que en el óleo *Villa "R"*, la letra le da nombre al cuadro. El estudioso de Klee Marcel Franciscono describió el principio formal cubista que subyacía en la pintura: "Desde 1911 y especialmente después de que los cubistas comenzaron a usar el *collage* en 1912, su aproximación a la pintura no estuvo ya basada simplemente en la fragmentación de la percepción visual, sino en la inclusión de signos y diagramas abreviados de dos dimensiones que permitían que las formas y las ideas se interpenetraran y mezclaran de distintas maneras. El fundamento de una pintura –su estructura, espacio y motivos- estaba unido en un núcleo conceptual y visual común, de tal forma que las letras y las palabras podían ser incluidas sin que molestaran el equilibrio del todo".

La introducción de letras fue una fuente de inspiración muy importante para Klee. Sin embargo, mientras las letras usadas por los cubistas se refieren a la realidad –por ejemplo, a periódicos o a carteles publicitarios-, las letras en la obra de Klee tienen un significado cercano al de signos emblemáticos o geométricos, como la flecha, el corazón o el sol. El significado de la "R" es un misterio, como la arquitectura de conjunto de la pintura

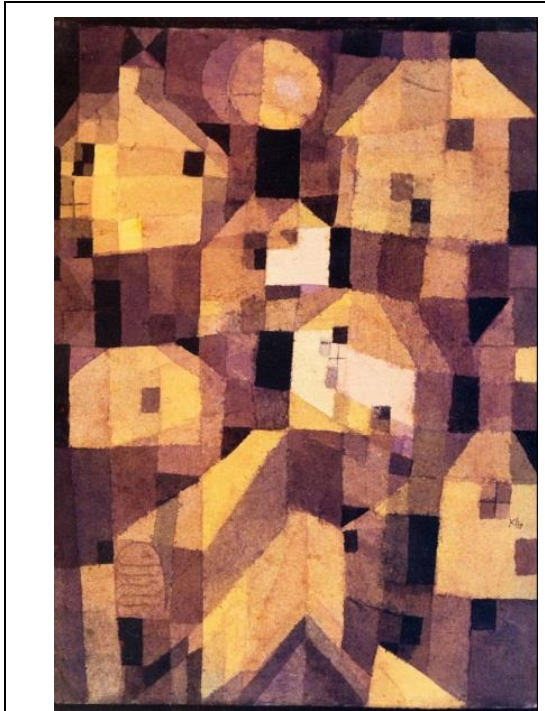




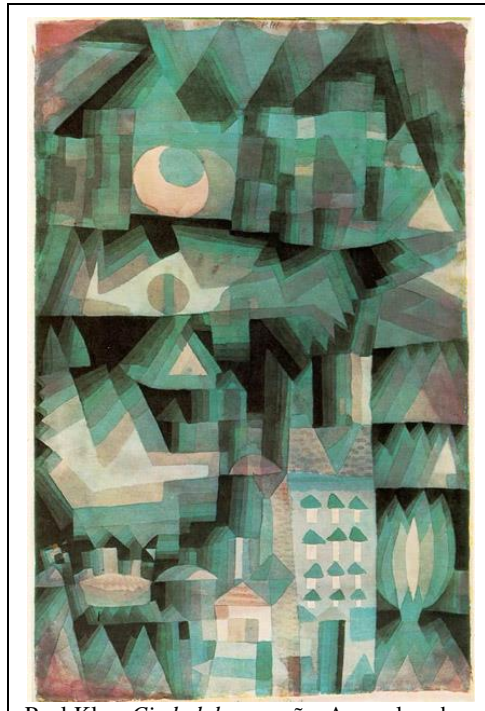
En *Paisaje y campanario amarillo*, un óleo de 1920, sobre un fondo geométrico denso de coloreado múltiple, Klee presenta un delicioso campanario de cuerpo amarillo y tejado violeta y aquí y dibuja formas vegetales negras, simplificadas, infantiles, en una obra en la que es perceptible la impronta cubista.

### 3. LOS MÚLTIPLES ESTILOS COMPOSITIVOS DE LA PINTURA DE KLEE

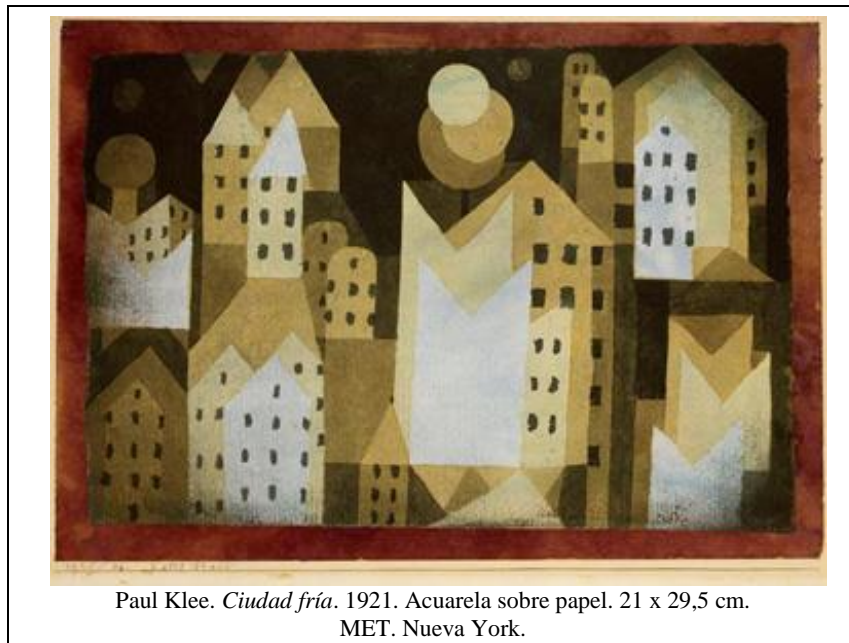
En *Lugar otoñal*, *Ciudad de ensueño* o *Ciudad fría*, todas acuarelas de 1921, sin interesantes intentos sintéticos de representar el paisaje urbano, aunque no desaparezcan los pictogramas cósmicos.



Paul Klee. *Lugar otoñal*. Acuarela sobre papel. 33 x 22,5 cm. Colección privada.

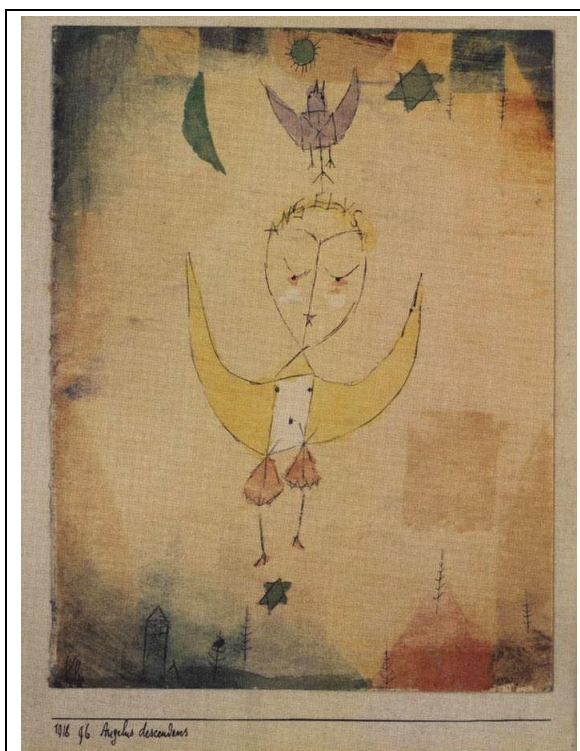


Paul Klee. *Ciudad de ensueño*. Acuarela sobre papel, montado sobre cartón. 47,5 x 31 cm. Museo Berggruen, Berlín.



Paul Klee. *Ciudad fría*. 1921. Acuarela sobre papel. 21 x 29,5 cm. MET. Nueva York.

EL DIBUJO COLOREADO



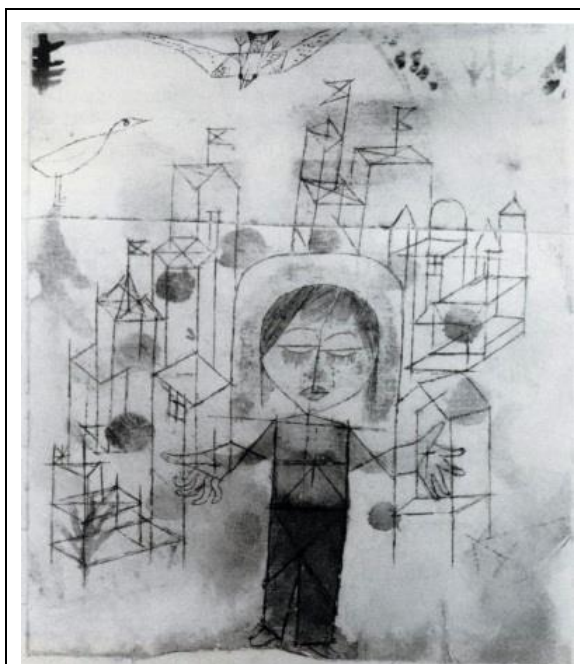
Paul Klee. *Angelus descendens*. 1918. Pluma y acuarela sobre papel, montado sobre cartón. 15,3 x 10,2 cm. Colección privada.

Especialmente entre la segunda mitad de 1917 y 1922 Klee desarrolla en distintas acuarelas un estilo compositivo consistente en dibujar con líneas de trazo fino unas imágenes figurativas, en la mayoría de los casos con escaso color (en algunas de ellas las figuras son transparentes). En buena parte de estas obras la línea prima sobre el color. Klee desata el dibujante que siempre ha habido en él una vez que ha alcanzado reconocimiento como pintor.

En *Angelus Descendens*, de 1918, Klee representa probablemente el ángel de la Anunciación, acompañado de la paloma del Espíritu Santo, dos elementos imprescindibles en una iconografía de la Anunciación. El ángel, que flota sobre todo, representado esquemáticamente en la parte inferior por un campanario y unos árboles, taquigráficamente delineados, y una montaña no dibujada, sino representada a través del color, es

aparentemente un ser elevado, al contrario de los ángeles que pintaría en los últimos años de su vida (pp. 266-269). El cabello del ángel Klee lo transforma en su nombre.

*El niño elegido*, de 1918, era en su origen una imagen de devoción, La figura frontal del



Paul Klee. *El niño elegido*. 1918.

niño aparece debajo de un arco, encajado en una estructura transparente de edificios entrelazados con pequeñas banderas ondeando al viento en su parte superior, que sugieren una catedral o una ciudad. Desde el borde superior, un pájaro con la forma de un avión de papel aparece volando hacia abajo, reminiscencia de la imagen del bautismo de Cristo, en el que la paloma desciende de los cielos para revolotear sobre el Hijo de Dios. En la parte superior izquierda un pájaro de perfil del tipo de los ruiseñores aparece sobre la rama de un árbol, mirando hacia arriba al pájaro que desciende. El niño extiende los brazos simétricamente en un gesto de oración y las líneas constructivas de la arquitectura se intersectan sobre las manos abiertas en forma de estigmas.



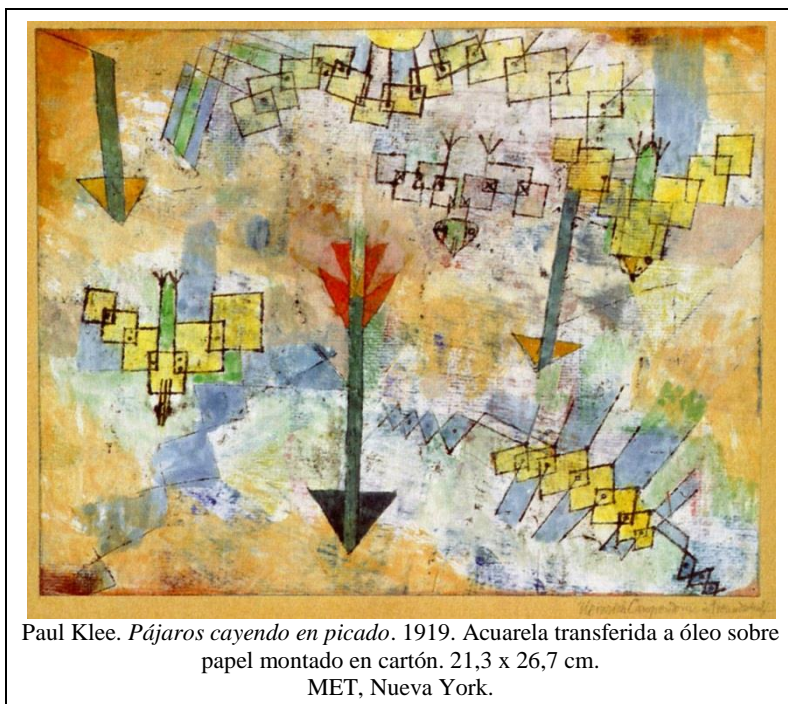
Sin embargo, Klee en la versión final cortó el lienzo en dos partes horizontales: una mayor, que correspondía a casi toda la pintura excepto la parte inferior, y otra pequeña, que comprende la parte inferior. Klee las cambió de posición, colocando lo que era parte baja de la pintura originaria en la parte alta y el resto de la pintura originaria debajo y pegó ambas sobre un pedazo de cartón. El significado cambió. El área del cielo se convierte en una predela, las torres de las arquitecturas sagradas en una fila de pequeñas casas aisladas sobre tierra firme y plana. El pájaro de perfil pasa a estar posado sobre tierra firme y el pájaro que descendía en picado con las alas extendidas pierde el significado religioso que tenía. Sin la parte superior que la coronaba, el resto de la arquitectura rodeando al “niño elegido” se convierte en un conglomerado de formas flotantes entrelazadas. Desprovista la pintura de la arquitectura de naturaleza sagrada y de la paloma descendiendo desde arriba para confirmar su santidad, unos círculos que Klee pintó en arco en torno al niño parecen bolas con las que hace juegos malabares, convirtiéndose así el niño en un artista de circo. Klee, deconstruyendo la imagen y reestructurando sus partes, transforma así una imagen de devoción en algo radicalmente diferente.

### 3. LOS MÚLTIPLES ESTILOS COMPOSITIVOS DE LA PINTURA DE KLEE

*En el ciervo*, de 1919, Klee entremezcla el interés por el tema y la búsqueda de principios formales hasta condicionar el uno al otro. Así, el motivo decorativo del ciervo se convierte en principio estructurador en la pintura del mismo nombre (1919) por un procedimiento de ramificación que propaga la cornamenta del animal en la mitad superior de la obra y que, geometrizando a la manera cubista, crea unas analogías formales entre el reino animal y el vegetal (ramas del árbol o nervaduras de la hoja) y el mineral (estructura del cristal). El desarrollo de la cornamenta del ciervo se ha interpretado también como símbolo de la fusión del animal con la inteligencia cósmica.

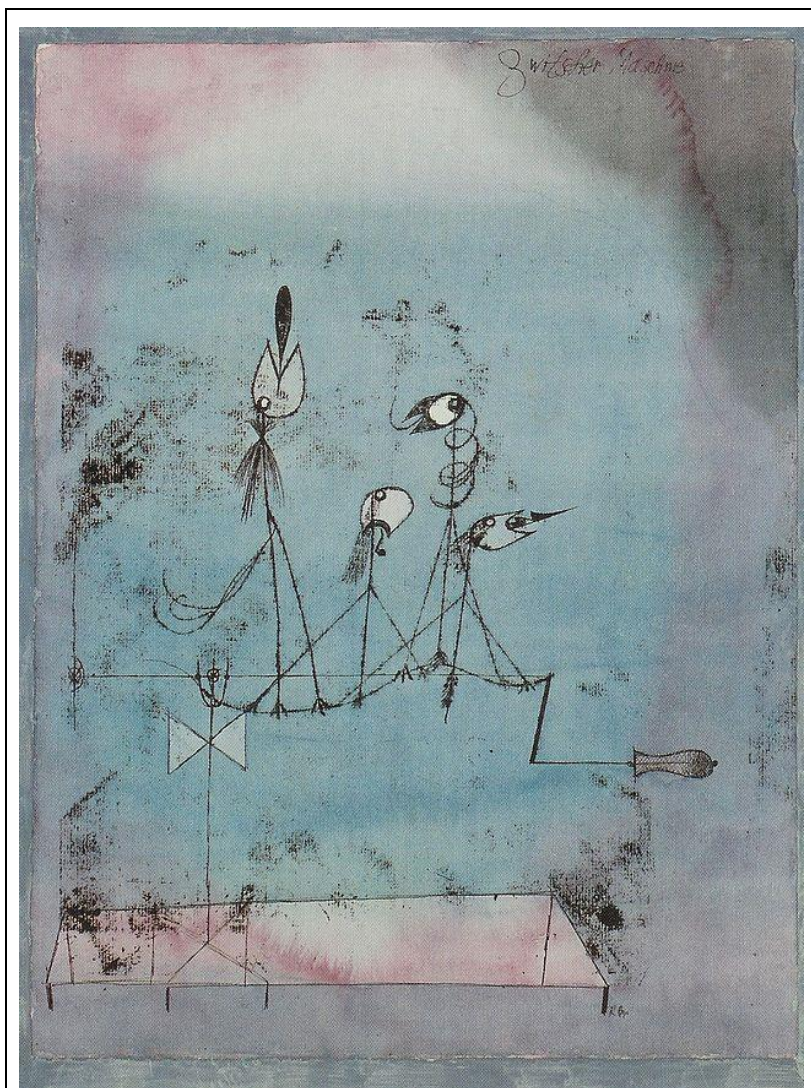


Paul Klee. *El ciervo*. 1919.  
Acuarela y gouache sobre tela encolada en cartón.  
32 x 43 cm. Centro Georges Pompidou. París.



Paul Klee. *Pájaros cayendo en picado*. 1919. Acuarela transferida a óleo sobre papel montado en cartón. 21,3 x 26,7 cm.  
MET, Nueva York.

*Pájaros cayendo en picado*, de 1919, es un recuerdo de su servicio militar en una unidad del ejército del aire en Schleisseheim y Gersthofen. Representó los aviones en formación de ataque como pájaros reducidos geoméricamente y realzó la dirección del movimiento por medio de tres flechas apuntando hacia abajo



Paul Klee. *Máquina gorjeante*. 1922.  
Dibujo y acuarela transferida a óleo sobre papel, montada sobre cartón.  
41,3 x 30,5 cm. MOMA, Nueva York.

En *Máquina gorjeante*, de 1922, Klee inventa un artefacto consistente en cuatro pájaros de alambre que gorjean, un señuelo para atraer pájaros reales a una trampa. Lo que a primera vista parece fruto de la inventiva de un niño es en realidad un instrumento trágico para la vida de los pájaros. Poniendo en movimiento la máquina a través de la manivela, se produce un sonido chirriante que imita el canto de los pájaros y los llama hacia una caja rectangular de tela transparente encajada en un hoyo en el suelo. La parte frontal está elevada y sostenida por unos soportes pequeños, mientras la trasera está a ras del suelo. Los pájaros penetran en la caja a través de la pequeña abertura frontal buscando la comida que

hay en su interior, el cazador tira de los soportes mediante una cuerda y la estructura que soporta la caja cae y el pájaro queda atrapado<sup>1</sup>.

La maquinaria ha sido descrita así:

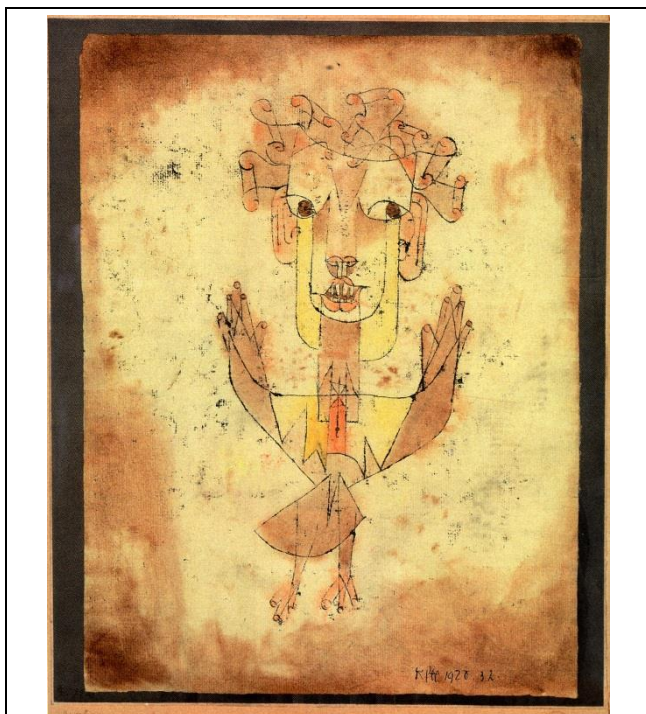
“...Con unas pocas líneas, ha creado un mecanismo fantasmagórico que imita el sonido de los pájaros, burlándose a la vez de nuestra fe en los milagros de las máquinas y de nuestra valoración sentimental del canto de los pájaros. El pequeño artilugio (con aspecto siniestro: las cabezas de los cuatro falsos pájaros se parecen a los señuelos de los pescadores, como si pudieran atrapar a pájaros de verdad) condensa así en este invento sorprendente un conjunto de ideas sobre el momento presente de nuestra civilización”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Maurice L. Shapiro, “Klee’s Twittering Machine”, *The Art Bulletin*, Vol. n° 1 (Mar., 1968), p. 68.

<sup>2</sup> H. W. Jandon, en *History of Art*, citado en el artículo de Shapiro, p. 67.

En 1921 el filósofo Walter Benjamin adquirió la obra de Klee *Angelus Novus* al marchante de Munich Hans Goltz. De esta obra Benjamin escribió en su ensayo *Tesis sobre la filosofía de la historia*:

“Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se muestra a un ángel que parece a punto de alejarse de algo que le tiene paralizado. Sus ojos miran fijamente, tiene la boca abierta y las alas extendidas; así es como uno se imagina al Ángel de la Historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde nosotros percibimos una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única que amontona ruina sobre ruina y la arroja a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, pero desde el Paraíso sopla un huracán que se enreda en sus alas, y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irresistiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras los escombros se elevan ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso”.



Paul Klee. *Angelus Novus*. 1920.  
Dibujo a tinta china, tiza y acquarela sobre papel.  
31,8 x 24,2 cm. Israel Museum. Jerusalén.

La alegoría benjaminiana del «Ángel de la historia», que mira hacia el pasado descubriendo la barbarie allí donde la historia se percibe como un continuo, supuso una crítica a los ideales quiméricos que alentaban el pensamiento de buena parte de la izquierda. En el relato, el ángel sobrevuela horrorizado las cenizas que arroja el pasado, al tiempo que no puede escapar del futuro, arrastrado por la vorágine del progreso.

En 1933, el ascenso al poder del partido nazi precipitó la salida inmediata de Berlín de Benjamin y su exilio en la isla de Ibiza, a donde no pudo llevarse su preciada acuarela. Dos años más tarde, un amigo pudo recuperarla y enviársela a París, donde residía por entonces. A principios de 1939, trató sin éxito de

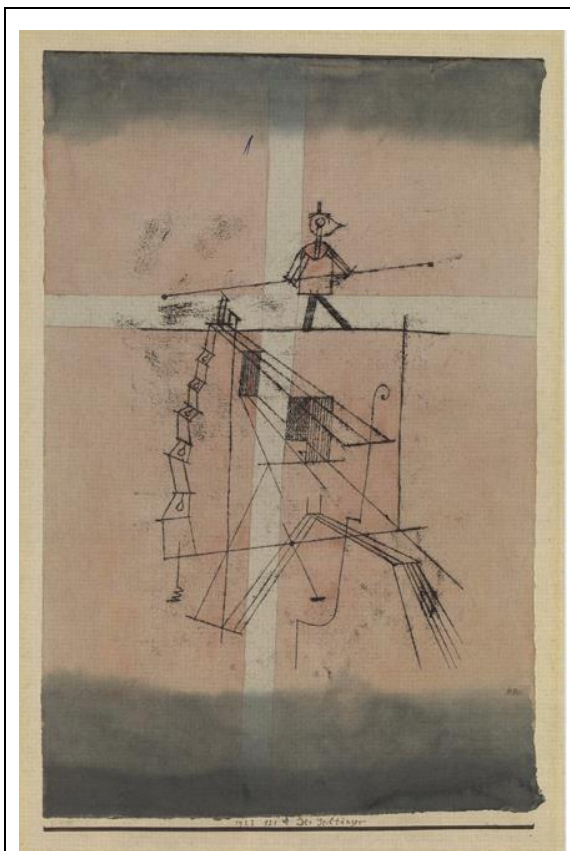
vender la pintura —su única pertenencia— para poder costearse el pasaje a Estados Unidos. En junio de 1940, antes de abandonar París, sacó la lámina de su marco y la guardó junto con sus escritos en una maleta que entregó al escritor Georges Bataille, quien se encargó de ocultarla en la Biblioteca Nacional de la capital francesa. Finalmente, en septiembre de 1940, Benjamin se suicidó en Port Bou en la última parada de su huida infructuosa del régimen nazi.

Después de la Segunda Guerra Mundial la obra pasó a manos del filósofo Theodor Adorno, quien, conforme a la última voluntad de Benjamin, la legó a Gershom Scholem, amigo personal del escritor y eminente erudito de la mística judía. Tras la muerte de Scholem, su viuda donó la obra al Museo de Israel, en Jerusalén, donde actualmente se exhibe como una de las joyas de la colección. Los estudiosos de Klee han dado diferentes interpretaciones a esta obra. Para unos es un

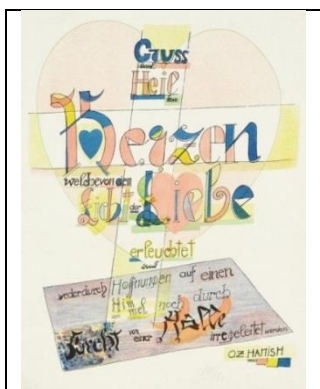
### 3. LOS MÚLTIPLES ESTILOS COMPOSITIVOS DE LA PINTURA DE KLEE

autorretrato; para otros un retrato de Felix, el hijo del pintor, e incluso se ha visto en este ángel una representación de Hitler.

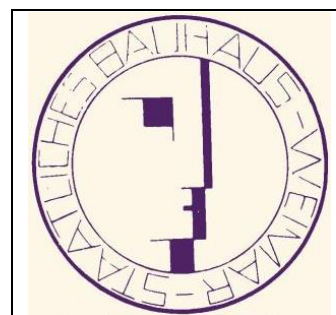
En *Caminante en la cuerda floja*, de 1923, Klee ilustra uno de los temas centrales de su teoría del arte: el equilibrio. En sus clases en la Bauhaus sobre la forma pictórica había descrito al caminante en la cuerda floja como “el ejemplo extremo de un símbolo del equilibrio de fuerzas”. El andamiaje inestable de la composición es una cruz blanca, una referencia a la litografía de 1921 de Johannes Itten, compañero suyo en la Bauhaus, titulada *Recuerdos y saludos*. Un sistema de líneas delicadas (se reconoce una escalera de soga y un trapecio entre otras cosas) simboliza la fragilidad del acto de equilibrio. Como la cruz blanca, la cabeza de perfil en la parte inferior de la pintura, es otra referencia a la Bauhaus, en este caso al sello de la institución, ideado por Oskar Schlemmer en 1922. De esta forma Klee llamaba la atención a la discusión en el seno de la Bauhaus sobre la reorientación de principios básicos y del *curriculum* de la escuela, la disputa entre “la facción espiritual”, liderada por Johannes Itten, y “la racional”, agrupada en torno a Walter Gropius, mostrando un acto de equilibrio. Klee apuntaba la solución de un compromiso entre las dos posturas.



Paul Klee. *Caminante en la cuerda floja*. 1923. Dibujo transferido a óleo y acuarela sobre papel, montado sobre cartón. 48,7 x 32,2 cm. Zentrum Paul Klee. Berna.



Johannes Itten. *Recuerdos y saludos*. 1921. Litografía.



Sello de la Bauhaus a partir de 1922, diseñado por Oskar Schlemmer.



LOS TEATROS BOTÁNICOS



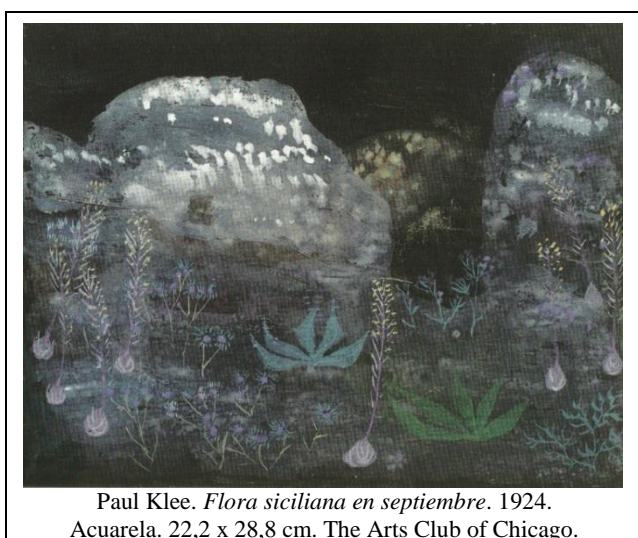
Paul Klee. *Extraño jardín*. Acuarela. 1923.  
40 x 28,9 cm. MOMA. Nueva York.

A partir de la década de 1920-1930 Klee elabora los teatros botánicos, en los que, en un escenario teatral, algunas veces con un telón plegado, se presentan en tonos oscuros una fantasmagoría de formas y seres apenas distinguibles de manera densa y delicada, o unas formas vegetales arquetípicas que trasladan la impresión de un mundo primigenio que contiene los elementos germinales de la creación. Ejemplos de este tipo de pinturas son *Extraño Jardín*, de 1923 o *Teatro Botánico*, de 1924 (p. 156-158).

LOS PAISAJES SUBMARINOS Y LAS COMPOSICIONES CÓSMICAS

En la primera parte de la década 1920-1930 otro estilo compositivo que se planteó Klee fue sorprendentes paisajes submarinos. En el verano de 1923 el ensayo de Klee *Caminos para el estudio de la naturaleza* apareció en el catálogo de la primera exposición de la Bauhaus en Weimar. En este texto Klee expuso la importancia artística de estudiar los procesos de crecimiento y de formación de estructuras en la naturaleza:

“Para el artista, el diálogo con la naturaleza sigue siendo *conditio sine qua non*. El pintor es un hombre, él mismo naturaleza y una parte de la naturaleza en el espacio natural... El objeto crece más allá de su apariencia a través de nuestro conocimiento de su ser interior, a través del conocimiento de que la cosa es más que lo que sugiere su apariencia externa”.<sup>1</sup>



En sus clases de la Bauhaus Klee obligaba a sus alumnos a analizar la estructura de las hojas de los árboles o de las partes de un caracol como “un camino hacia el ser interior”. Pero para Klee una inmersión en la observación de la naturaleza también comportaba una dimensión metafísica: él estaba convencido de que solamente contemplando la naturaleza el pintor era capaz de “elevarse” a una visión del mundo que le diera la libertad de “crear” sus obras de una manera que se podía comparar al proceso divino de la

creación. El examen de la rica variedad de formas de la naturaleza, de los principios del crecimiento y de la estructura, encontró expresión en un gran número de obras, incluyendo esta acuarela de 1924, *Flora siciliana*, una acuarela misteriosa sobre fondo negro, una reminiscencia de su viaje a Sicilia en el otoño de ese año.



En la década 1920-1930, a partir de 1923, Klee ejecutó paisajes submarinos, mágicos de ensueño, con los pájaros como habitantes de un mar encantado. En *Paisaje con pájaros amarillos*, de 1923, que trataremos más adelante (p. 178), Klee sigue dejando patente su dominio de las formas de la naturaleza. En *Jardín de pájaros*, de 1924, Klee presenta una jardín absurdamente cómico. ¿Es subacuático, lo cual aumentaría el absurdo? El color verde oscuro,

terroso, apunta a ello. Las incongruencias encantadoras causan deleite. Cada uno de

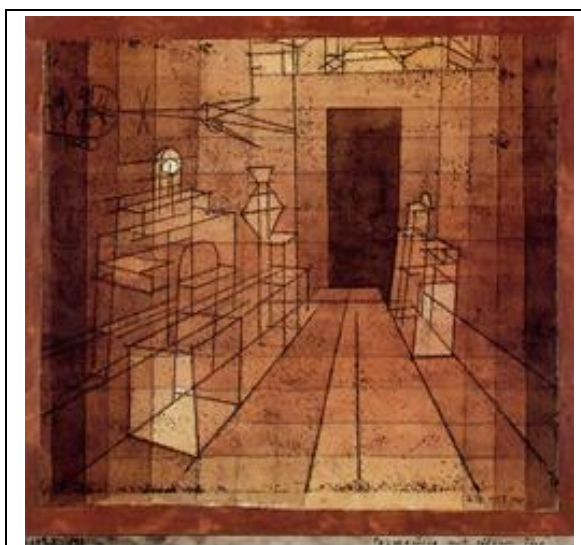
<sup>1</sup> Ch. Hopfengart y Michael Baumgartner, *Paul Klee. Life and Work*, Berna, 2012, pp. 164.

estos pájaros pequeños, varios de ellos de un color chillón, alegres y seguros de sí mismo, pisan delicadamente sobre las partes altas de las hojas y de las plantas. La ligereza es tal que ninguno deja huella alguna sobre estas y hojas tan frágiles y delicadas. Nada se dobla debajo de su ingravidez. No tienen esa ambición. La pintura tiene movimiento, pero al mismo tiempo parece congelada. Se asemeja a un friso imperturbable en la delicada plenitud de su arte. El jardín es puro artefacto. Trozos de paredes con un entramado en la pared superior flotan en el espacio, como si fuera una pared desprovista de la solidez exigible. De este mundo de Klee se han removido todas las cadenas y el espectador puede sentir que flota en él. El que dos de estos pájaros estén caminando al revés causa que uno sienta que esta pintura puede desaparecer y el espectador detrás de ella.

En la segunda mitad de la década 1920-1930, Klee deslumbra con unas composiciones cósmicas en las que peces, flores, plantas, planetas y personajes flotan ingravidamente en un vacío negro, esto es, los habitantes de la tierra y del cielo esparcidos en el vacío de la eternidad, como *El pez dorado* y *La magia de los peces*, de 1925, o *Alrededor del pescado*, de 1926, que se tratarán más adelante<sup>1</sup>.

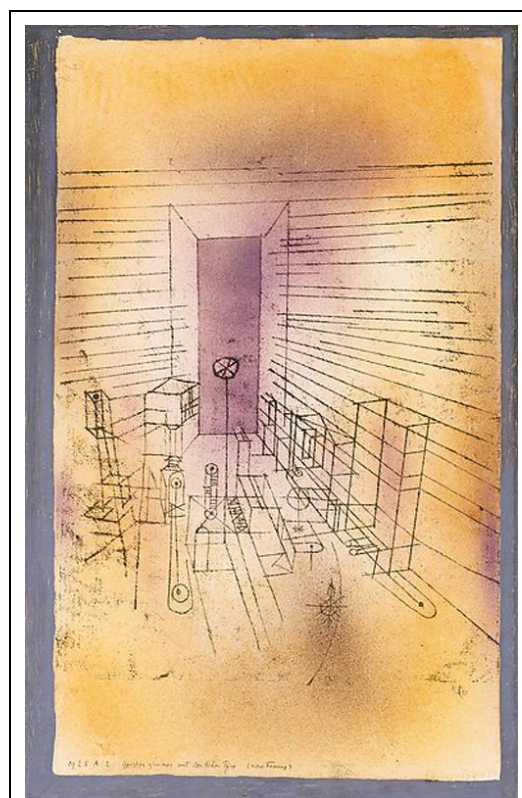
#### LAS CÁMARAS FANTASMALES

A principios de la década 1920-1939 Klee pintó una serie de cámaras fantasmales con líneas de



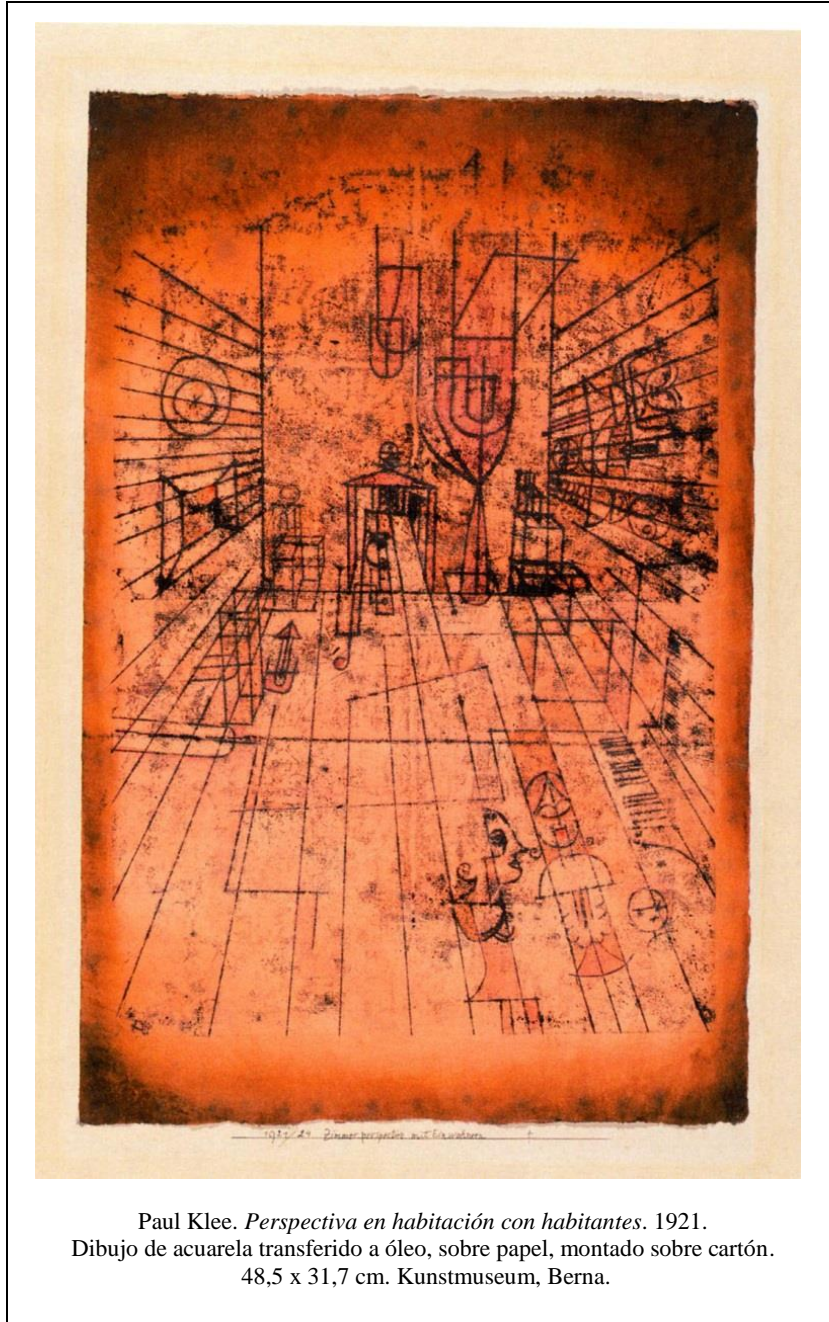
Paul Klee. *Perspectiva con puerta abierta*. 1923. Acuarela sobre papel. 26,2 x 26,8 cm. Museo Sammlung Rosengart. Lucerna.

perspectiva que reducían todo a una transparencia esquelética, como *Perspectiva con puerta abierta*, de 1923, o *Cámara fantasmal con una puerta alta*, de 1925. Él raramente usó la perspectiva y la aplicó en estas obras, siempre interiores, para mostrar su poderoso efecto tridimensional engañoso, lo cual explicó en una clase que impartió en la Bauhaus el 21 de noviembre de 1921.



Paul Klee. *Cámara fantasmal con una puerta alta*. 1925. Acuarela y tinta. 48,6 x 29,5 cm. MET. Nueva York.

<sup>1</sup> Para *El pez dorado*, p. 181; para *La magia de los peces*, pp. 149 y ss; para *Alrededor del pescado*, p. 148 y ss. y pp. 156-157.

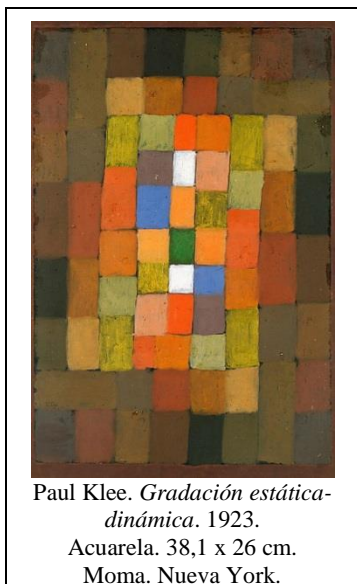


Paul Klee. *Perspectiva en habitación con habitantes*. 1921.  
Dibujo de acuarela transferido a óleo, sobre papel, montado sobre cartón.  
48,5 x 31,7 cm. Kunstmuseum, Berna.

En una clase sobre la perspectiva de noviembre de 1921, impartida en el contexto de la forma pictórica, después de una introducción muy precisa sobre la perspectiva central como medio de construir el espacio pictórico, Klee trató de “las distorsiones” de la perspectiva y sostuvo que estaban más cercanas del ojo humano que la perspectiva construida tradicionalmente por los pintores, que era más interesante artísticamente y que no tenía sentido dibujar con la perspectiva perfecta, pues “cualquiera podía hacerlo”.

En *Habitación con perspectiva con habitantes* los objetos en el interior de este espacio creado a través de la perspectiva tienen una proyección espacial, pero las figuras humanas, transgrediendo las reglas de la perspectiva, aparecen planas, burlándose así Klee de la perspectiva central como medio de organizar el espacio.

LOS CUADRADOS MÁGICOS Y OTRAS OBRAS CONSTRUCTIVISTAS



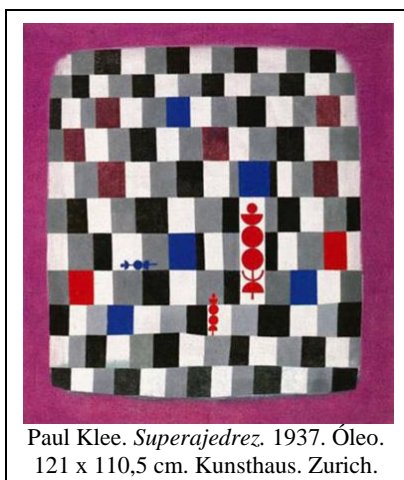
Paul Klee. *Gradación estática-dinámica*. 1923.  
Acuarela. 38,1 x 26 cm.  
Moma. Nueva York.



Paul Klee. *Nueva Armonía*.  
Óleo. 93,6 x 66,3 cm. Guggenheim  
Museum. Nueva York.

En la Bauhaus de Weimar Klee se encontró con un ambiente favorable al constructivismo. Como se ha dicho en el capítulo II (p. 35), Kandinsky regresó de Rusia con esa estética, Theo van Doesburg estuvo en la Bauhaus de 1921 a 1923 y en 1923 se incorporó al centro el constructivista húngaro Moholy-Nagy. Klee nunca fue constructivista, pero el constructivismo no le fue ajeno. Desde 1923

comenzó a construir estructuras pictóricas con el diseño de un tablero de ajedrez, coloreando los cuadrados que las componían. No cesó de hacerlas nunca hasta su muerte. Le encantaban los ritmos autónomos y las atracciones que generaban los



Paul Klee. *Superajedrez*. 1937. Óleo.  
121 x 110,5 cm. Kunsthau. Zurich.

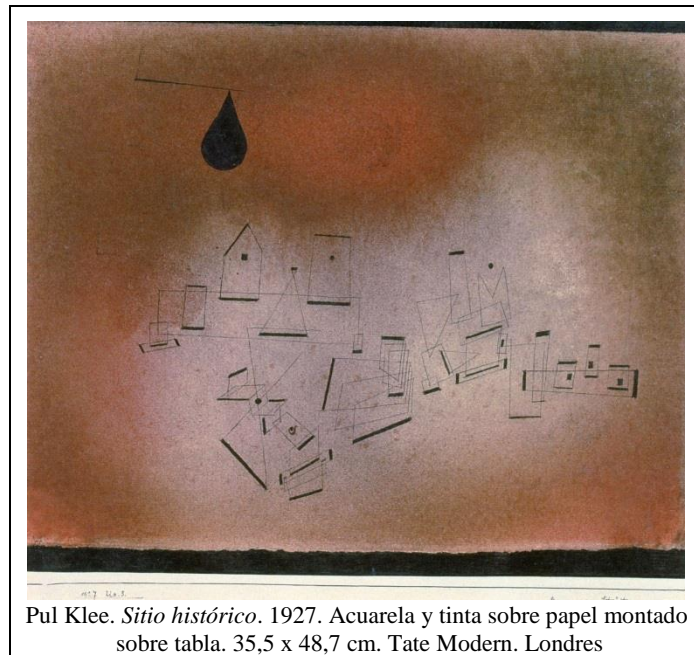
ladrillos de color cuando se colocaban unos al lado de los otros, como en *Gradación estática-dinámica*, de 1923, o *Nueva Armonía*, de 1930. No tenían significado objetivo alguno y es perceptible en

ellas la idea de sus colegas de la Bauhaus, de que el tablero de ajedrez era la organización estructural superior de una superficie. Algunas veces incluyó piezas de ajedrez, como en *Superajedrez*, de 1937, y en otras el proceso constructivo de aquel entramado de cuadrados le sugería alguna asociación arquitectónica, como en *Arquitectura*, de 1923.



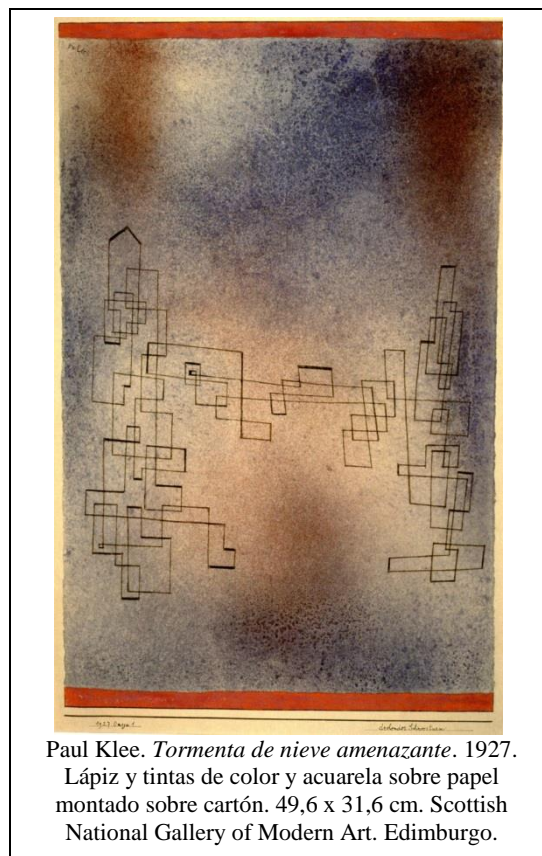
Paul Klee. *Arquitectura*. 1923. Óleo.  
54 x 36.8 cm. Kunstmuseum. Berna.

### 3. LOS MÚLTIPLES ESTILOS COMPOSITIVOS DE LA PINTURA DE KLEE

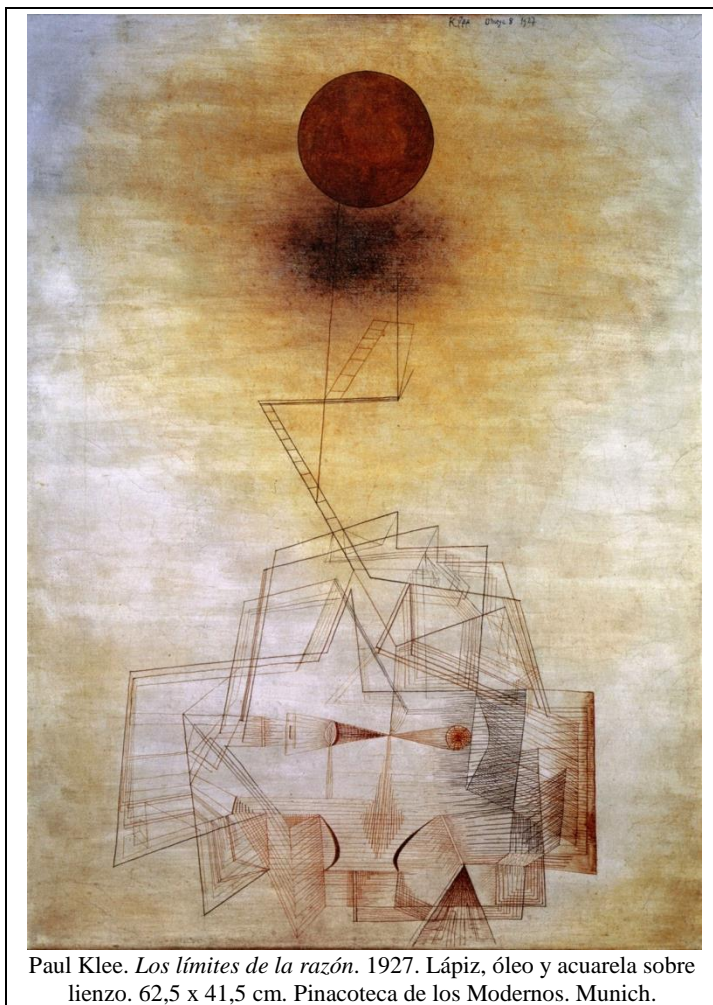


Paul Klee. *Sitio histórico*. 1927. Acuarela y tinta sobre papel montado sobre tabla. 35,5 x 48,7 cm. Tate Modern. Londres

En *Sitio histórico* y en *Tormenta de nieve amenazante*, ambas de 1927, combina unas representaciones urbanas de cierta complejidad geométrica con elementos extraños a la precisión, como esa especie de lágrima en la primera y un fondo de colorido difuso que evoca la tormenta en la segunda.



Paul Klee. *Tormenta de nieve amenazante*. 1927. Lápiz y tintas de color y acuarela sobre papel montado sobre cartón. 49,6 x 31,6 cm. Scottish National Gallery of Modern Art. Edimburgo.



*Límites de la razón*, de 1927, representa la postura de Klee en el conflicto que surgió en la Bauhaus acerca de la orientación que debía seguir el diseño. Los “progresistas”, agrupados en torno a Laslo Moholy-Nagy, pretendían modernizar el arte visual mediante la construcción y la racionalidad, de la ciencia y la tecnología. La fotografía como medio técnico estaba en el epicentro de la revolución, la clave de la estética del “ver activado” propugnada por Moholy-Nagy. Esta concepción chocaba con la pintura tradicional de caballete de Klee y Kandinsky, que descansaba en el diseño del color. Moholy-Nagy formuló su alternativa en los siguientes términos: “De la pintura con pigmento a exposiciones de luz proyectadas con un reflector”.

Klee expresó sus reparos a la racionalización y a la

mecanización progresiva en la Bauhaus en los siguientes términos:

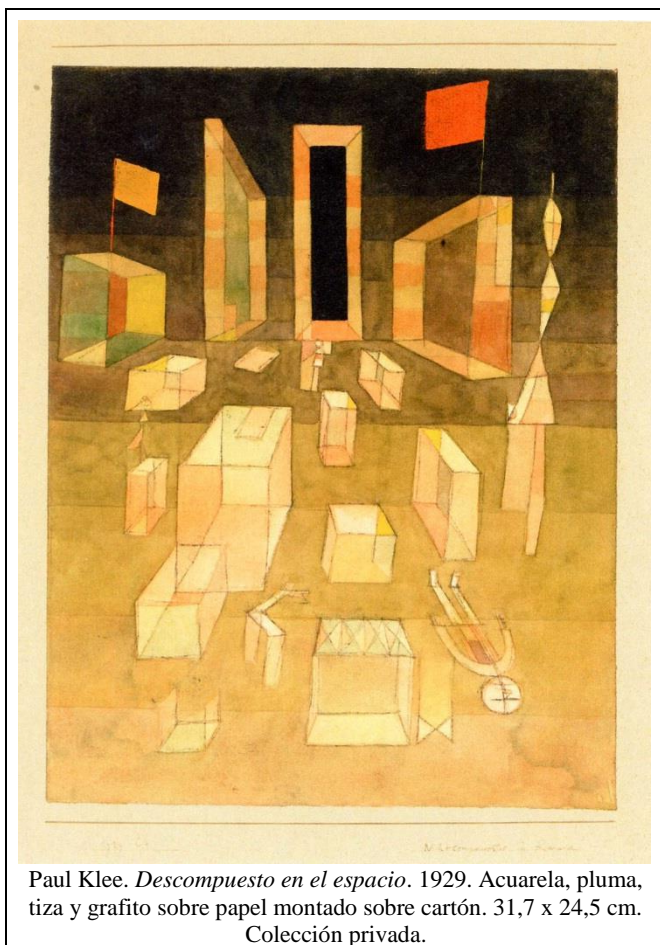
“Construimos y construimos, pero la intuición es todavía una buena cosa. Nosotros documentamos, explicamos, justificamos, organizamos: son buenas cosas, pero así no alcanzamos la totalidad”<sup>1</sup>

*Límites de la razón* parece una encarnación artística de este comentario. En la parte inferior de la obra se muestra una construcción transparente, inconsistente espacialmente, que se asemeja a un rostro, con los ojos, la nariz y la boca sugeridos. Los dos ojos de la cabeza se parecen a los oculares de un periscopio. El izquierdo dirige sus rayos visuales a niveles diferentes simultáneamente, mientras que el derecho choca con una lente semi-convexa y está apuntando al espectador. Si se interpreta la construcción como una cabeza, las lentes de los ojos girarían a un lado y a otro para seguir el asombroso laberinto de la construcción transparente. El aparato óptico y la visión racionalizada que representa es limitada en su capacidad para aprehender la experiencia y claramente incapaz de percibir las reflexiones simultáneas de la construcción cristalina. El nivel superior de ver, la aprehensión de la totalidad, como Klee la denominaba, no podía alcanzarse de esta forma. Como ilustra la pintura, el ascenso es espiritual y conduce a la fuente de la luz, vía la frágil escalera de la intuición. No puede

<sup>1</sup> Ch. Hopfengart y Michael Baumgartner, op. cit, p. 198.

### 3. LOS MÚLTIPLES ESTILOS COMPOSITIVOS DE LA PINTURA DE KLEE

alcanzarse a través de medios racionales o tecnológicos, sino solamente a través del riesgo creativo.



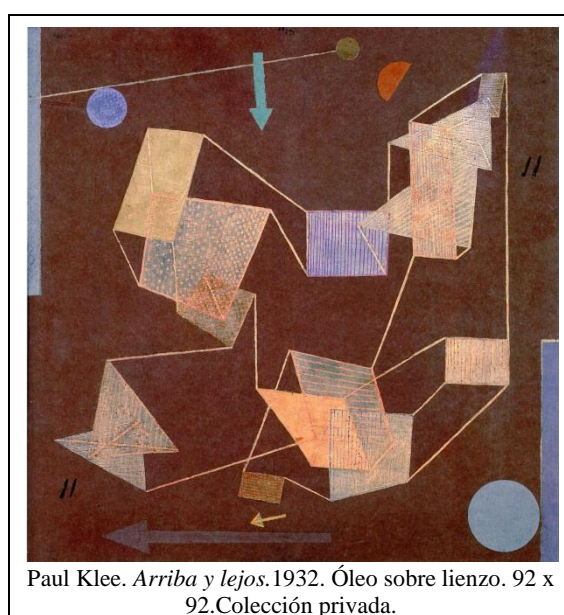
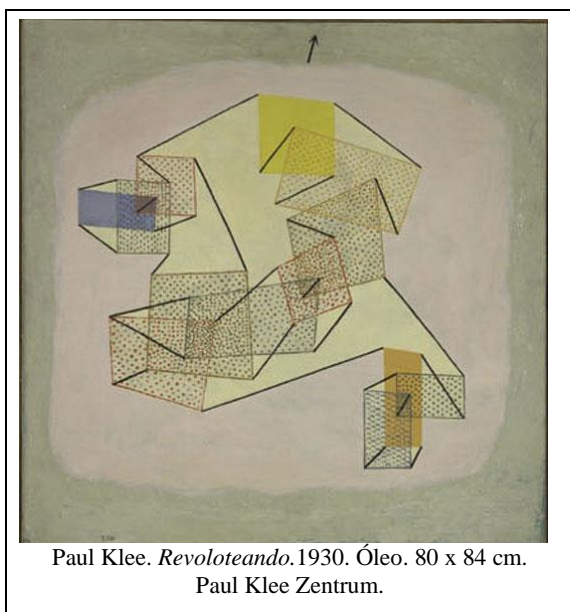
En *Descompuesto en el espacio*, de 1929, es la figura humana tendida el elemento extraño, además de un marco rectangular con un fondo negro inquietante.

Klee exploró el tema de la ingravidez a partir de 1930, presentando construcciones geométricas de tres dimensiones que parecen vagar por el espacio. Se basan en principios constructivos precisos, aunque a menudo son irracionales en su lógica espacial.

En *Revoloteando*, de 1930, y *Arriba y lejos*, de 1932, las esquinas de las figuras de cuatro lados (tetraédros) que se sobreponen son solamente racionales parcialmente, esto es, unidos por dos esquinas. Otras uniones son “irracionales” o creadas al azar. Esto da una impresión de estructura tridimensional con una perspectiva inquietante. Sus superficies parecen pertenecer a diferentes niveles espaciales y cambiar en la percepción del

observador.

Klee elaboró el fundamento para estas construcciones tridimensionales ilusorias en sus clases de la Bauhaus sobre “Formas planimétricas”, en las que sistemáticamente se ocupó de las posibilidades de las construcciones

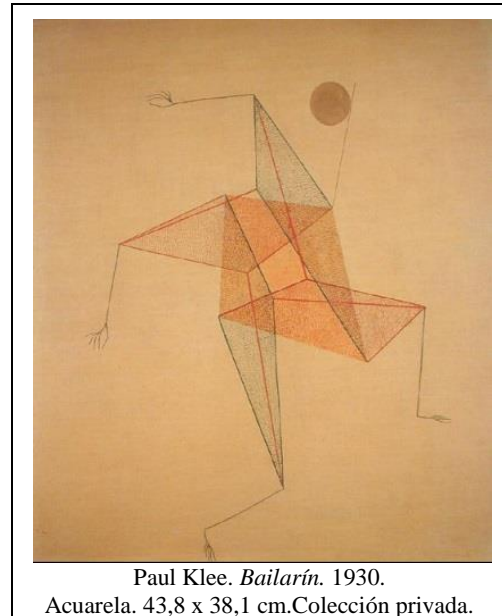
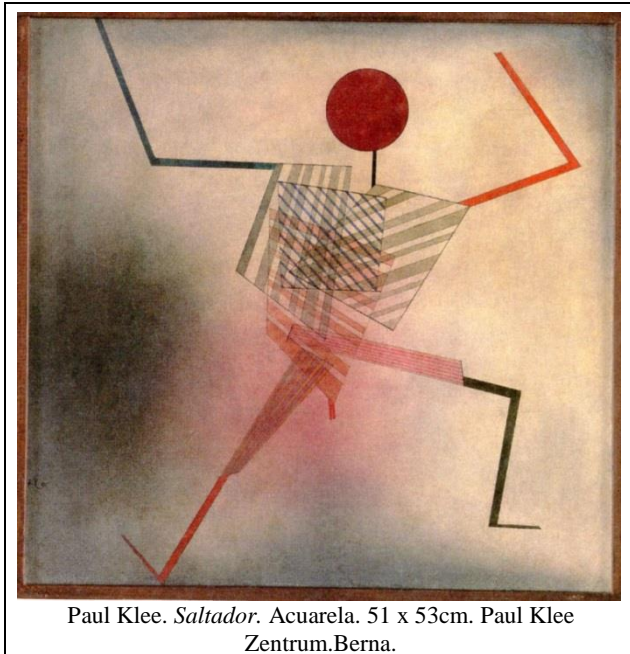




### 3. LOS MÚLTIPLES ESTILOS COMPOSITIVOS DE LA PINTURA DE KLEE

racionales e irracionales. En su obra artística plasmó estos principios, creando obras tridimensionales, sin arriba ni abajo, como los castillos en el aire de Aristófanes.

En *Bailarín y Saltador*, ambas de 1930, Klee dio un giro inesperado a estas construcciones tridimensionales al añadirle cinco líneas y un redondel y crear así una prodigiosa imagen de un danzarín o de un saltador.

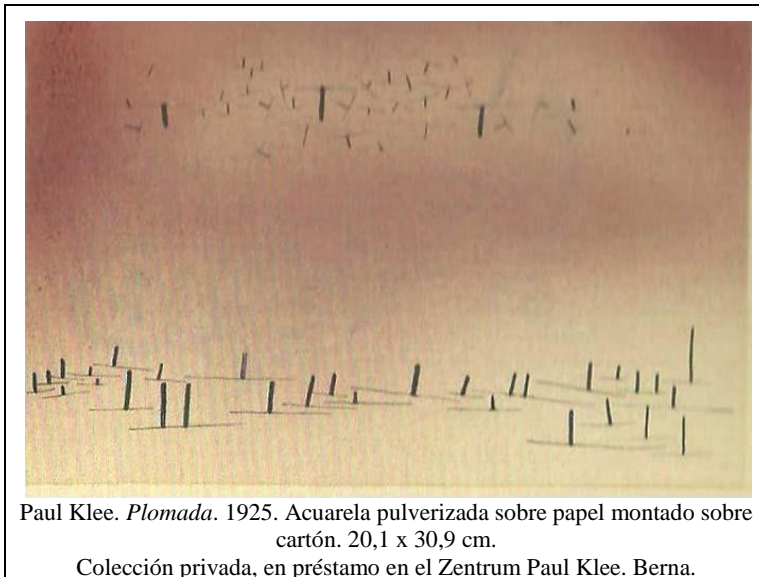


*P Catorce*, de 1931, es quizás la más constructivista de estas obras, pero lejos de la complejidad y pureza geométrica que caracterizaba a este racionalismo.



LAS TRANSPARENCIAS

En torno a 1925 Klee adoptó la técnica del pulverizador, inventada por sus compañeros de la Bauhaus Kandinsky y Laszlo Moholy-Nagy. En esta técnica, en coherencia con el programa funcionalista de la Bauhaus, la pintura aplicada con el pincel era sustituida por una aplicación neutra, técnica del color, consistente en frotar con un pequeño pincel la pintura sobre un cedazo y permitir que la pintura cayera sobre la superficie en gotitas muy pequeñas. Contornos y texturas podían conseguirse utilizando pantallas muy finas o placas de metal perforadas. Como Kandinsky y Moholy-Nagy, Klee utilizó la técnica para crear una serie de construcciones abstractas, como *Horizonte, cenit y atmósfera*, 1925, o *La plomada*, de 1926.

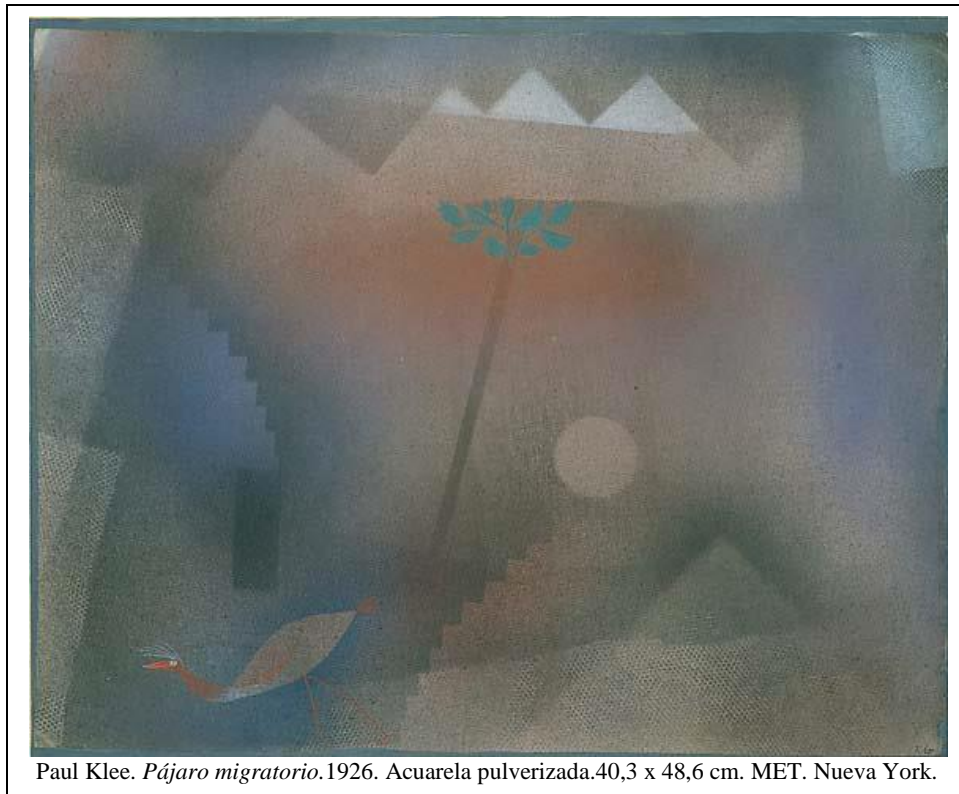
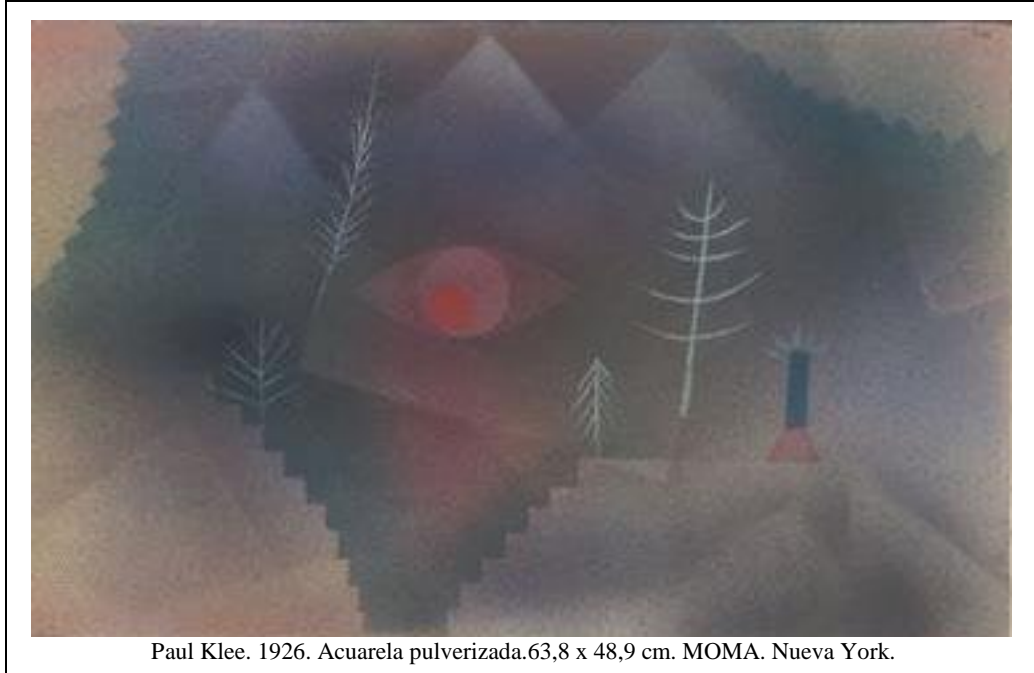


En esta última un velo fino de color pulverizado sobre toda la superficie del papel transforma el plano de la pintura en un espacio de una expansión aparentemente infinita. El único elemento pictórico de la composición es una forma en “T” de varios tamaños. En la parte baja de la pintura esta forma en “T” está al revés para plasmar el efecto de la fuerza de la gravedad de la tierra sobre el mundo de los objetos. Separado de esta región inferior por el espacio vacío de la atmósfera, el signo de la “T” en el reino superior, cósmico, no está sujeto a la perpendicular, sino apunta a varias direcciones libremente. Tres “T”, sin embargo, permanecen en el campo de fuerza de la gravitación de la tierra, orientado hacia su polo como las agujas de una brújula. La estática y la dinámica se confrontan como orden y caos.



### 3. LOS MÚLTIPLES ESTILOS COMPOSITIVOS DE LA PINTURA DE KLEE

Pero Klee emplea también la pulverización para representar sus paisajes cósmicos, de cuento de hadas, infantiles, como en *Vista del paisaje*, en donde el gran ojo sorprendentemente plantado en el centro parece evocar una cualidad mística, ultramundana, no extraña en la obra de Klee, o en *Pájaro migratorio*, ambas obras ejecutadas en 1926.



### 3. LOS MÚLTIPLES ESTILOS COMPOSITIVOS DE LA PINTURA DE KLEE

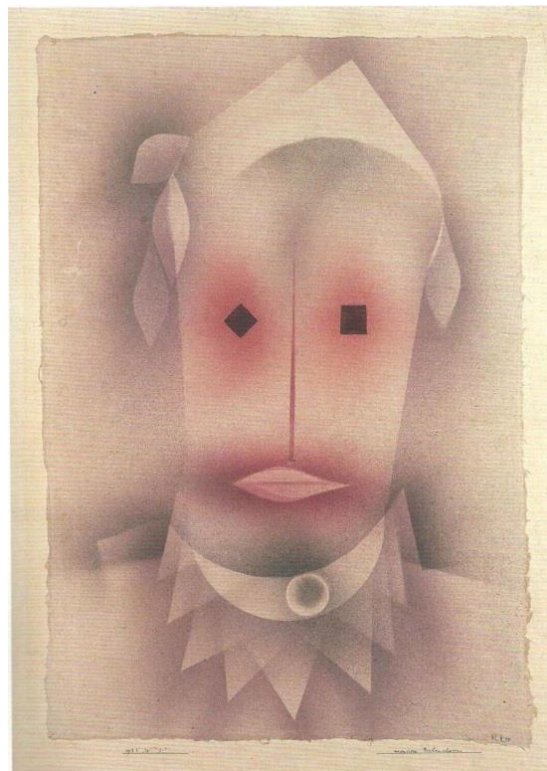
Asimismo, Klee recurrió a la pulverización para afirmar la libertad artística y utilizó esta técnica de vanguardia para temas poco convencionales, cómicos, divertidos, con elementos sorprendentes, como *La máscara con banderita*, de 1925 (asombrosa descomposición geométrica de un rostro que no se nos presenta como frío y racional, sino humano y natural), y *Hombre con sombrero de copa*, y *Monsieur Perlenschwein*, ambos de 1926, esta última un retrato de un hombre extraño, coloreado de rosa, con orejas de cerdo y una perla en el cuello.



Paul Klee. *La máscara con banderita*. 1925. Acuarela pulverizada. 65 x 49 cm. Lenbachhaus. Munich.



Paul Klee. *Hombre con sombrero de copa*. 1925. Acuarela pulverizada. 63,8 x 48,9 cm. MOMA. Nueva York.



Paul Klee. *Monsieur Perlenschwein*. 1923. Acuarela pulverizada. 20,1 x 30,9 cm. Kunstsammlung Norhein-Westalen. Düsseldorf.

LOS TRENZADOS



Paul Klee. *Vista de un santuario en la montaña*. 1926.  
Pluma, acuarela, óleo y grafito. 47 x 30 cm. Sprengel Museum Hannover.

En 1926 Klee descubrió la decoración en trenzado de los vikingos y comenzó a explorar una nueva estructura pictórica consistente en una configuración de líneas paralelas por la superficie de la pintura, con las que representó temas muy variados. Un tema que Klee trató con diversos estilos compositivos fue el de presentarnos lugares imaginarios con edificios enigmáticos, monumentos santuarios, tumbas y palacios. A menudo estas estructuras aparecen en ruinas, de forma que estas pinturas no solo nos transportan a un lugar sino a otro tiempo. Algunas de estas pinturas aluden a viajes reales suyos al Mediterráneo o Egipto, pero en otras ocasiones versan sobre países o

continentes que nunca visitó y en algunos casos a lugares inventados por él. Hay lugares del mundo de la imaginación que recuerdan cuentos de hadas, sagas o las narrativas fantásticas de la literatura romántica. Hay islas secretas y países imaginarios, ciudades de ficción con nombres tales como Adrasteapolis, Beride, Bejodte, Bj , Bor, Pirla, Pal Phrun, etc. En el estilo compositivo del trenzado vikingo Klee trató este tema, como en *Vista de un santuario en la montaña* u *Olimpo destruido*, ambos de 1926.

### 3. LOS MÚLTIPLES ESTILOS COMPOSITIVOS DE LA PINTURA DE KLEE

Pero también representó personajes en este estilo compositivo como *La reunión de las brujas de Walpurgis*, de 1935, una festividad celebrada en la noche del 30 de abril al 1 de mayo en grandes regiones de Europa Central y del Norte. En la cultura popular alemana es la noche de una reunión de brujas en el Brocken, el pico más alto de las Montañas Harz, una cadena montañosa en Alemania Central. Según Félix, el hijo de Klee, estas leyendas ejercieron una particular influencia en la obra de Klee.

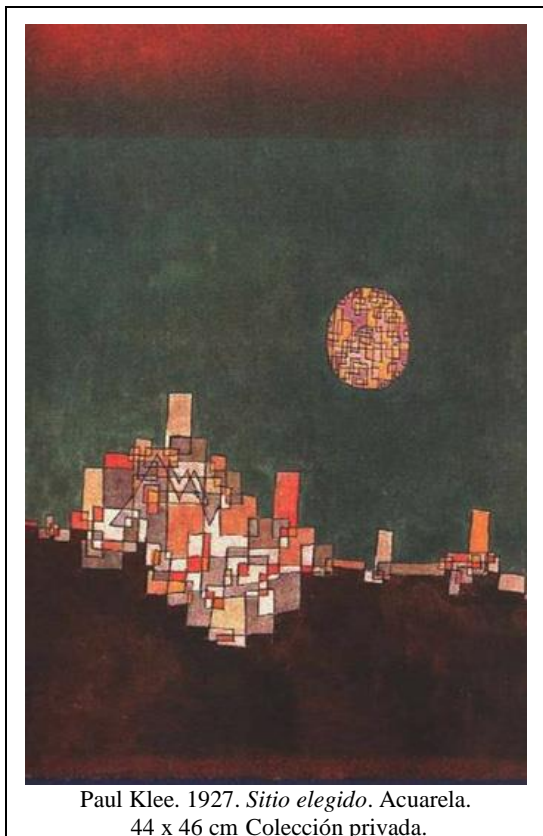
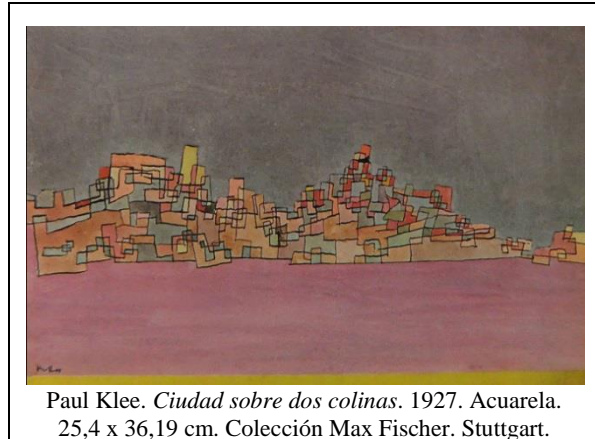


Paul Klee. *La noche de Walpurgis*. 1935. Gouache. 50,8 x 47 cm.  
Tate Modern. Londres.

### 3. LOS MÚLTIPLES ESTILOS COMPOSITIVOS DE LA PINTURA DE KLEE

#### INTERSECCIONES DE LÍNEAS CONTINUAS EN ÁNGULOS RECTOS

A partir de 1925 Klee comenzó a elaborar una nueva composición pictórica que forma con una línea continua combinada con otras líneas que la intersectan. Klee comenzaba esta figuración en un punto y dibujaba sin parar una serie de ángulos rectos irregulares. Luego trazaba otra línea continua de la misma naturaleza que la anterior y así sucesivamente. Las áreas que se originaban por la intersección las coloreaba y las organizaba, dando lugar a obras de distinto carácter, como *Ciudad sobre dos colinas* y *Sitio elegido*, de 1927, en las que los cuadrados y polígonos recuerdan casas, planificación y construcción, o *Loco en trance*, de 1929, un dibujo coreográfico, o *Simbiosis artística*, de 1934, en la que Klee ilustra mediante un árbol con cuatro floraciones una simbiosis entre estas formas y el fondo.



### 3. LOS MÚLTIPLES ESTILOS COMPOSITIVOS DE LA PINTURA DE KLEE



Paul Klee. *Simbiosis artística*. 1934. Acuarela. 32,2 x 38,4 cm. Paradero desconocido.



### 3. LOS MÚLTIPLES ESTILOS COMPOSITIVOS DE LA PINTURA DE KLEE

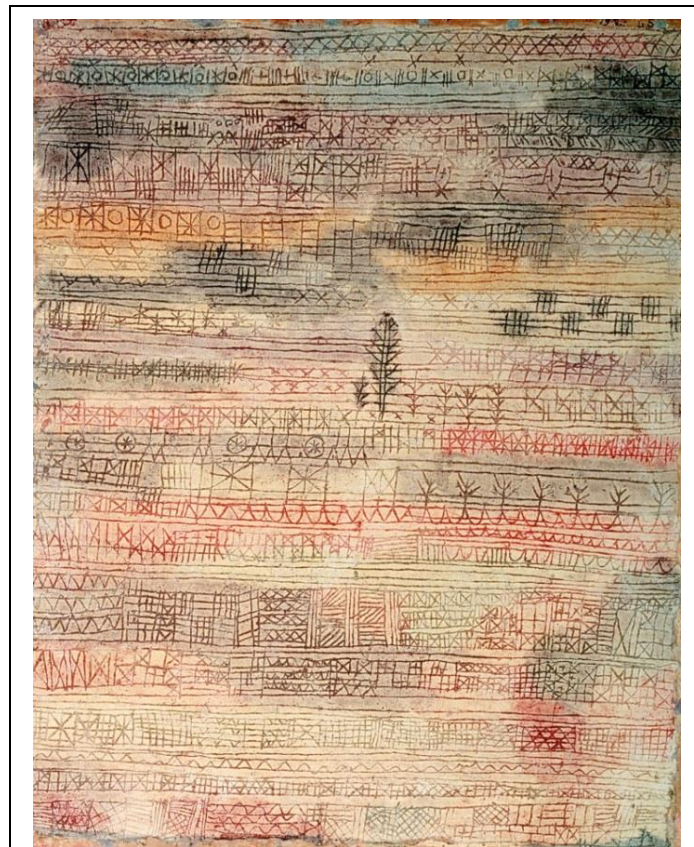
#### EL DISEÑO DE BORDADO O ENCAJE

Desde la segunda mitad de la década 1920-1930 Klee, de vez en cuando, empleó un estilo compositivo similar al bordado o al encaje, consistente en signos inspirados en letras impresas y en notaciones musicales. Los signos repetidos o con ligeras variaciones evocando edificios y follaje se extienden densa y concentradamente entre líneas similares a las de las escrituras musicales. Se parecen a notaciones musicales.

Esos signos pueden evocar follaje claramente y en algunos casos también edificios. En el óleo *jardín joven*, de 1927, el colorido es más variado que en el también óleo *Ciudad damnificada*, de 1936, en donde, aplicado en varios grados de intensidad, el único color es el marrón, con la excepción de la flecha negra, signo pictórico de la dirección y símbolo de una destrucción inminente.



Paul Klee. *Ciudad damnificada*. 1936. Óleo sobre lienzo. 45 x 35 cm. MET, Nueva York.

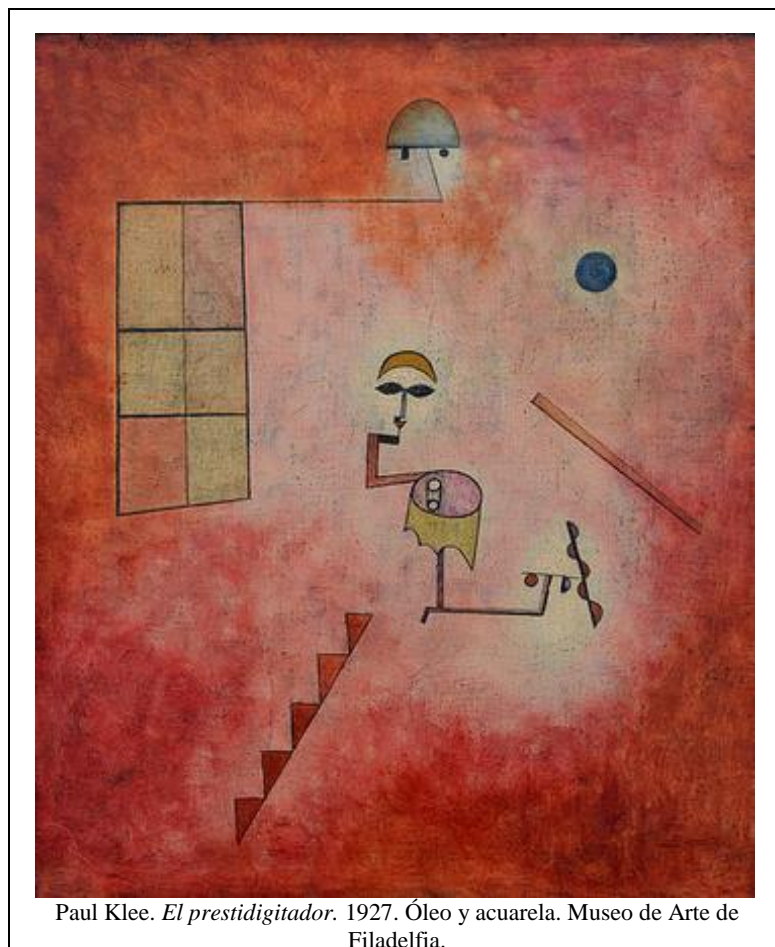
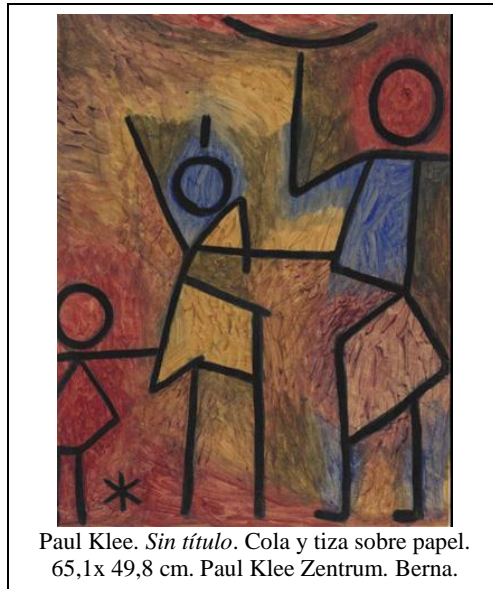


Paul Klee. *Jardín joven*. 1927.  
Óleo y dibujo garabateado sobre lienzo. 64,4 x 50,1.  
Colección privada.

### 3. LOS MÚLTIPLES ESTILOS COMPOSITIVOS DE LA PINTURA DE KLEE

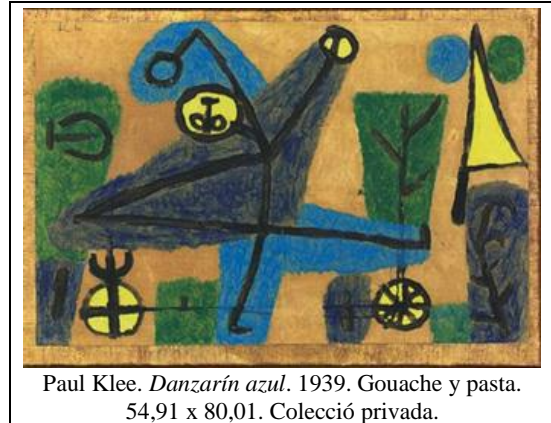
#### LA FIGURA HUMANA CON UNAS LÍNEAS

A lo largo de su carrera artística Klee se acercó en varias ocasiones a la figura humana recurriendo a sencillas líneas y a formas circulares, como *El prestidigitador*, de 1927 o *Sin título*, de 1940.



### 3. LOS MÚLTIPLES ESTILOS COMPOSITIVOS DE LA PINTURA DE KLEE

Con este sencillo procedimiento, Klee es capaz de trasladar en ocasiones una fuerte impresión de movimiento, como, por ejemplo, en *Amarillo sucumbe*, de 1935, y *Danzarina azul* de 1939.



En *Retrato de un equilibrista*, de 1927, representó a un funámbulo a través de una figura alargada que dobla la rodilla, extiende los brazos y consigue un equilibrio precario valiéndose de unas bolas o pesas. El juego de líneas y formas, incluyendo la plataforma amarilla, puede leerse como un rostro: las bolas forman los ojos y la rodilla doblada la nariz



EGIPTO

Paul Klee, a los 50 años, realizó uno de los grandes deseos de su vida: visitar Egipto. En 1928 pasó el mes de diciembre en este país. Klee contempló el paisaje con intensidad y fruición, enriqueciendo lo que veía con sus conocimientos históricos. Estuvo en Luxor, Carnac, Tebas, Asuán y El Cairo, y el viaje fue una experiencia casi tan grande como el anterior a Túnez. La impresionó la tierra fértil, de aluvión, del valle del Nilo, inundada y seca alternativamente y con huellas de haber sido cultivada desde hacía mil años, las formas piramidales y los remolinos verticales que formaban los rápidos del río.

La imagen cambiaba constantemente, pero eran variaciones de una única imagen, la configuración pictórica que subyacía en todas ellas. Esta configuración penetró en la

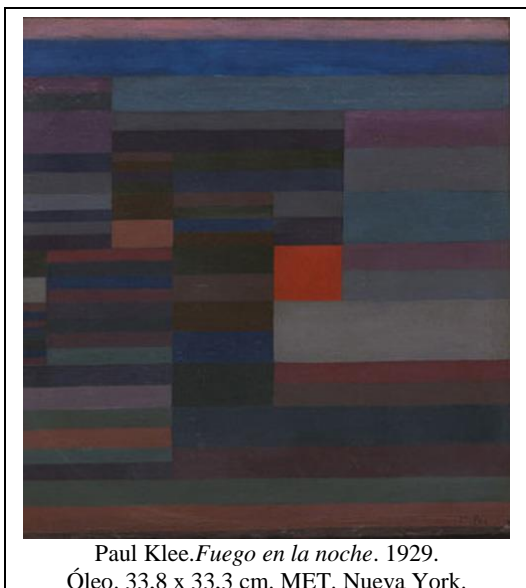
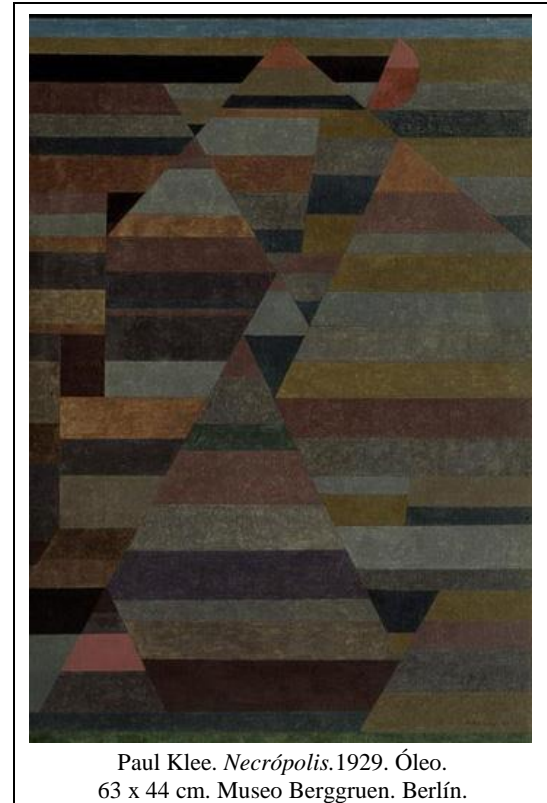
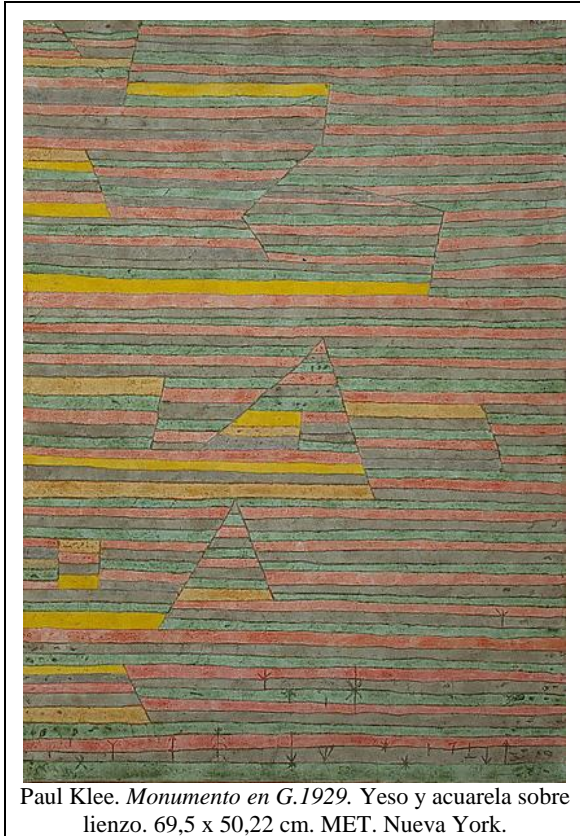


conciencia de Klee allí donde los recuerdos pictóricos no se distinguían de las creaciones de nuestra propia fantasía. Seis meses después estaba Klee en su estudio, intentando con los medios artísticos disciplinar una red abstracta de líneas rítmicas, amorfas y de formas cambiantes que habían encontrado camino en el lienzo de una forma instintiva. No tenía en mente nada que intentara representar, pero de repente emergió una imagen, una composición pictórica de bandas horizontales de distinta anchura, estratificadas, que, al ser cortadas por líneas verticales y diagonales, formaban bloques más o menos rectangulares,

distintamente coloreadas, que tenían cierta parecido a una vista aérea de un gran valle cultivado en campos de no grandes dimensiones. Era una imagen abstracta, pues Klee nunca la había visto, pero en ella estaba sintetizado el paisaje egipcio que Klee vio y sintió. La imagen, con variantes y añadidos, la emplearía Klee en distintas pinturas ejecutadas en 1929 que reflejaban sus vivencias del paisaje egipcio. *Carretera y Caminos* es la pintura más importante surgida de este viaje, con su sensación de amplitud, de topografía, que se hace más intensa cuando el ojo recorre la pintura y se familiariza con ella.

### 3. LOS MÚLTIPLES ESTILOS COMPOSITIVOS DE LA PINTURA DE KLEE

En *Monumento en G* y en *Necrópolis*, ambas de 1929, funde las bandas estratificadas de diferente anchura y de distinto color que le evocan los terrenos cultivados del valle del Nilo con los triángulos que apuntan a las pirámides que visitó en Giza, Luxor y Asuán, formando, sobre todo en *Necrópolis*, una estructura pictórica rigurosa, geométrica de enorme belleza.



*Fuego en la noche*, de 1929, es un símil del paisaje nocturno del valle del Nilo, los campos cultivados en marrones, verdes, violetas y azules, con un rectángulo opaco rojo destacado en una posición central, que evoca una hoguera encendida cuando el sol se pone, una banda azul sugiriendo el cielo y la rosa encima el crepúsculo.

EL REINO ATMOSFÉRICO



Paul Klee. Escena de caza aérea.  
1929. Acuarela. 31 x 51 cm.

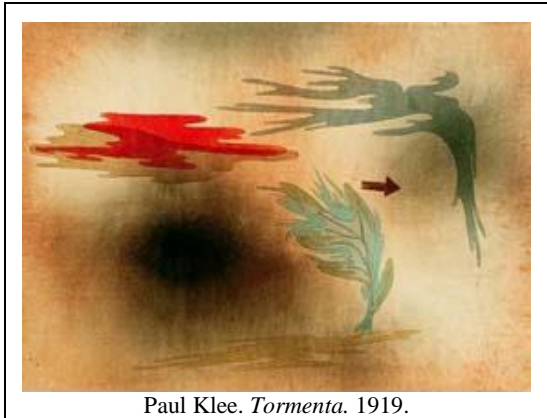
A partir de 1929 Klee se propuso conquistar el reino del aire en sus obras. Empezando desde el fondo de la pintura, procedió a colocar una forma coloreada encima de otra como una serie de transparencias. Cada una de estas formas tenía una tonalidad propia excepto donde se superponían, en cuyo caso el color cambiaba a una mezcla de los dos. Así se producía un efecto transparente, ligero, mágico. Era el reino del aire, suavemente móvil, un reino en el que las formas individuales tenían el poder de revolotear, como en *Escena de caza aérea*, de 1929, o en *Grupo atmosférico en movimiento*, también de 1929, en la que una nube cruza rauda el cielo.



Paul Klee.  
*Grupo atmosférico en movimiento.*  
1929.  
Acuarela sobre papel.  
23 x 30,6 cm.  
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalia. Düsseldorf.

### 3. LOS MÚLTIPLES ESTILOS COMPOSITIVOS DE LA PINTURA DE KLEE

En *Tormenta*, asimismo de 1929, un árbol aparece azotado por un viento huracanado, y en *Antes de la nieve*, del mismo año que las anteriores, varias capas transparentes de color lentamente avanzan una a una desde la oscuridad del fondo y se envuelven en un árbol, que experimenta un anticipo del mal tiempo que se acercaba.



Paul Klee. *Tormenta*. 1919.



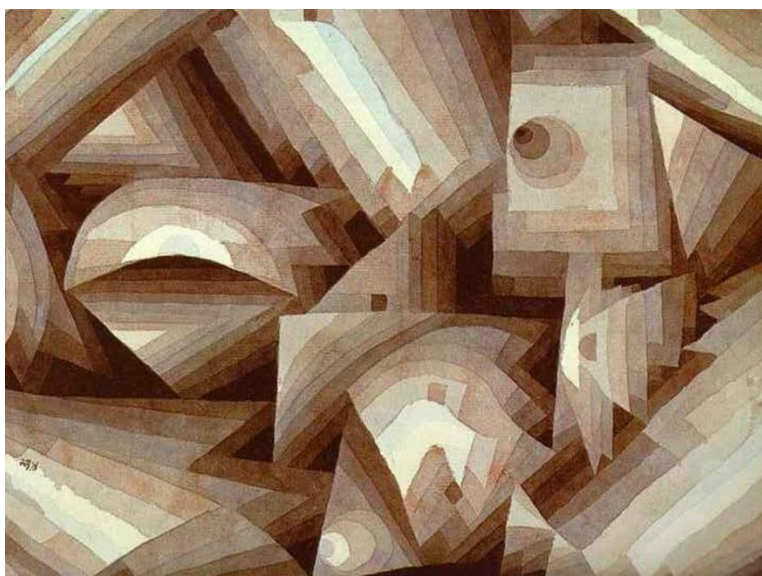
Paul Klee. *Antes de la nieve*. 1929. Pluma y acuarela.  
35,5 x 39 cm. Colección privada.



Paul Klee. *Paisaje oceánico*. 1929.

Klee también empleó esta técnica para representar otro reino transparente, el del agua. En *Paisaje oceánico*, de 1929, creó una visión de penumbra submarina y actividad, introduciendo unas plantas-símbolos en varios planos.

POLIFONÍA



Paul Klee. *Gradación de cristal*. 1921.  
Acuarela. 24,5 x 31,5 cm. Kunstmuseum, Basilea.

Desde 1921, año en que Klee comenzó a ejercer la docencia en la Bauhaus, se propuso visualizar las estructuras musicales y los sonidos simultáneos, la polifonía, que, musicalmente hablando, es el conjunto de sonidos simultáneos en que cada uno expresa su idea musical, pero formando con los demás un todo armónico. Esta transferencia de los elementos estructurales de la música polifónica a una pintura la realizó mediante la repetición y el

sombreado de formas y colores. Las gradaciones cromáticas continuas de color y la variedad de motivos y formas producía la ilusión de un espacio-tiempo continuo análogo a una composición musical. Pero el principio de las gradaciones de color pintadas en capas como si fueran vitrificadas, fueron aplicadas por Klee a diferentes temas, no solamente el polifónico, en 1921. Así, recurrió a él para la representación de diseños estructurales, como *Gradación de cristal*, o procesos de movimiento o de crecimiento en la naturaleza, como *Peces* (p. 182) y *Plantas moribundas* (pp. 44-46 y p. 141), disposiciones arquitectónicas, como *Ciudad de ensueño* (p. 70), o incluso la figura humana, en *Corredor en la meta* (p. 300).



Paul Klee. *Fuga en rojo*. 1921  
Acuarela. 24,9 x 31,5 cm. Paul Klee Zentrum. Basilea.

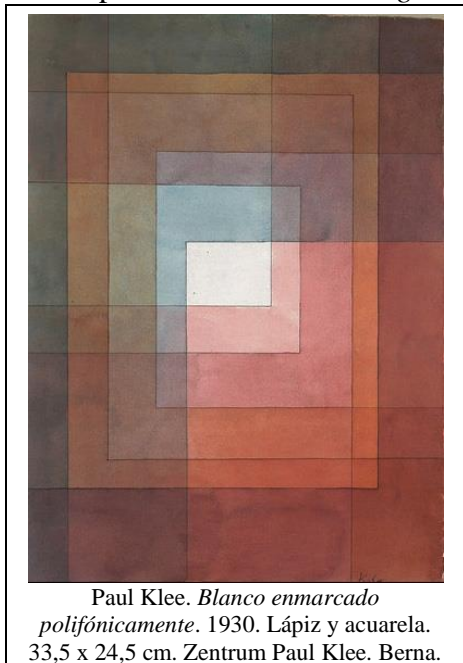
La aplicación gradual de capa sobre capa de acuarela de distinto color y en una gradación de claro a oscuro, produce a menudo el efecto de que los objetos y las formas están elevándose desde un fondo oscuro. Pero a su intento de representar la polifonía dedicó Klee el mayor número de obras con esta técnica y *Fuga en rojo*, de 1921, fue la primera de ellas. El título proclamaba que la composición era una fuga de colores y la acuarela es un intento de

representar los movimientos de las formas y de los colores en su evolución temporal y

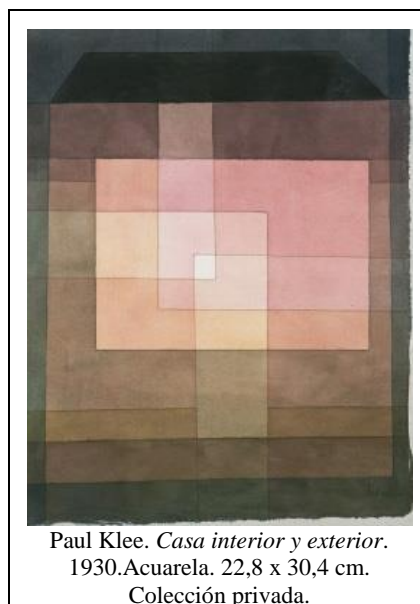


espacial. Estos movimientos son visualizados por la superposición gradual de las formas en un espacio sin perspectiva y por medio de degradados cromáticos continuos de blanco a negro, pasando por el rojo.

Entre 1929 y 1934 Klee pintó quince obras con el término “polifon...” en el título, todas ellas con la misma técnica de *Fuga en rojo*, la gradación del color, pero ya no emplea las ovaladas de *Fuga en rojo*, sino rectangulares.



*Blanco enmarcado polifónicamente*, de 1930, es una de la serie de acuarelas estructurales linealmente en capas. Es una disposición de colores meticulosamente compuesta, con siete rectángulos que se superponen y forman una cincuentena de espacios bien definidos en su interior. Cada uno de estos espacios está coloreado con un solo color y es traslúcido.

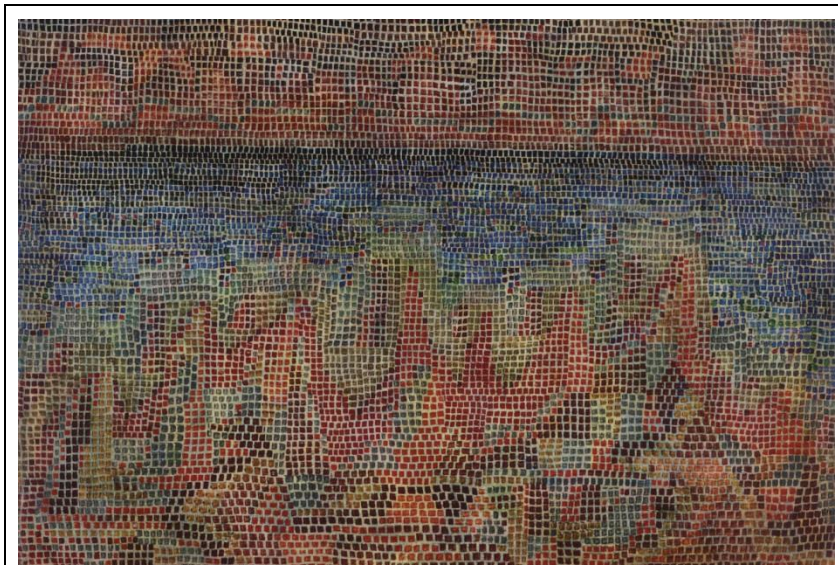


Los colores que Klee emplea son tonalidades de rosa pálido, el azul pálido, tonalidades de naranja pálido y de gris, que se saturan cuando los espacios se acercan a los bordes de la pintura. En el centro de la composición el blanco del papel, sin pintar, forma un punto de luz.



Pero como en la serie del cuadrado mágico, este juego puramente formal de repente le evoca formas objetivas que él desarrolla (*Casa, exterior e interior*, de 1930) o sirve de escenario para formas objetivas, como en *Arquitectura polifónica* de 1930.

PUNTILLISMO



Paul Klee. *Acanuilados junto al mar*. 1931. Óleo. 44 x 62 cm. Lembachhaus. Munich.

De 1930 a 1933 se interesó en el uso de una técnica que él mismo denominó “el llamado puntillismo”, en referencia a la obra de Georges Seurat y los Neo-impressionistas, que habían disuelto la apariencia de la realidad en pequeños puntos de color. La aproximación de Klee es algo diferente. En estas pinturas suyas, que él calificó, de

“divisionistas”, primero sella la superficie del cuadro con pintura espesa, blanca, que a menudo se aplica en capas sucesivas, y luego cubre esto con un mosaico denso de pequeños puntos de color. A menudo pinta encima varias veces y las partículas individuales de color crean una superficie con relieve, como en *Acanuilados junto al mar*, de 1931. Los puntos de color de esta pintura forman un diseño animado en el que se reconocen vagamente los contornos de un paisaje al borde del mar, con acanuilados, el mar y el cielo.



Paul Klee. *Una estrella se levanta*.. 1932. Acuarela. 37 x 55 cm. Zentrum Paul Klee. Berna.

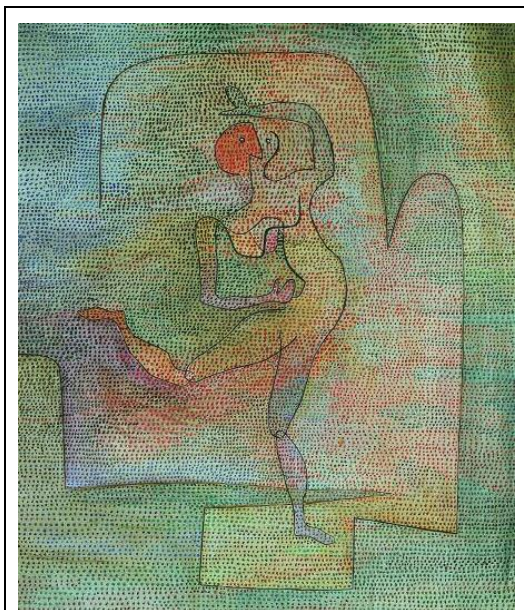
En *Una estrella se levanta*, de 1931, la trama de puntos, situada delante de delicados matices coloreados, está completada por pequeñas superficies delimitadas y por unas formas lineales abiertas. Éstas marcan, por ejemplo, unos horizontes en la parte inferior, mientras que, encima, un zigzag representa el trayecto que ha seguido la estrella que se eleva por el firmamento. El cuadro es, pues, una memoria del tiempo, una idea maestra en el arte de Klee.



Paul Klee. *Habitación del norte*. 1932. Acuarela. 37 x 35 cm. Zentrum Paul Klee. Berna.

En *Habitación del Norte*, de 1932, Klee se vale otra vez de la línea negra para crear una red de rectángulos abiertos o cerrados, de tamaños y disposiciones diferentes, cada uno con un fondo de tonalidad gris. Los puntos en la mayoría de estos rectángulos

tienen un mismo color, en unos casos rojos, en otros naranja, en otros azules, en otros marrones, en otros negros. Pero en cerca de una decena de esos rectángulos el color de fondo de cada uno de ellos no es único, dibujando este segundo color de fondo unas formas semicirculares, ovoides, cuadradas o rectangulares o triangulares. Estas formas, al tener un color más claro, evocan lámparas, zonas iluminadas y un fuego. Las líneas por su parte evocan claramente en algunos casos muebles (un sillón en la parte central derecha, un sofá en la parte inferior izquierda, una mesa a la izquierda de este sofá) y en otros espacios cúbicos cerrados. De aquí el título que da Klee a la pintura: una habitación del norte, fría cerrada, calentada por el fuego y las lámparas.



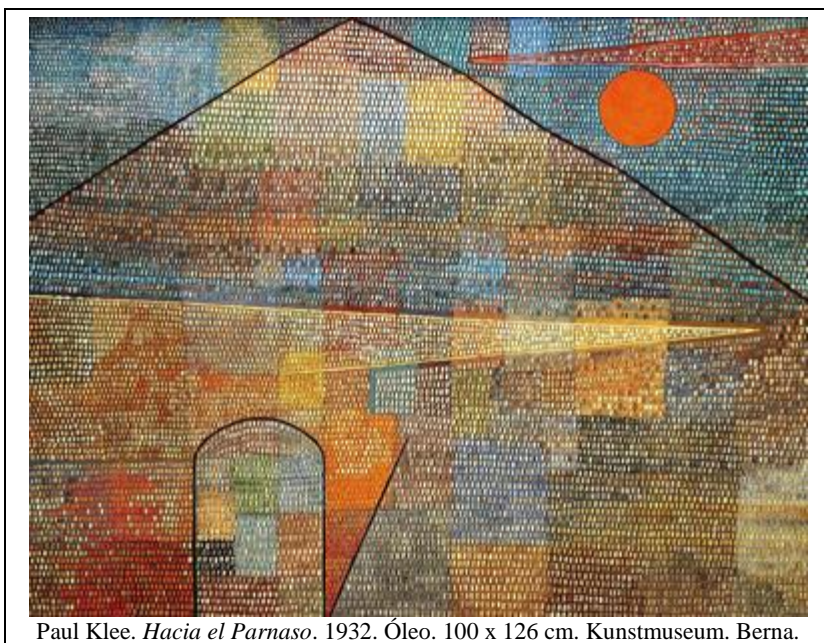
Paul Klee. *Danzarina*. 1932. Óleo. 66 x 54 cm. Zentrum Paul Klee. Berna.

En *Danzarina*, de 1932, muestra de nuevo su fascinación por el baile en este nuevo medio de expresión. Con gran sencillez una línea traza la figura muy dinámica de la bailarina, realzada por el cambio de color de los puntos en su interior con respecto al exterior y en el área inmediata a la figura en su parte izquierda, que reflejan las corrientes de aire que la bailarina genera con sus movimientos.



Paul Klee. *Vista en la llanura*. 1932. Óleo. 57 x 64,5 cm. Kunstsammlung Nordheim-Westfalen. Düsseldorf.

En *Vista en la llanura*, de 1932, Klee parece reflejar una experiencia en la región baja del Rin. Las líneas que atraviesan la superficie de la pintura como si fueran senderos trasladan la impresión de un paisaje en pendiente suavemente colinoso.



Paul Klee. *Hacia el Parnaso*. 1932. Óleo. 100 x 126 cm. Kunstmuseum. Berna.

*Hacia el Parnaso* (*Ad Parnasum*) es una de las pinturas mayores de Klee y la más importante de las puntillistas. Klee construyó un campo de color con formas rectangulares y cuadradas formadas no por líneas, sino por la disposición casi monocromática de los puntos. Digo casi porque dentro de estas formas así creadas hay también variaciones de color en los que dan a

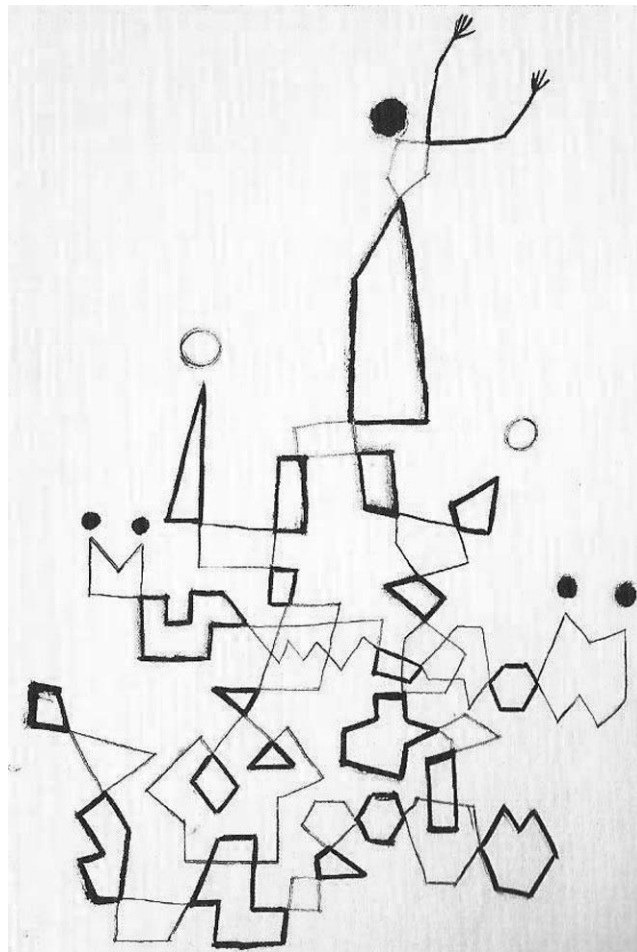
la pintura una verdadera polifonía cromática. En este marco la línea surge para trazar una forma triangular, que se asemeja a un monte o a una pirámide, un círculo naranja a su derecha, que recuerda el sol, y una puerta y un ángulo agudo en la parte inferior, todas ellas con trazo negro. Además otro ángulo agudo de trazo amarillo cruza la pintura en su centro casi de lado a lado y otro de trazo rojo se extiende sobre la parte superior derecha. En el interior de todas estas formas los puntos adquieren colores propios que acentúan la independencia de las mismas, excepto en el sol, en el que el color naranja está pintado de continuo. El título *Hacia el Parnaso* (el monte dedicado a las artes, donde habitaban Apolo y las musas), parece indicar que la gran forma triangular es ese monte y la puerta en la parte inferior conduce a él. La forma triangular

evoca también una pirámide y podría entenderse que es una referencia al impacto emotivo y artístico que tuvo en Klee el viaje a Egipto tres años antes.

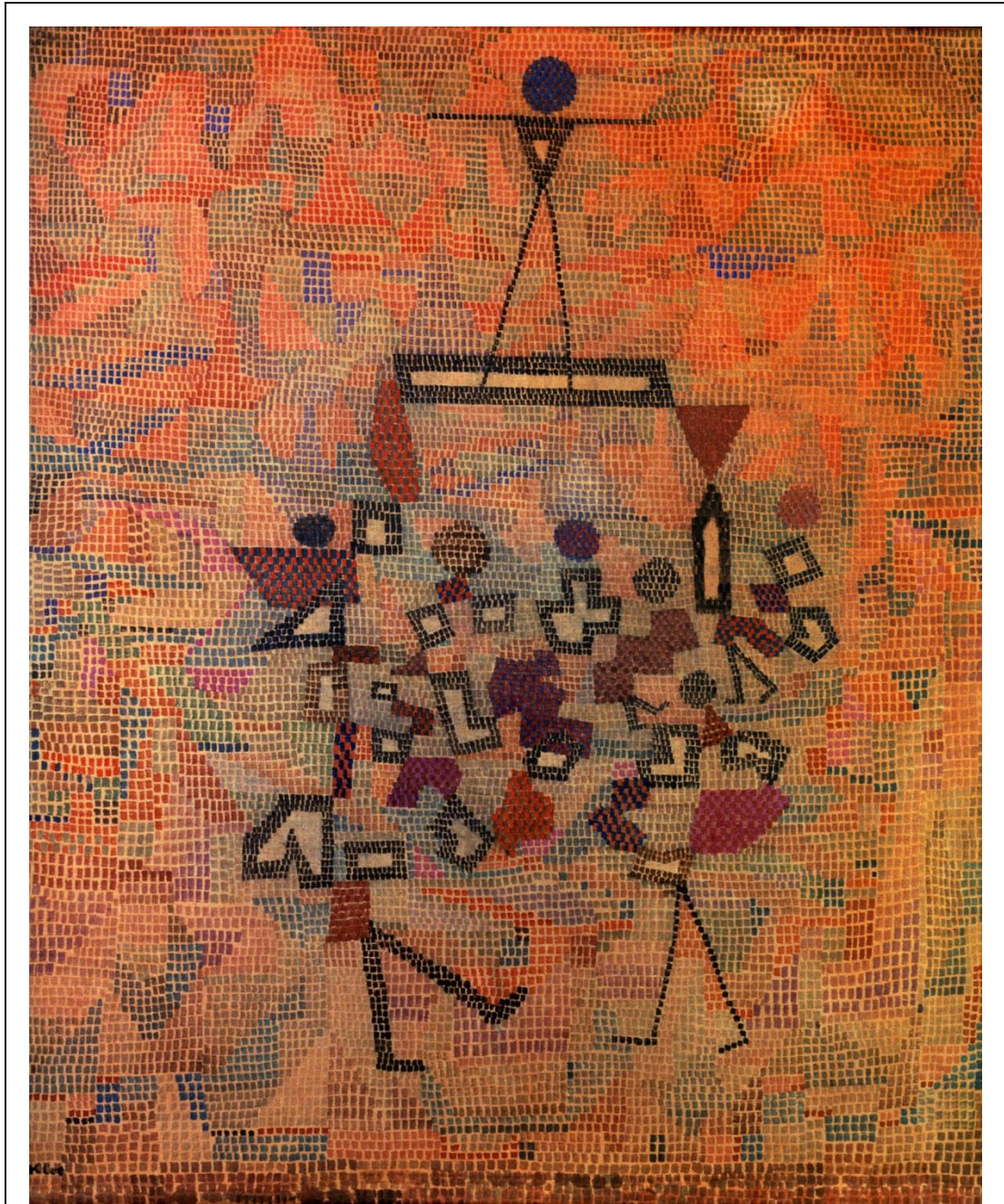
#### ENTRELAZAMIENTO FIGURATIVO DE LÍNEAS

En 1930-1931 Klee realizó un conjunto de obras formadas por líneas que se entrelazan en formas geométricas que representan figuras planas sin volumen.

En *Arriba y sola*, de 1931, reproducida en la portada de una publicación de la Bauhaus en homenaje a Klee, que abandonaba la escuela para irse a Dusseldorf, una mujer intenta ascender a pesar de contar con una base muy inestable, probablemente una representación irónica de su posición precaria en la Bauhaus.



Paul Klee. *Arriba y sola*. 1931. Pincel sobre papel montado sobre cartón.  
61,5 x 48,7 cm. Zentrum Paul Klee. Berna.



Paul Klee. *Obstáculo salvado*. 1931.  
Pincel sobre papel montado sobre cartón. 661,5 x 48,7 cm.  
Zentrum Paul Klee. Berna.

En *Obstáculo salvado*, de 1931, ya recurriendo al puntillismo, un funámbulo mantiene el equilibrio a pesar del caos que hay debajo de él. Es un símbolo de la afirmación del artista como un ser autónomo e independiente a pesar de las presiones de diversa naturaleza a que está sometido.

### LAS PAJARITAS DE PAPEL

Sobre todo en la primera parte de la década 1930-1940, Klee compuso pinturas de seres humanos cuyo cuerpo se asemejaban a las formas de una pajarita de papel, con dos líneas rectas que representaban las piernas.

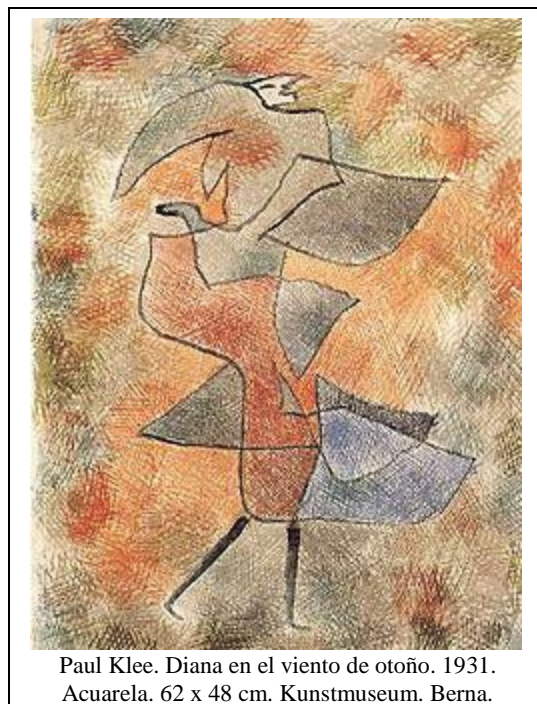


Paul Klee. *Diana*. 1931. Óleo. 80 x 60 cm.  
Fundación Bayeler. Basilea

En *Diana*, de 1931, en el estilo puntillista, dibuja una forma representativa valiéndose del contorno trazado por una fina línea negra, enfatizada por el añadido de una sucesión de puntos a lo largo de toda la línea y por una intensificación y homogeneidad del color de fondo del interior de la forma. El rostro es destacado con un color de fondo distinto, gris, y la ausencia de puntillito, que permite trasladar la imagen con nitidez a través de los ojos y la nariz. Las formas que componen el cuerpo de Diana, la diosa de la luna, parecen orgánicas, no geométricas, y denotan movimiento, revoloteo. Diana aparece así como un ser volador, que se mueve de derecha a izquierda, como indica la flecha y el movimiento de sus piernas. La pierna izquierda toca una rueda, sugiriendo el propio movimiento lunar. El verde nocturno dominante es el hábitat de Diana y

en él se mueve como planeta que es.

En *Diana en el viento de otoño*, de 1934, Klee cubre el panel con pinceladas de color que se sobreponen. La figura –asumimos que es una figura por las piernas y la cabeza blanca– se desarrolla mediante hojas que se sobreponen, que parecen dominadas por una corriente de aire o abriéndose a su energía. Las áreas de gris en el interior de la figura resultan de antagonismos complementarios de rojo y verde o naranja y azul, simbólico en este contexto de la transición entre el verano y el invierno, entre la maduración y el declive.



Paul Klee. *Diana en el viento de otoño*. 1931.  
Acuarela. 62 x 48 cm. Kunstmuseum. Berna.

EL FRAGMENTARISMO

Paul Klee cayó gravemente enfermo en el otoño de 1935. Al principio se creyó que tenía paperas y fue en 1938 cuando se diagnosticó la enfermedad grave que padecía. Al principio estuvo postrado en cama semanas y se recuperó muy lentamente. En la primavera de 1936 su salud se estabilizó lo suficiente para permitirle trabajar de nuevo. Los últimos años de su vida fueron muy prolíficos. Se caracterizó por su densidad, por una reducción a lo esencial. Su obra reflejó la naturaleza progresiva de su enfermedad y su necesidad de hacer frente a la muerte. Dicho esto, sería un error pensar que la obra tardía de Klee se limitó a esto. Una y otra vez, nos encontramos con su optimismo, con su entusiasmo por la vida y con su humor.

En estos últimos años de su vida y aprisionado por la enfermedad, Klee inauguró un nuevo estilo, *el*

*fragmentarismo*, esto es, la desmembración de la imagen de un objeto o de un ser en sus partes, quebradas o partidas, como en la patética *Hoja de recuerdos de una vieja*, de 1939.



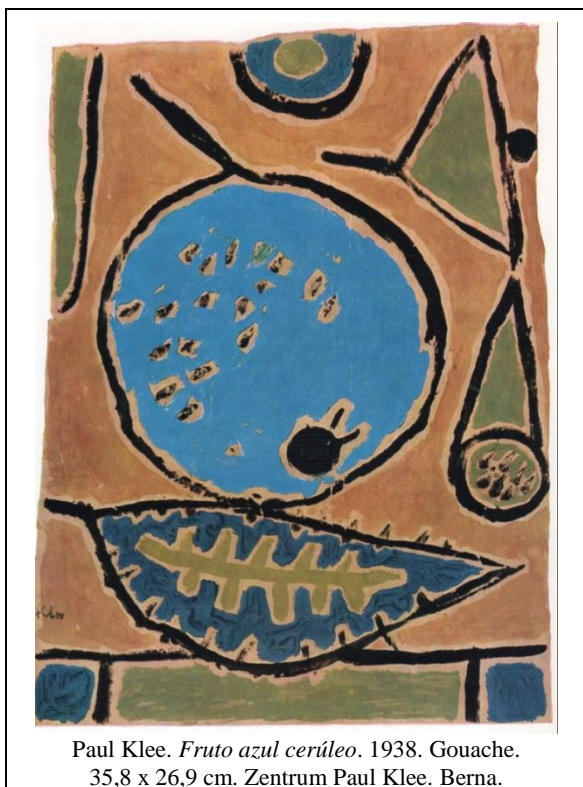
Paul Klee. *Hoja de los recuerdos de una vieja*.  
Acuarela. 29,4 x 20,9 cm. Art Institute of Chicago.



Paul Klee. *Estallido de miedo III*. 1936.  
Acuarela. 63,5 x 48,1 cm.  
Zentrum Paul Klee. Berna.

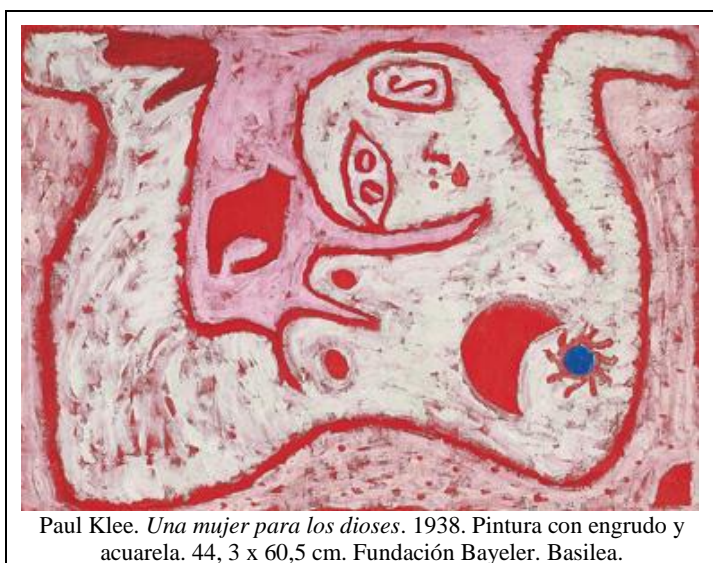
En *Estallido de miedo III*, de 1936, Klee captura de manera extraordinaria el sentido de la muerte: un rostro –un autorretrato– con los rasgos faciales inconexos, nos mira y a su lado aparecen extremidades desmembradas y formas que evocan huesos. El pintor aparece reducido a un muñeco desarticulado.





Paul Klee. *Fruto azul cerúleo*. 1938. Gouache. 35,8 x 26,9 cm. Zentrum Paul Klee. Berna.

En *Fruto azul cerúleo*, de 1938, Klee presenta los *disjecta membra* de esta planta: por un lado la hoja, cuyas venas parecen los huesos de un esqueleto; por otro, los pistilos, y, en el centro, el fruto azul con sus atributos. Es, por parte de Klee, el hallazgo de la sencillez definitiva que había buscado siempre.

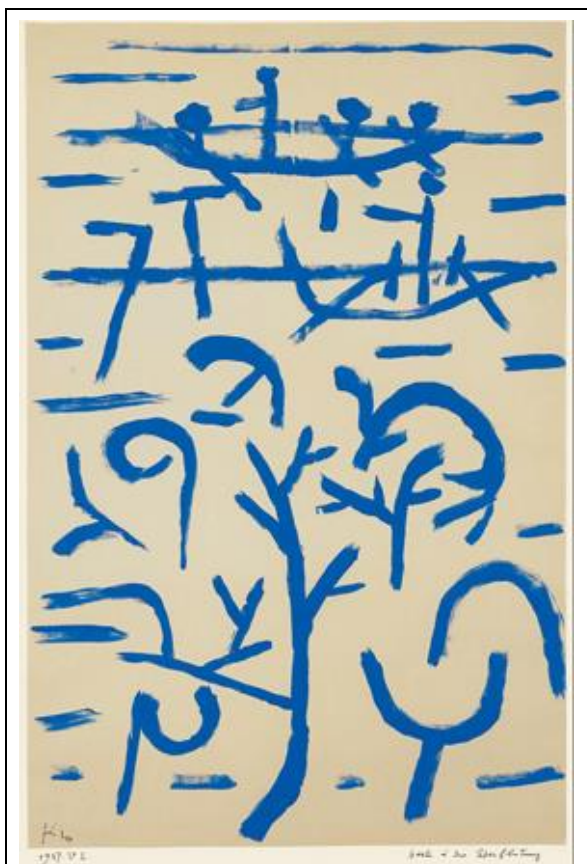


Paul Klee. *Una mujer para los dioses*. 1938. Pintura con engrudo y acuarela. 44,3 x 60,5 cm. Fundación Bayeler. Basilea.

Interesante explotación del fragmentarismo es *Una mujer para los dioses*, de 1938. Esta figura femenina es singular. Parece que la han metido en el cuadro a la fuerza. Está formada por una línea continua, pero el personaje está fragmentado. Tiene una sola pierna y un solo brazo, cuya mano aparece desmembrada. Por otra parte, esta figura posee un potencial de metamorfosis inquietante: si se gira el cuadro 90° en el sentido de las agujas del reloj, sus senos aparecen como los

ojos de un monstruo; la luna roja se convierte en una boca. ¿Cuál es el verdadero objeto de la representación? ¿Una diosa deformada, enterrada, o una víctima humana femenina ofrecida a los dioses en sacrificio? Es manifiesta la carga irónica de la pintura pues esta “mujer para los dioses” no corresponde a la idea que podría hacerse de una elegida.

ESTILO TARDÍO



Paul Klee. *Barcas en la inundación*. 1937. Pintura con cola. 49,5 x 32,5 cm. Fundación Bayeler. Basilea.

A partir de 1937, después de una pausa en su producción artística debida a las primeras manifestaciones de una enfermedad incurable, Klee desarrolló un nuevo estilo característico, generalmente cualificado de estilo tardío, caracterizado por la reducción y la simplificación de la representación pictórica. Klee utilizó unos signos que recuerdan los jeroglíficos e inventó su propio lenguaje simbólico, solo en parte descifrable.

*Barcas en la inundación*, de 1937, es una de estas obras tardía, inspirada en recuerdos del viaje a Egipto. Evoca un espacio inundado en el que sobresalen formas vegetales y que es cruzado por dos barcas sencillas, en las que se distinguen algunos remeros.



Paul Klee. *La leyenda del Nilo*. 1937. Pastel sobre lienzo. 69 x 61 cm. Kunstmuseum. Berna.

*La leyenda del Nilo*, de 1932, también está inspirada en recuerdos del viaje a Egipto de 1927. Sobre un fondo de rectángulos irregulares monocromos de tonalidades azules que evocan el Nilo, aparecen en marrón una serie de jeroglíficos, entre los que se distinguen solamente una barca con tres remeros y una cuarta figura dirigiéndolos, un pez y alguna forma vegetal. Todos son indescifrables.



Paul Klee. *El Rhin en Duisburgo*. 1937. Yeso, óleo y carboncillo. 19,1 x 27,9 cm. MET. Nueva York.

En *El Rhin en Duisburgo*, de 1937, Klee ingeniosamente transforma la ciudad industrial de Duisburgo en un pictograma. Un paisaje marino, con barcos, una línea de costa y olas rizadas, aparecen en contornos simplificados sobre tonos malvas, verdes, melocotón, rosas y beige. Klee usa formas geométricas abiertas para las casas y barcos

en la mitad superior de la pintura, donde los planos de color se mezclan unos con otros. El Rhin aparece como líneas serpenteantes. Esta obra puede evocar los años que Klee pasó en Dusseldorf (1931-1933), ciudad cercana a Duisburgo.



Paul Klee. *El hombre gris y la costa*. 1938. Pasta coloreada sobre arpillera. . 105 x 71 cm. Zentrum Paul Klee. Berna.

En *El hombre gris y la costa*, de 1938, una línea que comienza en el borde superior se desliza hacia adelante y hacia atrás, dividiendo la pintura en segmentos horizontales. “El hombre gris” parece observar este curso de la línea, a la que el nombre de la pintura refiere como “costa”. Podemos pensar en un paisaje de fiordos debajo de nosotros, a lo lejos, con el mar como la superficie azul, las líneas con forma de arco serían barcos y la barra horizontal en medio de la pintura con tres puntos, un barco.



Paul Klee. *Brujas del bosque*. 1938. Óleo sobre papel y yute. 99 x 74 cm. Fundación Bayeler. Basilea.

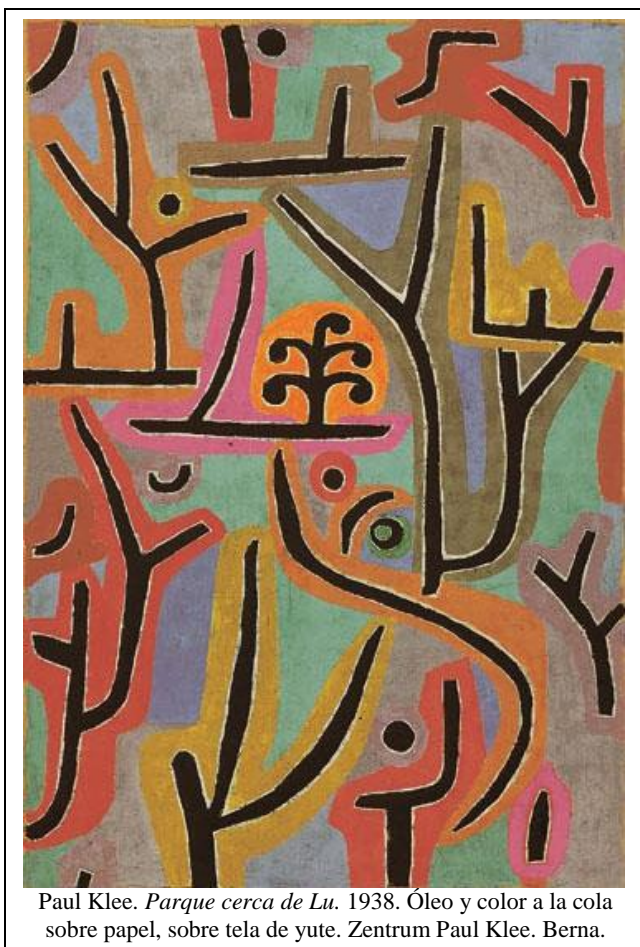
*Brujas del bosque*, de 1938, es una de las obras más impresionantes de los últimos años de la vida del artista, en la que se despliega sobre un fondo verde oliva las espesas líneas negras típicas de su creación tardía. Se entrelazan dibujando meandros en toda la superficie del cuadro y parecen incluso franquear sus límites. Ciertos fragmentos de estas alineaciones hacen emerger ante nuestros ojos, poco a poco, las siluetas de dos brujas. Por la derecha, una figura desnuda, de la que distinguimos las piernas, el sexo, los senos y la cabeza con el rostro. Por la izquierda la segunda figura nos presenta también su rostro, mientras que sus piernas, recubiertas por un vestido, ejecutan un paso de danza. Aunque ciertas zonas de rojo incandescente, ligadas a signos sombríos, facilitan la identificación de las misteriosas formas femeninas, Klee

nos las presenta como una visión que amenaza desaparecer en el enmarañamiento de la espesa vegetación de líneas negras, que producen un efecto de camuflaje.



Paul Klee. *Folleto de los comediantes*. 1938. Gouache sobre periódico montado sobre cartón. 48,6 x 32,1 cm. MET. Nueva York.

En *Folleto de los comediantes*, de 1938, Klee, en sintonía con el lema “el medio es el mensaje”, diseñó este folleto en una hoja de periódico que había cubierto con gouache coloreado de caramelo. Corrigiendo los contornos de las figuras aquí y allí, llenó los espacios entre ellos con gouache de color hueso. Toques de blanco y de gouache rosado añaden animación. Los pictogramas son negros y gruesos. Se nos aparecen con el descaro de un anuncio publicitario. Los signos simbolizan el movimiento sincopado, criaturas jugueteando y figuras de palo.

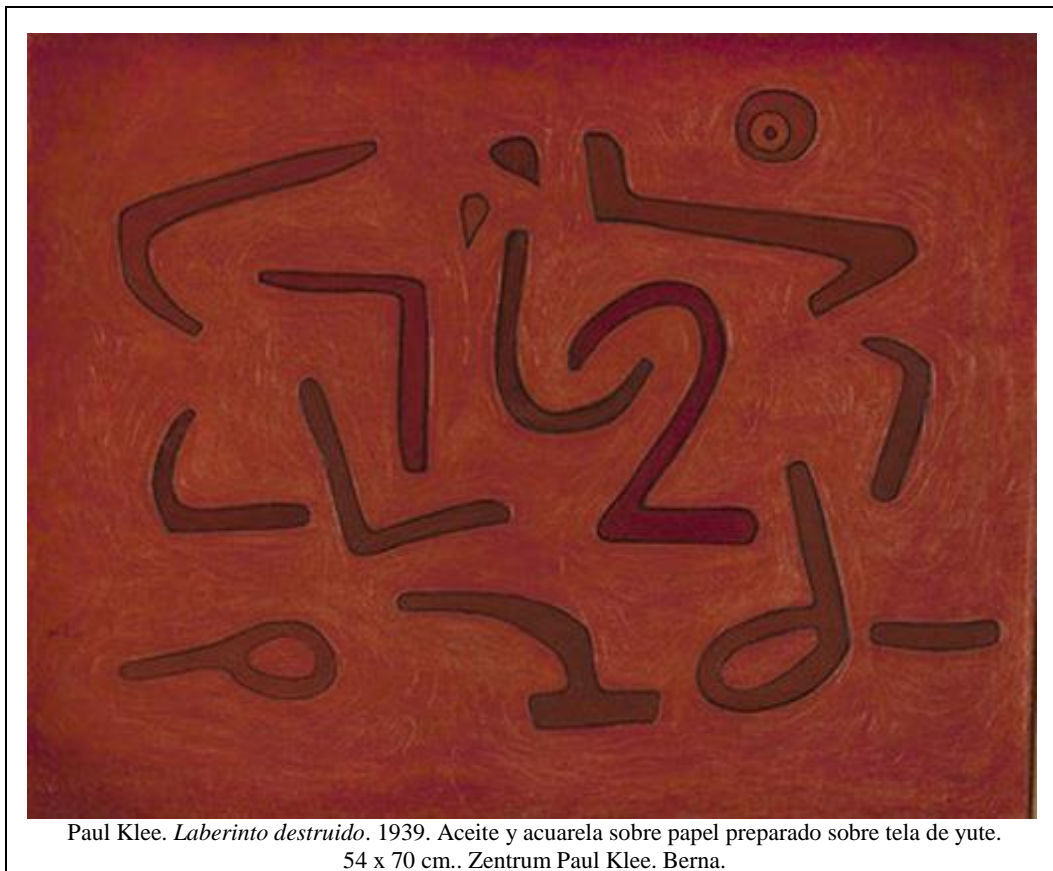


El cuadro *Parque cerca de Lu* ha sido creado –lo sugiere el nombre– de la influencia de una impresión de la naturaleza vivida por Klee en un parque cerca de Lucerna. La mayoría de los cuadros de parques que conocemos son impresionistas, con avenidas bordeadas de árboles moteados de sol, por los que paseaban ciudadanos que exhibían sus niños y sus más bellos atavíos. Con Klee estamos muy lejos de todo esto. Lo que interesa no son los placeres dominicales de los burgueses ni los juegos sutiles de la sombra y de la luz bajo el follaje de los árboles. A partir de la impresión natural crea un cuadro con señalizaciones que refleja su estado anímico.

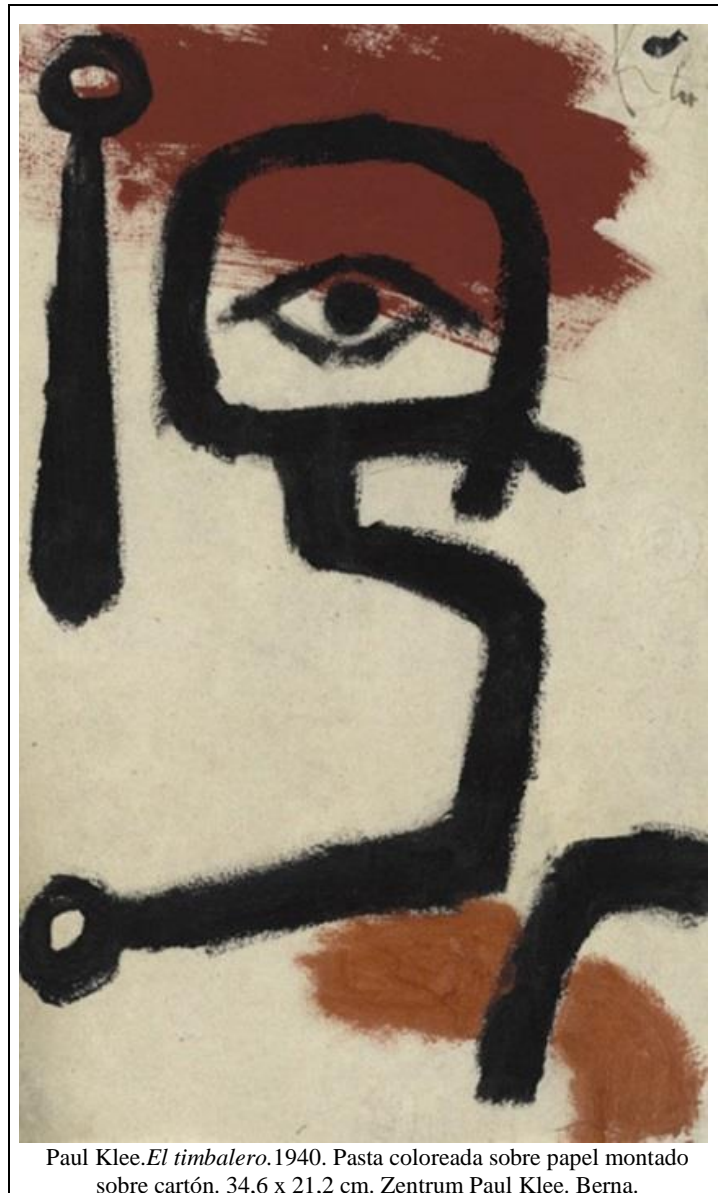
*Parque cerca de Lu* es un enrejado de ramas negras que se reparten regularmente, a modo de fragmentos, sobre toda la superficie del cuadro. Klee refuerza el efecto de fragmentación con un método

pictórico particular: alrededor de cada rama deja un estrecho espacio en blanco, que la envuelve como una capa aislante, antes de rodearla de un campo de color y llenar los espacios intermedios. Las ramas de Klee están despojadas y desnudas, como en invierno, cuando las hojas se han caído. Sin embargo, *Parque cerca de Lu* no es un cuadro invernal, musical, pues los colores claros y alegres de los espacios intermedios contrastan con los duros trazos negros de las ramas. La primavera y el invierno, la muerte y la floración están presentes paralelamente.

Un motivo se separa de la disposición regular de las ramas: la pequeña ramita con hojas, nimbada de color naranja vivo, a la manera de una aureola. No es por azar que esté en el medio del cuadro. Esta rama simboliza el crecimiento concentrado, la fuerza anunciadora de un esfuerzo nuevo y de una renovación. La obra contiene señales contradictorias. Nos habla a la vez de la muerte y de la renovación. Si se tiene en cuenta la situación de la vida de Klee en aquel momento, se comprende el simbolismo de la muerte, pero quizás sorprenda la evocación de la primavera y de la nueva vida, pues Klee estaba gravemente enfermo, sus fuerzas disminuían, pero, al mismo tiempo, vivía uno de los períodos de creación más intensos de su vida, había desarrollado un nuevo lenguaje pictórico y su producción adquiría una amplitud sin precedentes. Parece, pues, que en este período la felicidad de una renovación artística y el miedo al declive físico se contrapesaron.



En *Laberinto destruido*, de 1939, Klee ejecuta un proceso de desmantelamiento o descomposición de los signos en elementos individuales. El plan creado por la mano del hombre y su principio de ordenación son destruidos. Del hecho de este proceso de disolución, el *impasse* y, a fin de cuentas, la muerte misma que encierra el laberinto, se convierten en menos amenazadores. Klee ha utilizado para este cuadro los medios pictóricos más económicos. El fondo de un rojo resplandeciente, pintado a golpes de pinceladas groseras, está sembrado de elementos marrones rojizos en forma de barra, que recuerdan letras o cifras, pero también formas que vienen de la naturaleza, como por ejemplo, los dos motivos en forma de gota en lo alto o el círculo embrionario a la derecha. Todos los elementos se desplazan libremente en el espacio sin tocarse. Sin embargo, existe una relación entre ellos y se adaptan a las formas vecinas. Forman parte de un todo, elementos fundamentales de un cosmos en gestación que parecen buscar aún su sitio y su forma, el caos de donde puede nacer de nuevo, en el espíritu de una nota de Klee en sus *Leyes pedagógicas*, de la época de la Bauhaus: “El caos es un desorden. En términos cosmogénéticos, es un estado original y místico del mundo, a partir del cual se forma el orden cósmico, poco a poco o de repente, en sí o por un creador”. Con un mínimo de medios pictóricos (la concentración en un color y el empleo de formas simples), Paul Klee logra lanzar una pasarela entre la destrucción y la construcción, encerrando así todo el ciclo de la vida.



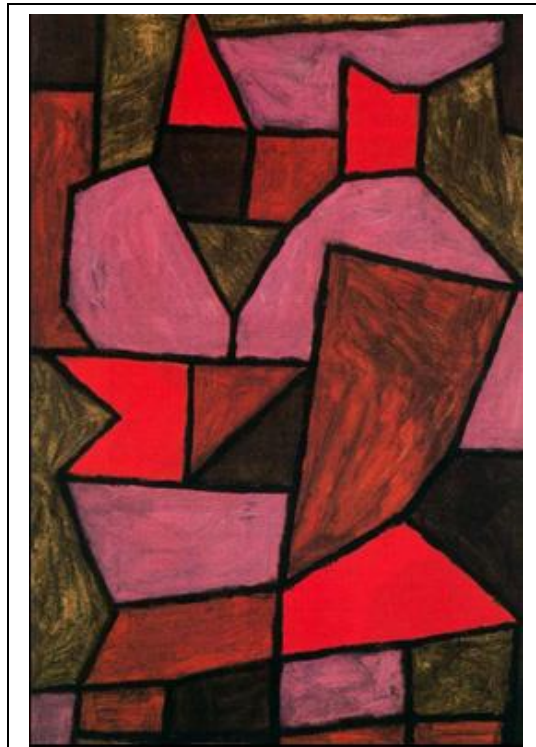
Paul Klee. *El timbalero*. 1940. Pasta coloreada sobre papel montado sobre cartón. 34,6 x 21,2 cm. Zentrum Paul Klee. Berna.

Con *El timbalero*, de 1940, Klee alcanzó un grado extremadamente expresivo de simbolismo, a pesar de emplear medios plásticos y cromáticos muy moderados. La figura consiste solamente en dos brazos, uno está ligado a un ojo circunscrito, mientras que el otro está aislado en el espacio como un signo de exclamación. Dos manchas rojas (magenta y bermellón) añaden un énfasis dramático. Dan una expresión óptica a los redobles del tambor. El ojo misterioso fija al espectador con su mirada inquisitiva. Este timbalero del apocalipsis parece estar diciendo: “Ha llegado la hora”.

Klee dijo que se había entusiasmado tanto cuando ejecutó esta obra que parecía que era él el que estaba tocando el tambor. Parece que Klee se sintió atraído por este motivo por la admiración que sintió por un timbalero de la compañía de la ópera de Dresde de apellido Knauer.

EL ESTILO “VIDRIERA GÓTICA”

Poco antes de morir Klee ejecutó pinturas que recuerdan las vidrieras de las catedrales góticas, con los cristales coloreados insertados en una estructura de plomo. En *Doble*, de 1940, Klee se limita a representar solamente esta composición pictórica. En otras del tipo vidrieras, puede introducir alguna variación. Así, en *Hacia la casa vecina*, también de 1940, ondula la composición, inserta una figura humana y transforma la vidriera en un paisaje urbano.



Paul Klee. *Doble*. 1940. Colores de engrudo sobre papel, montado sobre cartulina. 34,6 x 52,2 cm. Zentrum Paul Klee. Berna.



Paul Klee. *Hacia la casa vecina*. 1940. Colores de engrudo sobre papel montado sobre cartulina. 34,6 x 52,5 cm. Sprengel Museum Hannover.





Paul Klee. *Mujer con vestido nativo*. 1940.  
Gouache sobre papel coloreado. 47,9 x 31,7 cm.  
Zentrum Paul Klee. Berna.

En *Mujer con vestido nativo*, asimismo de 1940, el personaje emerge al final de un largo proceso, cuando el triángulo blanco fue asociado con una nariz y condujo a la inserción de los dos puntos negros que marcan los ojos.

### 3. LOS MÚLTIPLES ESTILOS COMPOSITIVOS DE LA PINTURA DE KLEE