

1. BIOGRAFÍA DE PAUL KLEE (1879-1940)

1879-1915

Paul Klee nació el 18 de septiembre de 1879 y creció en su ciudad de nacimiento, Münchenbuchsee, cerca de Berna. Tanto su padre, Hans Klee, alemán, como su madre, Ida Marie Frick Klee, suiza, eran músicos. Su padre, con buen número de antepasados de profesión maestro-organistas, tenía una personalidad singular, patriarcal incluso en apariencia (lucía una gran barba).



Hans Klee en el jardín de su casa en Berna.

Cuando la pareja se casó, se asentaron en Berna. Debido a que su padre era alemán, Klee, cuando nació, fue inscrito en el registro civil como alemán. Hans se ganó la vida como profesor de piano, órgano, canto y violín de un colegio para profesores en Hofwil, cerca de Berna. Le interesaban la literatura y los idiomas. Le gustaba Heinrich Heine, tradujo textos de la Biblia a un lenguaje muy popular y compuso poesía.

La madre de Klee era de Berna. Había estudiado canto, pero fue una mujer de salud quebradiza que pronto se quedó en una silla de ruedas, lo cual le impidió dedicarse profesionalmente al canto. Paul Klee tuvo una relación muy estrecha con ella, quien, al contrario de su padre, siempre creyó que Paul tenía capacidad y talento para ser pintor.

Además de Paul, la pareja tuvo una hija, Matilde, nacida en 1876, que mantuvo una buena relación con su hermano. Matilde se ganó la vida como profesora de idiomas e ingresaba dinero extra dando clases de piano. Se quedó soltera y cuidó de sus padres en Berna. Después de la muerte de su madre, sería ella quien se ocuparía de su padre hasta que éste falleció en 1940, unos pocos meses antes que su hijo.

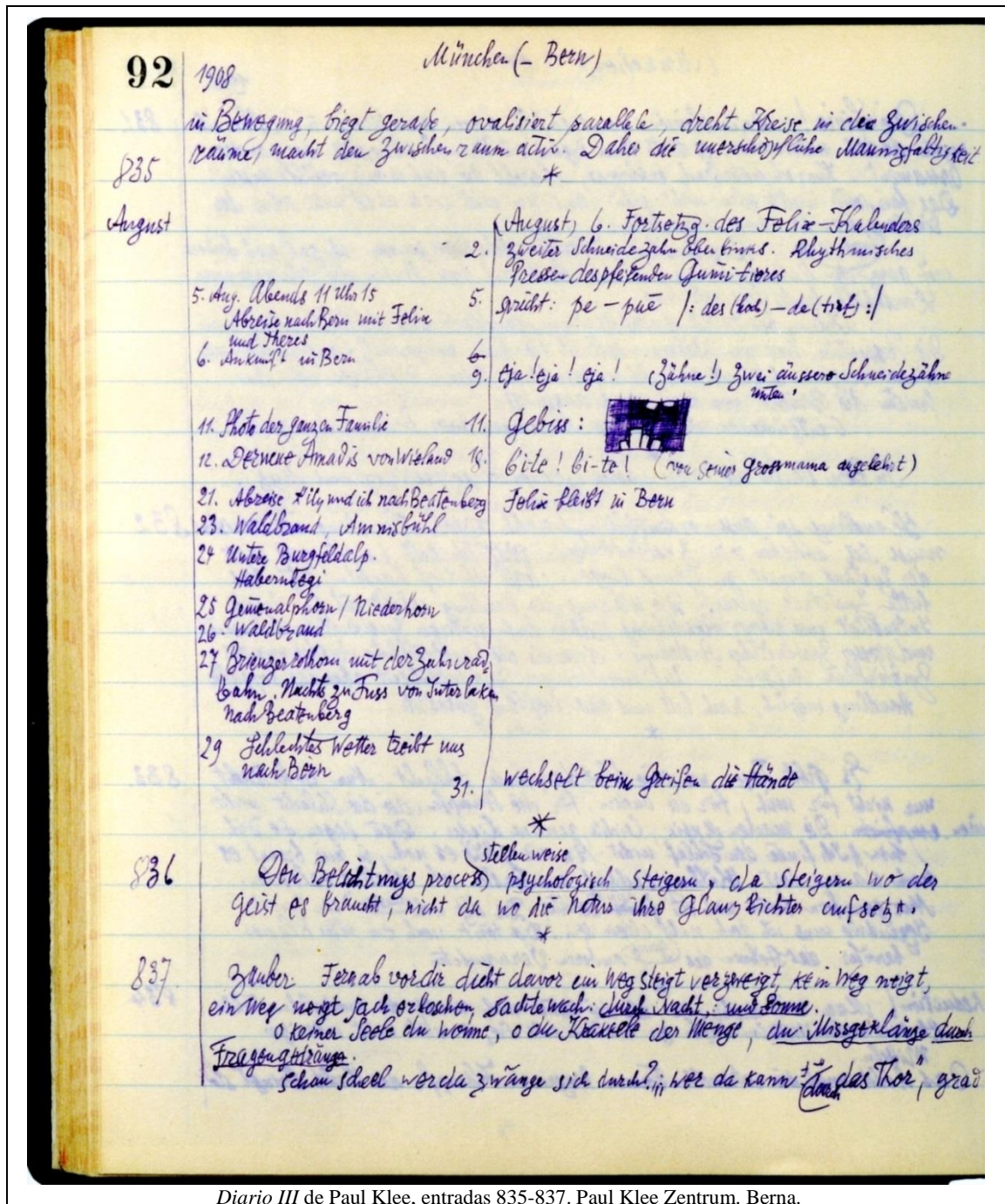
A los diez años Klee ya tocaba el violín en una orquesta y luego continuó tocando en conciertos en Berna. El violín era su instrumento porque tenía un oído especialmente bueno para la pureza tonal. Tras decidirse por la pintura en los últimos

años del XIX, fue un músico no profesional que practicó la música de cámara en sus casas de Munich, Weimar y Dessau. Sus interpretaciones de Bach y Mozart fueron una combinación de una gran precisión con una sensibilidad poco corriente. Su hijo Felix Klee dijo en una ocasión que recordaba a sus padres yendo a casa de amigos a tocar música de cámara todo el día, “como si estuvieran obsesionados con ello”. Además de tocar, Klee escribió reseñas de conciertos en Berna para la *Berner Fremdenblatt* en 1903 y desde el otoño de 1911 a fines de 1912 hizo crónicas de acontecimientos culturales munitenses para la revista mensual suiza *Die Alpen*, editada por su amigo Hans Bloesch, y cubrió *premières* de óperas, estrenos de obras de teatro y conciertos.

En 1898, con 19 años, terminó sus estudios de secundaria en el *Gymnasium* de Berna y en octubre se trasladó a Munich para estudiar pintura en la Academia de Bellas Artes de la capital bávara (Akademie der Bildenden Künste München), la más importante de Alemania y, después de la de París, de Europa. También en 1898 comenzó un diario que mantendría hasta 1918 y que se editaría en 1919-1921. Klee no aprobó el examen de ingreso. En ese momento la Academia exigía conocimiento de anatomía humana y maestría en la representación del cuerpo humano y Klee no la tenía. El director de la Academia, Ludwig von Löfftz, le aconsejó matricularse en una escuela privada (en Munich existían muchas) para que mejorara en el dibujo del cuerpo humano y se preparara específicamente para el examen de ingreso. Este fracaso en el ingreso a la Academia fue similar al de otros pintores que luego alcanzarían el reconocimiento internacional y la fama, como Kandinsky o Nolde, que también tuvieron que recurrir a cursos de preparación en escuelas privadas.

Klee siguió el consejo de von Löfftz y optó por la escuela de Heinrich Knirr (1862-1944), un paisajista y retratista reputado. Knirr dio confianza a Klee. Le aseguró que tenía talento y lo animó a desarrollar su propia capacidad de expresión artística. En mayo de 1900 Klee aprobó el examen de ingreso en la Academia de Munich y logró que lo admitiera como alumno la estrella entonces del claustro de profesores: Franz von Stuck (1863-1928). Stuck vivía como un príncipe pintor en una espléndida villa diseñada por él mismo, donde tenía su estudio. Con sus composiciones erótico-demoníacas, mezcla de neo-renacimiento y art decó, Stuck dominaba la escena artística munitense. Ser alumno de Stuck era un honor y un seguro de éxito. Klee trabajó con él medio año, durante el cual la decepción siguió a la euforia inicial, pues Klee se dio cuenta de que Stuck no satisfacía sus necesidades. Tras sugerirle Stuck que dejara la pintura por la escultura, Klee abandonó la Academia en 1901 y se propuso dirigir él mismo, con independencia, el futuro de su educación artística.

Durante estos años de estudiante en Munich, Klee estuvo sumido en un estado de profunda preocupación, por el temor de no llegar a ser reconocido como un pintor con futuro. No fue comedido en la bebida y dedicó mucho tiempo a las relaciones con el otro sexo. Compartía el espíritu de Nietzsche del “impulso sexual sin límites”. En este estado conoció a Karoline “Lily” Stumpf en el otoño de 1899, una pianista consumada unos tres años mayor que él. Se convirtió en el centro de sus fantasías y reflexiones sobre el ideal femenino. Pero esta relación convencional con una joven de clase media alta la simultaneaba con un *affair* con una dependiente de una tienda y con otro con una modelo para desnudos de 16 años. La complejidad de esta vida amorosa alcanzó un punto culminante cuando la dependiente de la tienda se quedó embarazada y tuvo un niño. El bebé murió unas pocas semanas después de nacer y Klee no sufrió las series consecuencias que pudo tener aquella paternidad. Este asunto encarriló su relación con el otro sexo hacia Lily y de una y de una manera profundamente romántica. En su diario



Diario III de Paul Klee, entradas 835-837. Paul Klee Zentrum. Berna.

Klee confesó que esperaba que el amor de Lily lo elevara a cimas no solo éticas sino artísticas. En junio de 1901, antes de irse de Munich para Berna, Klee se prometió con Lily en secreto.

En octubre de 1901, tras terminar sus estudios en la Academia de Bellas Artes, Klee viajó a Italia con su amigo Hermann Haller, escultor. Sería la primera de sus siete estancias en Italia, país por el que sintió un interés especial. Fueron a Roma vía Milán, Génova, Livorno y Pisa. A Roma llegaron el 27 de octubre y estuvieron cinco meses. En marzo de 1902 Klee no pospuso más la anhelada visita a Nápoles y, sin Haller, partió para el sur, donde estuvo desde el 23 de marzo al 7 de abril, visitando, además de Nápoles, Pompeya, Amalfi y Positano. Pocos días después de regresar a Roma el 7 de abril, comenzó su viaje de regreso. Paró en Florencia, donde estuvo quince días. El 2 de mayo partió de Florencia hacia Berna, vía Milán y Lucerna.

El viaje fue un fracaso, aunque comenzó muy bien. Génova le encantó, pues era la primera vez que veía el mar y le gustó mucho el resplandor del sol sobre el agua, los sonidos y olores del puerto y la variedad de gente que pululaban por él. Pero cuando llegó a Roma, la profusión de escultura antigua y de pintura renacentista y barroca le sumió en un estado de “gran humillación”. La decepción provenía de, por una parte, el reconocimiento de que el arte de la antigüedad y del Renacimiento no se correspondía con su visión artística personal. Así, confesaría que “*La Pietá* en San Pedro no dejó ninguna huella en mí”¹ y, pasado un tiempo en Roma haría esta reflexión iluminadora:

“Yo he llegado a un punto en el que puedo revisar el gran arte de la antigüedad y del Renacimiento, pero no le encuentro ninguna conexión con nuestro tiempo. Y querer crear algo fuera de nuestro propio tiempo me parece sospechoso”²

Por otra parte, la decepción también derivaba de la toma de conciencia de que el arte que le habían enseñado en Munich como modélico y ejemplar no consistía sino en la reutilización de formas y temas antiguos. Una de las primeras cosas que vio en Roma fue la Capilla Sixtina y Klee comentó que “Miguel Ángel tenía el efecto de una buena paliza al alumno de Knirr y Stuck”³, esto es, a él mismo.

Leopold Zahn, en *Paul Klee. Vida, obra y espíritu*, de 1920, resumiría así la experiencia italiana de Klee:

“Italia lo enriqueció, pero no le aportó el sentido de la liberación. Por el contrario, tuvo el efecto opuesto. Italia le enseñó una lección histórica, de la que él dedujo la conciencia trágica de que él era un heredero, un epígono. Un sentimiento pesimista se apoderó de él e intentó reaccionar con sátira e ironía”⁴.

Y Klee anotaría en su diario en 1903:

“La idea de tener que vivir una época epígona es casi insoportable. En Italia yo estaba casi indefenso a la influencia de esta idea. Ahora intento ignorar todo eso y construir modestamente, como un autodidacta, sin mirar a la izquierda ni a la derecha”⁵

La tendencia historicista predominante en el arte asfixió a Klee, que no vio futuro para el suyo. Pero pronto la reflexión de Klee prevalecería, su voluntad de autoafirmación se impondría y superaría este contexto asfixiante desarrollando el mismo espíritu de modernidad que toda su generación.

Entre las experiencias positivas de su viaje a Roma se cuentan la percepción del sentido de la regularidad de la arquitectura romana, la sencillez y fuerza expresiva de la escultura cristiana medieval, la pintura pompeyana y la vitalidad de la vida cotidiana italiana.

En 1903 Klee en su diario recogió esta reflexión:

¹ *Diarios*, apartado 290.

² *Ibid.*, 294.

³ *Ibid.*, 285.

⁴ Citado en Paola Valenti, “Paul Klee’s Journeys to Italy and Tunisia”, *Mediterranean Studies*, vol 15 (206), p. 196..

⁵ *Diarios*, 430.

“Cuando yo aprendí a entender los monumentos de la arquitectura en Italia, inmediatamente tuve una iluminación. Aunque son estructuras utilitarias, el arte de la construcción ha permanecido más puro que las otras artes. Su organismo espacial ha sido la escuela que más me ha beneficiado. Quiero decir esto en un sentido puramente formal”¹.

La visión de las pinturas pompeyanas en Nápoles le deslumbraría:

“En el Museo Nazionale me fascinó sobre todo la colección de pinturas de Pompeya, en parte maravillosamente bien conservadas. Este arte me resulta muy cercano en el momento presente. Yo ya había anticipado el tratamiento de la silueta. Los colores decorativos. Me tomo todo esto como una cuestión personal. Fue pintado para mí y excavado para mí. Me siento pleno de energía”².

Mención especial merece su visita al acuario de Nápoles: “Criaturas nativas como los pulpos, las estrellas de mar y los mejillones, y monstruosidades como serpientes, con ojos ponzoñosos, bocas enormes y garras como bolsas”³ se aparecieron ante sus ojos como un reino oculto de la naturaleza, un reino intermedio, que, a partir de entonces, se convertiría en uno de los temas favoritos del arte de Klee.

Al regresar de Italia en mayo de 1902, se fue a vivir con sus padres a Berna. Ganó algo de dinero como violinista de orquesta. Del 31 de mayo al 13 de junio de 1905 visitó París con Hans Bloesch y el pintor Louis Moilliet. A principios de 1906 se enamoró de un violín. Le escribió a Lily que no podía dormir pensando en el instrumento. Finalmente lo adquirió y se deshizo de su violín hasta entonces, un viejo Mittenwald. El nuevo violín era de 1712, hecho en Milán por Carlo Antonio Testore. El 15 de septiembre de 1906 se casó en Berna con Lily Stumpf y la pareja se estableció en Munich, en un piso en Schwabing, el barrio de los artistas. Vivían de las lecciones de piano de Lily. En ese año de 1906 Klee intentó ser aceptado como dibujante en la revista satírica *Simplicimus*, pero no lo logró.



Paul Klee y Lily Stumpf día de su matrimonio civil el 15 de septiembre de 1906.

El 30 de noviembre de 1907 nació su único hijo, Felix. Klee se encargó de su cuidado y de la casa, mientras las clases de piano de su mujer y sus conciertos aportaban el dinero para mantener a la familia. Klee fue un *gourmand* y un buen cocinero. Ya de niño había probado la cocina internacional de calidad en el famoso hotel-restaurant *La Croix Blanche*, en Marly, cerca de Friburgo, durante las vacaciones de verano con sus padres y hermana. Le había encantado. En su juventud, con frecuencia había pasado las vacaciones en el hotel Waldrand

¹ *Ibid.*, 536.

² *Ibid.*, 391.

³ *Ibid.*, 390.

en Beatenberg, en el lago Thun, en Suiza, un establecimiento propiedad de sus tíos. Allí aprendió cocina mediterránea de los cocineros franceses e italianos que trabajaban para el hotel. Ahora en Munich pintaba en el mismo lugar que cocinaba:

“Por la noche uso los restos de la salsa de los riñones y hago una menestra con coliflor, arroz verde y cebollas y, finalmente, parmesano. Luego viene el plato de ensalada: coliflores blancas, hervidas, escurridas y aderezadas casa pintando y cocinando, actividades con mantequilla y queso suizo gratinado, un plato delicioso, muy agradable. Luego ensalada de endivias y té ... Mientras tanto acababa la pintura, de forma que mañana solo quedan por hacer unas cositas imprescindibles”¹.

Como muestran sus cartas a Lily y su agenda de bolsillo, Klee era capaz de hacer una cocina elaborada y variada. Sus platos favoritos fueron *risotto*, *gerstotto* (un *risotto* con cebada en vez de arroz) y recetas con riñones, hígado y pulmones de materia prima. En su agenda de bolsillo de 1935, en el que escribió su menú casi todos los días, dejó una receta detallada de un *ragout*.

En enero de 1911 Klee, con 31 años, cerró su primera exposición individual (cincuenta y seis acuarelas y dibujos), que había viajado por cuatro ciudades suizas (Berna, Zurich, Winterthur y Basilea) sin éxito alguno. En una carta a Klee de 21 de noviembre de 1910 de la administración de la Hohen Haus de Winterthur, la sala donde expuso Klee en esa ciudad, se le comunicaba que la gran mayoría de los personas que acudían a la exposición expresaban opiniones desfavorables y varias personalidades bien conocidas y respetadas habían pedido que dejaran de exponer obras de Klee. Por ello le sugerían al pintor que les enviara explicaciones sobre los cuadros para repartirlas entre las personas que iban a la exposición. El dinero que ingresaban por las lecciones de piano de Lily tendría que seguir manteniendo a la familia.

Uno de los vecinos de Klee en el barrio de Schwabing en Munich fue Kandinsky, a quien conoció en el otoño de 1911 y al que consideró un genio. Ese año también conoció a Jawlensky, Macke, Marc y Gabrielle Münter y en febrero de 1912 expuso diecisiete obras en la segunda exposición de *Der Blaue Reiter* en la Galería Goltz de Munich. Se trataba de una colectiva de más de trescientas obras, solamente gráficos, dibujos y acuarelas, y Klee por vez primera estaba entre los pintores de la vanguardia, pues en la colectiva había obras de los cubistas franceses, Braque,

Konzert-Bureau Emil Gutmann

Bayerischer Hof

Sonntag, den 20. Februar 1910, abends 1/8 Uhr

Sonaten-Abend

Lily Klee-Stumpf
(Klavier)

Friedrich Walter Porges
(Violine)

PROGRAMM:

Mozart: Sonate für Klavier und Violine Es-dur (K.-V. 580)
Allegro
Andante con moto
Rondo (Allegro)

Brahms: Sonate für Klavier und Violine G-dur op. 78
Vivace ma non troppo
Adagio
Allegro molto moderato

Max Reger: Suite im alten Stil op. 93
Präludium (Allegro comodo)
Largo
Fuge (Allegro con spirito)

Konzertflügel: BLÜTHNER,
beigestellt von J. REISSMANN, Hollieferant.

Programm unentgeltlich

Anuncio de un concierto de Lily Stumpf en el famoso hotel Bayerischer Hof de Munich en febrero de 1910.

¹ Chistine Hopfengart y Michael Baumgartner, *Paul Klee. Life and Work*, p. 219.

Delaunay, Derain y de la Fresnaye; de los expresionistas de *Die Brücke*, Nolde Kirchner, Heckel, Pechstein y Mueller; de la vanguardia rusa, Gontcharova, Larionoff y Kasimir Malevich; de la *Modern Bund* suiza, Hans Arp, Oscar Lüthy y Walter Helbig, y por supuesto *Der Blue Reiter*: Kandinsky, Marc, Macke, Gabriele Münter, y los menos conocidos Bloch y Morgner.

A primeros de abril de ese año de 1912 Klee viajó a París, en donde permaneció del 2 al 18 de abril, visitando el *Salon des Indépendants* y varias galerías para ver cuadros de Picasso, Braque, Matisse y otros. También estuvo en el estudio de Robert Delaunay (su serie de pinturas de ventanas con sus facetas coloreadas le causaron una profunda impresión) y en el de Henri Le Fauconnier. Ese mismo año, en octubre, expuso cincuenta y nueve obras en el Gereonsclub de Colonia. También en 1912 conoció a los futuristas Carrá, Boccioni y Severini en Munich, a donde habían ido a exponer en la Galería Tannhauser, convocados por Herwarth Walden.

En 1914 tradujo el ensayo de Delaunay “La Lumière” en el número de enero de la revista *Der Sturm* y en marzo y abril hizo exposiciones individuales en la Galería Thannhauser de Munich y en *Der Sturm* de Berlín. Del 5 al 22 de abril Klee viajó a Túnez con Macke y Moilliet, un hecho de profundas repercusiones en la carrera de Klee como pintor. Klee se costeó el viaje con la venta de un conjunto de obras suyas al farmacéutico de Berna, Charles Bernard. Los tres amigos se reunieron en Marsella el 5 para cruzar el Mediterráneo y llegaron a Túnez el 7. Desde la base de Túnez hicieron excursiones a Sidi Bou Said, Hammamet, Cartago y Sain Germain, en la costa. El momento álgido del viaje, sin embargo, fue la excursión a Kairouan, en el interior del país. Ante la gran mezquita, las largas murallas y la ciudad vieja, experimentaron la cultura y la arquitectura árabe de una forma más pura que en las otras ciudades, que estuvieron más influenciados por lo europeo. En su diario Klee describió las impresiones como un sueño. Sin duda experimentó con una sensibilidad apasionada la extrañeza que le producían la gente y las costumbres de aquel país. Se interesó por el uso que daban a los camellos, por los encantadores de serpientes, por los que se tragaban los escorpiones y absorbió los ritmos de la música árabe, con sus oboes y panderetas¹. Desde el punto de vista artístico, a Klee le impresionó la arquitectura y la luz y el color en los diferentes momentos del día, la terracota amarilla verdosa de los parques, el ritmo de las manchas creadas por juncos y arbustos y le abrumó la suave luz de la mañana y la luna llena por la noche:

“La noche se ha quedado en lo más profundo de mí para siempre. Muchas salidas del sol de las regiones del norte me la recordarán una y otra vez. Será mi novia, mi *alter ego*. Un estímulo para encontrarme a mí mismo. Yo soy la salida de la luna del sur”²

El gran avance en el uso del color por parte de Klee tuvo lugar en el curso de esta estancia en Túnez. Hablando de ella Klee diría en su *Diario*:

“El color me posee. No tengo que perseguirlo. Me poseerá siempre, lo sé. Éste es el significado de esta hora feliz: el color y yo somos uno. Yo soy un pintor”³

Nótese que en 1900 Klee había reconocido en sus *Diarios* que “en el reino del color me resulta difícil progresar”¹. Durante las casi dos semanas en Túnez Klee

¹ *Diarios*, 926n.

² *Ibid.*, 926k.

³ *Ibid.*, 926o.

ejecutó treinta acuarelas y algunos dibujos. Ocho de las acuarelas las presentaría un mes después de haber regresado de Túnez en la primera exposición de la Nueva Secesión de Munich. De 1906 a 1914 la pintura de Klee se desarrolló enormemente, cada vez menos interesada por la transcripción pictórica o gráfica de la naturaleza, incluso al punto de admitir que la perspectiva le producía el bostezo. Su uso de la línea se hizo más libre y ejecutó muchos dibujos y obras en las que predominaba la preocupación artística formal. Klee finalmente eligió no servir de espejo de la realidad, sino crear una alternativa a la realidad, con una absoluta independencia de visión.

En agosto de 1914 estalló la Primera Guerra Mundial y en semanas Klee perdió su círculo íntimo de amigos en Munich: en el mismo mes de agosto Kandinsky abandonó Alemania, porque, por su nacionalidad rusa, se sentía amenazado. Macke y Marc se fueron voluntarios al frente y Macke murió en Champagne a fines de septiembre de 1914. En 1915 Klee comenzó a intimar con tres poetas en Munich: Theodor Däubler, Karl Wolfskehl y Rainer Maria Rilke.

1916-1924

Como ciudadano de nacionalidad alemana, Klee fue llamado a filas el 4 de marzo de 1916, el mismo día que su amigo Franz Marc murió en el frente, en Verdun. Klee tenía ya 35 años, pero la movilización de la maquinaria de guerra alemana estaba alcanzando esas edades. Afortunadamente Klee no fue enviado al frente. Tras un período breve de instrucción en Lanshut, la capital de la baja Baviera, fue destinado el 20 de julio a un cuartel de Munich-Freising, en donde se hacía la instrucción final a los soldados que iban a ir al frente, perfeccionándoles el tiro y la lucha cuerpo a cuerpo. Pero en agosto, el día antes al que iba a ser destinado a la primera línea de combate, Klee es sorprendentemente enviado al aeródromo de Schleissheim, cerca de Munich, para formar parte del equipo que se ocupaba de mantener y reparar los aviones de guerra bávaros. Había tenido éxito una recomendación de un amigo de la familia, Max Pulver, al que había acudido el padre de Klee. El rey de Baviera, Luis III, o su hijo, el príncipe heredero Rupprecht, había ordenado en secreto proteger a los buenos pintores de Munich después de la muerte de tantos de ellos, como August Macke, Franz Marc o Albert Weigsberger. Max Pulver se enteró de la orden y dio el nombre de Klee a unos parientes del rey conocidos suyos, y, además, habló con el sargento encargado de determinar quiénes eran los soldados del regimiento de Klee que irían al frente.

En enero de 1917 Klee fue trasladado a la escuela de pilotaje de Gersthofen, cerca de Augsburg. En noviembre de 1918 fue licenciado y regresó a Munich. Klee no dejó de pintar mientras estuvo movilizado, después de que el 21 de marzo de 1916 su mujer le enviara su caja de acuarelas. Desde junio de 1916 hasta el final de la guerra obtendría permisos para el montaje e inauguración de sus exposiciones. Esos años y los inmediatamente posteriores a la guerra fueron muy productivos para Klee. En las acuarelas y dibujos ejecutados en los años de la contienda, Klee fue perfeccionando una pintura que daba la espalda a la realidad, con escenarios mágicos, boscosos, con criaturas míticas y ruiseñores cantores, o glosando la guerra con un romanticismo críptico. Así comenzó a forjarse una reputación y a vender sus obras, siendo objeto de una crítica estimulante. Entre 1916-1918 se convirtió en una figura reconocida en el arte

¹ *Ibid.*, 122.

contemporáneo, con éxito en el mercado del arte. Lo apoyó un galerista, Herwarth Walden, una figura excéntrica entre los marchantes de arte, un provocador siempre a la búsqueda de nuevos talentos. Tenía galería en Berlín, *Der Sturm*, en donde exponía la obra de estos nuevos pintores. La publicitaba en la revista de la galería, también llamada *Der Sturm*, y la promocionaba entre sus contactos en el mundo editorial alemán. Walden había conocido a Klee a través de Franz Marc antes de la guerra y en la portada del número de diciembre de 1913 de *Der Sturm* ya había incluido un dibujo de Klee. Desde 1916 Walden organizó una serie de exposiciones de Klee en Berlín que permitieron que el pintor, ya conocido en Munich y en Suiza, fuera también conocido en la capital alemana. En la segunda de ellas, que abrió el 1 de febrero de 1917, Klee consiguió un éxito de ventas para él desconocido hasta entonces. Los 3.460 marcos recaudados le hizo decir: "Gracias a Dios, no tendré preocupaciones de tipo económicas, sino de las otras"¹. La reseña de la exposición que hizo el poeta y crítico del arte moderno Theodor Däubler era todo un reconocimiento para Klee: "Paul Klee es, después de la muerte de Marc, el pintor más importante de la tendencia expresionista". Mejor era todavía la de Adolf Behne: "Paul Klee ama el mundo de las estrellas y cada dibujo suyo, cada pintura suya toca las estrellas desde la distancia.... Que tengamos un pintor de esta sinceridad, de esta devoción a las estrellas, produce una felicidad profunda"². 1917 es el primer año de la guerra en que Klee consigue recaudar una cantidad notable por la venta de sus cuadros: 11.585 marcos, frente a 1.742 en 1914, 850 en 1915 y 3.320 en 1916. En 1918 vendería por valor de 9.455 marcos, una cantidad inferior a la del 1917, pero superior a la de los primeros años de la guerra y explicable por una contracción del mercado del arte en Alemania³.

Tras la caída del imperio alemán en noviembre de 1918, un movimiento revolucionario se desencadenó en Munich y Baviera fue declarada una república independiente, siendo su primer ministro Kurt Eisner, miembro del partido socialdemócrata independiente de Alemania (USPD). En enero de 1919 Klee pasó a formar parte de la mesa editorial del periódico *Münchner Blätter*, asociado con la *Neue Münchener Secession*. Un mes después, Kurt Eisner fue asesinado y en abril de ese año se proclamó en Baviera una república soviética, presidida por el también miembro del USPD Ernst Toller. Pero seis días después miembros del Partido Comunista, liderado por Eugen Levine, se hicieron con el poder y comenzaron a formar un ejército rojo, a expropiar los pisos más lujosos de Munich y a dárselos a personas sin hogar, y a poner las fábricas bajo la propiedad y control de los trabajadores. Todo acabó el 3 de mayo siguiente cuando el ejército alemán con la ayuda de la *Freikorps*, unidades paramilitares de voluntarios anticomunistas, invadió y conquistó Munich. Klee se había unido al movimiento revolucionario. Se adhirió al Comité de Acción de Artistas Revolucionarios (Aktions-Ausschuss Revolutionärer Künstler) y luego formó parte del Comisariado de Arte (KunstKommissariat), destinado a reformar las escuelas de arte y las colecciones públicas. Klee diría en una carta de 10 de junio de 1919 a Alfred Kublin Klee:

“aquella parte de nosotros que de alguna forma tiene por objetivo ... valores eternos recibiría más apoyo en una comunidad comunista..., seríamos capaces de canalizar los resultados de nuestra actividad creativa hacia la gente”⁴.

¹ O. K. Werckmeister, *The Making of Paul Klee's Career, 1914-1920*, Chicago y Londres, 1989, pp. 88-92.

² *Ibid.*, p. 92.

³ *Ibid.*, pp. 207-210

⁴ O. K. Werkmeister, *op. cit.*, pp. 177-178.

Después de la represión que siguió al aplastamiento de la república comunista en Munich, a mediados de junio de 1919, Klee se fue a Berna. El 1 de octubre, de nuevo en Munich, firmó un contrato de exclusividad por cinco años con el marchante Hans Goltz, con el que llevaba una relación comercial desde los años de la guerra, en los que Klee había aportado obras a exposiciones de grupos de pintores en la galería de Goltz. Para Klee este contrato significaba cierta estabilidad económica, pues Goltz se comprometía a pagarle un mínimo de 15,000 marcos anuales a razón de 1,250 mensuales¹.



La Galería Goltz en Munich (c. 1912).

Ese año de 1919 Klee participó con veintisiete obras en la exposición anual de la Nueva Secesión de Munich. Por primera vez en la capital bávara, Klee tiene un relativo éxito de ventas: once obras, por valor de 6,500 marcos. El año anterior también había participado en la exposición de la Nueva Secesión con veinticuatro obras y no había vendido sino seis, por un valor de 2,400 marcos. Acabada ya la guerra, el mercado del arte en Alemania había recobrado la vitalidad y Klee se convirtió en un pintor que no tenía ya dificultades para vender sus cuadros. Sus ventas del año 1919 ascendieron a 60,000 marcos. Pero a causa de la enorme devaluación que sufría la economía alemana, lo recaudado por Klee estaba sujeto a una depreciación importante y Klee siguió aspirando a la seguridad de un puesto docente público que le proporcionara un ingreso fijo ajeno a las fluctuaciones del mercado.

En la segunda mitad de 1919 Klee intentó sin éxito ingresar como profesor en la Academia de Bellas Artes de Stuttgart para ocupar el puesto que había dejado vacante por jubilación el pintor Adolf Hölzel. Lo apoyó Oskar Schlemmer, que había estudiado en esa Academia y había sido alumno de Hölzel. Schlemmer movilizó al alumnado a favor de Klee. En una carta de Schlemmer a Klee de la segunda mitad de 1919 le informó de que los que se oponían al ingreso de Klee lo hacían porque consideraban que un pintor tan “fantasioso”, tan “juguetón”, tan “femenino”, no era el más adecuado para liderar la causa de la modernidad en La Academia². La decisión final sobre el asunto fue adoptada en noviembre de 1919 y Klee no fue aceptado porque su obra “juguetona” no encajaba con la voluntad de estructura y de construcción pictórica que se requería en ese

¹ *Ibid.*, pp. 208-209.

² Carta de O. Schlemmer a Paul Klee de 9 de julio de 1919, recogida en F. Klee, *Paul Klee, his Life and Work in documents* (trad. inglesa del original alemán), Nueva York, 1962, p. 156.

momento en aquella institución académica¹. En otras palabras, el arte de Klee era demasiado subjetivo para servir de modelo para la enseñanza. Es interesante notar el informe que envió un especialista en arte contemporáneo, Wilhelm Hausenstein, oponiéndose al nombramiento de Klee. Esgrimió unas razones que no descalificaban a Klee como pintor, sino como profesor. “La didáctica”, argumentó, era “lo diametralmente opuesto” a lo esencial en Klee, esto es, “una imaginación personal sin límites” y “la subjetividad absoluta y la irracionalidad de su obra”, por lo que se le debía dejar en la esfera de “su mundo mágico”, en donde desplegaría mejor sus capacidades.

1920 es un año importante en la vida de Klee como pintor. Como él mismo afirmó, el hielo de tantos años por fin se derritió. Las ilustraciones de *Cándido* de Voltaire encontraron a alguien que las publicara y en mayo-junio Glotz montó en Munich una retrospectiva de Klee, que comprendía trescientas sesenta y dos obras y abarcaba todos los medios de expresión. El catálogo de la exposición fue un número de *Der Ararat*, la revista de la galería, en el que se reproducía lo que luego sería una de las afirmaciones de Klee más famosas y que acabaría siendo su epitafio:

“Yo no puedo ser comprendido en el aquí y en el ahora, pues yo habito tanto con los muertos como con los no-nacidos. Algo más cerca del corazón de la creación que lo habitual, pero no lo suficientemente cerca”².

La afirmación resumía su convicción de que era un pintor de otro mundo, aunque al mismo tiempo fuera una estrategia de mercado. También en 1920 se publicaron tres monografías sobre Klee. El autor de la primera fue el ya mencionado Leopold Zahn, que trabajaba en la Galería Goltz y era el editor de *Der Ararat*. El título era *Paul Klee. Leben, Werk, Geist* (Paul Klee. Vida, obra y espíritu). Klee calificó la monografía de “propaganda” y de hecho, junto con la exposición, fue un esfuerzo propagandístico enorme que colocó a Klee tanto en el mercado del arte como en el del libro. Zahn caracterizó a Klee como filósofo, comparable al maestro del taoísmo Lao-Tsé, un pintor único, no relacionado con ninguna tendencia o movimiento, un pintor que era capaz de sondear los abismos de un mundo místico y metafísico y aflorar una miríada de imágenes de gran simbolismo.

La segunda de las monografías se titulaba *Paul Klee* y su autor era Hermann von Wedderkop. Apareció en *Junge Kunst* (Arte Nuevo), una colección de libros que presentaba a artistas contemporáneos a un precio razonable, publicada por una gran editorial, *Klinkhardt & Biermann*, que quiso participar en la ola del éxito de Klee.

La tercera monografía fue diferente. No formaba parte de una estrategia comercial, sino era el resultado de un examen profundo de la obra de Klee por su autor, Wilhelm Hausenstein, el historiador del arte que el año anterior había emitido el informe sobre el ingreso de Klee en la Academia de Bellas Artes de Stuttgart. En el análisis de la obra Hausenstein se movió entre cierto escepticismo por el individualismo del arte de Klee y la fascinación por su obra. La tituló *Kairouan oder die Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters* (Kairouan o una historia del pintor Klee y del arte de su era), pues Hausenstein presenta a Klee como una extraña manifestación de carácter oriental:

“Este hombre no es de aquí. La palidez de su cabeza grande es el moreno de un árabe que se ha desvaído en los sótanos nórdicos”¹.

¹ Comunicación del director Heinrich Altherr a Schlemmer de 8 de noviembre de 1919, citada en O. K. Werckmeister, op. cit., p. 218.

² Christine Hopfengart y Michael Baumgartner, op. cit., p. 100.

También en 1920 Klee publicó *Schopferische Konfession (Confesión creativa)*, comenzada en 1918. En octubre de 1920 la reputación de Klee había alcanzado la Bauhaus con suficiente fuerza para que su director, Walter Gropius, se dirigiera a él para invitarle a formar parte de su claustro de profesores en Weimar. Previamente Klee le había dicho al pintor suizo Johannes Itten, que había sido alumno de su padre y que estaba en el equipo directivo de la Bauhaus, que le interesaría entrar en ese prestigioso centro docente.

La Bauhaus era una escuela estatal de diseño fundada el 1 de abril de 1919. Su sede era Weimar. La finalidad de su enseñanza era la producción de bienes manufacturados cuya forma se ajustara a criterios artísticos. Esos criterios artísticos eran los del arte moderno, que la Bauhaus pretendía liberar del aislamiento social que entrañaba ser mercancía de lujo e integrarlo en la tecnología y en el estilo de vida de la sociedad. A este fin, el fundador Walter Gropius (1883-1969) reunió un claustro con pintores y escultores para que impartieran las enseñanzas teóricas, los *Formmeister* (maestros de la forma), y maestros artesanos, *Werkmeister*, responsables de los talleres de las enseñanzas prácticas. Había un curso introductorio, el *Vorkurs*, muy novedoso, que impartían alternativamente Johannes Itten (1888-1867) y Georg Muche (1897-1987), en el que se estudiaban materiales como la madera, el cristal, el metal, la fibra, y su uso combinado. Cuando Itten abandonó la Bauhaus, Láslo Moholy-Nagy (1895-1946) lo sustituyó. Klee, Lyonel Feininger (1871-1956), Oskar Schlemmer (1888-1943) y Wassily Kandinsky (1866-1944), entre otros, fueron *Formmeister*.

En enero de 1921 Klee comenzó su docencia en la Bauhaus con 41 años, dos meses antes de que se muriera su madre en Berna. Klee estaría en la Bauhaus hasta 1931. Durante ese tiempo, ahora trabajando con una enorme seguridad en sí mismo, progresó en lo que él consideró su misión pictórica clave: visualizar, a través del arte, el reino crepuscular misterioso que existe entre el mundo visible, real, y la esencia de las cosas. Con sus composiciones casi arquitectónicas, sutiles, hechas de elementos orgánicos e inorgánicos, estructuras rítmicas, signos y símbolos emblemáticos, se convirtió en el creador de mundos nuevos y autónomos.

Hasta septiembre de 1921, mes en que su familia se trasladó a vivir a Weimar, Klee viajó en tren desde Munich cada dos semanas para impartir sus clases en la Bauhaus. En 1922 fue nombrado profesor en el taller de metal y en octubre de ese año en el taller de vidrieras. En noviembre de 1922 su pintura fue valorada muy positivamente por el dadaísta Louis Aragon:

“En Weimar florece una planta que se asemeja a los dientes de una bruja. Aquí (en París) no se han dado cuenta todavía que la generación joven va a preferir Paul Klee a sus predecesores”.²

¹ *Ibidem*, p. 114.

² Louis Aragon, “Le dernier été”, *Litterature*, nº 6, noviembre de 1922, p. 22.



En el estudio de Paul Klee en la Bauhaus de Weimar en 1925, de izquierda a derecha: Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, Oskar Schlemmer, Georg Muche y Paul Klee.

En febrero de 1923 se inauguró en Berlín, en la Nationalgalerie, Kronprinzenpalais, una exposición de doscientas setenta obras de Klee, uno de los momentos más importantes hasta entonces de su carrera como pintor. La obra fue calificada por parte de la crítica como “misticismo exótico” vinculado al expresionismo. En el verano de ese año se publicó su artículo *Wege des Naturstudiums (Caminos para el estudio de la naturaleza)*, en la publicación *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923* para la primera exposición de la Bauhaus, que tendría lugar del 15 de agosto al 30 de septiembre de ese año de 1923. También en el verano Klee conoció a Igor Stravinsky, Ferruccio Busoni y Paul Hindemith durante “la semana de la Bauhaus” en Weimar. Fue la primera y única vez que conversó con Stravinsky y el encuentro tuvo un efecto perdurable en Klee.

A comienzos de 1924, del 7 de enero al 7 de febrero, Katherine Dreier de *Société Anonyme* (la organización de arte fundada en 1920 por ella misma, Man Ray y Marcel Duchamp), organizó en Nueva York la primera exposición de Klee en los Estados Unidos. El 26 de enero Klee impartió su famosa conferencia de Jena, en el curso de una exposición suya en esa ciudad. En ella conceptualizó al arte moderno como un proceso analítico y al pintor como un mediador: enraizado en el territorio común de la vida social y de la naturaleza, el pintor cumple la función de concentrarse y canalizar las energías creativas del mismo modo que el tronco de un árbol, de tal manera que puedan desplegarse y hacerse visibles en la copa. También explicó como las herramientas del artista –la línea, el tono y el color– se interrelacionan en construcciones de figuras y

composiciones de objetos. El texto de esta conferencia fundamental fue publicado en Berna póstumamente, en 1945, con el título *Über moderne Kunst*¹.



Claustro de profesores de la Bauhaus en Dessau en 1926: de izquierda a derecha, Albers, Scheper, Muche, Moholy-Nagy, Bayer, Schmidt, Gropius, Breuer, Kandinsky, Klee, Feininger, Gunda Stölzl y Schlemmer.



Galka Scheyer y *The Blue Four* en 1925 en la prensa americana.

El 31 de marzo de ese mismo año Feininger, Jawlensky, Kandinsky y Klee, firmaron un contrato con Galka Scheyer para promocionar sus obras en los Estados Unidos. Galka (1889-1945) era una pintora, marchante, coleccionista y profesora alemana que había conocido a Jawlensky y, a través de él, a Feininger, Kandinsky y Klee, para lo cual fue a visitarlos en la Bauhaus en 1921. En 1923 les había propuesto vender su obra en los

Estados Unidos y hacerlo como grupo, porque así se facilitaría la entrada en el mercado americano. La propuesta fue bien recibida y, a sugerencia de Feininger, primero adaptaron el nombre de *The Four* para el grupo y luego lo cambiaron a *The Four Blue*, quizás homenajeando a *Der Blaue Reiter*. En 1924, tras firmar el contrato, Galka, viajó a los Estados Unidos con obra de los cuatro pintores. En el verano de ese año Klee y su mujer viajaron a Sicilia. Era su segundo viaje a Italia y estuvieron en Siracusa, Taormina, Mazarò y Gaia. Marcel Duchamp ese año afirmaría de Klee que destacaba en la pintura contemporánea sin que se le pudiera relacionar con nadie, y que su extrema fecundidad nunca mostraba signos de repetirse, lo que era muy poco corriente.²

¹ En 1948 fue traducido al inglés y publicado con el título *On Modern Art*, con un prefacio de Herbert Read.

² George Heard Hamilton, ed. *Duchamp in the Collection of the Société Anonyme: Museum of Modern Art 1920*, New Haven, 1950, p. 141.

1925-1930

El 20 de febrero de 1925 Galka Scheyer abrió una exposición de cincuenta obras (óleos, acuarelas y grabados) de *The Blue Four* en la Daniel Gallery de Nueva York. Recibió buenas críticas en el New York Times, The Sun, Time y Art News, entre otros medios de comunicación, pero las ventas fueron escasas por los elevados precios de la obra expuesta. En abril de 1925 la Bauhaus se trasladó a Dessau y Klee en junio reinició la docencia. La categoría de la Bauhaus se elevó: dejó de ser una escuela de diseño y se convirtió en un colegio, por lo que los *Werkmeister* cesaron de ser maestros y pasaron a ser profesores. En octubre se publicó *Pedagogisches Skizzenbuch* (El libro de esbozos pedagógicos)¹, el libro de texto de las clases de Klee, en la serie de libros de la Bauhaus, editada por Gropius y Moholy-Nagy. En este año una gran exposición en Munich marcó el final del contrato de Klee con Goltz. Klee no lo renovó y optó por otro marchante, Alfred Flechheim, que tenía galerías en Berlín y en Düsseldorf, aunque no le dio la exclusiva.

El 1 de julio de 1925 Klee aseguró su futuro económico creando la *Klee-Gesellschaft* (La sociedad Klee), idea de Klee y de Otto Ralfs, un coleccionista alemán admirador de su obra. La situación penosa del mercado del arte en Alemania debido a la hiperinflación estimuló la formación de este tipo de sociedades, creadas también por Kandinsky y Feininger. Los miembros de la sociedad se obligaban a pagar a Klee una cuota regular de al menos cincuenta marcos mensuales, lo cual les daba derecho a adquirir obras directamente del pintor, de cuyo precio se descontaba lo que habían abonado como cuota, y recibían un regalo anual de un grabado o un dibujo. Klee además compilaba un portafolio que se pasaba de mano en mano entre sus miembros. De esta forma los coleccionistas se beneficiaban de manera doble: adquirirían las obras de Klee a buenos precios y seguían el curso de la carrera del pintor. La sociedad tuvo éxito, pues fueron ingresando coleccionistas alemanes y suizos. En 1935 se disolvió en Alemania, pero continuó en Suiza con dos coleccionistas importantes: Hanni Bürgi y Richard Doetsch-Benziger².

Del 14 al 26 de noviembre Klee participa en París, en la galería Pierre, en la primera exposición colectiva surrealista (es el único pintor alemán invitado) y unos días antes, el 11 de noviembre, se había cerrado su primera exposición individual en la capital francesa, en la galería Vavin-Raspail, abierta el 21 de octubre, y para la cual Louis Aragon escribió el catálogo, en el que afirmó:

“Es de hecho imposible hablar del gran pintor de Weimar sin referirme a su ligereza, a su gracia, a su espíritu, a su finura, características esenciales de su obra. Uno no sabe si preferir la delicadeza de sus acuarelas o la incesante invención de sus dibujos. Lo uno y lo otro aparecen sin duda a nuestros admiradores de Bissière (el pintor Roger Bissière) y de Lotrion como la obra de un niño o de un loco”.³

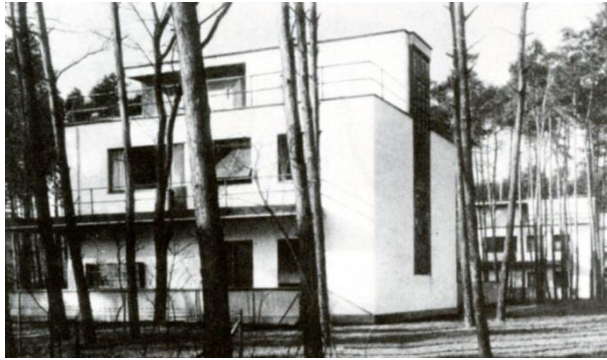
En mayo de 1925 Galka Schreyer organizó a diez kilómetros de San Francisco, en la ciudad de Oakland, una exposición de *The Blue Four*, que luego viajó a Los Angeles Museum y en 1927 a San Francisco, San Diego, Portland y Spokane. En julio

¹ Fue traducido al inglés por vez primera con el título *Pedagogical Sketchbook* y publicado en 1944 en Nueva York.

² Sobre la *Klee-Gesellschaft* véase Christine Hopfengart y Michael Baumgartner, op. cit., pp. 176 y 200.

³ Louis Aragon, “Prefacio”, *Paul Klee*, catálogo de la exposición, Galería Vavin-Raspail, París, 1925. Se volvió a publicar en Louis Aragon, *Écrits sur l'art moderne*, Paris, 1981, pp. 18-19.

de 1926 Klee se mudó a una de las casas bifamiliares construidas por Gropius en Dessau para los profesores y la compartió con Vassily y Nina Kandinsky.



Casas bifamiliares en Dessau para los profesores de la Bauhaus, diseñadas por Walter Gropius.

En septiembre de 1926 Klee hizo un tercer viaje a Italia, esta vez con su mujer y su hijo. Fueron de vacaciones a la isla de Elba, en el archipiélago toscano, y, de vuelta, se detuvieron en Florencia y en Rávena. En el verano de 1927 Klee viajó con su hijo Félix a las islas de Porquerolles y Córcega. En el nuevo curso de la Bauhaus Klee es profesor de Composición textil y de Pintura libre. En esta última materia

colaboró con Kandinsky. Ese año de 1927 Klee conoció a Bela Bartok cuando el compositor húngaro dio un concierto en Dessau. Después del concierto, los Klee invitaron a Bartok y a los Gropius a su casa.

Ese año de 1927 Alfred H. Barr Jr, que desde 1929 sería director del Moma de Nueva York, visitó a Klee en Dessau. Sobre ello escribiría lo siguiente:

“Klee, cuando se hablaba con él, parecía lo contrario de un excéntrico, a pesar de su arte sorprendente... Cuando lo visité en Dessau en 1927 vivía en una casa diseñada por Gropius cerca del edificio de la Bauhaus. Era un hombre tirando a pequeño, con ojos penetrantes, sencillo en la conversación y con un humor contenido. ...Realmente pocos pintores vivos han sido objeto de tanta especulación. Pues una obra de arte de Klee difícilmente se somete a los métodos de la crítica que siga las fórmulas habituales...La obra apela al sentimiento, a la imaginación subjetiva... Nada es más asombroso para el estudiante de Klee que su extraordinaria variedad. Ni siquiera Picasso se aproxima a su capacidad de inventiva. Su imaginación resiste la comparación con la de Picasso, aunque Picasso tiene incomparablemente más fuerza. Las pinturas de Picasso a menudo rugen, patean o aporrean. Las de Klee susurran un soliloquio, lírico, íntimo, inmensamente sensible”.¹



Walter Gropius, Bela Bartok y Paul Klee en Dessau en 1927.

En 1928 la revista de la Bauhaus publicó el ensayo de Klee *Exakte Versuche im Bereich der Kunst* (Experimentos exactos en el reino del Arte), un examen crítico del constructivismo en el que Klee ve ausencia de totalización por ignorar la intuición. En febrero de ese año Walter Gropius dimitió como director de la Bauhaus. En abril le sustituyó Hannes Meyer y forzó un cambio de

orientación en la institución hacia el funcionalismo y el compromiso social. En agosto Klee fue de vacaciones a Bretaña con su mujer y pasó por París. El 17 de diciembre partió para Egipto, en donde pasaría un mes. Llegó a El Cairo el día de Navidad y

¹ Alfred H. Barr Jr, “Introducción”, en *Paul Klee: Three Exhibitions*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1945, pp. 4-7.

estuvo en Assán, Luxor y Carnac. En enero de 1929 se expusieron cuarenta obras de Klee en la Galería Georges Bernheim et Cie, de París. En abril expuso en la Kunsthalle de Basilea con J. Albers, Feininger, Kandinsky y Schlemmer, en la muestra *Bauhaus Dessau*. Klee en el verano fue a Hendaya con Kandinsky. En diciembre su cincuenta cumpleaños se celebró con distintas exposiciones y Will Grohmann¹ publicó en *Cahiers d'Art* un libro sobre Klee, titulado, *Paul Klee*.

Del 13 de marzo al 12 de abril de 1930 tuvo lugar en el Moma de Nueva York, fundado el año anterior, una exposición de Klee. También en 1930 el poeta surrealista y crítico francés René Crevel publicó una pequeña monografía sobre Klee titulada *Paul Klee*, en la serie de Gallimard *Les Peintres Nouveaux*, en la que afirmó:

“... nosotros solo podemos llamar milagroso, Paul Klee, esta excursión a las profundidades más secretas de los mares, de las que has regresado con las palmas llenas de un tesoro de micas, cometas, cristales, una cosecha de algas marinas alucinatorias y de indicios de ciudades sumergidas. La obra de Klee es un completo museo de sueños”².

Klee no estaba feliz con la orientación que se estaba dando a la docencia en la Bauhaus. Se había producido una divergencia en el seno del claustro. El papel de los pintores, especialmente de Klee y en menor medida de Kandinsky, se había puesto en duda por otros profesores. Ise Gropius, la mujer del primer director, había comentado que “la era de los pintores de la Bauhaus parece que ha acabado; se han distanciado del meollo del trabajo que se está haciendo y se han convertido en un obstáculo, más que en un estímulo”. El énfasis de Klee en la libertad del artista y en su genialidad no encajaba en el trabajo cooperativo y exacto que imperaba en la escuela, con la progresiva racionalización y mecanización liderada por Láslo Moholy-Nagy, que aspiraba a modernizar el arte visual bajo los auspicios de la ciencia y la tecnología. A Klee le afectó la situación. Lyonel Feininger comentaría en una ocasión que Klee estuvo muy molesto por una intervención de Moholy en un claustro. Por esta razón en 1930 aceptó el ofrecimiento que le hizo el director de la Academia estatal de Arte de Dusseldorf, Walter Kaesbach, de formar parte de su claustro y en mayo se lo comunicó a Meyer, para que buscara sustituto en el plazo de un año. Poco después Meyer fue cesado como director por no controlar a los estudiantes comunistas. El 21 de octubre fue sustituido por Mies van der Rohe, que exigió poner fin a la agitación política en la Bauhaus. En 1930 Klee viajó por cuarta vez en su vida a Italia, esta vez a la Versilia, en la Toscana.

¹ Wil Grohmann (1887-1968) fue amigo personal de Klee. Dedicó su vida al estudio del arte, especializándose en el expresionismo alemán y en el arte abstracto. Esta primera obra sobre Klee sería publicada por *La Gaceta de Arte* en Tenerife en 1932. Grohmann publicaría en 1954 una extensa monografía sobre toda la obra de Klee, también titulada *Paul Klee*. Fue amigo de Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Otto Dix, Kandinsky y Schlemmer y publicó monografías sobre Kirchner, Schmidt-Rottluff, Kandinsky, Braque, Schlemmer y Willy Baumeister. Tras la Segunda Guerra Mundial se estableció en la Alemania Oriental, siendo profesor y rector de la Hochschule für Werkkunst de Leipzig. Cuando estalló la tensión entre las dos Alemanias, se asentó en Berlín Oeste y desde 1948 fue profesor de la Hochschule für Bildende Kunst.

² Recogido en *Paul Klee, Making Visible*, Londres, 2013, p. 151.

1931-1940

En abril de 1931 Klee dejó la Bauhaus. La revista de la institución recoge su marcha y Kandinsky, su editor, escribe lo siguiente:

“Durante diez años completos el trabajo en la Bauhaus ha estado estrechamente unido a la actividad de Klee en nuestro instituto. No se cortan estos lazos sin dolor... la Bauhaus voló de Weimar con una rapidez que hubiera dado envidia a un zepelín y a este vuelo se debe nuestro tercer período de proximidad, el más cercano. Durante más de cinco años hemos vivido uno al lado del otro, separados por una pared a prueba de incendios. Pero, a pesar de la pared, podemos visitarnos sin salir del edificio, a través de un pasadizo en el sótano. Baviera, Turingia, Anhalt, ¿dónde será la próxima? Pero nuestra proximidad espiritual habría existido incluso sin el acceso por el pasadizo”¹.

En octubre de 1931 comenzó Klee su trabajo en la facultad de Bellas Artes de Düsseldorf, pero siguió viviendo en Dessau y en tren iba y venía a Dusseldorf. El 6 de abril de 1938 un colega de Klee en Düsseldorf, Janker Adler, lo recordó de esta forma:

“En el año 1931 Klee y yo estuvimos juntos con frecuencia. Teníamos estudios en la misma planta de la vieja academia de Düsseldorf. Yo no he visto nunca a un hombre con un silencio tan creativo. Irradiaba de él como el sol. Su rostro era el de un hombre que sabía sobre el día y la noche, el cielo y el mar y el aire. No hablaba sobre ello... Su preocupación era sobre todo con el alma humana,, Klee, cuando comenzaba una pintura, tenía la excitación de Colón acercándose al descubrimiento de un nuevo continente. Tenía un presentimiento, un sentido vago del curso correcto. Pero cuando se daba cuenta que había ido por el camino correcto, la alegría lo invadía. Klee también se proponía descubrir un nuevo mundo”².

En 1931 Klee viaja con Lily a Sicilia por segunda vez. Fue una experiencia cultural muy emotiva. Klee quiso visitar las excavaciones arqueológicas de Agrigento y Siracusa. Sus lecturas de los clásicos helenos, que había hecho en griego, hicieron posible que viviera esos lugares con una gran intensidad. “Nunca olvidaré”, recordaba Lily, “su profunda emoción cuando visitó el teatro griego de Siracusa; me dijo que aquel era el lugar donde se representaban obras de Esquilo”³.

A comienzos de 1932 se publicó, en una edición revisada, el tomo IX de *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (El Arte del Siglo XX). El tomo, titulado *Propyläen_Kunst Geschichte*, del que fue autor Carl Einstein, trata a Klee en unos términos muy elogiosos. Mientras se muestra crítico con Franz Marc, “un diseñador de interiores demasiado dramáticos”, y con Kandinsky, “un geómetra con buen gusto”, califica a Klee del personaje “más significativo entre los artistas alemanes” y, aunque reconfirma el papel singular de Klee en el arte, no lo considera un *outsider*, sino una figura clave, con el que el arte se convertiría una vez más en “un medio mágico” y en “una profecía de las cosas por venir”. Nunca antes había tenido Klee un reconocimiento artístico tan favorable.

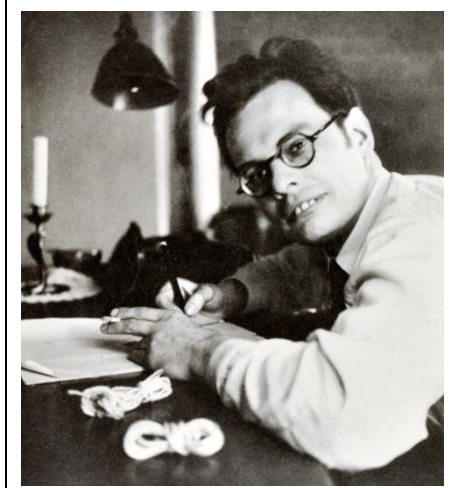
¹ *Ibid.*, p. 202.

² Nierendorf a Duncan Phillips, 6 de abril de 1938, Archivo Duncan Phillips, The Phillips Collection, Washington.

³ Ch. Hopfengart y M. Baumgartner, op. cit., pp. 176 y 178.

En 1932 las autoridades municipales nazis de Dessau clausuraron la Bauhaus. Mies transfirió el instituto a Berlín convertido en un ente privado. En abril de ese año el hijo de Klee, Félix, contrajo matrimonio con Efrossina Greschowa, una cantante de ópera de origen búlgara. En este año Klee hizo turismo de exposiciones.

Durante el verano, como muchos otros artistas alemanes, estuvo en la gran exposición de Rembrandt en el Rijksmuseum de Amsterdam. A comienzos de octubre fue a la Biennale de Venecia y en el camino paró en Zurich para ver la gran exposición retrospectiva de Pablo Picasso en la Kunsthau, que, con cuatrocientos sesenta cuadros, era la más amplia del pintor español montada hasta entonces, con obras de todas las fases por las que su pintura había pasado. Klee tenía con respecto a Picasso una postura ambigua: le fascinaba su arte, pero se resistía a dejarse influir por él, hasta el punto de que, según él mismo admitía, durante un tiempo había dejado de ir a sus exposiciones. La impresión que le produjo a Klee ésta se reflejó en la ejecución de unos lienzos mayores y de gran colorido, en la exploración en tamaño mayor de la figura humana y en la experimentación del método de Picasso de distorsionar los rostros humanos y las partes del cuerpo.



Félix, el hijo de Klee, en 1935.

La visita a Venecia fue su séptimo y último viaje a Italia. La ciudad lagunar le decepcionó un poco: “no se puede oler el mar en el aire” y “no hay sitios con una vista panorámica o que sirvan de referencia para orientarse en aquel laberinto de *calli* y canales”. Sin embargo, San Marco le deslumbró y las obras maestras de la arquitectura que aparecen aquí y allá “como si fuera en un sueño”¹

El 30 de enero de 1933 Hitler fue nombrado canciller de Alemania. La fecha, denominada *Tag der Nationalen Erhebung* (Día del Alzamiento Nacional), fue celebrada en muchas ciudades alemanas con manifestaciones y procesiones de antorchas. Klee, que había visto las manifestaciones en Dessau, en una carta a Lily le dijo:

“Por el momento un sentimiento desagradable me pesa en el estómago, como si fuera un exceso de antorchas. Una orgía de vino espumoso ha contribuido a anunciar el nuevo año de la Alemania nacional unificada”².

Aunque de entrada Klee vio “el movimiento nacional” con una cierta distancia, tardaría muy poco en darse cuenta de que él era un blanco de los ataques de los nacionalsocialistas en Düsseldorf y de que su puesto de trabajo peligraba. En febrero Kaesbach, el director de la Academia de Bellas Artes que había propuesto a Klee unirse su claustro, fue despedido por los nazis. En marzo la cultura en Alemania se adscribió al Ministerio de Propaganda, del que se responsabilizó Goebbels, y los nazis comenzaron una campaña antisemita y contra el arte moderno. Ese mismo mes la casa de Klee en Dessau fue registrada por oficiales nazis cuando él estaba ausente y confiscaron sus cartas a Lily (devueltas más tarde). El 1 de abril, en un artículo titulado *La ciénaga del*

¹ Citado en Paola Valenti, “Paul Klee’s Journeys to Italy and Tunisia”, *Mediterranean Studies*, vol. 15 (2006), p. 207.

² Ch. Hopfengart y M. Baumgartner, op. cit., pp. 224.

arte en Alemania Occidental (Kunst-sumpf in Westdeutschland) publicado en el periódico nazi *Rote Erde*, Klee fue atacado en estos términos:

“Luego aparece en la escena el gran Klee, ya famoso como profesor de la Bauhaus en Dessau. Le dice a todo el mundo que tiene pura sangre árabe en sus venas, pero en realidad es un típico judío de Galitzia. Pinta de una forma cada vez más salvaje. Engaña y desconcierta. Sorprende a sus alumnos, que se quedan boquiabiertos; un nuevo arte insólito está penetrando en las tierras del Rhin”¹.

El *Fach-gruppe für bildende Kunst* (Grupo Profesional de las Bellas Artes) de Düsseldorf, que reunía a artistas nazis, pidió una limpieza en la Academia de Bellas Artes de esa ciudad. Klee se negó a presentar pruebas de ascendencia aria cuando fue requerido en la Academia y manifestó en privado que estaba dispuesto a verse en problemas antes que representar el personaje tragicómico de quien corteja el favor del poder. A fines de abril fue privado de su puesto docente en la Academia de Bellas Artes.

En mayo Klee y su mujer se trasladaron a vivir a Düsseldorf (36 de Heinsichstrasse). En julio la Bauhaus se disolvió. A Alfred Flechtheim, su marchante, de origen judío, los nazis le prohibieron el ejercicio de su actividad. De la noche a la mañana la situación económica de Klee cambió a peor. Perdió la estabilidad que le había proporcionado durante más de una década la docencia, perdió su marchante más importante y perdió el mercado alemán. Klee respondió buscando salida para su obra en el mercado internacional y en el suizo. En octubre de ese año de 1933 Klee viajó a París y firmó un contrato con Daniel Henry Kahnweiler, de la Galería Simon, por el que este marchante se convertía en su representante en Francia.

El 23 de diciembre Klee emigró a Suiza con su mujer. Se instalaron en la casa de su padre en Berna. Muchos de sus antiguos compañeros de la Bauhaus seguirían también el camino del exilio. En noviembre de 1933 Josef Albers, profesor de la Bauhaus desde 1922, y su mujer, se habían exiliado en los Estados Unidos. En diciembre los Kandinsky abandonaron Alemania y se instalaron en París. Lyonel Feininger se exiliaría en los Estados Unidos en 1937 y Oskar Schlemmer viviría un exilio interior los diez últimos años de su vida, hasta su muerte en 1943. Walter Gropius, por su parte, abandonaría Alemania en agosto de 1934 para instalarse en Londres. Mies Van der Rohes se exiliaría en los Estados Unidos en 1937. Moholy-Nagy huiría a Holanda en 1933, se establecería en Londres en 1935 y en 1937 en Chicago. Albert Bayer abandonaría Alemania en 1937 para irse a Italia y en 1938 se establecería en Nueva York. Marcel Breyer, tras huir a Londres, se afincaría en Cambridge, Massachusetts, a partir de 1937, y Alexander Schawinsky fijaría su residencia en Milán en 1933 y a partir de 1936 en los Estados Unidos, primero en Carolina del Norte, invitado al Black Mountain College, y luego en Nueva York. Hannes Meyer, por su parte, se había ido a vivir a Rusia en el otoño de 1930.

Como los ingresos de Klee disminuyeron drásticamente, se vio obligado a recurrir a sus ahorros y a las rentas de propiedades que había adquirido en los últimos años. Por el prestigio alcanzado por Klee, fue bien recibido en el mundo cultural de Berna. Tanto él como su mujer reanudaron entonces sus actividades de música de cámara. Lily empezó a tocar el piano en un trío y de vez en cuando acompañaba a cantantes en sus actuaciones. Klee entró a formar parte de un cuarteto de cuerda y actuaba como solista en reuniones privadas. Por ejemplo, en la boda del hijo de Hanni

¹ *Ibidem*.

Bürghi en 1934, una de las más importantes coleccionistas de su obra, interpretó a Bach y Hendel acompañado por un órgano.



Paul Klee y Lily (la tercera por la derecha, con gafas) en la boda de Rolf Bürghi en Berna en 1934. Rolf era hijo de Hanni Bürghi, esposa de Alfred Bürghi, un adinerado constructor, ingeniero de profesión Hanni, alumna en las clases de música que impartía el padre de Klee, siguió la carrera del pintor desde sus inicios y se convirtió en una de sus principales coleccionistas. El importante conjunto de obras de Klee que ella reunió continúa en manos de los herederos de la familia.

En enero de 1934 Klee expone por vez primera en Londres en la Mayor Gallery, organizada por Fletchheim, que se había establecido en Inglaterra, y ese mismo mes los nazis confiscan la monografía sobre Klee de Wil Grohman y Klee y su mujer se mudan de la casa del padre del pintor a un piso con tres habitaciones en Berna (nº 6 de Kistlerweg). El salón, de veinticinco metros cuadrados, lo habilitan como estudio, un empeoramiento de las condiciones en que trabajaba con respecto a Weimar, Dessau y Düsseldorf, donde disponían de espacios más amplios. En la primavera de 1934 Klee solicitó la nacionalidad suiza, pero se la denegaron por un tratado suizo-alemán de mayo de 1933 que estipulaba que los ciudadanos alemanes sólo podían adquirir la nacionalidad suiza tras cinco años de residencia.

También en 1934 Kahnweiler abre una exposición de Klee en París con escaso éxito de ventas. I. B. Newmann, representante de Fletcheim en Nueva York, y Galka Scheyer, desde Los Ángeles, continúan promocionándolo en los Estados Unidos. Galka le presenta la obra al director de cine Josef von Sternberg, a la pareja coleccionista formada por Louise y Walter Aronberg, a la actriz Marlene Dietrich y al joven compositor John Cage, con moderado éxito en ventas.

En 1934 los Klee reciben la visita de Ernst Kirchner en Berna. Al menos en Lily deja una impresión ambivalente, pues le había aparecido elocuente e interesante, pero también “un enfermo, bilioso y repulsivo”¹. En agosto de 1934 Andre Zhdanov, secretario del PCUS, proclamaría en el primer congreso de escritores socialistas el realismo socialista como el estilo oficial de la cultura soviética. En enero de 1935 Klee expuso en Edimburgo. Para penetrar mejor en el mercado suizo, Klee preparó con mimo durante un año una gran exposición retrospectiva en el Kunsthalle de Berna, que abrió en la primavera de 1935 con doscientas treinta y siete obras. Klee se presentó como un pintor suizo que había regresado a su patria después de una larga estancia en el

¹Ch. Hopfengart y M. Baumgartner, op. cit., p. 266.

extranjero, sin referirse a su pasado en Alemania. La acogida en la prensa no fue mala, aunque se le criticó por su falta de realismo. El público en general lo acoge sin mucho interés y las ventas fueron escasísimas. Solo el Kunstmuseum hizo una adquisición importante: *Ad Parnassum*, una pintura de formato grande. Aunque la recepción de Klee por la conservadora sociedad suiza fue tibia, las instituciones vinculadas con el arte moderno lo cortejaron como representante del modernismo internacional y lo consideraron un pintor suizo. Por eso, la retrospectiva de Berna fue seguida por varias exposiciones en grupo y en solitario en Suiza.

En julio de 1935 Klee se enfermó. Comenzó con un fuerte resfriado que acabó en una bronquitis severa. Klee, que no acostumbraba a ponerse enfermo, ignoró sus problemas de salud durante bastante tiempo. Pero después de transcurridos dos meses sin que los síntomas desaparecieran, acudió a un médico, que le diagnosticó problemas de corazón y complicaciones pulmonares y le prescribió cama de forma inmediata. Klee siguió en cama y suspendió su actividad. En noviembre tuvo paperas. Hasta mediados de mayo de 1936 Klee no se levantó para dar un pequeño paseo por la casa y reemprender la actividad pictórica. Pero la mejoría no duró. La salud de Klee siguió inestable y aparecieron nuevos síntomas: fiebre alta, cambios en la piel (erupciones, herpes) y disfunción de órganos internos. En la primavera de 1936 Klee se sentía tan débil que se levantaba de la cama solamente por cortos períodos de tiempo. En ese año no pintó sino treinta y cinco obras. En octubre lo vio un destacado dermatólogo porque los problemas de piel proseguían. No se conoce cuál fue su diagnóstico, pero sí que el especialista expresó sus dudas acerca de que la causa de todo aquello fueran unas paperas. En diciembre Kandinsky le escribió y le dijo:

“Sería tan agradable tomarnos el té juntos de nuevo, como solíamos en Dessau. A menudo recuerdo los tiempos cuando éramos vecinos, cómo regábamos las plantas juntos y nuestros juegos de bolos y –triste recuerdo- nuestras quejas sobre las reuniones de la Bauhaus. ¡Qué lejos está todo eso ahora!”.¹

En enero de 1937 se expusieron sesenta y seis obras de Klee en el Museo de Arte de San Francisco. A mediados de este mes Klee contrajo la gripe y padeció unas hemorragias estomacales debido a una úlcera. Lily lo sometió a una dieta de leche y su salud se estabilizó, pero los problemas de estómago continuaron y tenía dificultades para tragar. En febrero de ese año, Kandinsky visitó a Klee en Berna. No se habían visto desde que Klee había abandonado la Bauhaus en Dessau, cinco años antes. El único contacto que había mantenido con Kandinsky era a través de Lily, que se carteaba con el ruso y su mujer. Kandinsky había venido a Berna para la inauguración de una exposición titulada “Obras maestras de franceses contemporáneos”, que contenía numerosas obras suyas. Klee no pudo ir a la inauguración, pero se vieron días más tarde en el piso de Klee.

En el verano Klee comenzó a pintar de nuevo. En julio se abrió en París la exposición *Grosse Deutsche Kunstausstellung (Gran exposición del arte alemán)*, con varias obras de Klee, simultáneamente a la inauguración en Munich el 19 de julio de *El Arte Degenerado (Entartete Kunst)* en Munich.

¹ Kandinsky a Klee, 16 de diciembre de 1936, citado en Beeke Sell Tower, *Klee and Kandinsky in Munich and at The Bauhaus*, Ann Arbor, Michigan, 1981.



La gente se agolpa para entrar en la Exposición sobre el Arte Degenerado en Munich en julio de 1937.

La exposición de *Arte Degenerado* comprendía unas 650 obras de arte moderno que los nazis habían confiscado de museos públicos y presentaban como “arte decadente” y “las huevas de la locura, de la insolencia, del desatino y de la degeneración”. La asistencia de la

población de Munich fue masiva y la exposición posteriormente hizo una gira por otras doce ciudades alemanas. La parte de Klee en la exposición fue mínima, solamente diecisiete obras, si se compara con Nolde, Beckmann o Kirchner. El pequeño formato de sus obras pudo protegerlo de una presentación más amplia en una muestra que lo que pretendía era el crudo impacto visual. Una página del programa de la exposición, sin embargo, estuvo dedicada a ridiculizar a Klee, con la fotografía de una obra suya, *La santa con la luz interior*, de 1921, yuxtapuesta a otra fotografía de una pintura de un enfermo mental con el objeto de ilustrar la decadencia psicológica del arte moderno, “obra de esquizofrénicos”¹.

Sabemos poco de la reacción de Klee a la exposición, puesto que, por motivos de seguridad, la correspondencia de Lily fue significativamente muda sobre este asunto. “Ten cuidado con lo que dices cuando escribas a Alemania. Solamente cosas personales, nada más”, aconsejó Lily a una amiga. Leyendo entre líneas se tiene la impresión de que la cuestión de la



Página dedicada a Klee en el programa de la Exposición sobre el Arte Degenerado.

¹ La fotografía de la obra del esquizofrénico había sido extraída del libro del psiquiatra e historiador del arte alemán Hans Prinzhorn titulado *Bildneri der Geisteskranken* (El arte de los enfermos mentales), publicado en 1922, ampliamente ilustrados con obras de pacientes mentales que había reunido en años anteriores mientras trabajaba como psiquiatra en el hospital psiquiátrico de Heidelberg. El libro fue bien recibido en los medios artísticos e influyó mucho en Jean Dubuffet.

enajenación de las obras suyas confiscadas lo consideró más importante que su papel en la exposición de *Arte Degenerado*. Además de las obras de la exposición, “la purga” en las colecciones públicas alemanas llegó a comprender en torno a diecisiete mil obras de artistas modernos, que fueron revendidas por el régimen nazi a través de cuatro marchantes nombrados al efecto, con el objetivo de conseguir divisas extranjeras.

En la segunda mitad de 1937 Klee recibió la visita de Picasso, un encuentro que le produjo una gran satisfacción. Picasso había ido a Berna con un hijo suyo enfermo para que recibiera tratamiento en una clínica. El coleccionista de arte Hermann Rupf concertó la visita. Fue un encuentro respetuoso por ambas partes, aunque la conversación no fue muy fluida pues ambos adoptaron una actitud reservada. Klee admiraba las distorsiones radicales de Picasso y sus composiciones de gran tamaño, pero era crítico con respecto al *pathos* mediterráneo del pintor malagueño. A fines de 1937 los Klee se trasladan a la ciudad suiza de Ascona para ver a una vieja amiga de Munich, la pintora rusa Marianna von Werefkin, “la nonna di Ascona”, cuya creciente soledad tras la separación de Jawlensky ellos veían con tristeza (la Werefkin moriría en Ascona unos meses después, en 1938)¹.

En 1938 Klee expuso en la Galería Simon de París. En julio se abrió en New Burlington Galleries de Londres la exposición *Arte alemán del siglo XX*, con obras de Marc, Kandinsky y Klee, entre otros. Fue una respuesta a la exposición de *El Arte degenerado*. Klee seguía enfermo. El mal se manifestaba no solo en la piel y en los pulmones, sino también en el aparato digestivo. A fines de 1938 se llegó a un diagnóstico final: la enfermedad era “una neurosis vasomotora”, un cambio en el sistema nervioso que afectaba a los vasos sanguíneos. En los años veinte y treinta la escleroderma se creía que era el resultado de cambios en el sistema circulatorio y nervioso. Por tanto, el diagnóstico correspondía a la enfermedad hoy conocida como “esclerosis sistémica difusa”, una forma extraña y mortal de escleroderma, que todavía hoy es incurable. La vida diaria de Klee se vio afectada sobre todo por las dificultades para tragar. Comer y beber pasó a ser un tormento, lo cual debió de deprimirle porque, como hemos dicho, era un *gourmand* entusiasta. Afortunadamente, sin embargo, no tuvo parálisis en los dedos, que era otra manifestación de la enfermedad. Klee podría pintar hasta el final de su vida. En 1938 ejecutaría cuatrocientas ochenta y nueve obras y en 1939 la cifra record de mil doscientas treinta y cinco, tres cuartas partes de las cuales eran dibujos. Suponía una media de más de tres obras al día. Caminar, una actividad que Klee había practicado con gusto toda su vida, se tornó cada vez más difícil. “Kistlerweg (el nombre de la calle en que vivía) es mi Matterhorn (la célebre montaña suiza)”.

En el bienio 1938-1940 Klee logró penetrar con éxito en el mercado del arte americano, especialmente en Nueva York. Una serie de exposiciones en el MOMA sobre el arte europeo y el alemán en particular prepararon el camino: *Cubismo y Arte Abstracto* (1936), *Arte fantástico, Dadá, Surrealismo* (1936-1937), *Bauhaus 1919-1928* (1938-1939) y *Arte en nuestro tiempo* (1939). En ellas se destacaba el papel de Klee en el contexto de esos movimientos. Sobre *Bauhaus 1919-1938*, celebrada entre diciembre de 1938 y enero de 1939, Feininger, ya exiliado en Estados Unidos, le escribió a Klee lo siguiente:

“En Dessau, el 7 de diciembre de 1926, fue la celebración memorable de la nueva sede de la Bauhaus. Ayer, 8 de diciembre de 1938, doce años y dos días después de la celebración de Dessau... la exposición de la Bauhaus abre aquí en Nueva York en las salas del Museo Moderno, con la participación de la elite

¹ Ch. Hopfengart y M. Baumgartner, op. cit., p. 266.

artística y social de la ciudad. Gropius estaba aquí ... Herber Bayer...Albers... Brever, Moholy, Schawinsky... Sí, casi me enfermo de la emoción... Tus pinturas, acuarelas, dibujos, tus experimentos en el taller, tu libro y mucho más de lo que tu creaste, querido Klee, están aquí, resplandeciendo en la pared blanca”.¹



Paul Klee en el salón de estar-estudio de su piso de Berna en 1939.

¹ Feininger a Klee, Archivo del Centro Paul Klee, citado en Carolyn Landner, Paul Klee, 1987, p. 101.

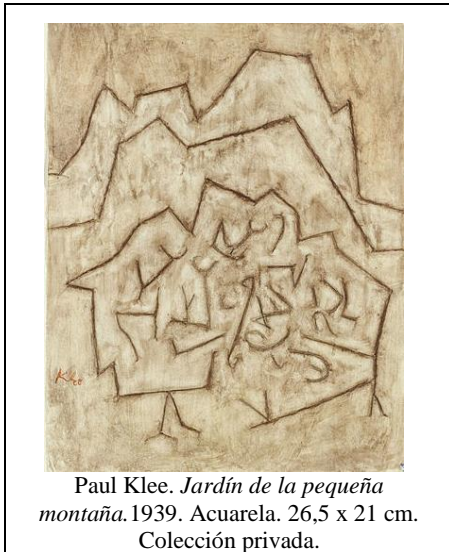
El éxito de Klee habría sido imposible sin la presencia en Nueva York de dos marchantes berlineses de origen judío que habían huido de Alemania. Fueron ellos los que pusieron a disposición del mercado americano del arte muchas obras suyas. Uno de estos marchantes fue Karl Nierendorf, que abrió galería en mayo de 1936. A principios de 1938, Kahnweiler, el marchante parisino de Klee, le traspasó la representación en exclusiva de Klee en los Estados Unidos y le garantizó un tercio de la producción artística de Klee. El otro marchante fue Curt Valentin, que conocía bien a Klee desde hacía varios años, pues había sido director de la galería de Berlín de Alfred Fletcheim, como hemos visto, el marchante de la obra de Klee con anterioridad a Kahnweiler. Tras la huida de Alemania de Fletcheim, Valentin fue el encargado de la sección de arte de la librería de Karl Buchholz, pero ante la ofensiva antijudía en Alemania y de acuerdo con Buchholz, se estableció en Nueva York, como director de una sucursal de la Galería Buchholz. Karl Buchholz era miembro de la Comisión de enajenación de productos del arte degenerado y por ello Valentin recibía para revender obras importantes de Klee, que originariamente habían comprado museos alemanes. Fue así como *La máquina gorjeante*, propiedad de la Nationalgalerie de Berlín antes de la confiscación nazi, y *Alrededor del pescado*, que estaba en las colecciones de Dresde, acabaron en el MOMA de Nueva York. De 1938 a 1940 estos dos galeristas abrieron quince exposiciones con obra de Klee, de las que cuatro fueron en solitario.

Klee tiene que dejar de fumar y de tocar el violín. El sufrimiento físico y el mental dominan su existencia y en cierto grado su obra. Pero mantiene el deseo de trabajar y su producción artística es, como se ha dicho, enorme. Como le ocurriría a Picasso, su batalla contra la enfermedad comportó una simplificación de su lenguaje visual, pero también una intensificación emotiva. En abril de 1939 Georges Braque visitó a Klee. En junio de 1939 ciento veinticinco obras importantes de las confiscadas como “arte degenerado”, incluyendo dos de Klee, son subastadas en la Galería Fisher de Lucerna. Klee fue a verlas antes y Lily informó de la subasta a marchantes amigos y a coleccionistas como Hermann y Margrit Rupf.

En el verano de ese año Klee fue a Ginebra dos veces para ver la exposición de obras del Museo del Prado, que había abierto el 1 de junio y cerraría el 31 de agosto. El gobierno de la República, para salvaguardar las obras, las había trasladado a Suiza y depositado en la sede de las Naciones Unidas de Ginebra. El gobierno de Franco, ya vencedor de la guerra, había autorizado esta exposición antes de su devolución a Madrid.

El 7 de enero de 1940, cumplidos ya los cinco años de residencia en Suiza, Klee volvió a solicitar la nacionalidad suiza. El 12 de enero murió el padre de Klee, Hans, a los 91 años. Del 16 de febrero al 25 de marzo Klee expuso doscientas trece obras en la Kunsthaus de Zurich. En un principio se había pensado que iba a ser una retrospectiva de su obra completa, pero de repente Klee cambió de opinión y la limitó a obras de sus últimos cinco años. Por entonces Klee estaba tan enfermo que no participó en el montaje de la exposición ni asistió a su inauguración. El 19 de marzo, poco antes de la clausura, se encontró con fuerzas para verla. Un periodista del *Neue Zürcher Zeitung*, Jakob Welti, calificó la exposición de Klee “de pequeño jardín de la esquizofrenia”, referido especialmente a la acuarela de 1939 *Gebirgs-Gartlein* (Jardín de la pequeña montaña). Curiosamente, ocho años antes, el psicoanalista C. G. Jung había publicado un artículo en el mismo periódico con motivo de la exposición de Picasso en Zurich en 1932, en el que decía que había estudiado los cuadros de Picasso y había llegado a la conclusión de que eran la obra de un esquizofrénico. Picasso no pareció ofenderse, pero Klee, tras la asociación que el nacionalsocialismo había hecho de él y del arte moderno con la esquizofrenia, se molestó. Su abogado y amigo Erich Trüsell, envió una carta al

director del medio en la que le recordaba que la comparación de Welti era semejante a la de los nazis en la exposición del Arte Degenerado y pidió una rectificación pública, añadiendo:

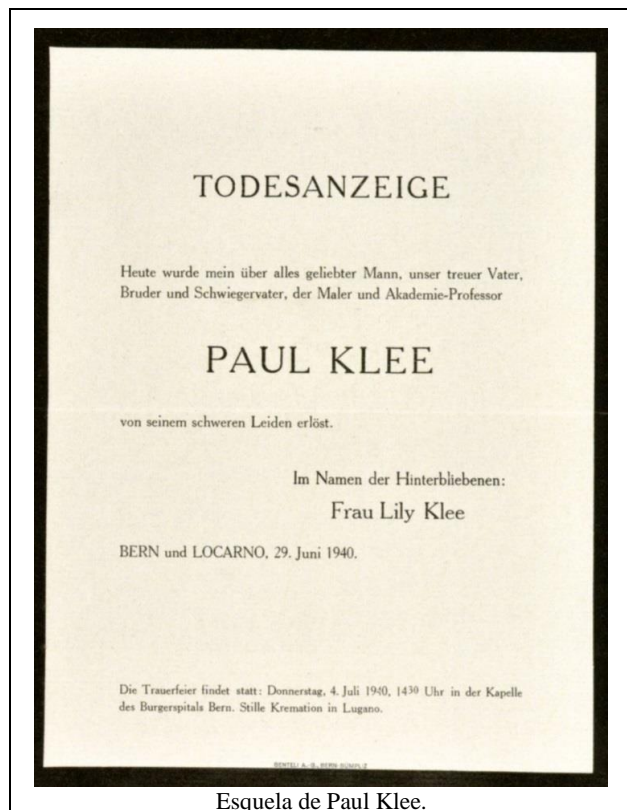


“Paul Klee, que trabaja en su obra honestamente y sin descanso, está recuperándose de una enfermedad física que le aqueja desde hace un año. En su estado actual, este menosprecio le ha golpeado doblemente y le ha herido profundamente. Klee está totalmente sano físicamente y no padece ninguna afección mental o esquizofrenia, como afirma su periodista. Los doctores de Klee pueden dar fe de ello. Tales acusaciones arbitrarias pueden empeorar su frágil condición física”¹.

El 10 de mayo Klee dejó Berna para hacerse una cura en una clínica de Locarno. Estaba tan débil que no pudo escribir ni una postal. A pesar de un tratamiento médico intensivo, su salud siguió deteriorándose y murió de un fallo cardíaco en la mañana del 29 de junio de 1940. Lily, que había ido

a Locarno con él, estuvo a su lado durante estas últimas semanas. Estaba convencida de que la salud de su marido iba a mejorar y que regresarían a Berna pronto. Incluso dos días antes de su muerte le dijo a su hijo, Felix, que reprimiera sus deseos de ver a su padre, porque Klee podría pensar que lo iba a despedir. Después Lily lamentaría que no se diera cuenta de que el final estaba tan cerca.

El 5 de julio de 1940, seis días después de la muerte, el consejo local de la ciudad de Berna y la comisión municipal de naturalizaciones aprobaron la solicitud de Klee para convertirse en ciudadano suizo. En noviembre se inauguró en la Kunsthaus de Zürich una exposición *in memoriam* de Klee con doscientas treinta y cinco obras. El 22 de septiembre de 1946 moriría Lily Klee en Berna.



¹ Recogido en el artículo de Bettina Kaufmann “Kunsthaus Zürich, 16 February-25 March 1940”, en *Paul Klee. Making Visible*, Londres 2013, p.218. Ya en 1922 un estudiante de la Universidad de Jena, Willi Rosenberg, había presentado una tesis titulada “Arte Moderno y esquizofrenia: bajo especial consideración, Paul Klee” (véase el artículo de Mathew Gale “Square/Fish”, en la misma publicación, p. 113).