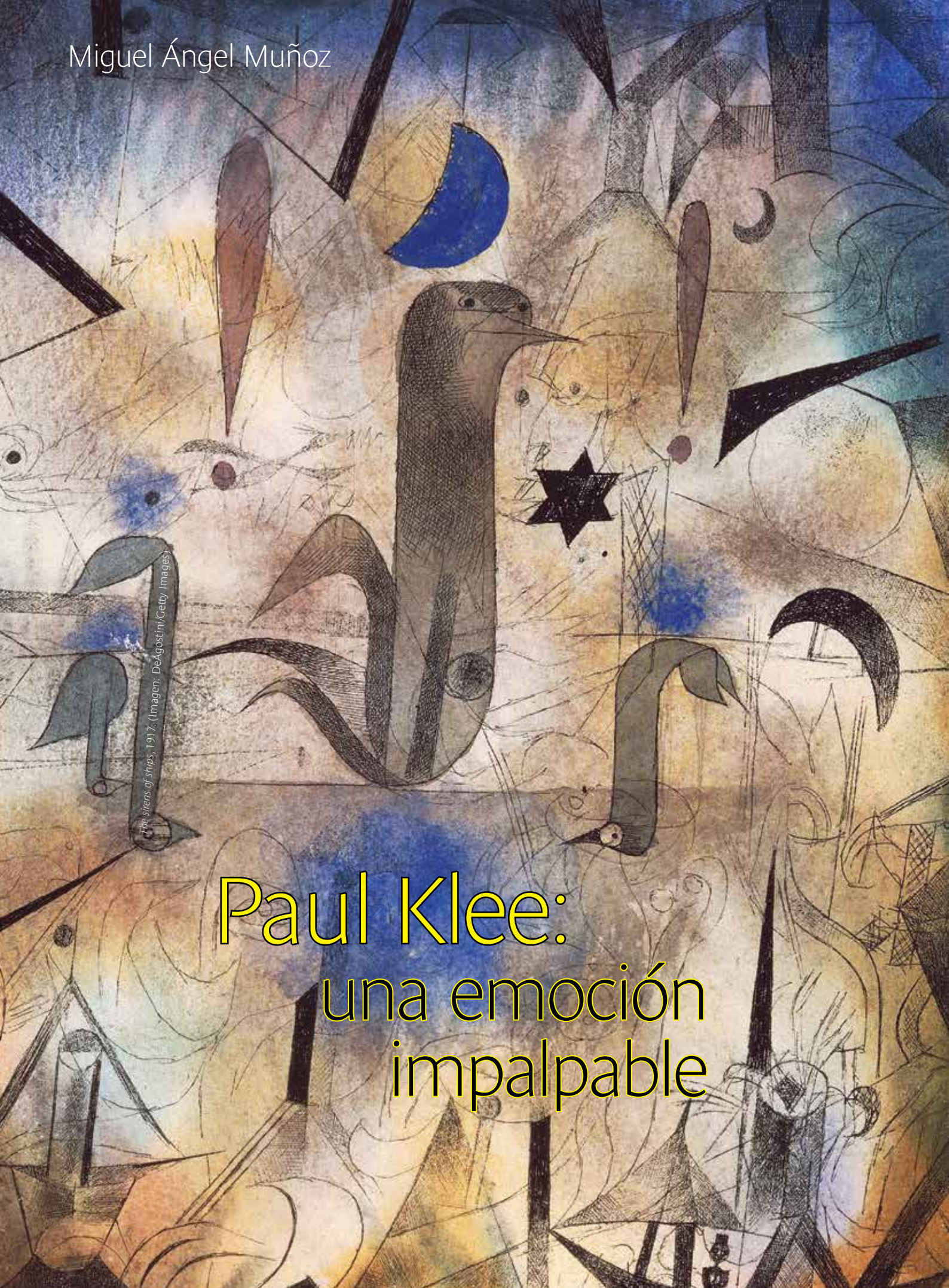


Miguel Ángel Muñoz

The sirens of ships, 1917. (Imagen: DeAgostini/Getty Images)

Paul Klee: una emoción impalpable



EL DILEMA DE LA OBRA DE PAUL KLEE (Mönchenbuchsee, Suiza Muralto, Suiza, 1879-1940), no responde a la lejana polémica de abstracción y figuración, sino que se sitúa más en el campo de la autonomía de los signos plásticos, de la lingüística visual de un arte contenido en referencias que fía su capacidad de comunicación a la persuasión sensible de las formas. Son imágenes de sensaciones ordenadas con voluntad de obra de arte. Sensaciones que intervienen en la imaginación del artista y que han sido capaces de configurarse como entidades sensibles dotadas de vida propia. Bien lo apunta el pintor catalán Antoni Tàpies: “Son pocos los artistas como Klee que, en medio de la proliferación de tendencias y gustos contradictorios, hayan atravesado de punta a punta el siglo xx no solamente sin perder nada de vitalidad, sino abriendo además puertas al futuro”.¹

En el límite reducido de la historia de la pintura moderna, ¿qué circunstancias hicieron posible el estallido de Klee? Tal vez el quiebre del naturalismo francés al trasluz del simbolismo trascendente de Böcklin, la insatisfacción ante el decorativismo vacío del *jugendstil*, o las comprendas funcionalistas del *Sezession* en Viena y Múnich. Preocupado inicialmente por el dominio de la técnica, toda la primera actividad artística de Klee está dedicada al dibujo y al grabado, en los que consigue unas cuantas obras maestras coronadas con sus ilustraciones del *Candido*, de Voltaire. Lenta, pero firmemente, va asimilando y reflexionando críticamente sobre la revolución plástica de la vanguardia, cuyas aportaciones expresionistas conoce muy directamente en Múnich. También se interesa por la obra de los cubistas de París, especialmente por la de Picasso y Juan Gris. Asimila como pocos el automatismo psíquico potenciado por el “dadá”, pero regulado por una sensibilidad que insinúa a Kandinsky y los Delaunay y las grafologías orientales, el decorativismo persa y el colorido helenista. Pero Klee nunca se afilia a ninguna tendencia de su tiempo: fauvismo, cubismo, expresionismo, abstracción, sino las observa detenidamente, siguiendo su camino; sin embargo, aprende el lenguaje inefable, a menudo incongruente, del visionario que explora en *Tierra desconocida* (1951) la evasión del mundo. Un mundo “invisible” que niega la vida e insinúa poéticamente “el caos interior”. Toda esta información acumulada no tiene, sin embargo, una repercusión directa en su obra hasta que realiza un viaje a Túnez, en 1914, donde tiene una especie de revelación que le descubre la fuerza

¹ Tàpies, Antoni, “Actualidad de Paul Klee”, en *La realidad como arte*. Colección de arquitectura 22. Murcia, España, 1989.



Comedy, 1921. (Imagen: DeAgostini/Getty Images)

expresiva del color y de la luz. Después Italia, el Sur, su mundo premoderno; más tarde Kairouan, una revelación de persistencia constante en su obra. Sus acuarelas adelantan una versatilidad cromática que debe mucho al expresionismo visual norteamericano. Es entonces cuando se produce un estilo Klee genuino, y es en ese tiempo cuando resuelve toda una serie de dudas y contradicciones que le habían preocupado intensamente los años anteriores, *Abstracción en un motivo de Hammaned* (1914) o *Sin título* (1914), son ejemplos suficientes. Y es precisamente mediante el dibujo que se aleja de las geometrías cubistas y contrapone una dimensión más de transparencias coloreadas que evocan las manchas volumétricas de Cézanne. Realiza en ese momento toda una serie de obras orientadas hacia la abstracción, pero en las que, a diferencia de Kandinsky, ciertos elementos figurativos no desaparecen por completo. Klee va aquí mucho más allá de las aspiraciones de la pintura paisajística de finales del siglo XIX: del impresionismo y del puntillismo, así como del paisaje cubista y expresionista, al intentar combinar la cercanía y la lejanía con diversos fenómenos de luz y sombra. “El mundo —dice el poeta José Hierro— de Klee tiene sus raíces en el sueño, en la fantasía, en la infancia. Klee puede compararse a un lógico, a un clarividente que trata de recuperar un territorio olvidado. Para él la misión del artista consiste en hundir sus raíces —a la manera de un árbol en la tierra— en la realidad, en la vida”²

² Hierro, José, “Klee, el mágico prodigioso”, en *Los sentidos de la mirada. Convergencias sobre arte*. Editorial Síntesis, Madrid, España, 2013. Compilación y edición de Miguel Ángel Muñoz

Es en 1919 donde se sitúa el inicio de una línea narrativa, en la que predominan las asociaciones visuales exigidas por el color y el tono, dejando a la línea el subrayado del contorno. El dibujo, la acuarela, y el óleo son los instrumentos simultáneos de un trabajo constante sobre las cartografías y trazos lineales que dan lugar a un mundo orgánico de signos, transfigurado en espacios inéditos, equilibrados o en movimiento, dotados de ritmos propios y poblados de juegos lineales, planos, sobre posiciones, sombreados, analogías figurativas... Todo aquello que Klee definió como el objetivo del arte moderno: “No reproducir lo visible, sino hacer visible”. No son signos autónomos ni neutras intuiciones gestuales, sino auténticas constelaciones de signos que configuran una dinámica precisa, como vio con irrepetible mirada Joan Miró. Sobrepinturas destiladas con habilidad caligráfica de los libros escolares del deslumbrante fin del siglo XIX vienés.

Paul Klee fue siempre un espíritu independiente e individualista, con una técnica depurada hasta lo maníaco, y dotado de una excepcional capacidad para la teoría artística. Su talento y originalidad indudables le impiden alinearse en ninguna tendencia o grupo, y tampoco da pie a ninguna escuela; él, precisamente, empuñó gran parte de su vida a la tarea de enseñar, aunque criticó siempre a los maestros que, en vez de ayudar a sus alumnos a encontrar su propio camino hacia la creación, tratan de imponerles el suyo. Por otra parte, aunque siempre gozó de enorme prestigio en los cenáculos de entendidos, hay que esperar a los años cincuenta, cuando triunfa la abstracción de posguerra, para que su nombre se haga tan popular como el de Picasso o Kandinsky. Pero, a pesar de todo, con todos los reconocimientos y medallas de la modernidad institucional, Klee permanece siempre esquivo, un poco inalcanzable; en su aristocrática impenetrabilidad, un desafío.

A partir de 1920 y 1930 Klee decide dar clases en la Escuela de Arte y diseño en Weimar, donde recupera la amistad de Kandinsky. Son años de reflexión y autocrítica constantes. Las notas de sus cursos indican

un riguroso proceso de disciplina formal, de trabajo de las formas mediante la negación de las tradicionales estrategias figurativas del realismo ilusionista: perspectivas sobrepuestas que en definitiva construyen en el espacio múltiples puntos de vista, y desde luego, de la investigación de la dimensión formal de los colores primarios. Equilibrio de volumen y masa, dirección y movimiento, que serán al paso de los años una serie de construcciones que denotan una austera contención expresiva: *Arquitectura* y *Eros*, ambos de 1923. Toda una lección de sabiduría. Klee crea unos signos plásticos que desbordan su capacidad imaginativa y demuestran en su pintura como la observación se vuelve vivencia y como se convierte en una realidad sensible, que el crítico inglés David Sylvester ha calificado este proceso como “vibraciones Klee”: *Omega, 5* (1927), *Higuera* (1929), *Canción árabe* (1930), *Desierto de piedra* (1930), *Busto de un niño* (1933), *Marcado* (1935) son cuadros producto del intercambio entre formas percibidas y formas imaginadas. Una cuadrícula polícroma divide la superficie y establece el balance que equilibra los colores seleccionados, y consiguen un mínimo de gradaciones de tono, como simples analogías musicales, que se manifiesta de modo total en sus dibujos de la década de los treinta. “Klee había inventado —dice J.F. Yvars— una nueva manera de composición basada en la unión de unos signos figurativos que obligan al espectador a desarrollar una cadencia continuada”³

Klee casi al final de su vida —hay que recordar que padeció una atroz e irreversible enfermedad que le condenaba a una sobrevivencia humillante— transformó en energía y actividad imaginativa la aceptación de su destino, y fue capaz de desencadenar un proceso de signos que organizan la estructura de espacios visuales y dinamizan las superficies cromáticas. Años difíciles y complejos. Es, quizá, todavía sorprendente, su envejecimiento, pues aquí crea un par de cuadros

³ Yvars, J.F., *Buenas maneras. Arte y artistas del siglo XX*. Editorial Debolsillo, Madrid, España, 2011.

mágicos: *Flora sobre roca* o *Diversión en bote en el canal*, ambos de 1940, que orientan su reflexión visual sobre la tragedia y pronuncian la última palabra de su drama humano: máscara y gesto. Figuras de tragedia y muerte, utopía, arte y mito. Todo un juego conceptual que sólo un artista como Klee podría volver genial, un tema tan complejo, “el poder —escribió Antonio Saura— convulsivo de las imágenes de Klee, de delgada materia pero de tan potente equilibrio”.

La razón para esta difícil asimilación de su obra procede del rigor insobornable con que se la plantea, alcanzando los niveles de mayor hondura de todo el arte de vanguardia. Esto se refleja de manera muy evidente en sus abundantes escritos, una parte de los cuales todavía están en trance de publicación. Entre todos ellos, ocupan un lugar destacado sus *Diarios*, el testimonio más penetrante de lo que ha significado la creación artística del siglo xx. Este problema le obsesiona hasta la muerte, y se refleja en el bello epitafio que eligió como clave de su destino consciente de artista: “Soy impalpable en la inmanencia. Resido entre los muertos y entre los seres que aún no han nacido. Algo más próximo al centro de la creación que lo habitual. Pero nunca tan cerca como desearía”, escribió casi confidencialmente en 1918. El mundo de Paul Klee nos deja “una emoción impalpable, en el aire, como todo lo mágico”, decía el poeta catalán Juan Eduardo Cirlot. 