

- ES Poesía e imagen. A propósito de «Teoría del arte moderno» de Paul Klee
- EN Poetry and image. Regarding Paul Klee's «Theory of Modern Art»
- ITA Poesia e immagine. In quanto alla “teoria dell'arte moderno” di Paul Klee
- FRA Poésie et image. À propos de «Théorie de l'art moderne» de Paul Klee
- POR Poesia e imagem. Conforme a «Teoria da arte moderna» de Paul Klee

Amaya Ortiz de Zárate

Poesía e imagen. A propósito de «Teoría del arte moderno» de Paul Klee

AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE

Profesora Contratado Doctor en el Departamento de Psicología Experimental, Procesos Cognitivos y Logopedia en la Facultad de Psicología UCM. E-mail: ortizdezarateamaya@gmail.com



RESUMEN (ESP)

A partir de los escritos de Paul Klee (Apuntes sobre teoría del arte moderno y los Diarios), revisamos su teoría del arte, reconocida como una de las reflexiones más relevantes de la primera mitad del siglo XX. Utilizando una metodología estructuralista basada predominantemente en la exclusión (selección) y la antítesis (combinación), Klee persigue la anulación de los contrarios. Su teoría del arte sobre la pintura, concebida, por oposición a la poesía, como espacio de simultaneidad, combina el poder expresivo del color y la forma. Su obra tiende a la totalidad de una visión extática o eterna, guiada por la anamnesis (el recuerdo).

PALABRAS clave: Poesía, imagen, Paul Klee, teoría del arte, éxtasis, totalidad.

ABSTRACT (ENG)

Based on the writings of Paul Klee (Notes on the theory of Modern Art and Diaries), we discuss his theory of art, recognized as one of the most relevant reflections published during the first half of the XXth century. Using the methodology of Structuralism, based primarily on exclusion (selection) and antithesis (combination), Klee seeks to eliminate opposites. His theory of art regarding painting, conceived, in opposition to poetry, as a space of simultaneity, combines the expressive power of color and form. His work tends to the totality of an ecstatic or eternal vision, guided by anamnesis (remembrance).

KEYWORDS: Poetry, image, Paul Klee, theory of art, ecstasy, totality.

RIASSUNTI (ITA)

Partendo dagli scritti di Paul Klee (appunti sulla teoria dell'arte moderno e i diari), ne abbiamo revisionato la teoria dell'arte, ben conosciuta come una delle riflessioni più importanti della prima metà del secolo XX. Abbiamo utilizzato una metodologia strutturalista basata più che altro nell'esclusione (selezione) e l'antitesi (combinazione), Klee cerca

l'annullamento dei contrari. La sua teoria dell'arte della pittura, concepita in opposizione alla poesia, come spazio di simultaneità, abbina il potere espressivo del colore e la forma. La sua opera punta alla totalità di una visione estatica oppure eterna, condotta dalla "anamnesis" (memoria).

PAROLE chiavi: poesia, immagine, Paul Klee, teoría dell'arte, totalità

RÉSUMÉ (FRA)

À partir des écrits de Paul Klee (Théorie de l'art moderne et son Journal), nous révisons dans cet article sa théorie de l'art, reconnue comme l'une des réflexions les plus remarquables de la première moitié du XXe siècle. Utilisant une méthodologie structuraliste fondée principalement sur l'exclusion (sélection) et l'antithèse (combinaison), Klee recherche l'annulation des contraires. Sa théorie de l'art sur la peinture, conçue, par opposition à la poésie, comme espace de simultanéité, combine le pouvoir expressif de la couleur et de la forme. Son œuvre tend à la totalité d'une vision extatique ou éternelle, guidée par l'anamnèse (le souvenir)

MOTS-CLÉS : poésie, image, Paul Klee, théorie de l'art, extase, totalité.

RESUMO (POR)

Com base nos escritos de Paul Klee (Apontamentos sobre a teoria da arte moderna e os Jornais), revisamos sua teoria da arte, reconhecida como uma das reflexões mais relevantes da primeira metade do século XX. Utilizando uma metodologia estruturalista baseada predominantemente na exclusão (seleção) e a antítese (combinação), Klee busca a anulação dos adversários. Sua teoria da arte sobre a pintura, concebida, em oposição à poesia, como espaço de simultaneidade, combina o poder expressivo da cor e da forma. Sua obra tende à totalidade de uma visão extática ou eterna, orientada pela anamnese (a recordação).

PALAVRAS chave: Poesia, imagem, Paul Klee, teoria da arte, êxtase, totalidade.

como herramienta metafórica capaz de transformar el objeto conocido en su contrario, guiado por la intuición o *anamnesis* –recuerdo– de la totalidad a la que aspira.

A PUNTES SOBRE «TEORÍA DEL ARTE moderno» de Paul Klee (conferencia pronunciada en 1924)

En el inicio de los Apuntes sobre «Teoría del arte moderno» editados por Caldén, encontramos como dedicatoria una breve autodefinición de Paul Klee: «Soy inasible en la inmanencia. Pues / resido igualmente en los muertos y en los seres que todavía no han nacido» (Diarios, 1970, p. 7)

La frase pertenece a los Diarios del pintor, y aparece esculpida como epitafio en su tumba del cementerio de la Schlossahalle, en Berna: «En este mundo nadie me puede asir / pues resido tanto entre los muertos / como entre los que no han nacido. / Un poco más cerca del corazón de la creación / que lo que se estila, / y no obstante tan lejos aún».

Manifiesto con el que Paul Klee parecería eludir cualquier identidad cristalizada o definida en el tiempo, incluso cualquier tipo de identidad distinta a la del eterno movimiento. Voluntad cumplida, ya que resulta imposible abarcar a Paul Klee encuadrándolo en alguno de los movimientos de vanguardia del siglo XX entre los que ha sido identificado: impresionismo, expresionismo, cubismo, arte abstracto, Bauhaus o surrealismo.

Solo un propósito, una intención reconoce a su existencia como artista: acercarse al corazón de la creación, a la totalidad. Ese foco determina un eje de acción intemporal, estático que, más allá de la imagen, apunta a lo invisible. Su estilo, en la definición del propio Klee, es «abstracto con recuerdos» (Diarios, 1914, citado en el prólogo de Klee, P., Apuntes sobre poesía e imagen. Revisión de «Teoría del arte moderno» de Presas, M. P.12).

Si el hallazgo de los impresionistas fue, a su juicio, pintar al natural, intentando capturar el instante de la luz, él optará por dejar que el recuerdo latente guie su trabajo. Sigue en ello a los expresionistas, cuyo objeto de representación era una experiencia anterior. Pero, a diferencia de los expresionistas, Klee utiliza recuerdos ajenos al tiempo. Su pintura, en todo caso, parte de una experiencia interior. Paul Klee utilizará la abstracción

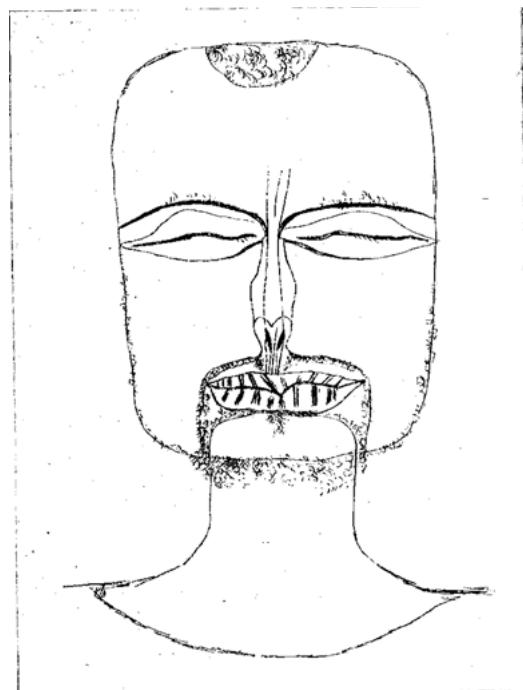


Figura 1. Meditación (autorretrato) Litografía, de P. Klee, 1919
Catálogo personal del autor, Berna



Figura 2. Escolar (autorretrato), (Óleo sobre lienzo de madera), de P. Klee, 1932, Rolf Bürgi, Belp, Berna.

SUEÑO

Paul Klee relató en varias ocasiones el siguiente sueño: «Encuentro mi casa vacía, bebido el vino, cegado el torrente, borrado el epitafio. Blanco sobre blanco» (Diarios, 1970, p. 946).

METÁFORAS

La «casa» es metáfora del cuerpo: la casa está vacía. Su contenido, el alma o conciencia, es vacío. El vino puede metaforizar el éxtasis propio de la inspiración, de la creación. «Bebido el vino» podría servir de metáfora a la ausencia de movimiento, de acción creadora. El «torrente» es la metáfora de continuo de energía que ya no fluye. El «epitafio» borrado puede metaforizar la pérdida de identidad. El color blanco metaforiza la luz, el conocimiento, el borrado de los límites entre los objetos que conduce a la detención de la representación, al estado de vacío.

METONIMIAS

La «casa» puede representar, metonímicamente, al propio Klee, el lugar donde mora, su residencia o el espacio que habita. El «vino» bebido puede relacionarse, metonímicamente, con la experiencia absorbida, ya integrada. El «torrente» apunta a la multiplicidad de los fenómenos, acallada o aquietada. El «epitafio» se asocia metonímicamente al cadáver, la postura de silencio y reposo. Una casa con epitafio podría representar también la tumba. El «blanco» puede representar la reunión de todos los colores, aludiría metonímicamente al negro o ausencia de color. En realidad, el blanco tampoco es un color, sino la superposición de todos los colores en el haz de luz anterior a la reflexión. El negro no solo es ausencia de color, sino también de luz.

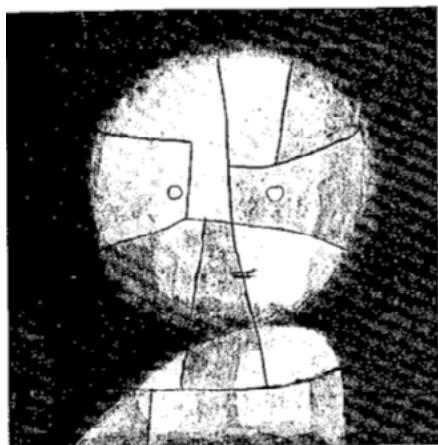


Figura 3. Busto de un niño (Óleo), de P. Klee, 1933, Klee Stiftung: Berna.

MOVIMIENTO

El movimiento del sueño es extático. El sujeto no dice que entre en la casa, sino que la encuentra vacía. Se trata de un encuentro con el vacío. No hay otra acción que la de un observador consciente de la ausencia del vino, del torrente, del epitafio. Se trata de un sueño espacial o metafórico en el que se representa la pérdida mediante un procedimiento de selección (por exclusión). La acción podría ser el encuentro con el vacío, en un espacio solo de luz.

EXTRAÑEZA O PERPLEJIDAD

El sueño no está datado. Se ha relacionado con su experiencia como soldado en la Primera Guerra Mundial, anterior por tanto a la década del veinte en la que desarrolla su trabajo como profesor en la Escuela Bauhaus. Respecto a este período, señalaría el pintor la dificultad para conjugar la oposición entre el trabajo del artista y la vida cotidiana (sus quehaceres de enseñante). Sin embargo, quizás en la experiencia del sueño resuene también una profunda perplejidad de Paul Klee ante el mundo, presente ya mucho antes de su profunda reflexión como maestro de arte: «El corazón que en mí palpitaba por este mundo, ha sido como herido de muerte. Como si tan solo recuerdos me ligaran todavía a estas cosas» (Eine Dicseitige Kunst, p. 950)

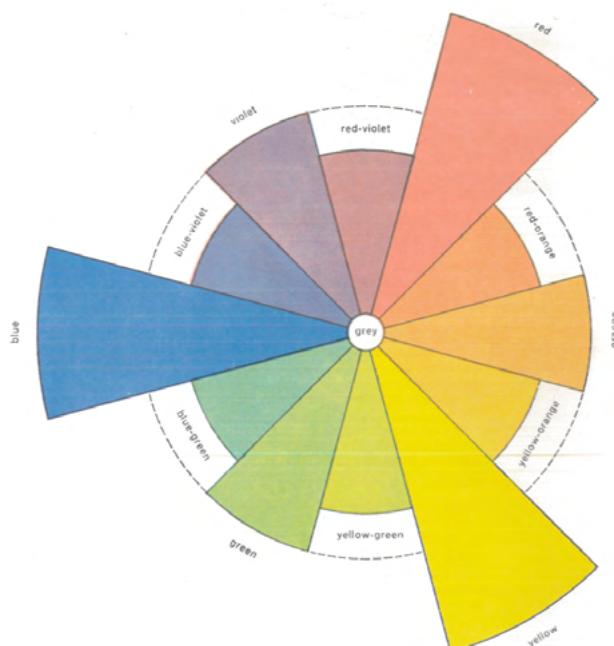


Figura 4. Pigmentos en las 12 partes del círculo. Tomado de Diarios V. 1 The thinking eye de Paul Klee, 1879-1940, (1961) Reedición de 1973. Lund Humphries P.L : London (p. 511).

La posición de los pigmentos en las 12 partes del círculo, según Klee. La importancia de azul, amarillo y rojo como colores primarios es enfatizada por el espacio que ocupan. La experiencia psicológica es tomada en consideración dado que, debido a su mayor energía, los contrastes diamétricos más importantes, o pares complementarios, ocupan un área mayor que los otros pares. (op.cit. p. 511)

ANTONIN ARTAUD

Afirma el poeta Antonin Artaud que los cuadros de Paul Klee le transportan a un espacio onírico a pesar de que la visión posea un carácter sintético y constructivo, acorde a la naturaleza mental del autor. Para Artaud se trata sin duda de una construcción en exceso mental, pero el poeta aprecia también en sus cuadros la intervención de ciertas «visiones del espíritu». Es en esa participación en la que lo representado encuentra la organización que le es propia.

Amo mucho algunas de sus pesadillas [...] Organización de visiones, de formas, y también fijación, estabilización de pensamientos, inducciones y deducciones de imágenes, con la conclusión que deriva de ellas, y también organización de imágenes, búsqueda del sentido subyacente de ciertas imágenes, clarificación de las visiones del espíritu, tal se me aparece este arte. (Klee, P., 1924, p. 23)

Artaud percibe bien en la obra del pintor el extatismo al que conduce la búsqueda de sentido en la visión interior.

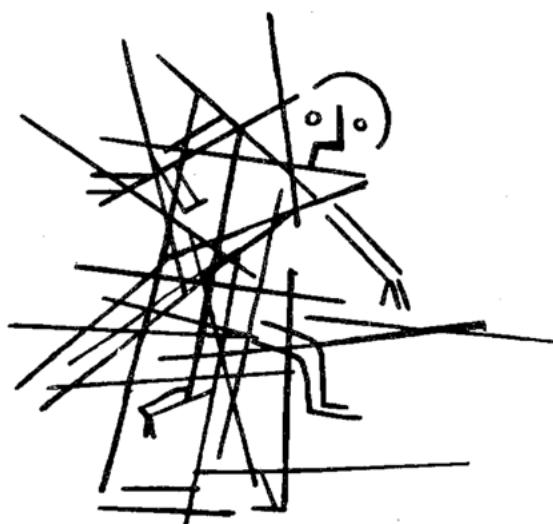


Figura 5. Detalle de *Landscape con pescador*. Paul Klee, 1928, Color. Catálogo del Autor. Berna

PROBLEMAS DEL ARTE MODERNO

En *Problemas del arte moderno* (1924), afirma Klee que el símbolo del color negro es el círculo. Klee utiliza el término símbolo y no representación de la cosa (el negro). El símbolo solo sirve de enlace con la experiencia de la cosa. El negro proporciona a Klee esa experiencia de totalidad a la que conduce la eliminación de los opuestos cromáticos, y también la conciencia de que de esa ausencia de luz, de la oscuridad inconsciente, surgirá la nueva ordenación, la creación.

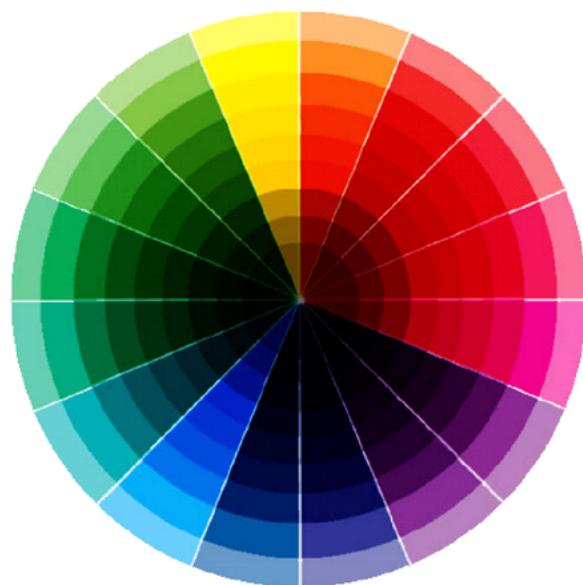


Figura 6. Círculo cromático. Tomado de «Color Wheel Chromatic Rainbow», de P. Linforth, 2016 (<https://pixabay.com/illustrations/colour-wheel-chromatic-rainbow-1734867>). Derechos de autor de Pixabay.

Klee utiliza un círculo cromático expansivo (figura 6), con la oscuridad en el centro. Esto dice del gris como centro interior de la rueda de color: «Las parejas de complementarios quedan abolidas como colores cuando su fusión remata en gris: el centro gris del círculo» (Klee, P., 1976, p. 41).

Klee se afana en el dominio formal de la pintura, gracias al cual puede construir una obra de nuevas dimensiones, estableciendo analogías formales con otras disciplinas. Por lo que respecta a la obra, los criterios de selección de los elementos plásticos (semejanza) y su combinación en el lienzo (contigüidad) le permiten establecer una relación de analogía con la música en el tratamiento del motivo (unidad mínima de sentido)

y el tema (idea musical formada por varios motivos) respectivamente. El juego metafórico se construye en la composición mediante la tensión entre los opuestos:

Objetos y formas
Ángulos y horizontales
Cohesión y derramamiento

Como inconveniente derivado del carácter simbólico de su obra, se lamenta Klee de sufrir ciertas interpretaciones por parte de la crítica que, basadas en las propiedades asociativas de la composición, se alejan de la intención del artista.

Sin embargo, se considera dispuesto a aceptar, a veces, ciertas asociaciones de ideas si se presentan con el nombre verdaderamente apropiado. En definitiva, Klee considera que uno solo reconoce los objetos de sus propias pasiones, por lo que el analista debería compartir en cierto modo las del artista que pretende abarcar.

UTILIZACIÓN DE LOS COLORES

La maestría que Klee llega a alcanzar en la utilización de los colores queda patente en el manejo de sus propiedades estructurales y su comportamiento como parte de la estructura global del espectro de refracción de la luz. Al aplicar un procedimiento de exclusión o selección, recomienda Klee restringir la escala íntegra de los valores cromáticos a su mitad superior.



Figura 7. Painting on black background (Óleo sobre lienzo), de P. Klee, 1940, Rolf Bürgi, Belp, Berna.

Otra opción sería utilizar únicamente matices de gris en la región media del círculo, eliminando tanto el exceso como el defecto de luz, que supondrían una forma de debilidad. Las regiones faltantes, inscritas por exclusión, apuntarían respectivamente a la totalidad del vacío —el exceso de luz— o al incierto crepúsculo del centro —su defecto—.

Igualmente, interesantes resultan los contrastes de contenido, por ejemplo rojo sobre rojo, utilizando toda la gama hasta la saturación, o tan solo una porción. Lo mismo es aplicable al amarillo y el azul, o bien a las progresiones de color en el sentido de los complementarios, situados en los diámetros del círculo: del rojo al verde, del amarillo al violeta, del azul al anaranjado. Incluso es aplicable a las progresiones a lo largo de los segmentos del círculo contiguos al gris, que presentan un matiz más cálido o bien uno más frío que el gris; también progresiones del amarillo al rojo a través del anaranjado o bien del rojo al azul a través del violeta, o abarcando el circuito total, sin excluir el orden íntegro, incluyendo el gris diametral y añadiendo toda la escala del negro al blanco. En definitiva, Paul Klee explora todos los patrones, sin excluir ninguno, en los que puede actualizarse la estructura subyacente de oposición cromática.

UTILIZACIÓN DE LA FORMA

En lo relativo a las formas, observa Klee su comportamiento, que resulta de la manera de poner en movimiento grupos de elementos escogidos. Una conducta calma y estable puede resultar de procedimientos constructivos diferentes: amplias capas horizontales, o bien un montaje sistemático en verticales aparentes.



Figura 8. Fuente del fuego (Óleo sobre lienzo) de P. Klee, 1938, Rolf Bürgi, Belp, Berna

El comportamiento de la forma puede incluso adquirir un matiz más sutil para Klee: si es transportada a un espacio distinto, una región intermedia, como el agua o la atmósfera, en la que ya no predomine vertical alguna, como cuando se nada o se planea.

ROMANTICISMO Y FUSIÓN CON EL TODO

Si el romanticismo realizó un esfuerzo por despegarse de la tierra, el arte abstracto apunta a elevarse por encima de ella, según Klee, por obra de fuerzas centrifugas que triunfan sobre la pesantez. Superado el antiguo romanticismo, lo que persiste es el deseo de fusión con el gran todo. Para ello, el pintor trabajará sobre el objeto, singularizándolo de múltiples maneras.

Por medio de la deformación: el artista no concede a las apariencias de la naturaleza la misma y compulsiva importancia que le conceden sus detractores realistas. Para Paul Klee este mundo, en la forma que ha recibido, no es el único posible. El artista extiende su mirada hacia el pasado y el futuro, y arriba a la creación como génesis de una duración continuada. Solo debe ocuparse del sentido de la movilidad. Una libertad que solo reclama el derecho de ser móvil como la gran naturaleza. Remontarse del modelo a la matriz, del prototipo al arquetipo.

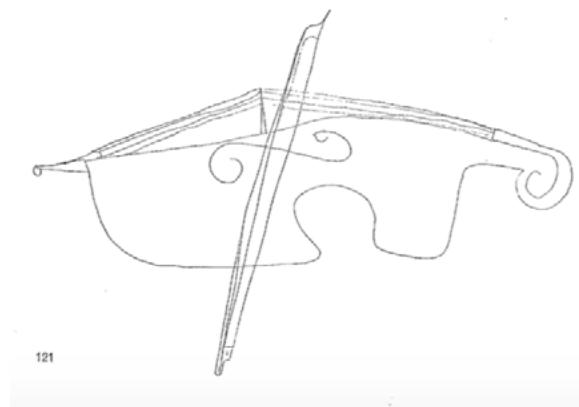


Figura 9. Violin & bow Dibujo a lápiz, óleo y acuarela, en papel preparado con óleo sobre lienzo de P. Klee, 1939, Klee Stifung, Viena

ACERCA DEL ARTE MODERNO (1924)

Consciente del precepto goethiano «crea, artista, y no hables», describe Klee el proceso creador intentando desvelar sus procesos inconscientes, muy anteriores a la obra misma. El artista solo se vería «respaldado» — justificado en su tarea— si consigue desplazar el centro de gravedad de la materia, quitando lastre a los problemas de la forma, para hacer hincapié en los problemas de contenido.

EXPRESIÓN DEL CONTENIDO

A diferencia del observador no creativo, Klee atribuye al artista la ventaja de disponer de ciertos medios expresivos que constituirán, para él, la salvación. Aunque Klee no aclara la naturaleza de aquello de lo que debería ser salvado el artista, quizás nos aproximemos a su idea sustituyendo salvación por su sinónimo liberación.

Dado que el trabajo de creación es concebido como expresión de una cierta visión de totalidad, como contemplación, el arte ayudaría a traspasar cualquier tipo de restricción a la mirada, a trascender sus límites. En efecto, en el símbolo del árbol con el que Klee visualiza la creación, la savia procede de la raíz, siendo el ramaje y el fruto lo visible, pero la creación misma procede de la visión.

El artista —situado en el tronco— recoge una visión procedente de las profundidades y la transmite hacia arriba en el espacio y el tiempo. Es propiamente un intermediario de la belleza que, a través de la obra, pasa por él.

A diferencia de la música (arte del tiempo), la obra pictórica trabajaría con la simultaneidad (otro nombre para el espacio).

LA FORMA Y LA CUALIDAD**MEDIDA**

Klee define la forma como opuesta a la cualidad, siendo su característica fundamental la extensión o medida propia de la línea.

PESO O DENSIDAD

A la forma se añade el peso o densidad de las tonalidades de claroscuro (gradaciones entre blanco y negro). A una energía blanca concentrada le corresponde un peso diferente frente a una difusa, del mismo modo que a un elemento sobrecargado de negro. Los grados pueden pesarse entre sí. Los negros se evalúan con relación a una norma blanca (fondo blanco) y los blancos con relación a una norma negra (cuadro negro), aunque tanto unos como otros actúan también respecto a una norma intermedia.

CUALIDAD

Los colores son diferentes al peso y la medida. Ni la regla ni la balanza les atan. No son cuantitativos. Los colores, como en la teoría goethiana, cuentan en tanto cualidades.

EL COLOR PURO

Sin embargo, tanto la cantidad (extensión y peso) como la calidad del contenido se encuentran presentes en interacción en el caso de los colores puros. Solo en el color puro podemos encontrar, además de calidad, cierta densidad, debido a su valor lumínico y también medido.

CREDO DEL CREADOR (1920)

Contradice Klee la visión empirista del arte afirmando que la obra no reproduce lo visible, siendo más bien su cometido *hacer visible lo invisible*. Para ello habrá que difuminar el aparato de representación realista, lo que se consigue dotando de importancia a las series formales. El arte exigiría la coincidencia visible de tres elementos: el espíritu del contenido y la expresión de los elementos formales en la obra, conjugadas en un organismo formal.



Figura 10. Kleestate Pintura mezclada con pasta, sobre papel, de P. Klee, 1940, Klee Stifung, Viena

MOVIMIENTO

El movimiento se imprime con la línea. La intuición lo guía como hilo rector. Al principio está pues el acto, pero más allá está la idea. Puesto que el infinito no puede tener ni comienzo ni fin, Paul Klee admite la primacía de la idea platónica.

LESSING

Para el *credo del creador*, utiliza Klee como referencia una obra de amplia difusión en los círculos artísticos del momento: el *Laocoonte, o sobre los límites de la pintura y la poesía*, de Lessing, publicado en 1841. Se trata de una comparación entre poesía y pintura concebida por Lessing como un torneo en el que no oculta su predilección por la poesía.

EL DOLOR, EL EQUILIBRIO, LA ARMONÍA

El objeto de representación del arte «antiguo» sería para Lessing la nobleza y dignidad en el dolor. La belleza se consideraba armonía y equilibrio (no emoción). La inmovilidad se consigue mediante el equilibrio de los complementarios. Es un equilibrio de fuerzas opuestas, de durabilidad inmutable (en el que el tiempo es abolido).

Potencia de la poesía

Para Lessing, la poesía alcanza una absoluta maestría en la expresión del dolor con la tragedia. Las artes plásticas, en cambio –tanto la pintura como la escultura–, conseguirían si acaso provocar la imaginación del dolor, deteniendo el tiempo en el momento previo al acontecimiento. En opinión de Lessing, en la pintura el dolor nunca es mostrado (o bien únicamente por metonimia).

La poesía, en cambio, mediante la potencia de la abstracción metafórica, transforma lo mostrado en su contrario. El artista plástico no podría, como Homero, representar lo invisible, según Lessing. En la escultura del *Laocoonte*, por ejemplo, la expresividad de las manos opera por desplazamiento: el objeto no resulta transformado. Para Lessing no existe en la imagen un salto de nivel de lo particular o concreto a lo abstracto.



Figura 11. Laocoonte (mármol), de Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas, (40-30 a de C.), Ciudad del Vaticano: Museo Pío Clementino.

TOTALIDAD

Solo la poesía, sostiene Lessing, puede apuntar a la totalidad mediante oposiciones inercia / movimiento, y la totalidad, afirma Lessing, solo es alcanzada por el reposo. Las artes plásticas resultarían así hermanas menores de la poesía.

ESPACIO Y TIEMPO

Sin embargo, Lessing parece contradecir la anterior pretensión de reposo al afirmar que la poesía, en lugar de una representación del objeto, como la pintura, nos ofrece la historia del objeto. El escudo de Menelao procede de Vulcano (el fuego); el de Aquiles, del árbol (aire). «Vemos así surgir por obra del poeta lo que en el pintor no podemos ver sino como ya producido» (Lessing, (1895) Trad. Castro Rodríguez, 2014, Cap XVI, p.132)

Concluye Lessing que, si la sucesión temporal es el territorio del poeta, el espacio es el medio privilegiado del pintor.

Pero aquí tendríamos las prevalencias contrarias a lo anteriormente señalado en relación con el dolor. La pintura utilizaría el reposo y la poesía la metonimia, propia de la sucesión. Prima aquí para Lessing, seguramente, la concepción del relato simbólico como transformación metafórica, adquiriendo así del reposo de la pintura el sentido de ausencia de transformación.

LA BELLEZA

Solo enfrentada a la representación de la belleza, admite Lessing la impotencia de la poesía y el triunfo de la pintura. Si el pintor dibuja la belleza, el poeta no puede descubrirla. Lo bello, como totalidad, como puro espacio, es prerrogativa de la representación plástica. Homero, incapaz de describir sus componentes, relata el efecto de la belleza de Helena sobre el senado.

RESPUESTA A LESSING

Contra la importancia otorgada por Lessing a la diferencia entre arte del tiempo (poesía) y arte del espacio (pintura), responde Klee reivindicando la dimensión de la que se excluye a la pintura, argumentando que también el espacio es una dimensión temporal. En tanto hacedoras del mundo, como afirma en los Diarios, la palabra y la imagen son una y la misma cosa. Si la

narratividad de la obra pictórica puede resultar débil en el caso del arte abstracto, Klee apela al acto de percepción, necesariamente temporal, en el observador.

MOVIMIENTO

Sigue defendiendo Klee el movimiento en la pintura afirmando que solo el punto muerto es intemporal. La obra de arte sería, antes que nada, génesis: jamás se termina de captar como producto. En la obra de arte se le procuran caminos al ojo del espectador (como pistas de sonido), que guían su acción temporal. La obra nace del movimiento: es movimiento y se percibe como movimiento... Klee concibe la obra como totalidad orgánica, en transformación.



Figura 12. Oh Oh you strong man (Litografía), de P. Klee, 1919, Catálogo del Autor, Berna.

Sin embargo, en su defensa del movimiento de construcción y recepción de la obra de las denominadas por Klee artes espaciales, omite el pintor el punto fuerte de su potencia abstracta, consistente en la posibilidad inherente a la imagen de ser captada en un proceso todo o nada, como Gestalt (totalidad) o forma. Aunque sin duda el acto perceptivo proceda analizando el campo estimular, es indudable que al mismo tiempo se produce una percepción instantánea de la obra como un campo

total. De ahí la potencia extática de la obra plástica. Y si la esencia de la imagen, como totalidad, pertenece a una dimensión espacial, se opone al movimiento y al cambio de la dimensión temporal.

El todo no podría ser más o menos completo en una secuencia temporal: es, o no es el todo, y si lo es, lo es totalmente, según las leyes de la forma que estaban siendo establecidas en ese momento por la psicología de la Gestalt, y que Klee conocía de primera mano.



Figura 13. Paul Klee en su atelier de Weimar, 1922. ZPK/Donación fam. Klee/Felix Klee

EQUILIBRIO

Potencia de la imagen que Klee comprende bien, por otro lado, cuando defiende como esencial a esa totalidad, un estado de equilibrio o conjunción entre los opuestos que la componen. El estado de equilibrio ético se consigue, afirma Klee, como complementariedad simultánea de los principios masculino (malo, factor de excitación, apasionado) y femenino (bueno, factor de crecimiento, plácido) originales. A esto responde la conjunción simultánea de las formas (movimiento y contramovimiento). Toda energía suscita su complemento para llevar a cabo un estado de reposo inmóvil por encima del juego de las fuerzas. Basta un soplo, en su opinión, para actualizar la esencia de la religión.

POTENCIA SIMBÓLICA

Finalmente, Klee defiende la potencia abstracta o metafórica de la obra pictórica, toda ella de carácter simbólico. El arte es la imagen de la creación, es un símbolo, como el mundo terrestre es un símbolo del cosmos. El reposo se obtiene por el equilibrio del

movimiento. En sentido muy alto, el misterio último del arte subsiste más allá de nuestros conocimientos y, a este nivel, las luces del intelecto se desvanecen. El arte atraviesa las cosas, yendo más allá tanto de lo real como de lo imaginario.

BIBLIOGRAFÍA

- AGESANDRO, Polidoro y Atenodoro de Rodas (40-30 a de C.). Laocoonte [mármol]. Ciudad del Vaticano: Museo Pío Clementino.
- BURCKHARDT, J. (1964-1974). Historia de la cultura griega. 5 Vol. Gráficas Diamante. Barcelona
- GRASSI, M. C. (2013). La psicología de la Gestalt y la Bauhaus: una historia de intercambios e intersecciones (1919-1933) *ed Journal*, 5(2), 1852-4680.
- KLEE, P. (1919). Meditación (autorretrato) Litografía, Catálogo personal del autor, Berna
- KLEE, P. (1919). Oh Oh you strong man. Litografía de P. Klee, 1919, Catálogo del Autor, Berna.
- KLEE, P. (1924). "Apuntes sobre poesía e imagen. Revisión de «Teoría del arte moderno» (conferencia pronunciada en 1924). Buenos Aires: Ediciones Caldén.
- KLEE, P. (1928). Detalle de Landscape con pescador. Color. Catálogo del Autor. Berna
- KLEE, P. (1932). Escolar (autorretrato) (Óleo sobre lienzo de madera), de P. Klee, 1932, Rolf Bürgi, Belp, Berna.
- KLEE, P. (1933). Busto de un niño. Óleo de P. Klee, Klee Stiftung: Berna Klee, P. (1938). Fuente del fuego. Óleo sobre lienzo de P. Klee, Rolf Bürgi, Belp, Berna
- KLEE, P. (1939). Violin & bow. Dibujo a lápiz, óleo y acuarela, en papel preparado con óleo sobre lienzo, Klee Stifung, Viena
- KLEE, P. (1940). Painting on black background. Óleo sobre lienzo, de P. Klee, 1940, Rolf Bürgi, Belp, Berna.
- KLEE, P. (1961) Diarios Vol. 1 *The thinking eye* de Paul Klee, 1879-1940, Reedición de 1973. Lund Humphries P.L : London
- KLEE, P. (1970) Diarios Vol. 2 Primera edición inglesa 1973. Lund Humphries P.L : London
- KLEE, P. (1970). Diarios 1898-1918. México: Biblioteca Era.
- KLEE, P. (1976). Acerca del arte moderno. Buenos Aires: Ediciones Caldén.
- LESSING, G. (1895) *Laokoon Trad. Castro Rodríguez 2014 Laocoonte; o sobre los límites de la pintura y la poesía.* México: Herder.
- SCHILLER, F. (1920). *Cartas sobre la educación estética del hombre.* Madrid, España: Calpe.

BIOGRAFÍA

Paul Klee nació en Berna el 18 de diciembre de 1879, en una familia judía de músicos. Su padre, pedagogo, enseñaba música. Paul tocó el violín en la orquesta municipal cuando aún no era bachiller.

Aprendió pintura en Múnich de 1898 a 1901.

De 1901 a 1902 residió en Italia.

De 1902 a 1906 estudia en Berna (Suiza).

En 1905 viaja a París por primera vez.

En 1906 se casa con la pianista Lily Stumpf, hija de un médico de Múnich, donde se instalan.

En 1911 conoce a los artistas del «Caballo Azul» (Kandinski, Marc, Macke) y se entusiasma con Delaunay, descubre las galerías de la vanguardia.

En 1914 viaja 3 semanas a Túnez y experimenta un giro fundamental en su tratamiento del color.

Es llamado al ejército de 1916 a 1918.

Consolida su reputación recién acabada la guerra, en 1920.

También en 1920 es nombrado profesor en la Bauhaus, fundada en Weimar en 1919.

En 1925 participa en la primera exposición surrealista realizada en París.

Realiza la primera exposición individual en la Vavin-Raspail.

En 1929 viaja a Egipto.

En 1930 abandona la Bauhaus por la Academia de Dusseldorf.

En 1932 es cesado por presión de las autoridades nazis.

Se refugia en Berna. Su salud decae.

En 1935 sufre los primeros síntomas de esclerodermia.

En 1937 Braque y Picasso viajan a Berna a visitarlo.

Las obras en poder de colecciones públicas son confiscadas.

17 de sus obras figuran en la exposición de «arte degenerado», realizada en Múnich.

En 1940 el Kunsthau de Zurich expone un conjunto de obras recientes del artista, ejecutadas a partir de 1935.

El 29 de junio de 1940, Paul Klee muere de parálisis del músculo cardíaco.

