

Entremundos y posibilidades. Un acercamiento a la teoría del arte de Paul Klee¹

The World-between and possibility. An approach to Paul Klee's theory of art

LUCÍA BODAS FERNÁNDEZ Y BEATRIZ PICHEL PÉREZ*

Resumen: La intención principal de este artículo consiste en el estudio de la obra pictórica y teórica del artista suizo Paul Klee a partir de la idea de *entremundo*. En primer lugar, se examinará la influencia tanto del arte abstracto y el expresionismo en su obra como la posterior producción de una teoría propia sobre el arte y su aplicación práctica. En segundo lugar, se analizarán las consecuencias filosóficas y socio-políticas de su teoría, mostrando cómo su idea de *entremundo*, su concepción de la realidad como proceso y potencialidad, no implica su materialización en una propuesta política definida.

Palabras clave: *Entremundo*, Vanguardia, Arte Abstracto, Expresionismo, Primera Guerra Mundial, Cambio social.

Abstract: The main aim of this article is to study the pictorial and theoretical work of the Swiss artist Paul Klee departing from his own *world-between* idea. First of all, we will inquire into the abstract art and expressionism's influence on his artistic practice as well as into his subsequent production of an own theory of art and its practical application. The second part, on the other hand, will focus on the philosophical and socio-political consequences of this theory, exposing how the idea of the *world-between*, that concrete conception of reality as process and potentiality, does not imply a materialization in a defined political proposal.

Key words: *World-between*, Avant-garde, Abstract Art, Expressionism, First World War, Social change.

Fecha de recepción: 17 noviembre 2009. Fecha de aceptación: 25 febrero 2010.

* Lucía Bodas Fernández: Fac. de Filosofía, Despacho 3.02 Módulo V, Campus de Cantoblanco C/ Francisco Tomás y Valiente 1, 28049 Madrid; luciabodas@gmail.com/lucia.bodas@uam.es. Ha publicado, entre otros, «El sujeto burgués en el *Werther* de Goethe: inactividad y fracaso», *Eidos*, 8, Universidad del Norte, Colombia (2008), pp. 82-102 y «Autonomía y emancipación. Introducción a la propuesta estético-educativa de Friedrich Schiller y la Dialéctica de la Ilustración», *Boletín Nacional de Estética*, 14, Universidad Nacional de San Martín, Argentina, (2010), en prensa. Beatriz Pichel Pérez: Fac. de Filosofía, Despacho 3. 02 Módulo IV-bis, Campus de Cantoblanco C/ Francisco Tomás y Valiente 1, 28049 Madrid; beatriz.pichel@gmail.com/beatriz.pichel@uam.es. Sus publicaciones más recientes son «Broken Faces: reconstructive surgery during and after the Great War», *Endeavour*, Vol. 34, Issue 1 (March 2010), pp. 25-29 y, junto a Dolores Martín Moruno, «Mapping the Hysterical Body: the visual representation of male hysteria during the Great War», *Historical Epistemology Meets the Human Sciences*, en prensa.

1 Este artículo, que ha sido realizado durante el disfrute de una beca PIF-UAM (2008-2012) por parte de Lucía Bodas Fernández y una beca FPI-MICINN (2008-2012) por parte de Beatriz Pichel Pérez, es fruto de la relaboración y desarrollo de la comunicación «El arte como entremundo. Naturaleza y cultura en Paul Klee» realizada el 24 de abril de 2009 en el XLVI Congreso de Filosofía Joven «Límites y fronteras» que tuvo lugar en la Universidad de La Laguna del 22 al 24 de abril de ese mismo año. La comunicación puede encontrarse en el Libro de Actas del Congreso. Cfr. Delgado, Samir (ed.): *Límites y Fronteras*. La Laguna, Facultad de Filosofía de la Universidad de la Laguna, 2009. pp. 262-269.

Diessseitig bin ich gar nicht fassbar.
 Denn ich wohne grad so gut bei den Toten,
 wie bei den Ungeborenen.
 Etwas näher dem Herzen der Schöpfung als üblich,
 Und noch lange nicht nahe genug.
 Paul Klee².

Introducción

En este artículo se va a analizar la noción de *entremundo* (*Zwischenwelt*), una idea que si bien Paul Klee (Münchenbuchsee, Suiza, 1879-Muralto, Suiza, 1940) apenas menciona en cuanto tal, resume los aspectos fundamentales para el desarrollo de su teoría del arte y la aplicación de la misma a su propia práctica artística. Para llevar a cabo dicho objetivo, en un primer momento se contextualizará la obra pictórica de este artista, así como se estudiarán las distintas influencias que le llevaron a elaborar sus escritos teóricos sobre el arte. En segundo lugar, se examinarán las consecuencias e implicaciones –no sólo artísticas, sino también en un sentido sociopolítico– que esta idea, el *entremundo*, tiene para la obra kleeniana y el contexto de la misma.

Hacia una pintura «arquitectónica y poética»³

Uno de los problemas recurrentes a la hora de analizar la obra pictórica de Paul Klee es el de su adscripción a alguna de las corrientes artísticas que aparecen en las primeras décadas del siglo XX. William Grohmann decía de él que, en el fondo, fue el mayor realista de su época si se entiende este realismo como un «realismo inmanente», ya que

La reunión pura de los temas que elige nos daría todo el universo, no sólo la plenitud de las cosas sino también los secretos de su nacimiento y de su evolución, y los de sus innumerables relaciones terrestres y trascendentales⁴.

Así, Grohmann no etiqueta la obra kleeniana según sus características formales, sino por lo que su pintura aspira a construir: una síntesis de todas las cosas atendiendo a su movimiento esencial, pues el artista «hace visibles la formación y el destino del hombre, de las plantas y de los animales, la *metamorfosis de todo* lo que existe»⁵.

2 «De este lado no soy completamente comprensible./Vivo tan bien entre los muertos./como entre los no nacidos./ Algo más cerca del corazón de la creación que de costumbre./Y aún no, ni de lejos, lo bastante cerca.», en P. Klee: *Poemas*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona, Ediciones de la Rosa Cúbica, 1995, pp. 86-87. Precisamente éste es el epitafio que Klee hizo grabar en la lápida que cubre su tumba.

3 En su juventud, Klee define la fusión «arquitectónica y poética» como uno de los objetivos a cumplir por su pintura. Cfr. por ejemplo, Anotación 121 de 1900/1901, p. 43, Anotación 290 del 2 de noviembre de 1901, p. 60, Anotación 425 del 22 de junio de 1902, pp. 100-101 y sobre todo, Anotación 429 de junio de 1902, p. 102, en P. Klee: *Tagebücher 1898-1918*. Edición y Prólogo de Felix Klee. Köln, DuMont Buchverlag GmbH & Co., 1957. Traducción de Jas Reuter, *Diarios 1898-1918*. Madrid, Alianza Editorial, 1918.

4 W. Grohmann: *Paul Klee*. Ginebra, Trois Colines, 1954, p. 378.

5 *Ibid.* p. 378. Sin subrayar en el original.

Esta aspiración a expresar la totalidad supone, en términos de Klee, ser capaz de realizar una síntesis entre «pintura arquitectónica» y «pintura poética»⁶, es decir, emplear los elementos formales necesarios para abarcar, o por lo menos insinuar, todos los contenidos actuales y posibles aunando, de este modo, las construcciones objetivas y la expresión subjetiva. De ahí la dificultad anteriormente mencionada, pues en su obra tendrán cabida tanto principios propios de la pintura abstracta de un Kandinsky como una *recreación alegórica* de la naturaleza próxima a la figuración expresionista. En sus propias palabras:

Consecuencia suprema de la actitud expresionista es, efectivamente, la de promover la construcción a la jerarquía de medio de expresión, de prurito operativo⁷.

Así, él mismo reconoce la influencia y la interacción en su obra de dos de las principales corrientes vanguardistas en la Alemania de finales del siglo XIX y principios del XX: el expresionismo y el arte abstracto. Qué aspectos toma de ellas y en qué sentido determinan el significado de su pintura serán las cuestiones que se discutirán en esta primera parte.

Klee comienza su formación artística en 1898 al ingresar en la Academia de Bellas Artes de Múnich, donde destaca especialmente como dibujante. Este traslado desde su Suiza natal a Alemania tendrá consecuencias decisivas para su trayectoria pictórica en tanto que Múnich emerge en esos años como centro artístico y cultural, por delante de otras ciudades alemanas como Berlín. En ella toma contacto y traba amistad con artistas punteros de la época como Aleksei von Jawlensky, Franz Marc o Wassily Kandinsky, algunos de los cuales le acompañarán a lo largo de su vida. Así, aunque en estos primeros años de formación se interesa sobre todo por la pintura francesa de Delaunay y su manejo de los colores⁸, en 1912 se incorpora al grupo *Der Blaue Reiter* (*El jinete azul*) fundado un año antes por Marc y Kandinsky⁹ y en el que, junto a los desarrollos expresionistas, se consagró el arte abstracto como tendencia artística «madura»¹⁰.

Compuesto por pintores, escritores, escultores, músicos y bailarines¹¹, el grupo aspiraba a *purificar* el arte, lo que suponía alcanzar la esencia misma del mundo, más allá de las

6 Cfr. nota 2 y P. Klee: Anotación 429 de junio de 1902, *Diarios 1898-1918*, ed. cit., p. 102.

7 P. Klee: «Enfoques del arte moderno», *Die Alpen* (München), 1912. Traducción en VV. AA.: *Paul Klee*. Catálogo IVAM. Valencia, Edición de la Generalitat Valenciana, 1998. p. 14. Este catálogo recoge la exposición realizada en el Centre Julio González y en el Museo Thyssen-Bornemisza del 2 al 4 de junio de 1998 y del 24 de junio al 12 de octubre de 1998 respectivamente.

8 De hecho, en 1913 traduce algunas páginas del estudio de Delaunay sobre la luz y el color que publicará en *Der Sturm* a modo de homenaje. W. Grohmann: op. cit., p. 123.

9 W. Kandinsky y F. Marc: *Der Blaue Reiter*. München, Piper & co, 1912. Existe una traducción al castellano por Ricardo Burgaleta: *El Jinete Azul*. Barcelona, Paidós, 1989.

10 En 1912 Kandinsky publica *Über das Geistige in der Kunst* (München, Piper & co, 1912), donde expone los planteamientos teóricos del arte abstracto. Cfr. *De lo espiritual en el arte*, traducción al castellano de Genoveva Dieterich, Barcelona, Paidós, 1996. Cfr., así mismo, H. K. Roethel: *The Blue rider*. London/New York, Inc. Praeger Publishers, 1971.

11 El carácter multidisciplinar del grupo era una de las cosas que más preocupaban a Kandinsky a la hora de formar lo, como reconoce en 1930 en «El Jinete azul (Retrospectiva)», *Das Kunstblatt*: «Al mismo tiempo, maduré mi deseo de componer un libro (una especie de almanaque) con textos aportados exclusivamente por artistas. Soñaba con que fueran, sobre todo, pintores y músicos. La funesta separación de las artes [...] no me dejaba tranquilo», cit. en W. Kandinsky: *Escritos sobre arte y artistas*. Traducción de Thomas Schilling y Miguel Ángel Mora. Madrid, Síntesis, 2002, p. 124.

apariencias físicas¹². Interpretaron este recurso a la abstracción como un síntoma propio de su tiempo, una respuesta específica las condiciones artísticas y espirituales de principios del siglo XX¹³, distanciándose explícitamente de la tradición. Así, criticaron tanto el carácter pasivo del impresionismo, en la medida en que se limita a reproducir las impresiones subjetivas y no lo esencial de la naturaleza¹⁴, como el naturalismo, puesto que conciben el arte como la tarea de liberar al objeto de su reproducción exacta, buscando la «alusión más abreviada» posible mediante signos e incluso simplemente líneas y colores¹⁵. De ahí que, aunque no todos los artistas que componían el grupo se identificaran con la abstracción¹⁶, sí se impusiera como la tendencia mayoritaria.

En palabras de Franz Marc, esta búsqueda de lo esencial provocó que las «representaciones (...) se fueran haciendo cada vez más esquemáticas, cada vez más abstractas», pues

¿Qué es lo que esperamos del arte abstracto? Es la tentativa de hacer hablar al mismo mundo en vez de a nuestra alma excitada por la imagen del mundo¹⁷.

En la misma línea, Kandinsky afirma que «nuestra pintura se halla actualmente en un estado diferente: su *emancipación* de la naturaleza está en los comienzos»¹⁸. Tanto éste como Marc se situaban a sí mismos en el inicio de un nuevo arte caracterizado por una nueva comprensión de las relaciones entre forma y materia: mientras que el naturalismo y el realismo dependen de las formas naturales para recrearlas con mayor o menor libertad, el arte abstracto niega toda referencia natural:

En la abstracción, el elemento «objetivo» reducido al mínimo corresponde a un máximo de eficacia de lo real¹⁹.

12 Marc escribe en 1912: «Today, we [the young artists] search beneath the veil of appearance for hidden aspects of nature which seem more important to us than the discoveries of the Impressionists». Cit. en B. S. Tower: *Klee and Kandinsky in Munich and at the Bauhaus*. Michigan, UMI Research Press, 1978, p. 55.

13 Así, Kandinsky comienza su obra *De lo espiritual en el arte* afirmando que «Toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos. De la misma forma, cada período de la cultura produce un arte propio que no puede repetirse», op. cit., p. 21.

14 P. Klee: «Partiendo de la naturaleza, reconocemos desde luego en el impresionismo una actitud más simple, más directa, y un campo más reducido. El impresionismo se abre de manera pasiva a la naturaleza: la encara en un estado de cabal disponibilidad visual y procura conocerla en sus efectos ópticos», «Enfoques del arte moderno», ed. cit., p. 223.

15 B. S. Tower: op. cit., «Like Marc, Klee wants to reveal the «mystical inner constructions» of the world, but he does not conceive of pictorial in Marc's sense. [...] His signs are often the «most abbreviated allusion to the object», p. 80.

16 Por ejemplo, Gabriele Münter estuvo más cerca del realismo, y el propio Marc no renunció nunca a la figuración. H. K. Roethel: op. cit., pp. 28-29.

17 F. Marc: *Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen* (Berlin, 1920). Cit. en M. de Micheli: *Le avanguardie artistiche del novecento*. Milano, A. Schwarz, 1959. Traducción de Ángel Sánchez-Gijón Martínez, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 91. Sin cursiva en el original.

18 W. Kandinsky: *De lo espiritual en el arte*, op. cit., p. 89.

19 W. Kandinsky: «El problema de la forma» en *Der Blaue Reiter*. München, Piper, 1912. Cit. en A. González García; F. Calvo Serraller y S. Marchan Fiz (eds.): *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid, Ediciones Turner, 1979, p. 96.

Así, promulgan una «desmaterialización de la forma»²⁰ regida por el «principio de necesidad interior», un principio autónomo que pertenece a los contenidos artísticos y según el cual «la armonía de los colores debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana»²¹. Alrededor de esta idea de «contacto adecuado» se formulan en Kandinsky tanto una teoría del color de reminiscencias goetheanas²² como las bases de la abstracción, ya que

En general, el color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma. El color es la tecla. El ojo el macillo. El alma es el piano con muchas cuerdas. El artista es la mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar *adecuadamente* el alma humana²³.

La pintura abstracta, por tanto, se erige en Kandinsky como un reino independiente en cuanto que las líneas que componen la forma y los colores que delimitan no tienen por qué generar un objeto real, sólo si su «sonido interno» así lo requiere²⁴. Se trata, por tanto, de

Un arte que añade al mundo exterior un nuevo mundo artístico, de orden espiritual; un mundo que sólo puede nacer del arte. Es un mundo real²⁵.

Así como en estos primeros años influyen en Klee los planteamientos abstractos de Kandinsky, también será determinante en su trayectoria artística la lectura de *Abstraktion und Einfühlung* de Wilhem Worringer²⁶, publicado en 1908²⁷. En él Worringer analiza desde una perspectiva formalista las dos tendencias que, según él y alternativamente, habrían imperado en la historia del arte: el afán de *Einfühlung* (traducido como «proyección sentimental») y el afán de abstracción. Mientras que el primero,

Como supuesto de vivencia estética, encuentra su satisfacción en la belleza de lo orgánico, [...] el afán de abstracción halla la belleza en lo inorgánico y negador de la vida, en *lo cristalino*, o expresándolo de forma general, en toda sujeción a ley y necesidad abstractas²⁸.

20 B. S. Tower: op. cit., p. 47.

21 W. Kandinsky: *De lo espiritual en el arte*, op. cit., p. 54. Más adelante, al analizar el problema de la forma, redefine este principio análogamente en tanto que «La armonía formal se debe basar únicamente en el principio de contacto adecuado con el alma humana», op. cit., p. 58.

22 La influencia es patente desde *De lo espiritual en el arte*, que comienza con un capítulo dedicado a los colores con una cita de Goethe.

23 W. Kandinsky: *De lo espiritual en el arte*, op. cit., p. 54.

24 W. Kandinsky: «Cuando se alcanza un alto grado de desarrollo de la sensibilidad, los objetos y los seres adquieren un valor interior y, finalmente, un sonido interior», *Ibíd.*, p. 52.

25 W. Kandinsky: «Pintura abstracta» en *Escritos sobre arte y artistas*, op. cit., p. 168.

26 W. Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*. München, R. Piper & Co Verlag, 1908. Traducción de Mariana Frenk, *Naturaleza y Abstracción*. México DF, FCE, 1975.

27 Christian Geelhaar sostiene que las reflexiones 840-842 de octubre/noviembre de 1908 de los *Diarios* de Klee puede que se refieran a este libro. Cfr. *Paul Klee et le Bauhaus*. Traducido del alemán por Marceline de Montmoll. Neuchâtel, Éd. Idées et Calendes, 1972, p. 20.

28 W. Worringer: op. cit., p. 33. Sin cursiva en el original.

Aunque Worringer se está refiriendo al arte ornamental antiguo, sobre todo al oriental, sus comentarios son igualmente pertinentes para la tendencia abstracta contemporánea, pues en él la renuncia a la figuración y el consiguiente refugio en construcciones geométricas, compuestas por líneas y colores, tienen como objetivo no sólo la liberación respecto de la naturaleza externa sino también respecto del *yo* individual²⁹. Frente a la proyección sentimental, en la que el goce estético es un «autogoce objetivado [en el que] gozar estéticamente es gozarme a mí mismo en un objeto sensible diferente a mí mismo»³⁰, en la abstracción la subjetividad se diluye a través de la contemplación de algo necesario e inalterable que escapa a la contingencia de lo humano y a la aparente arbitrariedad de lo orgánico.

De ahí que en las *épocas decadentes* sea esta tendencia la que impere, pues, según Worringer,

Las formas abstractas sujetas a ley son, pues, las únicas y las supremas en que el hombre puede descansar ante el inmenso caos del panorama universal³¹.

Sin embargo, lo alcanzado a través del afán de abstracción implicaría siempre una renuncia³², precisamente esa renuncia a la vida anteriormente mencionada, en tanto que ésta es crecimiento y devenir, pero también, por ello mismo, sufrimiento, destrucción y muerte. Así, la abstracción eliminaría la contingencia, imponiendo una segunda naturaleza artística límpida y cristalina.

Klee es consciente de estas limitaciones de la abstracción, y de ahí su preocupación por no anular en su obra lo vivo, con todo lo que ello implica. Así, en los dibujos de esta primera época, en la que todavía está ensayando diferentes técnicas, no renuncia a la figuración, introduciendo los contenidos figurativos a lo largo del proceso de creación de la obra sin necesidad de partir de un motivo determinado, lo que se plasma en imaginativos títulos que muchas veces están próximos a lo metafísico o lo conceptual³³. Un ejemplo claro son las ilustraciones que realiza para el *Cándido* de Voltaire entre 1911 y 1912³⁴ en las que los personajes del libro se convierten en figuras alargadas que expresan la ironía del texto gracias al contraste entre las leyendas y las líneas y las formas que dibujan³⁵.

Esta «pintura arquitectónica» de Klee se fundamentaría así en la abstracción de las formas esenciales de la naturaleza, aspirando a revelar la «construcción mística interna»

29 Siguiendo a Adorno, mediante la abstracción-construcción se lleva a cabo una limitación crítica de la subjetividad estética. Frente a la centralidad del sujeto, tanto creador como espectador, del expresionismo, la utopía constructiva se basa en que, si bien es el sujeto el que debe llevar a cabo la operación de construcción, su manifestación en el resultado final es por completo indiferente, siendo dicha desaparición la que permitiría que la obra de arte atravesase la razón meramente subjetiva. Cfr. T. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Edición de Rolf Tiedemann con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970. Traducción de Jorge Navarro Pérez, *Teoría estética. Obras Completas VII*. Madrid, Akal, 2004. p. 83.

30 W. Worringer: op. cit., p. 19.

31 *Ibid.*, p. 33.

32 *Ibid.*, p. 50.

33 B. S. Tower: op. cit., pp. 56-65.

34 La primera edición fue publicada en alemán en 1920. Voltaire: *Kandide oder Die beste Welt*. München, Kurt Wolff Verlag, 1920.

35 W. Grohmann: op. cit., p. 122.

del mundo³⁶, y se distanciaría por tanto de la obra de Kandinsky en tanto que la ausencia de cualquier vínculo con la naturaleza exterior no es un requisito fundamental. Más bien al contrario, Klee busca signos pictóricos que aludan a ella y expresen esa conexión esencial. El viaje que realiza a Túnez en 1914 le proporciona la clave para expresar esos contenidos que el recurso a la sola construcción le impedía, pues en dicho viaje es donde *descubre* el color:

El color me tiene dominado. No necesito salir a buscarlo fuera. Me tiene para siempre, lo sé bien. Y éste es el sentido de la hora feliz: yo y el color somos uno. Soy pintor³⁷.

Aunque, a diferencia de Kandinsky, Klee no elabora una teoría propia sobre el color, la incorporación de ésta en su obra le permite introducir el elemento subjetivo que echaba de menos, con lo que se acercaba así a la ansiada síntesis entre pintura arquitectónica y poética³⁸. Un ejemplo de ello lo proporcionan acuarelas como *Jardines de Túnez* (1919), compuestas por trazos de colores que componen una cuadrícula. Por un lado, como apunta Rosalind Krauss³⁹, la cuadrícula puede interpretarse como el emblema de la modernidad en la medida en que las líneas verticales y horizontales y la ausencia de cualquier motivo figurativo hacen del cuadro una «pura relación» abstracta, geométrica, totalmente ajena a la contingencia del mundo exterior. Sin embargo, como si Klee fuera hasta cierto punto consciente del carácter mítico e irrealizable de la abstracción, de la geometría pura que denuncia Krauss, la inclusión de los colores difumina y vela la límpida perfección de la cuadrícula. Éstos aportan materialidad en tanto que el cuadro en sí se convierte en una superficie cuyas cualidades físicas quedan plasmadas. Así, la combinación de la abstracción derivada de la cuadrícula y la materialidad proporcionada por los colores permite a Klee expresar lo esencial de la naturaleza en la forma de un *paisaje* (unos jardines) que no reproduce meramente las apariencias naturales. Por otro lado, precisamente la elección de un motivo natural refleja su interés por buscar formas de expresar lo vivo y lo cambiante más allá de las construcciones.

El estallido de la Primera Guerra mundial en 1914 marca un punto de inflexión en la trayectoria de Klee, pues supuso la desintegración del grupo *Der Blaue Reiter*. Además, la movilización de los artistas en los dos bandos y su participación en la matanza provocó que éstos se enfrentaran a la muerte, el dolor y lo irracional, y lo tuvieran que asumir como algo que no podían eliminar sin más. Aunque Klee ocupó diversas posiciones, siempre alejadas del frente⁴⁰, su actitud hacia a la guerra resulta, como poco, ambigua: junto a las anotaciones en sus *Diarios* en las que expresa su profundo sufrimiento ante la muerte de su amigo Franz

36 B. S. Tower: op. cit., p. 80.

37 P. Klee: Anotación 926° del 16 de abril de 1914, *Diarios 1898-1918*, ed. cit., p. 230.

38 B. S. Tower: op. cit., p. 96.

39 R. Krauss: *The originality of the Avant-garde and other modernist myths*. Cambridge/Massachusetts/London, The MIT Press, 1986. pp. 12-18.

40 Por ejemplo, dada su condición de dibujante, durante una temporada estuvo destinado en la retaguardia pintando el camuflaje de los tanques y parapetos. Cfr. P. Klee: Diario IV en *Diarios 1898-1918*, ed. cit., pp. 251-315.

Marc el mismo día en que es llamado a filas⁴¹, aparecen afirmaciones en las que relativiza el impacto de la Guerra sobre él:

Esta guerra la tenía yo desde hace mucho tiempo dentro de mí. Por eso no me importa nada en cuanto a mi fuero interno⁴².

Una vez finalizado el conflicto Klee vuelve a Múnich, donde consigue un contrato para exponer en la galería *Neue Kunst*, gestionada por Hans Goltz y que organizó su primera gran retrospectiva en 1920. Al año siguiente, se incorpora como *Meister* (maestro) a la Bauhaus, inaugurada por Walter Gropius dos años antes en Weimar con el objetivo (en las propias palabras de Gropius) de

Reunir en una unidad todas las formas de creación artística, reunificar en una nueva arquitectura, como partes indivisibles, todas las disciplinas de la práctica artística: escultura, pintura, artes aplicadas y artesanado. El fin último, aunque remoto, de la Bauhaus es la *obra de arte unitaria* –la gran arquitectura–, en la que no existe una línea de demarcación entre el arte monumental y el arte decorativo⁴³.

Esta obra de arte unitaria que estaba llamada a integrar todas las artes debía, para ello, romper con la tradicional distinción entre artista y artesano, de modo que la enseñanza privilegiaba los conocimientos prácticos impartidos en talleres que se complementaban con cursos teórico-científicos. En ellos se insistía, al menos en la época intermedia⁴⁴, en que la obra de arte, además de cumplir el requisito de belleza, debía ser también *funcional*.

Este paso por la Bauhaus fue determinante para la trayectoria artística de Klee, pues le permitió ahondar en uno de los aspectos de su obra más interesantes: el desarrollo y fundamentación teóricos de la misma⁴⁵. Al igual que Kandinsky, quien le había recomendado como profesor, la reelaboración y el desarrollo de las ideas anunciadas en los años de *Der Blaue Reiter* gracias a su exposición en clase dieron como fruto la consolidación de sus planteamientos teóricos, que fueron recogidos en diversas publicaciones⁴⁶. Así, los dos volúmenes *El pensamiento creador* e *Historia natural infinita*⁴⁷ presentan las bases de su pintura

41 P. Klee: «Un año fatídico. [...] El 4 de marzo murió en el frente de Verdún mi amigo Franz Marc. [...] En este estado de espera y esperanza, la noticia telegráfica de su muerte me hirió como un rayo», Anotación 965 de 1916, *Diarios*, ed. cit., p. 250.

42 *Ibíd.*, Anotación 952 de abril de 1914, p. 242.

43 W. Gropius: «Programa de la Bauhaus Estatal de Weimar», 1919. Cit. en A. González García, F. Calvo Serraller y S. Marchan Fiz: op. cit., p. 316. Sin cursiva en el original.

44 Chistian Geelhaar divide la vida de la Bauhaus en tres fases: la primera entre 1919 y 1922, con un predominio de la tendencia expresionista, una segunda etapa hasta 1928, dominada por el constructivismo y la última, hasta su cierre en 1930, en la que el cientificismo racionalista ocupa el lugar preponderante. Klee, por fechas y por el carácter de su obra, se situaría en la segunda fase. Cfr. Ch. Geelhaar, op. cit., p. 25.

45 P. Klee: «Cuando me puse a enseñar, tuve que esforzarme en comprender sin equívocos lo que ejecutaba normalmente de instinto» Cit. en *Ibíd.*, p. 18.

46 Cfr. B. S. Tower: «Theory: The Question on Art and Nature reconsidered», op. cit., pp. 163-175.

47 P. Klee: *Das bildnerische Denken*. Basel, Benno Schwabe & Co., 1956; *Unendliche Naturgeschichte*. Basel, Benno Schwabe & Co., 1970. No existe traducción de los volúmenes completos al castellano, pero sí al inglés, de la mano de Ralph Manheim: *The thinking eye*. London, Percy Lund-Humphries & Co., 1961; y *The nature of*

tanto desde una perspectiva científica, mediante gráficos que explican la génesis técnica de las formas, como filosófica, exponiendo sus ideas sobre el arte.

Entre éstas, e íntimamente ligada a los objetivos de la Bauhaus, se encuentra la distinción fundamental entre forma y función:

Buscamos no la forma, sino la función. [...] el funcionamiento de una máquina es una cosa; el funcionamiento de la vida, otra, y mucho mejor. La vida crea y se reproduce. ¿Cuándo máquina alguna ha tenido hijos? [...] No definamos lo presente dado como tal; definémoslo en el pasado y el futuro, y precisémoslo con amplitud, dentro de una perspectiva multilateral. Definir el presente de manera aislada es matarlo. El formalismo es la forma sin función⁴⁸.

En este texto aparecen algunos de los motivos clave que serán desarrollados con mayor profundidad en la segunda parte al hilo de la noción de *entremundo*. En él, Klee se distancia, por un lado, del arte abstracto científicista y racionalista de Malevitch y Mondrian porque las formas abstractas, por sí solas, son incapaces de cumplir el cometido del arte⁴⁹. En ellas se suprime lo esencial: la vida entendida como devenir, como cambio y movimiento. Mientras que la forma hace referencia a un presente detenido, la *función* es dinámica en tanto que es relacional: en un sentido matemático, es la *razón* que vincula dos series de entidades. Aplicada al mundo técnico, supone ligar objetos con fines, y por tanto, lo actual (el objeto fabricado) con lo potencial (aquellos para lo cual está destinado a servir). Del mismo modo, empleada en una obra de arte permite multiplicar las posibilidades expresadas en ella, haciendo así referencia no sólo a lo que ya existe, reproduciéndolo, sino abriendo la puerta a todo aquello que todavía no es, pero que puede ser. Así, para Klee, «el arte es como una metáfora de la creación»⁵⁰.

Entremundos. La expresión del movimiento vivo como metáfora de lo posible

Esta última referencia sobre el arte es central en el aparato teórico kleeeniano. Central hasta el punto que, para él, el arte no tendría sentido sin esa relación fundamental con la naturaleza, que es precisamente la condición necesaria de su misma posibilidad⁵¹: el arte no es sino una imagen recreada de la naturaleza. Sin embargo, esto no quiere decir en abso-

nature. London, Percy Lund-Humphries & Co., 1973, respectivamente. Las páginas de esta traducción inglesa se corresponden con las del original alemán. También existe una traducción al francés de Sophie Girard en dos volúmenes: *Le pensée creatrice* (Vol. I) e *Historie naturelle infinie* (Vol. II). Paris, Dessain et Tolra, 1973 y 1977 respectivamente.

48 P. Klee: «Exploración interna de las cosas de la naturaleza: realidad y apariencia», *Das Bildnerische Denken*, p. 59-60. En *Teoría del Arte Moderno*, traducción de Hugo Acevedo. Buenos Aires, Calden, 1976. pp. 82-83.

49 Es decir, la abstracción, como apunta Adorno, no puede ser entendida como una categoría total, sino que está sujeta a crítica respecto a su uso y validez unilateral. Tanto la expresión como la construcción son insuficientes para la verdad del contenido. Cfr. T. W. Adorno, op. cit., p. 67.

50 P. Klee: *Schöpferische Konfession*, en Edschmid, Kasimir: *Tribüne der Kunst und Zeit*, Berlin, Erich Reiss Verlag, 1920. En A. González García, F. Calvo Serraller y S. Marchan Fiz: op. cit., p. 322.

51 P. Klee: *Weges der Naturstudium*, Weimar-Munich, Bauhaus Verlag, Staatliches Bauhaus in Weimar, 1923. «Caminos del estudio de la naturaleza» en González García, Á., Calvo Serraller, F. y Marchan Fiz, S.: op. cit., p. 328.

luto que Klee entienda el arte como una mera reproducción de la naturaleza, sino que, al contrario, es el vehículo capaz de proyectar hacia fuera toda la armonía y esencia interna de ésta: precisamente lo que Worringer entiende como naturalismo, es decir, «acercamiento y sensibilidad ante lo orgánicamente verdadero»⁵², ese *realismo inmanente* del que hablaba Grohmann y que se citaba al principio de este texto. Eso «orgánicamente verdadero» sería transmitido por el artista que, de este modo, se convierte en una especie de *intermediario*, un humilde mediador que sirve de umbral para la transmisión de la esencia profunda de la naturaleza⁵³.

El arte, por ello, es un *entremundo*; no mero objeto cerrado, sino una especie de cauce vivo que recrea una y otra vez la creación cósmica como si se tratara de una parábola⁵⁴ en la que los mismos medios pictóricos quedan dotados de energía vital⁵⁵. Desde el punto como origen de la fuerza cuyo devenir y movimiento queda expresado por la línea⁵⁶, hasta el movimiento de los colores, armonizados polifónicamente en una analogía con el arte musical: todo ello forma parte activa de un constante e infinito proceso de creación. Ahora bien, precisamente porque se trata de una *metaforización* de la vida, nunca es la mera y fiel reproducción mecánica de las apariencias naturales, de algo cerrado en el sentido de un burdo naturalismo o del impresionismo denostado por los integrantes de *Der Blaue Reiter*, sino que de su arte surge todo un mundo. Es, como sostiene Eduardo Subirats, la idea del misterio del mito de la creación que se repite constantemente⁵⁷. De hecho, finalmente, el arte sería más verdadero que su *modelo* (y «modelo» no debe entenderse de modo literal) original⁵⁸. El arte no consiste en una reconfiguración o en un reconocimiento del primado de lo real, sino que más bien es un *proyecto*: en cierto sentido, la génesis de algo que carece de modelo. Por lo menos de modelo visible.

Precisamente el arte, comienza Klee su *Confesión creadora*, «no reproduce lo visible, sino que lo hace visible»⁵⁹, es decir, el arte no aparece sino como el desvelamiento de los procesos potenciales implícitos en la naturaleza. O, como sugiere Valeriano Bozal en tanto que característica principal de su obra, como alegoría que nos permite ver el mundo de modos distintos al habitual⁶⁰. Y precisamente a ello se refiere la noción del *entremundo*, sobre la cual afirma Klee:

52 Worringer se está refiriendo a lo que según él se entendía por naturalismo durante el Renacimiento, que «no consistía, pues, en reproducir las cosas del mundo exterior, ni en reproducir su apariencia corpórea, sino en proyectar hacia fuera, en una independencia y perfección ideal, las líneas y formas de lo orgánico-vital, su eurtimia y toda su esencia interna, para que la obra acogiera el propio sentimiento vital en la plenitud de sus energías activas». W. Worringer: op. cit., pp. 41-42. La influencia de Worringer sobre Klee parece, como se ha comentado antes y afirmaba Geelhaar, desde luego, evidente.

53 P. Klee: *Über die moderne Kunst*, (Conferencia pronunciada en Jena en 1924), «Sobre el arte moderno» en VV. AA.: *Paul Klee. Catálogo*. IVAM, ed. cit., p. 227.

54 P. Klee: Anotación 1008, Julio de 1916. *Diarios*, ed. cit., p. 265.

55 R. Prange: «The Crystalline» en K. Hartley, H. Meyric-Hughes, P.-K. Schuster and W. Vaughan (eds.): *The Romantic Spirit in German Art, 1790-1990*. London, Thames and Hudson, London, 1994, p. 160.

56 «Der Punkt (als Agens) bewegt sich weg, und es entsteht die Linie als erste Dimension», P. Klee: *Das bildnerische Denken*, ed. cit., 1956, p. 24.

57 E. Subirats: *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura modernos*. Barcelona, Anthropos, 1986. p. 61.

58 P. Klee: Anotación 136, Marzo de 1901. *Diarios*, ed. cit., p. 47.

59 P. Klee: *Schöpferische Konfession*, ed. cit., p. 319.

60 V. Bozal: «Hacer visible» en VV. AA.: *Paul Klee. Catálogo*. IVAM, ed. cit., p. 14.

No sobrepaso ni los límites del cuadro, ni los de la composición. Pero amplío el contenido dando al cuadro nuevos contenidos, o mejor dicho, contenidos que no son nuevos, pero que hasta ahora nadie ha visto apenas. Evidentemente, estos contenidos, como los demás, aún pertenecen al campo de la naturaleza –no sin duda al campo de las apariencias de la naturaleza, tal como las enfoca el naturalismo, sino el campo de sus posibilidades: dan imágenes de una naturaleza en potencia [...]. Suelo decir [...] que *hay mundos que se nos han abierto y que se nos abren sin cesar*, mundos que también pertenecen a la naturaleza, pero que no son visibles para todos, que quizás sólo lo sean de verdad para los niños, los locos, los primitivos. Pienso, por ejemplo, en el reino de los que aún no han nacido o de los que ya han muerto, en *el reino de lo que puede venir, de lo que aspira a venir, pero que no vendrá necesariamente, un mundo intermediario, un entre-mundo*. [...] Lo llamo entre-mundo porque lo noto presente en los mundos que pueden percibir nuestros sentidos exteriormente, y porque interiormente puedo asimilarlo lo bastante para ser capaz de proyectarlo fuera de mí bajo la forma de símbolo⁶¹.

Es decir, lo esencial se abre una y otra vez en el campo de la naturaleza para que el artista *lo note* y sea capaz de expresarlo en su obra, pues ésta «como creación humana (génesis) es tanto productiva como *receptiva*»⁶². Por ello, el *entremundo* artístico al que se refiere Klee no puede ser, por tanto, asimilable a la naturaleza, pero tampoco se constituye como ámbito diametralmente opuesto y hostil a ella en tanto que sí que sigue su ejemplo, hasta el punto en que no puede ocurrir nada en el arte que no haya ocurrido o que *pueda* ocurrir antes en la naturaleza. El pintor reconstruye la creación natural como devenir, como movimiento, concibiendo también la misma obra como *génesis*, es decir, como la recreación *viva* de la vida⁶³. Esto significa, por otro lado, que lo fundamental no es la obra como resultado, es decir, finalmente como producto, en el sentido de los planteamientos espiritualistas de Kandinsky expuestos en *De lo espiritual en el arte*, en los que se concibe la obra artística como un universo independiente, cerrado en sí mismo, *absoluto*, que se postula como ejemplo de un nuevo orden armónico del universo⁶⁴. Al contrario, en Klee lo fundamental es el mismo hecho de formar: el énfasis en las fuerzas formadoras vivas, tanto en el seno de lo natural como en el de la creación artística. Es por ello por lo que Klee se distancia claramente de la mera abstracción tal y como la entendía Kandinsky: en Klee, la abstracción no implica en ningún caso la emancipación de la vida y de todas las contingencias que ésta implica, sino

61 Paul Klee en L. Schreyer: *Souvenirs: Erinnerungen am Sturm und Bauhaus*. München, Langen und Müller, 1956. Cit. en J. F. Lyotard: *Discurso, Figura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1974. Cita nº 32, p. 242. Sin cursiva en el original. Ésta es precisamente una de las pocas veces que «entremundo» aparece mencionado como tal.

62 P. Klee: *Pädagogisches Skizzenbuch*. München, Neue Bauhausbücher, 1925. Traducción de Pedro Tanagra R., *Bases para la estructuración del arte*. México DF, La nave de los locos-Premià Editora, 1981, p. 33.

63 Esto, por otro lado, responde a otro de los tantos «mitos» modernistas tan denostados por la concepción del arte post-estructuralista: la concepción de la obra de arte como organismo, que debe ser sustituida por la imagen de la obra como una estructura cuyo significado resulta de un sistema de diferentes sustituciones. Cfr. R. Krauss: op. cit., pp. 2-3.

64 Cfr. H. Meyric Hughes: «Der Blaue Reiter» en K. Hartley, H. Meyric Hughes, P.-K. Schuster and W. Vaughan (eds.): *The Romantic Spirit of German Art*, ed. cit., p. 374.

que es una abstracción que, algo paradójicamente, podemos definir, en la línea de Grohmann, como *inmanente*.

Mediante la concepción meramente abstracta, el reino putativo del arte quedaba conformado mediante una pseudo-trascendencia⁶⁵ abstracta y racional que ignoraba y desconocía toda ruina y sufrimiento, ya que, como bien dice Adorno, ese dolor se sustraería al conocimiento racional que, tal vez podría llegar a subsumirlo, pero no a expresarlo⁶⁶. Si se tiene en cuenta el contexto socio-histórico en el que se desarrolla este afán artístico de pura abstracción se entiende perfectamente el planteamiento del mismo: en ese tiempo de entreguerras, como comenta Subirats⁶⁷, los artistas ya no podían contentarse con expresar la nostalgia y desdicha del sujeto por un supuesto paraíso perdido, ni tampoco con la mera crítica descarnada y destructiva: era el momento de destruir el orden anterior, sí, pero para construir uno nuevo; esto es, el gran hallazgo de la utopía abstracta vanguardista es que sólo la positividad y la esperanza podía otorgar al arte alternativas o vías de desarrollo. Mediante la abstracción lo que se pretende es «superar, sobreponerse a la realidad, alcanzar un mundo universal, poético, pero de verdades abstractas, y desde ese mundo construir una nueva realidad»⁶⁸, esto es, un mundo cuyo carácter ideal-utópico bebe de las fuentes del antiguo mito de la eterna inmutabilidad, corporeizada en este caso en la pureza de la estructura abstracto-cristalina. Ahora bien, como subraya Adorno, el problema principal de la utopía constructorista es su necesaria tendencia a aniquilar lo integrado, que provoca su carácter análogo al mundo administrado⁶⁹: su querer convertirse en una realidad *sui generis* que no tolera ni admite nada fuera de sí.

El empleo de la abstracción en Klee, sin embargo, no desemboca, como ya se ha insinuado, en una imposición de otra realidad al margen del dolor y la angustia. Al contrario, en la obra kleeeniana la abstracción funciona en tanto herramienta para llegar a las formas elementales de la naturaleza, que le permiten, precisamente, integrar también lo irracional y lo contingente. De hecho, si bien el desplazamiento kleeeniano hacia lo abstracto-cristalino se debe a la influencia de su amigo Franz Marc que, como Kandinsky, lo refiere a una utópica síntesis entre espíritu y naturaleza, no ocurre así en Klee. Al contrario, en éste último, este desplazamiento apunta a un rechazo de la crueldad de lo real, infligido por el dolor de la guerra⁷⁰ y a la necesidad, no obstante, de no obviar lo contingente y lo irracional, que queda, sin embargo, implícito en sus construcciones: «construimos y construimos y, no obstante, la intuición continúa siendo un buen asunto. Sin ella uno puede hacer algo considerable, *pero no todo*. [...] lo constructivo no es válido como algo total»⁷¹.

De este modo, Klee hace uso de la abstracción precisamente para permitir que la naturaleza se exprese a través de esas construcciones, como en una especie de segundo nacimiento, de desvelamiento, en su esencialidad, como si el objetivo del artista fuera hacer creíble la

65 Cfr. R. Prange: «The Crystalline» en *The Romantic Spirit of German Art*, ed. cit., p. 156.

66 T. W. Adorno: op. cit., p. 32.

67 Cfr. E. Subirats: op. cit., p. 83.

68 E. Subirats: *Ibíd.*, p. 146.

69 T. W. Adorno: op. cit., p. 67.

70 H. Meyric Hughes: «Der Blaue Reiter» en *The Romantic Spirit in German Art*, ed. cit., p. 376.

71 P. Klee: *Bauhaus* [Dessau], II, núm. 2/3, 1928. Citado en A. González García, F. Calvo Serraller y S. Marchan Fiz: op. cit., p. 338. Sin cursiva en el original.

creación de las obras como algo similar a la obra divina mediante «la configuración libre de formas abstractas que logran una nueva naturalidad, la naturalidad de la obra por encima de lo deseado y esquemático»⁷². Ahora bien, como señala Eduardo Subirats, esa idea de desvelamiento, de génesis, en Klee está desprovista de un significado místico, siendo más bien la sustancia misma de la obra pictórica: su esencia⁷³. Esto quiere decir que no se trataría tanto de invocar el misterio de un poder esotérico, en la línea del artista romántico *genial* como vehículo de expresión de la divinidad soterrada, cuanto de expresar el hecho empírico, pero todavía latente, no visible, de una comunidad elemental entre el hombre y la naturaleza⁷⁴. Y es esta comunidad la que sería la condición necesaria para la existencia del arte siendo también, al mismo tiempo, precisamente el misterio hacia el cual el arte tiende con la pretensión de desvelarlo y expresarlo. Algo que, por otro lado, la naturaleza aparente es incapaz de llevar a cabo por sí sola.

Ahora se pone de manifiesto la relatividad de las cosas visibles, y con ello se expresa la creencia de que lo visible es, comparado con la totalidad del mundo, sólo un ejemplo aislado, y que otras verdades están latentes en la mayoría de las cosas⁷⁵.

La idea de la latencia de lo esencial es, en este punto, fundamental: está ahí, pero ha de ser reelaborado para que su verdad más radical salga a la luz. Y eso esencial, recordando la larga cita anterior sobre el *entremundo*, son precisamente esos contenidos que son nuevos pero sin ser verdaderamente nuevos: «los caminos parecen, con frecuencia, muy nuevos, sin, tal vez, serlo en el fondo»⁷⁶. Como comenta Adorno en su *Teoría estética*, eso nuevo es como un acorde nunca tocado pero que propiamente siempre ha estado en el teclado⁷⁷. Es la posibilidad, el movimiento, la transformación de la naturaleza: de lo real. Por ello afirma Klee que el arte es, en cierto sentido, una apertura de los límites del mundo: «realidades del arte que amplían los límites de la vida tal y como se presenta ésta de ordinario [...], que hacen visible una visión secreta»⁷⁸. Esta última idea también puede ser abordada desde la concepción gadameriana del arte como un aumento del ser⁷⁹. El autor es aquél que *aumenta*, significado al que nos remite la etimología de la palabra⁸⁰: es aquél que agranda el mundo al añadir nuevos conglomerados significativos a la realidad, instigándola para que abra sus fronteras y así poder compensar a la totalidad perdida. Del mismo modo, podemos decir que el significado último de la obra kleeiana tiene una cierta consonancia con la idea blochiana

72 P. Klee: *Weges der Naturstudium*, ed. cit., p. 328.

73 P. Klee: «Die Genesis als formale Bewegung ist das Wesentliche am Werk» en *Das bildnerische Denken*, ed. cit., p. 17.

74 E. Subirats: op. cit., pp. 66-67.

75 P. Klee: *Schöpferische Konfession*, ed. cit., p. 321.

76 P. Klee: *Weges der Naturstudium*, ed. cit., p. 328.

77 T. W. Adorno: op. cit., p. 50.

78 P. Klee: *Über die moderne Kunst*, ed. cit., p. 234.

79 Cfr. Gadamer, Hans-Georg: *Die Aktualität des Schönen*. Stuttgart, Philipp Reclam, 1977. Traducción de Antonio Gómez Ramos, Introducción de Rafael Argullol: *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós, 1991, pp. 20, 48, 67, 91, 95, *passim*.

80 *Auctor*, -ōris [augēō], m., el que hace crecer, brotar o surgir algo; el que aumenta [la confianza], fiador, garante, responsable. Cfr. S. Segura Munguía: *Nuevo diccionario etimológico Latín-Español y de las voces derivadas*. Bilbao, Universidad de Deusto, 2001, p. 66.

del *aún-no*, esto es, de eso nuevo que aún no ha llegado a realizarse pero cuyas huellas laten desde el fondo oscuro de lo real-actual y al que Bloch le da el sentido de la utopía que bulle escondida como potencia por realizar en la realidad mediante la *praxis*⁸¹. La misma revelación de la existencia de lo latente es la ratificación de la posibilidad de cambio de lo real: el mundo actual, este mundo, no es el mejor de los mundos posibles, pero lo esencial no son las formas detenidas, sino que es su movimiento y, por tanto, su capacidad para cambiar. Al respecto, comenta Klee:

[El artista] acaso es filósofo sin saberlo, y si no hace como los optimistas, que tienen a este mundo como el mejor de los mundos posibles, y tampoco quiere afirmar que el que nos rodea es demasiado malo para que se lo pueda tomar por modelo, no obstante se dice: este mundo, en la forma que ha recibido, no es el único mundo posible⁸².

Ahora bien, esa «esperanza de cambio» en Klee está, al contrario que en Bloch⁸³, de alguna manera, *vacía*. Es, hasta cierto punto, abstracta. Si bien el anhelo aparece como una condición *sine qua non* para la vida⁸⁴, este anhelo no se concreta en su obra de ningún modo. Por ello, consideraciones como las precedentes no quieren decir que Klee adscriba su obra a un determinado desiderátum socio-político. De hecho y como ya se ha comentado, resulta muchas veces, dado el contexto socio-histórico, incluso artístico, en el que se encuentra, curiosamente apolítico. Sorprende, de este modo, la escasa referencia a los decisivos acontecimientos socio-políticos que están sucediendo a su alrededor y que precipitan el comienzo de la Gran Guerra; si bien sensible ante el sufrimiento provocado por este conflicto, se muestra a menudo indiferente ante el curso del mismo y de las muchas y terribles consecuencias que podía traer consigo⁸⁵. Klee en ningún momento determina mediante un contenido concreto esas posibilidades insitas en la naturaleza, ni tampoco las relaciona con la necesidad de cambios concretos en el ámbito social, político o económico. Después de todo, nunca definió Klee dicho aspecto como cometido del arte, sino simplemente como un constatar la posibilidad de cambio.

Ahora bien, esa es también la razón de que, de la misma manera que la obra de arte no es naturaleza, tampoco adquiera el estatus de una segunda naturaleza que venga a imponerse sobre la realidad dada. También por otro lado, porque la tarea del arte siempre queda trun-

81 Ésta es la idea fundamental de *Das Prinzip Hoffnung* (Primera edición en Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1959). Existen varias traducciones al castellano; se ha utilizado la de Felipe González Vicen: E. Bloch, *El principio esperanza*, 3 Vol., Madrid, Aguilar, 1977.

82 P. Klee: *Über die moderne Kunst*, ed. cit., pp. 232-233.

83 En Bloch, la esperanza no es en ningún caso reducible a ensoñación vacía o mero vaticinio, sino que es entendida como el afecto fundamental del ser humano, siempre mediado con la realidad histórica. Aparece, de hecho, nunca como desesperación o confianza totales, sino como *responsabilidad* de lo que se ha de crear: no es un ideal, sino *praxis*, históricamente mediada con las condiciones fácticas, lo que hace de ella una esperanza, una utopía, concretas. Cfr. E. Bloch: op. cit., Vol. I, p. 497, *passim*.

84 «Meine kristallklare Seele/war je da un dort hauchgetrübt/meine Türme manchmal bewölkt./Pein setzt sich zur Liebe./und ohne Sehnsüchte/kann ich nicht lang noch kurz leben», P. Klee: *Poemas*, ed. cit., p. 68. La traducción al castellano de Sánchez Pascual se halla en la página 69 de la misma edición: «Mi alma, echa como el cristal./siempre estuvo empañada acá y allá por el aliento./a veces hubo nubes sobre mis torres./La pena se añade al amor./y sin anhelos/no puedo vivir ni poco ni mucho tiempo».

85 Cfr. en especial, P. Klee: Diario IV, en *Diarios*, ed. cit., pp. 251-315.

cada: su poner de manifiesto nunca llega a completarse, su desvelamiento se queda siempre a las puertas del secreto último de la creación, ante el cual la razón queda por completo desarmada⁸⁶. El arte tantea, se acerca a la expresión de lo esencial haciéndolo visible, pero nunca llega a su total aprehensión y comprensión, casi en el sentido hegeliano de la Belleza como aparición sensible de la idea: «el arte juega un juego ignorante con las últimas cosas; y, no obstante, las consigue!»⁸⁷.

Todo ello conduce también a la constatación de que el *entremundo*, por tanto, no puede ser definido ontológicamente, sino que es más bien la insinuación de la posibilidad de ampliar los objetos de la naturaleza, algo que ha de hacerse mediante la constante reaproximación a través del diálogo con esos objetos: la relación con los mismos a través de nuestro conocimiento de ellos permite la ampliación interior de esos objetos, más allá de su mera apariencia visible⁸⁸. De hecho, respecto al «objeto en sí mismo», nos dice Klee que el artista llega a veces a «deformaciones» aparentemente arbitrarias de esas realidades naturales. Sin embargo, continúa:

El artista no concede a las apariencias de la naturaleza la misma y compulsiva importancia que les conceden sus muchos detractores realistas. No se siente tan supeditado a ellas, pues a sus ojos las formas detenidas no representan la esencia del proceso creador en la naturaleza. La naturaleza *naturalizante* le importa más que la naturaleza *naturalizada*⁸⁹.

De hecho, el paso al orden plástico es más bien la resurrección a la que la naturaleza aspira mediante el arte⁹⁰. Es decir, se enfatiza una vez más la necesidad del artista de expresar lo esencial de la naturaleza mediante la idea de una segunda génesis en la obra: el nacimiento manifiesto de la fuerza, la energía formadora, y no de lo meramente aparente, lo dado, esto es, esas formas detenidas. Sin embargo, esto no implica la eliminación de esa naturaleza aparentemente interrumpida: se trata de ampliar el objeto más allá de su apariencia visual, no de suprimir ésta, justamente y como se ha comentado antes, porque lo que Klee propone no es la imposición de una segunda naturaleza mediante la abstracción. No se trata de llevar a cabo una ontologización de la obra como realidad trascendente y absoluta, sino de sacar a la luz la estructura elemental de las cosas, de manera que éstas puedan desarrollarse y ampliarse⁹¹. La abstracción, lo constructivo, lo cristalino, suponen la vía de acceso a lo esencial que ha de hacerse visible: son la frontera, el umbral hacia el reconocimiento y expresión de esa realidad interna.

Sin embargo, también son la vía de escape de esa realidad sumida en el dolor: «El corazón que latía por este mundo ha sido herido de muerte dentro de mí. Como si ya no me ligaran recuerdos a «estas» cosas... ¿Me convertiré ahora en el tipo *cristalino*?»⁹². Ante

86 Cfr. P. Klee: *Schöpferische Konfession*, ed. cit., p. 322.

87 Ídem.

88 Cfr. P. Klee: *Weges der Naturstudium*, ed. cit., p. 328.

89 P. Klee: *Über die moderne Kunst*, ed. cit., p. 322.

90 Cfr. *Ibid.*, p. 228.

91 Cfr. E. Subirats: op. cit., p. 77.

92 P. Klee: Anotación 950 de 1915, *Diarios*, ed. cit., p. 242. Sin cursiva en el original.

ese dolor, sólo queda la resistencia y la afirmación mediante la abstracción. Como si Klee hubiera leído a Adorno y supiera que todo arte alegre es una injusticia para con los muertos⁹³, «cuanto más terrible este mundo (como por ejemplo hoy), tanto más abstracto el arte, mientras que un mundo feliz produce un arte inmanente»⁹⁴.

No obstante, y aunque pueda parecer contradictorio, Klee es capaz de unir esos dos polos en su arte: su arte abstracto no escapa a la inmanencia. Y ello se debe a dos cosas: primero, porque no niega el dolor ni construye sobre él como si éste no existiera y fuera eliminable o superable sin más mediante dicha construcción; segundo, porque mantiene una esperanza que, si bien es también abstracta, no deja por ello de estar viva, fundamentada en la creencia en el carácter esencialmente móvil y cambiante del mundo.

Así, en Klee, el principio de abstracción no informa una realidad nueva y absoluta que es pura afirmación⁹⁵, limpia y cristalina. Si bien el vidrio, como se lamenta Benjamin, imposibilita toda huella y elimina toda contingencia histórica de la experiencia humana⁹⁶, lo diabólico, el sufrimiento, la ruina, siguen ahí y es imposible reprimirlos. Y de hecho, no deben ser reprimidos pues Klee sabe bien que «la verdad exige la presencia de todos los elementos en conjunto»⁹⁷. De este modo, el *entremundo* kleeniano no sólo no niega, sino que muestra la necesidad de desvelamiento y manifestación del conflicto mediante la tensión entre la necesidad de expresar el dolor y el sufrimiento y la necesidad de construir algo que nos permita superar dicho sufrimiento, aunque ese *algo* nunca llegue a ser concretado por Klee. Es decir, finalmente, se ha de entender el principio de abstracción kleeniano también como un consuelo, el consuelo de que otro mundo podría ser posible; pero también huida, aunque una huida que no olvida lo que deja atrás, de este mundo sumido en el dolor:

Para sacarme a mí mismo de entre las ruinas, tendría que volar. Y volé. En ese mundo destrozado ya sólo vivo en el recuerdo, así como a veces se piensa en algo pasado. Por lo tanto, soy «abstracto con recuerdos»⁹⁸.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Edición de Rolf Tiedemann con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970. Traducción de Jorge Navarro Pérez, *Teoría estética. Obras Completas VII*. Madrid, Akal, 2004.
- Benjamin, Walter: *Para una crítica de la violencia*. Selección y Traducción de Marco Aurelio Sandoval. México DF, Premià Editora, 1977.
- Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1959. Traducción de Felipe González Vicen, *El principio esperanza*, 3 Vols. Madrid, Aguilar, 1977.

93 T. W. Adorno: op. cit., p. 61.

94 P. Klee: Anotación 951 de 1915, *Diarios*, ed. cit., p. 242.

95 P. Klee: Anotación 951 de 1915, *Ídem*.

96 W. Benjamin: «Experiencia y pobreza» en *Para una crítica de la violencia*. Selección y traducción de Marco Aurelio Sandoval. México DF, Premià Editora, 1977. pp. 150-151.

97 P. Klee: Anotación 1079 del 10 de Julio de 1916, *Diarios*, ed. cit., p. 286.

98 P. Klee: Anotación 952 de 1915, *Ibíd.*, p. 242.

- Faerna García Bermejo, José María: *Paul Klee*, Catálogo. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2007.
- Gadamer, Hans-Georg: *Die Aktualität des Schönen*. Stuttgart, Philipp Reclam, 1977. Versión reelaborada de las lecciones que Gadamer impartió con el título de «El arte como juego, símbolo y fiesta» en las Semanas de la Escuela Superior de Salzburgo, del 29 de julio al 10 de agosto de 1974. La versión original apareció por primera vez en Paus, Ansgar (ed.): *Kunst heute*. Salzburgo, Graz Styria, 1974. pp. 25-84. Traducción de Antonio Gómez Ramos, Introducción de Rafael Argullol, *La Actualidad de lo Bello. El Arte como Juego, Símbolo y Fiesta*. Barcelona, Paidós, 1991.
- Geelhaar, Christian: *Paul Klee und das Bauhaus*. Köln, DuMont Schauberg, 1972. Traducción al francés de Marceline de Montmollin, *Paul Klee et le Bauhaus*. Neuchâtel, Éd. Idees et Calendes, 1972.
- González García, Ángel, Calvo Serraller, Francisco y Marchán Fiz, Simón: *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*. Madrid, Ediciones Turner, 1979.
- Grohmann, William. *Paul Klee*. Ginebra, Trois Collines, 1954.
- Hartley, Keith, Meyric Hughes, Henry, Schuster, Peter-Klaus and Vaughan, William (eds.): *The Romantic Spirit in German Art, 1790-1990*. London, Thames and Hudson, 1994.
- Kandinsky, Wassily, Marc, Franz: *Der Blaue Reiter*. München, Piper & co, 1912. Traducción de Ricardo Burgaleta *El Jinete Azul*. Paidós, 1989.
- Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*. 1911/1912. Traducción de Genoveva Dieterich. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona, Barcelona, Paidós, 1996.
- Kandinsky, Wassily: *Escritos sobre arte y artistas*. Traducción de Thomas Schilling y Miguel Ángel Mora. Madrid, Síntesis, 2002.
- Klee, Paul: *Das bildnerische Denken*. Basel, Benno Schwabe Verlag, 1956.
- Klee, Paul: *Unendliche Naturgeschichte*. Basel, Benno Schwabe Verlag, 1970.
- Klee, Paul: *Teoría del Arte Moderno* (Extraído de *Das bildnerische Denken*, ed. cit.), traducción de Hugo Acevedo. Buenos Aires, Ediciones Calden, 1976.
- Klee, Paul: *Pädagogisches Skizzenbuch*. München, Neue Bauhausbücher, 1925. Traducción de Pedro Tanagra, *Bases para la estructuración del arte moderno*. México DF, Premià Editora, 1981.
- Klee, Paul: *Tagebücher 1898-1918*. Edición y Prólogo de Felix Klee. Köln, DuMont Buchverlag GmbH & Co., 1957. Traducción de Jas Reuter. *Diarios 1898-1918*. Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Klee, Paul: *Konstruktion-Intuition*. Catálogo de la Exposición, Städtische Kunsthalle Mannheim, 9 Dezember 1993-3 März 1991. Mannheim, Verlag Gerd Hatje, 1990.
- Klee, Paul: *Gedichte*. Zürich, Verlags AG Die Arche, 1960. Traducción de Andrés Sánchez Pascual, *Poemas*. Barcelona, Ediciones de la Rosa Cúbica, 1995.
- Krauss, Rosalind: *The originality of the Avant-garde and other modernist myths*. Cambridge, Massachusetts/London, England, The MIT Press, 1986.
- Luprecht, Mark: *Of Angels, Things, and Death. Paul Klee's last painting context*. New York, Hermeneutics of Art, Peter Lang, 1999.
- Lytard, Jean-François: *Discours, figure*. Paris, Éditions Klincksieck, 1971. Traducción de J. Elias y C. Hesse. *Discurso, figura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1974.

- De Micheli, Mario: *Le avanguardie artistiche del novecento*. Milano, A. Schwarz, 1959.
Traducción de Ángel Sánchez-Gijón Martínez. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- Roethel, Hans K.: *The Blue Rider*. London/New York, Inc. Praeger Publishers, 1971.
- Subirats, Eduardo: *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura modernos*. Barcelona, Anthropos, 1986.
- Tower, Beeke Sell: *Klee and Kandinsky in Munich and at the Bauhaus*. Michigan, UMI Research Press, 1978.
- Verdi, Richard: *Klee and Nature*. London, A. Zwemmer Ltd., 1984.
- VV. AA.: *Paul Klee*. Catálogo. IVAM. Centre Julio González, 2 de abril-4 de junio de 1998, Museo Thyssen-Bornemisza, 24 de junio-12 de octubre de 1998. Valencia, Edición de la Generalitat Valenciana, 1998.
- Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung*. München, R. Piper & Co Verlag, 1908.
Traducción de Mariana Frenk *Abstracción y naturaleza*. México DF, FCE, 1975.