

PAUL KLEE Y EL ARTE MODERNO: “EL MOVIMIENTO ES LA BASE DE TODO DEVENIR...”

por HERBERT READ

Presidente del Instituto de Arte Contemporáneo

La evolución de Paul Klee (1879-1940), con Picasso y Kandinsky el tercero de los grandes individualistas de la pintura moderna, fue consecuente y más en línea recta que en Kandinsky. Nacido en Suiza, cerca de Berna, se formó su talento en el silencio del campo. Sus dotes artísticas se manifestaron por lo pronto en la esfera musical y durante toda su vida fue Klee un eminente violinista. Durante algún tiempo dudaba si sería músico o pintor. En el verano de 1898 se decidió definitivamente por la pintura y terminados sus estudios en el liceo se dirigió en octubre del mismo año —contaba 19 años de edad— a Munich para iniciar en la Academia múniquesa su formación artística. Ciertamente tardaron casi dos años en aceptarle. Entretanto, siguiendo el consejo del Director de la Academia, estudió con Heinrich Knirr. Cuando finalmente obtuvo la admisión, en el otoño de 1900, ingresó —como Kandinsky antes que él— en la clase de Franz Stuck, que enseñaba desde 1898. A Kandinsky y Jawlensky, que estudiaron también allí, sólo mucho más tarde —en 1911— les conoció.

En mayo de 1902 tenía ya plena conciencia de sus designios y limitaciones. En junio de 1902 escribe en su diario: “Seré una desilusión por lo pronto. Se esperan de mí cosas que un individuo hábil puede fácilmente fingir. Mi consuelo tendrá que ser que me detenga más el propósito de autenticidad que una capacidad insuficiente o insuficientes dotes. Tengo el presentimiento de que, más tarde o más temprano, algo de veras válido se me logrará, sólo que no deberé empezar con hipótesis, sino con ejemplos específicos, por pequeños que sean. Para mí es muy necesario empezar con lo pequeño, pero es un obstáculo también. Quiero ser como un recién nacido, no saber nada de Europa, no conocer hechos y modas, ser casi un primitivo. Me propongo, entonces, hacer algo muy modesto, elaborar un motivo diminuto formalmente, completamente solo, algo que mi lápiz pueda bosquejar sin ninguna técnica... Pero pienso que los cuadros colmarán con esto una vida sobradamente... Es menos cosa de la voluntad que del destino”.

Este aserto anticipa ya todo el carácter de la creación de Klee. Mas no debemos olvidar, por otra parte, que el deseo de ser como un recién nacido no es precisamente una modesta ambición. Es, más bien, el rasgo esencial del carácter del genio. La conciencia que de sí mismo tenía Klee no le impidió asimilar ciertas influencias. Según la monografía de Klee por Grohmann, calificada de máxima autoridad, especialmente de Blake, Goya y Corot.

Durante los años 1902 a 1906 trabajó Klee con dos técnicas nuevas, el aguafuerte y la pintura tras cristal, que le permitieron considerar a fondo el problema de la línea. Las obras que produjo entonces son, a menudo, de un grotesco simbolismo, como las aguafuertes “Doncella en un árbol”, “Cómicos”, “Un hombre se hunde ante la Corona”, “Mujer y animal”, “El héroe con el ala”.

Sólo en su segunda visita a París pudo conocer la creación de los pintores franceses contemporáneos, como Picasso y Braque (1912). Entretanto se habían convertido para él en verdadera revelación dos exposiciones de obras de Van Gogh (1908), y el mismo año, o un año después, contempló la creación, tan afín a su fantasía, de James Ensor y conoció por primera vez la obra de Cézanne, que sería durante muchos años para Klee un “point è de repère” en el aspecto técnico. En la Secesión múniquesa fueron exhibidos, en 1909, ocho cuadros de Cézanne (desde octubre de 1906, después de su casamiento, Klee vivía en Munich). Sobre esto escribe en su diario: “¡Es para mí el maestro por excelencia!” Había descubierto la importancia de la pintura francesa y reconoció también que entre su creación y la de los franceses modernos existían profundos nexos.

En 1911 entró Klee en el más profundo contacto con los artistas de su tiempo. Este mismo año no sólo conoció a Kandinsky y Jawlensky: conoció también a Franz Marc, Heinrich Campendonk, Gabriele Münter y Hans Arp. En seguida se dio cuenta de que Kandinsky y Marc trabajaban con la misma orientación que él mismo y cuando estos dos artistas publicaron un libro con el título de “El Jinete Azul” y organizaron exposiciones bajo el mismo título, se les unió y tomó parte, si bien en forma limitada, en sus empresas. Por esta época empezó a hacerse sentir, operante, en la creación de Klee, la influencia de Delaunay y a determinar en forma decisiva su posterior evolución. En la revista de arte “Der Sturm” (la borrasca) se publicó en enero de 1913 su traducción de un artículo de Delaunay que ostentaba el título “Sobre la Luz”.

Fue en este momento cuando Klee se descubrió a sí mismo y encontró su estilo propio. En los treinta años de tarea que siguieron dibujó y pintó con incansable fervor. En febrero de 1911 empezó a disponer un catálogo de todas sus obras. Contiene algunos pocos trabajos del período inicial. En conjunto abarca cerca de 9.000 obras, por lo pronto dibujos a pluma y a lápiz, mas, poco a poco empiezan a figurar en primer término dibujos coloreados y cuadros al óleo.

Tres acontecimientos influyen luego decisivamente en su creación. Fue el primero un viaje a Túnez, en 1914, acompañado por Macke y un Dr. Jäggi de Berna. Sólo duró diecisiete días, pero la vivencia de luz y color —las “Mil y una Noches” como extracto con un noventa y nueve por ciento de contenido real— le impresionó en forma hondísima. “El color me tiene. No necesito buscarle ávidamente. Me tiene para siempre, lo sé. Es el sentido de la hora feliz. El color y yo somos uno. ¡Soy pintor!”

El mismo año estalló la Guerra Mundial y Macke fue una de sus primeras víctimas (cayó el 16 de agosto). Klee quedó hondísimamente afectado. A comienzos de 1915 escribió en su Diario estas elocuentes palabras: “Cuanto más terrible es este mundo (como hoy lo es), más abstracto es el arte, mientras un mundo feliz crea un arte más terrenal”. Un año después, el 4 de marzo de 1916 cayó también Franz Marc. El insensato sacrificio de los dos artistas, en el ver y el sentir más afines a él, deprimió a Klee hondamente hasta el fin de su vida. En adelante se observan a menudo en su creación alusiones a la muerte. El tercer acontecimiento que determinó su creación fue de naturaleza completamente distinta. En octubre de 1920 recibió un telegrama firmado por Walter Gropius invitándole a incorporarse a los artistas docentes de la Bauhaus, fundada en 1919. Allí permaneció hasta abril de 1931. Durante diez años pintó y enseñó en la atmósfera del único intento de renovar el ambiente creador de los talleres de arte del Renacimiento en nuestra época.

Esta experiencia fue para Klee de gran importancia y de incalculable valor para la posteridad no sólo porque le fue necesario orientar su creación en el sentido de una meta común, sino porque se vio obligado a formular para sus alumnos los principios de su arte. Sus trabajos teóricos han sido publicados en tres tomos: “Bosquejos Pedagógicos” (Munich, 1925), “Sobre el arte moderno” (Bern-Bümplitz, 1945) y “El Pensamiento Pictórico” (Basilea-Stuttgart, 1956). Ya en 1918, poco antes de ser licenciado del servicio militar, había escrito Klee el primer balance de su creación, publicado en 1920 en la revista “Tribuna del arte y de la época”, bajo el título de “Confesiones creadoras”.

La frase de esta Confesión en que nos dice que “el arte hace visible, no reproduce lo visible” es reveladora para todo el designio del artículo. Considera después Klee la naturaleza subjetiva de la inspiración artística y describe como los elementos formales en que se basa la representación gráfica —punto, línea, superficie y espacio— son puestos en acción como descargas de energía en el espíritu del artista. “Los elementos formales de la representación gráfica son energías con carácter de punto, línea, superficie y espacio. Un elemento de superficie que no se compone de subunidades es la energía sin modulación que se manifiesta con un lápiz de mina ancha. Es un elemento espacial, por ejemplo la mancha nebulosa de vaho de pleno pincel con diversos grados de matiz”. Como los futuristas, insistió siempre Klee en el carácter dinámico del arte: “El movimiento es la base de todo devenir... La obra pictórica surgió del movimiento, es

ella misma movimiento sujetado y es captada en el movimiento. También en el espacio cósmico lo dado es el movimiento: la quietud terrestre es el contingente freno de la materia... El Génesis de la Escritura bíblica es excelente símil del movimiento. También la obra de arte es en primer término génesis y ante ella no se siente nunca la vivencia como un producto. El revivir un cierto fuego, pasa como una corriente por la mano y continúa, fluye sobre la tabla y sobre ella salta como chispa, cerrando el círculo de donde vino: vuelve a la pupila y sigue...”

Sobre el cambio en la visión del artista de nuestro tiempo nos dice Klee que “antes se describían cosas que podían verse en la tierra, que se veían con gusto o con gusto se hubieran visto. Hoy se evidencia la realidad de las cosas visibles, otorgando, al hacerlo, la fe en que lo visible, en comparación con la totalidad del mundo sólo es un ejemplo aislado y que hay, en superior número, otras verdades latentes. Las cosas se presentan en forma ampliada... Se aspira a una esencialización de lo contingente”.

Para sus clases, sin embargo, debió Klee dar una estructura más precisa y elegir imágenes más simples para hacer evidentes sus propósitos. En los “Bosquejos Pedagógicos” se ocupa esencialmente del análisis de formas y movimientos elementales y da ejemplos para el empleo constructivo de los elementos fundamentales del dibujo en ejercicios prácticos. Las más profundas consideraciones sobre la esencia de la actividad artística, sin embargo, nos las ofrece Klee en el discurso pronunciado en 1924 con motivo de la exposición de sus obras en la Kunstverein de Jena, que aparece publicado en libro en 1945 bajo el título “Sobre el arte moderno”. De modo especial se ocupa aquí de las transformaciones (y deformaciones) que experimenta lo intuitivo antes de convertirse en símbolo característico. Muy hábilmente emplea para la explicación de su pensamiento un símil:

“El artista se ocupa de este multiforme mundo y ha logrado, con toda calma, adaptarse a él en cierto modo. Supongámoslo así. Se siente tan bien orientado que ha logrado ordenar el fluir de los fenómenos y las experiencias. A esta orientación en las cosas de la naturaleza, a este orden multiforme y ramificado, quisiera yo compararles con la raigambre del árbol. Desde ella le llegan las jugosas esencias al artista, traspasándole y alcanzando su pupila. Se sitúa así en el lugar del tronco. Apremiado y agitado por el poder del flujo, lleva lo atisbado a la obra. La copa del árbol, temporal y espacialmente, se hace visible, desplegándose en todos sentidos. Lo mismo sucede con la obra de arte. A nadie se le ocurrirá pedir del árbol que estructure la copa exactamente igual que la raíz. Cualquiera comprende que no puede haber una relación exacta de reflejo entre abajo y arriba. Es cosa clara que las diversas funciones deben motivar desviaciones múltiples en diversas esferas elementales.

Pero justamente al artista quieren prohibírsele, a veces, desviaciones, aquí ya pictóricas, de los dechados. Se llegó en esto a tanto celo que hasta se le acusó de incapacidad y de falsificación deliberada.

Y sin embargo, en el lugar que le corresponde en el tronco no hace otra cosa que prestarse como colector y conductor de lo que llega desde la hondura. No hay servidumbre en él, ni impone nada: sólo transmite.

Asume, pues, una posición verdaderamente modesta. Y la belleza de la copa no es él mismo: "sólo es lo que a través de él llegó. . ."

Klee tuvo siempre en la más alta estimación los fundamentos científicos de la pintura y en casi toda su tarea pedagógica se ocupa de distintas investigaciones prácticas. *El pensamiento Pictórico*, libro en que recoge sus lecciones de Weimar y Dessau, 500 páginas con dibujos y diagramas, puede calificarse de la más completa exposición de los fundamentos de la gráfica que haya escrito nunca un artista moderno. Aquí establece Klee los principios estéticos de una nueva época del arte, una época en la que Klee viene a ocupar aproximadamente el lugar de Newton en las ciencias naturales. Hubiera bastado con que Klee hubiera compuesto estos principios, sin haber creado nada él mismo, para que fuera la figura más importante del arte moderno. Pero Klee enseñó sobre la base de su propia actividad creadora y aquí reside el carácter único de su posición.

Con mayor evidencia que ningún artista desde los tiempos de Goethe comprendió claramente Klee que nada puede imponerse y forzarse en la esfera del arte. El proceso esencial de la creación se verifica allende el umbral de la conciencia. Coincide aquí con los surrealistas, pero siempre estuvo, no obstante, contra su criterio de que una obra de arte puede proyectarse automáticamente desde el subconsciente. El proceso del devenir es complejo, incluye observaciones y meditaciones y finalmente un dominio técnico de los elementos pictóricos. Esta simultánea acentuación de las fuentes subjetivas y de los medios objetivos del arte, hace de Klee, como he dicho ya, el artista más importante de nuestro tiempo. "Alguna vez he soñado" confiesa Klee en el final de su lección de Jena, "con una obra de grandísima amplitud de tensión, que abarque toda la esfera de lo elemental, objetivo, del contenido y del estilo". Y añade: "No pasará de un sueño, pero está bien imaginar esta posibilidad, vaga hoy todavía". ¿Puede afirmarse de un artista de nuestro siglo que haya creado una obra de arte de grandísima amplitud de tensión en tal sentido? Tal vez Picasso con su *Guernica*. Se le preguntó una vez a Picasso qué opinaba sobre Klee y respondió: "Pascal-Napoleón"... expresión enigmática, pensada, acaso, como descripción física, pero que incluye también su comprensión para el dominio, por Klee, de un poder y una vastedad universales, para la intensidad aforística de su creación, para su honda humanidad. Cada dibujo de Klee es un pensamiento, *une pensée*: "El movimiento infinito; el punto que todo lo colma; el instante del reposo. Infinito sin cualidad. Indivisible e infinito" (Pascal, Fragmento 93).

Tras grave enfermedad falleció Paul Klee en una clínica de Muralto-Locarno. La incineración tuvo lugar el 1º de julio

en Lugano. El 4 de julio se reunieron, para un solemne funeral, los amigos del fallecido en la capilla del hospital Bürger en Berna. Georg Schmidt, el conservador del museo de Basilea, pronunció el discurso en su memoria, en el que bosqueja con las siguientes palabras la significación del artista fallecido:

"No existe, decididamente, ningún artista de nuestro tiempo que, ni por aproximación, sea tan rico en la vivencia y la forma, es decir, en contenido real, que este pintor, el más silencioso, el más cauto, el más elegante y delicado entre los artistas de nuestra época. Que esta incomparable riqueza del arte de Klee sólo haya sido reconocida hasta ahora por un pequeño círculo de amigos y admiradores en toda su vastedad, procede del hecho de que aún siguen confundándose "realidad" y "objetividad". Objetividad en cualquiera de los más groseros o sensibles grados de la imitación con carácter de trasunto de la realidad exterior. ¿Pero y si lo no asible no fuera real? La infantil creencia de la humanidad de poder asir con sus propias manos la cosa en sí en la pictórica reproducción del mundo de los objetos, la hizo suya, por sí, Klee, al mismo tiempo el más infantil y el menos infantil de los artistas. Para él es el mundo de los objetos y de las leyes que sobre él actúan un irresistible apremio exterior del que el hombre es incapaz de hacer un suficiente trasunto, del que sólo puede adueñarse en la humana forma específica del símbolo espiritual. Parecerá curioso, pero el hecho es que Klee compartía así la convicción del más maduro conocimiento de la ciencia natural de nuestra época. La ciencia moderna sólo sabe captar el mundo de los objetos y de las leyes que actúan sobre él en la forma del símbolo matemático y nunca en total representación objetiva. Cabalmente así se comporta Klee como artista al captar la realidad, no en reproducciones, sino en símbolos, que son más fuertes, completos y verdaderos que cualquier pedazo de realidad reproducido. Sólo cuando aprendamos a distinguir entre la realidad de la vivencia y la objetividad reproducida, es decir, entre el designio realista y los recursos naturalistas de la representación, sólo entonces seremos capaces de reconocer que Klee es, en lo que atañe a la vivencia humana de la realidad y a lo artísticamente formal, el más vasto de los artistas: ¡el más grande de los realistas de nuestro tiempo!

Entre los artistas esenciales del presente el español Pablo Picasso es la potencia vital más formidable y el holandés Piet Mondrian la más fundamental fuerza constructiva. Ahora bien, Paul Klee es el más colmado de realidad de los pocos artistas que han de considerarse entre los más esenciales de nuestro tiempo. La más tácita voz del pintor Paul Klee —de ello estamos hondísimamente convencidos— se evidenciará un día como la más penetrante y humana en el arte de esta época".

En modo alguno ha quedado en la superficie el influjo ejercido por Klee. Llegó hasta las fuentes mismas de la inspiración artística y aún hoy se agita como un fermento en el corazón de nuestra cultura. Cuando ésta supere la amena-

za de la guerra atómica y cuando la nueva era del arte que se inicia en la primera mitad del siglo xx conquiste la posibilidad de desenvolverse en libertad creadora, la obra artística y pedagógica de Klee será necesariamente impulso y resorte de esta evolución. Pero reproduzcamos las palabras del propio Klee en su discurso de Jena:

“Nada puede precipitarse atropelladamente. Debe crecer, debe erguirse y cuando llegue la hora tanto mejor para la obra. Tenemos que buscar todavía”.

Traducción de Ramón de la Serna

UNA EXPERIENCIA CONTINENTAL: JUVENTUDES EUROPEAS REFLEXIONAN SOBRE EL FUTURO DE EUROPA

Tras largos meses de preparativos pudo al fin reunirse en Bruselas, del 12 al 14 de junio, el coloquio que bajo el título “Los jóvenes y la Comunidad Europea” había organizado la Comisión de la Comunidad Económica Europea (CEE). Por primera vez, representantes de las organizaciones juveniles políticas y no políticas de los seis países del Mercado Común, así como de diversas organizaciones internacionales, tenían ocasión de reflexionar juntamente sobre el futuro de Europa y expresar sus opiniones y críticas a los dirigentes de CEE.

El origen de esta iniciativa se remonta a julio de 1968 (el mayo francés palpitaba aún), pero fue en la reunión de La Haya de 3 de diciembre de 1969 cuando recibió refrendo a máximo nivel. Allí, los jefes de Estado de “los seis” decidieron que la juventud debía “estar estrechamente asociada” a la creación y crecimiento de Europa. La Comisión de CEE pudo entonces organizar una serie de seis “precoloquios” nacionales (en marzo y abril) y un “precoloquio” de juventudes políticas, todos los cuales prepararon el camino.

Organizar un encuentro de los representantes de los 40 millones de europeos (sólo de “los seis”) que están entre los 15 y los 30 años, era una empresa sin precedentes que tropezó con dificultades también sin precedentes. Aparte de la oposición más o menos oficiosa de algunos gobiernos, existía un doble obstáculo: la *representatividad* de los delegados por una parte y su heterogeneidad política por otra. La Comisión de CEE era consciente de que alrededor del 89% de la juventud europea no está organizada y, ante la dificultad de improvisar una representación, prefirió invitar sólo a las organizaciones establecidas. El criterio seguido en la selección de los 250 invitados (aparte del de proporcionalidad geográfica) tropezó con todo género de críticas, pues casi cada partido o movimiento se sentía subrepresentado. Saliendo al paso de este estado de ánimo, el director general de Prensa e Información de CEE, J. R. Rabier, afirmó en su discurso introductorio: “No pretendo que la variedad de organizaciones que representais sea tan perfecta como el arco iris, que va del ultravioleta al *ultrarrojo*”.

Si el *ultrarrojo* estaba ausente, no obstante (algunas organizaciones extremistas rechazaron la invitación), no faltaba un amplio abanico de movimientos más o menos izquierdistas que iba desde los comunistas (representados principalmente a través de las juventudes sindicales) hasta el P.S.I. italiano y el P.S.U. francés, pasando por algunos militantes *jungsozialisten* alemanes.

Con tales precedentes, podía augurarse que el coloquio no sería precisamente una balsa de aceite. Poco después del discurso inaugural del presidente de la Comisión, Jean Rey, algunos delegados se levantaron a denunciar las “tentativas de manipulación” por parte de CEE y proclamaban la soberanía y autonomía de los reunidos. Alegando que no se puede separar la política de la economía, se rechazaron los cuatro temas centrales propuestos por CEE y se redujeron a los tres siguientes, discutibles en otras tantas comisiones: (1) “Condiciones y exigencias de una política europea de la sociedad”, (2) “La Comunidad Europea y las relaciones internacionales”, (3) “Condiciones y exigencias de la participación de la juventud en las modificaciones de la sociedad europea”.

La primera comisión fue la que atrajo a mayor número de participantes, signo evidente de que las cuestiones políticas e ideológicas son para estos jóvenes las más apasionantes. Allí chocaron abiertamente el bloque izquierdista y el moderado. Un grupo de estos últimos (compuesto por representantes de la mayoría gubernamental francesa, de los jóvenes socialcristianos y de los sindicalistas luxemburgueses, así como de los jóvenes democristianos alemanes), comprobando la esterilidad de sus esfuerzos por hacer pasar proposiciones concretas, abandonó la comisión y formó un grupo separado de trabajo. Un portavoz del grupo, Jean Pierre Dumur, vicepresidente de los Jóvenes Republicanos Independientes franceses, denunció después en un comunicado la “manipulación” del coloquio por parte de los grupos izquierdistas.

Las comisiones trabajaron largas horas para elaborar sus

(a la pág. 63)