

## IMAGENES CONTRA LA RED.

Paul Klee dibujante.

### 1. Un dibujo de Klee y una pintura de Kandinsky.

"Huyendo de mí mismo" es un dibujo de Klee a lápiz que muestra dos figuras homólogas que provienen -es una suposición desde el título- de una escisión. La dirección del desdoblamiento es diagonal; hacia los extremos opuestos del marco del dibujo.

Los dos elementos desplegados están, además, dibujados de manera análoga: una línea que, antes de cerrarse, se despliega irregular, hecha de un sólo trazo.

El título "*Huyendo de mí mismo*", a pesar de su índole subjetiva, se vierte sobre el dibujo -y viceversa- de manera que ayuda a materializar la tensión entre ambos elementos. Esa idea de escisión obliga a pensarlos repelidos hacia las esquinas del soporte o expulsados hacia el exterior.

"Tensado en las esquinas" de Kandinsky es un óleo de 1930 reproducido en el catálogo de la exposición: "Paul Klee dibuixant, 1921/1933. Obres del període de La Bauhaus", Ajuntament de Barcelona 1986, pág. 176. Fig. 25

El título de la pintura de Kandinsky "Tensado en las esquinas" es redundante. Si no existiera, nuestra atención se hubiera desplazado hacia los extremos "marcados"; desde el seguimiento de la curva central de la pintura hacia donde la tensión se solidifica.

A pesar de que la pintura contiene un "centro agitado" hay otros elementos -no solo los polígonos de los extremos- que fijan el ámbito de lo pictórico que no es otro que el cuadro mismo. Ese es el escenario de la pintura. Y el óleo -la técnica empleada- con su adherencia oleaginosa aplasta todos los "elementos" sobre la superficie del cuadro y con su particular "tempo" facilita reflexiones holgadas.

¿Qué media entre el dibujo de Klee y esta pintura de Kandinsky?.

Median dos textos; uno de Kandinsky "*Punto y línea sobre el Plano*" y otro de Klee: "*Bosquejos pedagógicos*".

Debemos incluir "*Realidad natural y realidad abstracta*" de Mondrian y todo lo que atañe a la teoría del "elemento adicional" de Malevitch.

Klee y Kardinsky pueden caracterizarse por ese movimiento pendular, (el péndulo de "Tensado en las esquinas ".) que va del impulso al análisis. Mondrian y Malevitch alcanzan estabilidad en el segundo estadio forzados por la teoría.

## **2. La cuestión temática en Klee.**

Hablando de Cézanne llegábamos a la conclusión de que la organización del cuadro se consigue a medida que la pintura avanza.

No existen aprioris compositivos y el porvenir de una pintura es incierto hasta el último momento. Existen, además, interrogantes aplazados y sucede que examinando sus obras nos conducimos como él: insatisfechos ante la consideración de una pintura aislada y obligados a desplazarnos hacia adelante o hacia atrás -o bien colateralmente, examinando sus dibujos o acuarelas- hasta abarcar extensamente su trabajo. El tema, sin embargo, se anticipa. Realmente, el repertorio temático de Cézanne siempre es el mismo: naturalezas muertas, paisajes y retratos.

En la experiencia Cubista de Picasso y Braque constatamos como esa estabilidad temática se mantiene en gran medida, pero asistimos, al mismo tiempo, a equívocos deliberados. Por ejemplo, se parte del examen y el trabajo sobre un objeto concreto que finalmente se metamorfosea en algo que es esencialmente distinto a él.

Aunque el trabajo de Klee deba, en gran medida, despegarse de vínculos exagerados con el cubismo o Cézanne, (reafirmarnos en su carácter anti-cosmopolita) no cabe duda que su actitud contiene no poco de la reverberación de los problemas suscitados por el cubismo o Cézanne: Klee estuvo en París en 1912.

El tema en Klee no se anticipa, sino que se alcanza mediatizado por su forma de proceder en el transcurrir de la ejecución de un dibujo. De la misma manera que en Cézanne la organización del cuadro no se anticipa. Todo lo contrario. En principio están los movimientos inciertos y su modo de encadenarse sucesivamente a la búsqueda de "sentido". La

necesidad de "sentido" no está ligada únicamente a una imagen, su consecución. Tiene que ver con aspectos múltiples.

*De índole técnica:* Afán de descubrimientos elementales, básicos... "Momento cero del dibujo".

*De vínculos o relaciones abstractas:* Que a una línea enérgica le suceda otra como un eco, contenida e imprecisa.

*De lenguaje:* Del impulso de lo literario en el dibujo. De cómo, por ejemplo, la palabra "rubor" acude al encuentro del gesto habiendo golpeado simultáneamente las paredes encefálicas.

*De índole imaginaria (de imágenes):* Unas veces inducidas y otras al amparo de una revelación que acontece sobre la superficie tanteada del papel.

Klee está convencido que "el artista no debe planear su obra sino dejarla surgir".

El carácter inaudito de Klee no es sólo consecuencia de su renuncia a los grandes formatos. Tiene que ver también con su indiferencia a lo que se construye sólidamente.

En realidad los trabajos de Klee, en vez de estar sujetos a fuertes vínculos de relación, parecen constituirse como si fueran música.

### **3. Augures conversando.**

"El arte no reproduce lo visible, sino que hace visible" Klee

Así como hay pies dispuestos al baile -se le va el pié tras la música, se comenta- hay manos con una predisposición permanente para el dibujo. ¿Cuál es el estímulo principal que empuja a Klee a dibujar?

Frente a un estado de agitación personal, alguien mueve nerviosamente un pié, se trata de un movimiento automático,

con un ritmo forzado. Mientras habla por teléfono, alguien, garabatea sistemáticamente sobre la misma hoja de papel sobre la que suele dejar constancia de los mensajes que recibe. Son dibujos insignificantes y monótonos que siempre reiteran un mismo gesto. Cuando la persona en cuestión se descubre activo, ya ha llenado por completo la hoja de papel.

Klee se aprovecha de esa energía nerviosa inicial.

Infinidad de sus dibujos empiezan así, con el lápiz o la pluma en la mano al encuentro impremeditado con el papel.

¿Por qué lugar del soporte inicia el dibujo?. Es imprevisible

"Augures conversando" 1906, Lápiz.

Reproducido en: Paul Klee. *Diarios (1898/1918)*, vers. cast., Alianza, Madrid 1987 pág. 164. Fig. 26

Hay una línea continua y accidentada que arranca del borde inferior del papel. Parece una mano. La línea es tan dejada y casual que es incapaz de controlar el discurrir del lápiz; se desliza o detiene de forma áspera y configura ese recorrido accidentado, resultado de un esfuerzo que tiene que ver con las dificultades mismas de asir el lápiz. Quien la ha realizado no sólo dibuja mal, no "sabe" dibujar, sino que adolece de la necesaria coordinación para articular los movimientos de la mano. Se trata de una línea de tanteo insegura, que ha de desencadenar un proceso.

(Ese momento aleatorio se sitúa en un lugar intermedio entre la disposición de los medios materiales para realizar el dibujo y el resto de los sucesos. Esta observación no es vanal, porque el modo de iniciar un dibujo está condicionado, en muchas ocasiones, por los accidentes que derivan de la preparación de los medios técnicos.)

Hay que destacar, por lo tanto en estos dibujos, la negativa a idearlos.

Todo remite a una especie de azarosidad, resultado de un impulso que se controla de inmediato; porque la atención va dirigida a destruir la aleatoriedad de esa primera línea de tanteo. Parece una mano y el énfasis en la separación de los dedos índice y pulgar explicitan un gesto, señalan una distancia, nos hablan de algo que es dual. ¿Hacia dónde avanza el dibujo?

Hay una línea dominante a la derecha del papel que define un bulto. Es una línea "firme" que está trazada con decisión: una envoltura parcial de la supuesta mano. ¿Se trata del reforzamiento de una anterior línea de tanteo?. No es posible, su rastro podríamos detectarlo. Parece realizada al margen. Es una línea, que por su talante, y su ubicación determina en parte la organización del dibujo. El bulto ha de ser necesariamente el contenedor de una forma. Es un borde al que el resto de la escena debe referirse.

Hay otros movimientos del lápiz, que merodean hacia el centro del papel y lo emborronan. Son líneas de "tanteo" que en parte han sido definitivamente abandonadas. Se caracterizan por la levedad cauta con que el lápiz se desliza sobre el papel.

No existe relación evidente entre esos garabatos y la imagen generada por el bulto; salvo la significación que puede atribuirse a las líneas convergentes que se dirigen hacia la boca de uno de los conversadores: sugieren *el flujo y expansión del habla*. Por lo tanto, la ubicación de la boca, parece estar determinada por la existencia previa de esas líneas.

Las líneas de "tanteo" no guardan ninguna relación con los bosquejos, encajes o cualquier otro tipo de recurso para situar la imagen.

- (*La cabeza del "augur" de la derecha.*)

La definición del cráneo la sugiere la continuidad del trazo grueso y la relación que éste mantiene con las líneas que convergen en la boca. La barba, dibujada como si de un alambre retorcido helicoidalmente se tratara, se explica como respuesta a la concavidad de la línea del cráneo. La nariz y la boca; consecuencia de un tanteo. Su reconocimiento lo deben a movimientos posteriores del lápiz sobre el papel.

¿En qué momento ha sido posible la definición de la imagen completa del primer "augur"?

La definición del ojo y de la oreja, debemos excluirla de esa estrategia de tanteo; están explicados con exactitud. Por lo tanto el momento en que se percibe la imagen es anterior, inmediatamente anterior a la ejecución de esas partes del dibujo. El trazo que las configura es certero y forma parte de lo que Klee "sabe" hacer. Era necesaria esa intervención para someter definitivamente las fluctuaciones de las líneas

.Ahora ya no es posible una lectura de esa imagen fluctuante.

Se trata de un individuo corpulento, con rasgos raciales reconocibles y una inclinación excedida de sus facciones que se dirigen hacia el margen izquierdo del papel. Las líneas "sabias" han definido de forma certera esos dos elementos de la imagen; la oreja y el ojo.

- (El "augur" de la izquierda.)

La imagen del segundo "augur" ocupa el hueco que la otra le ha dejado sobre la superficie del papel, y surge bajo su entera influencia. Mientras que el ojo del primer augur ha sido dibujado con "sabia" destreza, toda la figura de la izquierda está dibujada de forma homogénea, con trazo deliberadamente "torpe", buscando una alteridad en los efectos con respecto a la otra figura. Esta imagen es la que extiende la mano, arruga el ceño y se cubre con un tocado judaico. En instantes anteriores a su realización se ha reconocido la necesidad de su existencia compartida sobre el papel.

¿Por qué Klee insiste en una imagen dual?. De esa forma establece un vínculo extracomposicional, una relación cerrada que "ata" a las dos figuras.

El nombre del dibujo surge de entre el espacio vacío que separa las dos figuras. Cuando por momentos cesa la actividad de dibujar y ha podido hacerse eco de resonancias literarias.

"Domingo 15 de abril. Por la mañana asistimos al desfile. Por la noche en el teatro alemán, donde Reinhardt dirigía el Mercader de Venecia." *Diario III*, 1906/7, párrafo 765.

En el dibujo, por lo tanto, cabe establecer diferencias entre las distintas líneas.

Las líneas de "tanteo" son imprevisibles en su extensión y responden a un primer impulso.

Un comentario de Klee extraído de su *Diario tercero*, de 1912, párrafo 905 pag. 207 de la edición de A.F. introduce un interrogante sobre el origen de las líneas de "tanteo" del dibujo que nos ocupa. Dice así:

"Desde Munich, una carta sobre arte que mandé a Suiza: De las galerías privadas me ha llamado nuevamente la atención la de Thannhauser debido a la (tercera) exposición de la nueva sociedad y de un grupo aún más radical, llamado "El Jinete Azul". Ateniéndome a la idea, y no a la casualidad momentánea o a la pertenencia aparente de una determinada obra a alguna orientación, quiero tranquilizar a la gente que no pudo partir de la base ofrecida por algún predilecto de los museos, aún si fuese el mismo Greco. Pues hay todavía principios originales en el arte, tal como se encuentran en colecciones etnográficas o en casa, en el cuarto de los niños. ¡No te rías, lector! ¡También los niños pueden hacerlo!. Cuando más inermes son, tanto mayores e instructivos ejemplos nos ofrecen, y también hay que preservarlos a ellos desde edad muy temprana de toda corrupción. Fenómenos paralelos los constituyen las obras de los enfermos mentales, y así los términos de conducta infantil y de locura no son ofensivos cuando califican lo que interesa expresar aquí. Todo eso debe tomarse con seriedad, con mayor seriedad que el conjunto de las pinacotecas, si se trata en nuestros días de lograr una reforma."

"...en el cuarto de los niños. "

El dibujo está fechado por el propio Klee en 1906. ¿Cuántos años tenía entonces su hijo Félix Paul?.

Al leer ese fragmento del diario es imposible sustraerse a una suposición: Los rastros primeros del dibujo pertenecen a su hijo Félix Paul.

Klee es un explorador de esos ámbitos. Pudo recoger esos trazos balbuceantes de su hijo o de cualquier otro niño y trabajar sobre ellos.

Las líneas "firmes" definen un contorno seguro, pero sin atribuirle todavía significado. Fuerzan el dibujo y obligan a tomar decisiones. En adelante es imposible evitarlas; forma parte, sin que todavía se sepa en qué modo, de la configuración definitiva de la imagen.

Los trazos "sabios" definen partes de la imagen de forma inequívoca y la dotan de sentido. La imagen en esos momentos es reconocible.

La línea "torpe" es malintencionada y concisa y le permite a Klee descargar su ironía. Casi ninguno de sus dibujos escapa a ella. Contiene ocurrencias jocosas.

Como la línea "torpe" se traza muy lentamente, es la que recibe una mayor descarga de energía. En ocasiones se suele hincar en el papel y se resarce de la vaporosidad con que la línea de "tanteo" se aplica y de la estúpida seguridad de la línea "sabia" que no duda y señala directamente un objeto aprendido de la generalidad y por lo tanto inexistente. No es inusual en Klee aprovechar restos de material, o elaborar un dibujo a partir de otros abandonados. A este respecto: *Diario III*, 1907, párrafo 784. "Tomé otra vez el papel y con tinta china, en parte salpicada, hice algunos dibujos tonales, aprovechando dibujos más antiguos." Secuelas, tal vez, de las enseñanzas de Franz Cizek. Viena, 1865-1946

Con la línea "torpe" Klee mantiene una fuerte compenetración. Es atraído hacia el papel como si de una superficie imantada se tratara. Cuando Klee la dibuja está enganchado al lápiz y al papel. Su mirada plenamente sujeta a la trayectoria del lápiz. Y se diría que en esos momentos Klee retiene la respiración. Es un estado de concentración que no le impide sonreírse, gozarse a sí mismo. Está apresando la "escena".

La ironía le permite a Klee evitar relaciones anómalas con el dibujo. Como esa forma de abandono donde el sujeto no es consciente de sí mismo.. Mantiene, por lo tanto, una dosis de objetividad saludable, que le permite reiniciar siempre un nuevo dibujo; al encuentro de otro hallazgo.

Así, desde un primer momento de deliberado abandono, sin control consciente, hasta iniciar un seguimiento -en un estado de vigilancia activa- de las fluctuaciones de la imagen y finalizar cerrándole cualquier posibilidad de interpretación que no sea la que determina el título desprendido de la imagen.

Cada una de esas experiencias es única y para que así suceda, ese ámbito de arbitrariedad es imprescindible. Ello garantiza la pluralidad de direcciones en que los indicios desembocan, la diversidad de sucesos que acontecen sobre el papel y el regocijo final con el que el dibujante se aplica en los pormenores de la imagen.

#### **4. La "línea indistinta". Un Jardín para Orfeo, tinta, 1926.**

Reproducido en el catálogo de la exposición: "Paul Klee dibuixant, 1921/1933. Obres del període de La Bauhaus", Ajuntament de Barcelona 1986, pág. 176. Fig. 27

Este dibujo se asemeja a un aluvión de líneas encorsetadas que se solapan o se entregan unas a otras sin otra razón aparente que no sea la de un accidente impremeditado y absurdo.

Parece que Klee se haya abandonado a un automatismo que reitera el gesto del telefonista hasta el infinito.

Pero no es así, porque la realización del dibujo viene determinada por una estrategia que siempre cerca y aísla todos los "accidentes impremeditados"

Una visión que se desliza ligera sobre el dibujo retiene en primer lugar cierta noción de ornamento; esas formas que se detectan a veces inconexas, arracimadas, flotantes o conectadas nos refieren a ciertos modelos de decotación textil.

Las líneas horizontales que predominan en el dibujo son como hilos extendidos con el telar que sujetan, al entrecruzarse, al resto de las formas atadas a la superficie.

Las líneas del dibujo son, en realidad, como hilos tensados. Son "indistintas" y no parece que quien las ha realizado necesitara poner énfasis en ninguna de ellas. En realidad no lo ha hecho y por lo tanto *un aire de neutralidad recorre toda la superficie del dibujo.*

Una visión algo más atenta te abandona y conduce a la exploración de un lugar que es profundo y superficial al

mismo tiempo. Equívoco y conciso. Es como si un cortinaje estuviera suspendido y se replegara hacia dentro o se adelantara hacia nosotros manteniéndose al mismo tiempo terso.

O, según como se mire, como un bajorrelieve de madera; dada la claridad con la que se marca una forma simétrica en "T" situada en el centro del dibujo.

Esas fluctuaciones de la visión no pueden, sin embargo, sustraernos a la idea de que contemplamos un dibujo que se resuelve sobre la superficie de un papel y con una técnica determinada.

Siempre que Klee ocupa la totalidad de la superficie de un papel con un dibujo constatamos que lo organiza sobre un entramado de líneas horizontales "indistintas." Los temas, si pueden llamarse así, se ensartan como lo hacen las notas sobre papel pautado pero privándolos de movilidad. Han sido atrapados sobre una red como sucede con la tela de araña al contacto con un insecto.

Eso que parece desdoblamiento foliar de la trama del fondo, es como una floración que cristaliza inmediatamente y su mayor interés no es que las observemos individualizadamente sino que, con el soporte del fondo, se desplieguen ampliamente; en toda la extensión del dibujo.

Lo que caracteriza, además, este dibujo es la imposibilidad del propio artista de prever la casuística de los acontecimientos locales y a qué tipo de movimientos se verá obligada la vista de quien los observe. Y aunque el dibujo pueda sugerir que se trata de un "trompe-l'œil" esa es una apreciación equivocada porque los lugares que descubre el dibujo son ciertos. La vista es capaz de observarlos estabilizada, con la normalidad de quien contempla un paisaje.

Como hemos observado anteriormente la densidad de acontecimientos en el dibujo hace imposible la anticipación del resultado.

En un dibujo de este tipo el interés de quien lo realiza se mantiene porque está a la expectativa de lo que puede ocurrir durante su ejecución. Para ello es primordial fijar las reglas del juego:

Se aplicará la línea indistinta.

La trama horizontal será dominante.

El dibujo ocupará literalmente toda la hoja del papel.

Predominarán las rectas.

Ninguna línea podrá cruzarse con otra.

Para llevar a cabo la realización de un dibujo similar y parafraseando a Ruskin advertiríamos:

Tómese un papel de calidad superficial poco rugosa puesto que el dibujo se va a llevar a cabo con tinta. Acótese una parte del mismo de forma rectangular, respetando el paralelismo con las directrices de los bordes del papel. Procédase a un rayado ténue con lápiz en la dirección de uno de los bordes procurando que la separación entre cada una de las líneas fluctúe para poder conseguir cierta apariencia de ondulación del papel. Ahora, con la tinta, intervéngase a discreción en el interior de la trama procurando usar bloques de líneas paralelas en cualquier dirección, pero que nunca lleguen a cruzarse.

Una vez finalizada esta etapa, repasar con tinta el entramado de líneas horizontales del fondo y cuando la tinta esté completamente seca; borrar los residuos del lápiz.

##### **5. El emperador Guillermo rezongando, 1920.**

Reproducido en: Paul Klee. *Diarios* (1898/1918), vers. cast.: Alianza, Madrid 1987, pág. 314. Fig. 28

"Y en lugar de libros o de federaciones de palabras, prefiero una palabra vital que lo despierte a uno". *Diario III*, 1908, párrafo 840.

Como la técnica es la pluma, es difícil reconocer en este dibujo las líneas de "tanteo" referidas en el ejemplo anterior.

¿A partir de qué elementos se inicia el dibujo?

El dibujo empieza con la línea "torpe" y en relación a una afinidad forzada con lo cóncavo. La línea en este caso se despliega deshilachada y maltrecha. Y esa rijosidad que la caracteriza explica, en alguna medida, el estado de ánimo a partir del cual se inicia el dibujo. Representa algo así como la extroversión de algún tipo de aspereza interna en Klee.

El dibujo empieza realmente con saña.

Con todo, ese rasgueo sistematizado precede a cualquier intuición de lo que será el tema, porque si nos fijamos tan sólo en las bandas a rayas que trituran el rostro del emperador tenemos -entre otras sugerencias posibles- una noción de orografía, en donde lo que ahora reconocemos como nariz era la sugerencia de un camino sobre una loma.

Pero en cualquier caso nunca sabremos las razones -porque se trata de intuiciones que se desarrollan a una velocidad vertiginosa- por las cuales se decanta Klee hacia una u otra opción figurativa.

En algún momento hubo la duda acerca de la identidad humana o animal de la cosa, aunque la imagen definitiva participe de ambas. Lo que si podemos asegurar es que lo que antecede a la definición o el nombramiento del dibujo es la percepción de un individuo de caracteres atroces: es el momento en el que se sitúa el ojo, aprovechando una de las líneas serradas más cortas. El ojo, naturalmente, se define antes que la boca, la oreja, los cabellos, el bigote y las insignias.

Cuando ha capturado la imagen, Klee, se aplica tenazmente mediante la línea torpe, a obtener los destellos de fealdad y atrocidad que caracterizan la imagen.

La palabra "rezongar" -mostrar enfado y repugnancia a ejecutar una cosa- la asociamos a la explicación de esa boca entre caballero y humana. La de "emperador" va asociada a la definición en el dibujo de las insignias y los cordones de la hombrera.

El remate de lo que pudiera ser casco prusiano o calva es semejante a una cerilla encendida con la llama alaveada. En ese punto se despliega la línea sabia y reconstituye la imagen arquetípica del fuego. ¿O se trata de lo que resta de un plumaje exuberante? Parece una llamita de proporciones pequeñas que nosotros remitimos al tamaño de las ideas del personaje. La línea "sabia" se contornea en el hombro izquierdo

del personaje y define el trenzado del uniforme. En los uniformes y los símbolos la línea "sabia" se acomoda de manera idónea.

Quizás, -aunque en momentos distintos la imagen pudo haberse decantado hacia apariencias figurativas distintas- pueda conjeturarse que hubo otro momento que facilitó el reconocimiento de la imagen definitiva: cuando se la corona con la llama, porque lo delata el empleo de la línea "sabia" y lo explica el relleno de la cavidad del cráneo-casco con líneas que se despliegan ágiles. No son retraídas, han pasado sobre el papel con un esfuerzo mínimo para dejar su rastro.

Después es cuando decide aplicarse en la oreja, la boca, el bigote y las "vellosidades" del cráneo. La línea torpe se conduce segura y notamos entonces una mueca de asco en Klee.

Pero donde Klee se ensaña particularmente es en la explicación de la boca entreabierta que rezonga y muestra una dentadura caballar. Inmediatamente después se decide a condecorarlo.

El juego es de que modo Klee es capaz de atrapar la imagen en medio de una pluralidad de expectativas, saber hacia dónde se dirige la intuición, -una especie de flujo vital hacia la superficie del papel -y de como la actitud vigilante de Klee es capaz de mantener inerte la imagen y fijarle un único sentido con la mediación del lenguaje. Como el gato cuando captura a un ratón.

## **6. El viaje a Túnez.**

Las relaciones de Klee con el expresionismo afectan a cuestiones técnicas, básicamente. En otros aspectos sólo notamos divergencias. Basta recordar una sólo frase de Klee referida a Van Gogh para que seamos conscientes de ello:

"Su pathos me es extraño,(...). Patético hasta lo patológico, este artista en trance de desequilibrio definitivo puede ser peligroso para una persona que no lo comprenda globalmente. Aquí sufre un cerebro bajo el ardor de un astro. Poco antes de la catástrofe se libera en la obra. Se desarrolla aquí una tragedia profunda; es una tragedia auténtica, ejemplar, una tragedia de la naturaleza. ¡Permítaseme espantarme!" *Diario III, 1908, párrafo 816.*

Nadie discute el ascendente Van Gogh en la poética expresionista. Del examen del trabajo de ambos artistas en Túnez ( Macke y Klee ) pueden sacarse algunas conclusiones. En principio consideremos las actitudes respectivas frente al tema: el ambiente de la ciudad de Túnez en 1914.

*Un dibujo de Macke.*

Reproducido en: Ernst-Gerhard Güse, "Die Tunisreise", Verlag Gerd Hatge, Stuttgart 1982, pág. 118. Fig. 29

Desde luego; Macke no es Kirchner, ni Nolde, ni Schmidt, ni Beckman, ni Dix... Macke es un amable expresionista. Consideremos como toma el lápiz y lo aplica sobre el papel: es un tipo de línea que discurre sin asperezas, que se nota satisfecha de su desenvoltura y que se "atasca", cuando algún fragmento del objeto se le resiste: blanda con resabios decorativos. Matisse.

Pero a pesar del esquematismo que padecen los dibujos de Macke, deliberado y que favorece una expresividad sin sombras (sus mejores dibujos son los que solo son línea), existen en su actividad momentos "francos" en los que todo ese tipo de precauciones ceden ante la presión de algún dato exterior que logra filtrarse en la representación, por ejemplo: el de la movilidad displicente de las orejas del asno.

En el dibujo a lápiz, sin embargo, ese dato parece que no ha sido advertido del todo. Pero anotemos que mientras el rabo del animal se describe someramente, con cierta indiferencia, no sucede lo mismo con las orejas. En una de ellas las líneas se multiplican -tratando de localizar su emplazamiento idóneo- y en otra se alcanza la forma definitiva de un solo trazo.

De todas formas ambas orejas parecen movilizarse sobre un mismo plano horizontal. Los demás elementos que conforman la imagen del dibujo no han padecido careo con su natural y han sido excluidos de la imagen pictórica definitiva. Se trata de estereotipos asumidos. (el caballo de la derecha, por ejemplo).

De ese encuentro con el motivo, Macke, ha extraído elementos que han de ser reconducidos a la composición definitiva. Se mantiene (con respecto al dibujo) como dato de máximo interés la forma en V que establece el árbol que atraviesa el animal con el cambio en el plano del suelo. Se reconduce toda la composición hasta alcanzar una "partición" del lienzo que

recuerda, inevitablemente, la estrategia cubista de las superficies intersecadas.

Pero esa actitud no impide que la imagen se muestre entera y que la observación del "natural" conduzca al trazado de las orejas del animal ortogonales una a otra, recordando una posición extrema en sus posibilidades de movimiento.

*Macke necesita de la fluencia directa de lo visual al dibujo. No sucede lo mismo con Klee.*

- (*La ventana de Klee.: "Fenster und Palmer" acuarela de 1914.*)

Reproducido en: Ernst-Gerhard Güse, *"Die Tunisreise"*, Verlag Gerd Hatge, Stuttgart 1982, pág. 192. Fig. 30

Esa ventana de Klee no revela la existencia de espacios contiguos: no es límite entre interior y exterior. Es opaca. El lugar donde precipita una imagen indescriptible. Reflejos densificados que han vaciado el contenido material de todos los espacios.

El título de la acuarela, en este caso, es una paradoja. Lo que sucede sobre la superficie del cristal es tan denso, tiene tal capacidad sustractiva, que pudo haber reducido a pura oscuridad la cabeza de Klee.

Todo ha sido atrapado entre la escasa profundidad del vidrio; fuera de esos estrechos límites el mundo es inconsistente. No puede haber viaje de ida y vuelta desde la representación al objeto.

- (*El dromedario de Klee. Studie nach einem greisen Dromedar*)

Reproducido en: Ernst-Gerhard Güse, *"Die Tunisreise"*, Verlag Gerd Hatge, Stuttgart 1982, pág. 191. Técnica mixta. 1914. Fig. 31

Imposible no remitir este dibujo de Klee a aquel otro de Durero de un rinoceronte. En ambos casos la imagen dibujada impide una relación convincente con el animal vivo.

No pasa como con el asno de Macke, que imaginamos desplazándose de un lugar a otro sin que la forma en que se ha dibujado se constituya en impedimento.

Las articulaciones de las patas del animal dibujadas -en Macke- son rótulas que le permiten moverse.

El dibujo del dromedario de Klee es un artefacto extraño a cualquier vínculo realista con el animal, porque está constituido por elementos articulados de manera difícil. No podemos asumirlo sin la mediación de algún mecanismo interno que logre ponerlos en movimiento...y aún así, éste se nos antoja quebrado y entorpecido por la extrañeza del material de que está constituido, por la dureza de su fragmentación.

Rota cualquier posibilidad de distracción ilusoria con la imagen, que rechaza analogías convincentes con su "natural", estamos obligados a aceptarla sin más resonancias que las producidas en el interior del propio dibujo.

El dibujo incluye -junto a la firma- el punto de partida: los rasgos imprescindibles para que la imagen se constituya; un signo.

- (*Acuarelas de Paul Klee.*)

Fig. 32

Ténues hasta lo indescriptible. Su cualidad es tan frágil que la reproducción de alguna de ellas es inservible: mata las evanescencias tráfugas de color.

Klee nunca se sintió atraído por áreas extensas de color y la imagen prende bellamente descuartizada.

En cada una de las áreas se detiene y conduce el color, atento a cualquier suceso pictórico que retiene o desestabiliza.

Las técnicas que presentan el color compacto siempre le fueron adversas: a su espíritu le convenía la transparencia, la fluidez y la movilidad de la acuarela. La ténue definición del color...etc.

Nótese como las pruebas de color se incorporan al dibujo de forma natural. En realidad todo se configura bajo esa necesidad de tanteo.

Su inseguridad con el color le obliga a conducirse de la forma que hemos descrito.

- ( *Cómo defenderse de lo visual en el dibujo.* )

*Scene A aus Kairuan, 1931.*

*Scene B aus Kairuan, 1931.*

Reproducidas en: Ernst-Gerhard Güse, "*Die Tunisreise*", Verlag Gerd Hatge, Stuttgart 1982, pág. 94. Figs. 33 y 34

El orden nunca lo impone el objeto. Antes de que el tema se revele han habido incursiones del lápiz sobre el papel que han configurado un esquema accidental sobre el que la imagen prende.

Renuncia explícita a mirar y trasladar.

El viaje de Klee, se convierte en un esfuerzo, para excluir de los comportamientos pictóricos los rastros de las antiguas dependencias con respecto a los objetos que se representan.

Arruinar la mirada servil. No sorprenderse nunca a uno mismo en una operación de trasvase de lo que existe como realidad visual fuera de nosotros.

¿Cómo mira entonces Klee?.

El caos de lo visual debe precipitar. Una actividad mental reductivista: que los objetos se reconduzcan a signos.

Klee no es un esclavo del sentido de la vista.

No existen límites entre los sentidos.

La experiencia es un todo que Klee logra decantar en un dibujo.

Ese entramado es algo así como el lazo que ata la escena. Entonces se es receptivo a la singularidad de algunos lugares: el cruce accidental entre dos líneas no puede obviarse. Los objetos acuden entonces al conjuro de la red y la escena prende.

## **7. Picasso visita a klee. (1)**

I

Picasso fue a Berna en 1937 a causa de la enfermedad de su hijo Paulo que debió ser internado en un hospital de esa

ciudad. Kahnweiler le recomendó que visitara a Klee y a un coleccionista de la ciudad.

Picasso no llegó puntual a la cita con Klee. El retraso, por lo que explica Geiser su acompañante, fue notable.

¿Cuál fue el pretexto o la razón de la tardanza.?:

Una visita al Museo de Historia de Berna que se prolongó hasta que el museo fue cerrado.

Picasso vió:

"Los célebres tapices borgoñeses, historiados, tejidos en los Países Bajos y en parte realizados según obras de Rogier van der Weyden."

"Picasso los observó largamente y con atención, sin decir palabra alguna.(...) De vez en cuando se distanciaba para tener una visión global, y después volvía mirarlos más de cerca, observaba detalles, examinaba el estado de conservación y la realización técnica. En algún caso intentaba poner al descubierto alguna parte del dorso.

"Mostró curiosidad por saber, aquí y allá, sobre unos azulejos de Langnan"

"Una antiquísima casita de madera, procedente de la región lacustre de Berna. Todavía con cristales abombados en las ventanas y totalmente recubierta de ricos adornos tallados."

"Picasso se recreaba literalmente en aquella visión insólita, palpaba amorosamente las bellas series de ornamentos y pegaba la nariz a los cristales redondos. Le habría encantado saber como era la casa por dentro".

"Picasso se metía en todas las salas y lo inspeccionaba todo."

[1] Las citas han sido extraídas del texto: "*Picasso visita a Paul Klee*" de Bernhard Geiser, publicado en el catálogo de la obra de Klee del periodo de La Bauhaus: "*Paul Klee dibuixant, 1921/1933, Obres del període de La Bauhaus*" Ajuntament de Barcelona, 1986.

"Cuando llegamos había oscurecido considerablemente. LLamé y dejé que Picasso me precediera. Pero al abrirse la puerta, éste me empujó rápidamente frente a él y yo me hallé cara a cara con Klee.(...) Nos miraba sorprendido, y también, sin duda, algo enojado. Probablemente ya no nos esperaba y se había vuelto a cambiar de ropa. Llevaba una chaqueta de lana de estar por casa y zapatillas de fieltro.(...) Aquella indumentaria le daba un aspecto de viejo y enfermo. LLamaba la atención el cansancio que emanaba de sus movimientos y también su voz. Nuestro anfitrión nos acompañó a una habitación que le servía de taller. No era muy espaciosa pero estaba bien ordenada.(...) Observé que en una mesilla había restos de pastel. Parecía que Klee hubiera preparado un pequeño refrigerio para nosotros, que había consumido él mismo al ver que no llegábamos a la hora prevista.(...) Espontáneamente, Picasso se dejó caer sobre una silla y miró a Klee, que estaba de pie frente a él y le preguntaba si podía mostrarle algunos de sus trabajos recientes. "Avec plaisir", repuso Picasso y Klee puso frente a él una carpeta con acuarelas y dibujos de pequeño formato. Picasso los fue mirando hoja tras hoja, pero sin pronunciarse en ningún sentido. Klee permanecía a su lado, de pie, a la expectativa y tenía otras carpetas preparadas. La conversación, simplemente, no acababa de entablarse. Apenas de vez en cuando una pregunta breve, casi siempre referida a cuestiones técnicas. Recuerdo una acuarela extraordinariamente bella, que Picasso sostuvo en alto con la mano y que estaba cubierta por un entramado de finas líneas blancas. Avec la plume"?, preguntó Picasso. Avec la plume", repuso Klee, y aquella respuesta sonó como un eco".

■

No puede evitarse, al repasar la actividad de Picasso la tarde que visita a Klee, recomponer algo así como una simetría virtual de su comportamiento y movimientos, que tendría como referencia el plano de la puerta de entrada al apartamento de Klee.

Antes de acceder al interior de la casa de Klee, Picasso ha empleado su tiempo en ver. Cuando accede a la misma, tras brevísimas cumplimentaciones, dedica el tiempo a ver.

Lo que obseva en el museo de Historia de Berna es, básicamente, material vinculado directamente con la tradición artesanal Suizo-Alemana.

Este material exige para su reconocimiento, porque "crece en intensificación, no en extensión" , como el trabajo de Klee: Un excrutino próximo . A pesar de las propias aspiraciones de Klee, que se revelan en realidad muy tarde -en los últimos años de su vida- nunca pretendió afirmarse en un gran estilo. Todo lo contrario, anduvo centrado en un área relativamente pequeña que elaboró, redefinió y clarificó.

Es ese un ámbito que concentra, más que dispersa y por lo tanto la atención visual puede ser detallada y compleja.

"Son trabajos en pequeños formatos, como aquellos que iluminaron manuscritos, ilustraron libros o pintaron cuadros para una colección auténticamente privada".

La unidad de diseño no se consigue a partir de la solidez estructural, como corresponde a una exigencia presente en casi toda la pintura europea. Los trabajos de Klee, contrariamente a la mayoría de los diseños pictóricos a que estamos acostumbrados -incluyendo los del propio Picasso- no son espaciales; o lo que significa lo mismo: los ojos no viajan continuamente a lo largo de una línea o pasaje de color.

Los trabajos de Klee, que Picasso observará después de la visita al museo, excluyen que el ojo los capte con una mirada, a la manera renacentista. Su relación con lo decorativo, además, es distinta. No son decorativos en un sentido arquitectónico; temas para cubrir muros.

En la relación que existe entre la visita a Klee y la visita al Museo, hay una obvia descompensación. El tiempo que Picasso dedica al museo es mayor y, según la descripción de Geiser, también la intensidad en la observación.

Hay un reproche implícito, en los desequilibrios aludidos, hacia la obra de Klee: su dependencia de lo "gráfico" y seguramente su falta de ambición. Como le pasaba con Gris: una clara reticencia a sus respectivas actitudes. Algo que ver con la estricta limitación de su campo de trabajo.

#### IV

Klee, atado y a la expectativa de aislar -como un científico en un laboratorio- el accidente fortuito.

Esa conciliación con los hallazgos involuntarios, "ir a su encuentro", es nueva. La obra de Klee puede entenderse como una larga y extensa predisposición activa para recibirlos. [1] La

tendencia siempre fué, como en Turner [2] fue alterar o modificar la integridad molesta del accidente pictórico reconduciéndolo hacia apariencias figurativas.

(1)"De lo que estoy seguro es de que en los momentos creadores tengo la ventaja de estar en completa calma, totalment desnudo ante mí mismo, no como un yo del día, sino como la suma del Yo, todo instrumento. Un Yo sometido a convulsiones rebaja el estilo, y sale del marco con un sombrero de copa puesto." *Diario III*, 1905, párrafo 605.

[2] Turner, supeditado al transcurso de la mancha y conduciéndola hacia apariencias que son la mitad fortuitas, mitad intencionadas.

Sin embargo en Klee, la vía a la abstracción pictórica está abierta, porque retiene y estabiliza visualmente elementos sin ninguna significación objetiva.

"Quiero saber donde hay un cuadro bueno y qué es lo bueno en un cuadro singular. No lo que una serie de obras tiene en común o lo que distingue a dos series de obras; no es esta la historia que me interesa, sino que deseo observar el hecho singular, aún cuando se trate de una obra que por mera casualidad tuvo la suerte de resultar buena, como sucedió hace poco con dos o tres de mis pinturas" *Diario III*, 1909, párrafo 8

"Al querer rebajar un poco con aguarrás una base de betún que me había quedado demasiado generosa y que ya había calentado, se llenó de las más atractivas vetas, creando así un agradable fondo para aguafuerte. Así es como se hacen los descubrimientos, por ignorancia. *Diario III*, 1906, párrafo 775.

"¡La Ley salta sus limitaciones! ¡Oh!". *Diario III*, 1906, párrafo 777.

"1 de Septiembre de 1902. Hoy emprendí un bonito experimento. Cubrí un vidrio con una capa de asfalto, dibujé con la aguja unas líneas y luego las fotografié. El resultado parece un grabado." *Diario III*, 1902, párrafo 445.

"Aprendo desde el comienzo, empiezo a dar forma como si nada supiese de pintura. Pues he descubierto una minúscula

propiedad que nadie me discute: una manera especial de representar tridimensionalmente las formas de una superficie." Diario III, 1902. párrafo 425.

### **8. Pequeño tratado de dibujo de Paul Klee.**

Asumir esta frase de Klee respecto a Van Gogh.

"Su pathos me es extraño. Patético hasta lo patológico, este artista en trance de desequilibrio definitivo puede ser peligroso para una persona que no lo comprenda globalmente. AQUÍ SUFRE UN CEREBRO BAJO EL ARDOR DE UN ASTRO. Poco antes de la catástrofe se libera en la obra. Se desarrolla aquí una tragedia profunda; es una tragedia auténtica, ejemplar, una tragedia de la naturaleza. ¡Permítaseme espantarme!" *Diario III*, párrafo 816.

Que podemos interpretar: "Tómense las distancias necesarias con respecto al expresionismo; conocido el ascendente Van Gogh en ese movimiento."

*-(Renunciar a la mirada servil)*

O lo que es lo mismo: defenderse de la incursión de lo visual directamente en el dibujo.

No mirar y trasladar.

Recordemos los comportamientos respectivos de Macke y Klee en Túnez. Macke llevando consigo una fuerte dependencia hacia el dibujo del natural. Klee, por el contrario, representa una actitud opuesta. Su vista es un sentido más. En el momento de la realización del dibujo, los objetos, los temas y su "realidad" están fuera del alcance de Klee. O se manifiestan de otras maneras. Recordemos el ejemplo de "La Ventana" de Klee.

*-( Retícula: imágenes contra la red)*  
*Ansicht von Kairuan*, 1914, pág. 114. Fig. 35

Preparemos los esquemas en los que ensartar las imágenes: forma parte de la estrategia para evitar la incursión de lo visual en el dibujo.

Procedamos en este caso como si los "planos faceta" de Cézanne se agigantaran, pero sin forzar el maclaje: tendencia a la regularidad, ajustes elementales. Pensemos en la forma de proceder de los cubistas en el tema de las superficies intersecadas... La imagen se inserta progresivamente y debe padecer esa forma de fragmentación. Cuando se apoya en alguna de las direcciones dominantes, entonces ponemos de manifiesto el artificio del dibujo; atrapamos parcialmente el motivo y lo arrastramos hacia el plano del papel; la posición del entramado. El color, básicamente, se ajusta a la distribución de los fragmentos.

- (*Tanteo*)

Las líneas de tanteo como las de "Augures" generan imágenes duales o únicas. (Por la tendencia a verter las líneas hacia dentro: señalan ámbitos del soporte).

Si esa es nuestra opción, trataremos entonces de asegurar una relación obligada entre los personajes que dependerá del "tipo de acción" revelada: como en "Augures" cuando se establece un vínculo extracomposicional que los ata. Procedamos como Klee: una línea de tanteo orgánica, genera una escena donde los personajes quedan vinculados por la acción que soportan: el "flujo del habla" en "Augures".

-(*líneas tendidas*)

Horizontales, verticales u otras configuraciones. *Beride (Ciudad acuática)* 1927. Reproducido en el catálogo de la exposición: 'Paul Klee dibuixant, 1921/1933. Obres del període de La Bauhaus', Ajuntament de Barcelona 1986, pág. 70. Fig. 36

Si introducimos el color; procedamos como en el ejemplo anterior. (*Retícula*)

Para técnicas que excluyan la acuarela (predominancia de líneas) recordemos *Un Jardín para Orfeo* o cualquier otro tema similar como por ejemplo *Beride (Ciudad acuática)* y las instrucciones expuestas cuando analizamos aquel dibujo:

1. *Aplicar la línea "indistinta".*
2. *Trama horizontal dominante.*

3. *El dibujo debe ocupar literalmente la hoja de papel u otro soporte.*
4. *Predominio de rectas.*
5. *Impedir el cruce de líneas...etc.*

Si adoptamos la estrategia de "Escenas de Kairuan" notamos la similitud con lo descrito en el apartado "retícula", pero el dibujo debe constituirse con líneas. La trama, en este caso, adquiere un valor relevante, puesto que no le adherimos el color. Por lo tanto y resumiendo; los objetos no ceden nunca ninguna particularidad de su estructura al dibujo.

Ese entramado es algo así como el lazo que ata la escena. En algún momento somos conscientes de la singularidad de algunos lugares; el cruce de dos líneas, por ejemplo. Los personajes acuden y se distribuyen.

- *(No planear el dibujo sino dejarlo surgir)*

No anticiparemos el tema. En principio, y como premisas estables, está lo descrito en "Retícula: Imágenes contra la red". Desencadenaremos el proceso a partir de ese mismo momento y sucederá que el porvenir de un dibujo dependerá:

*De cuestiones técnicas.* De cómo conduzcamos la técnica usada, de los hallazgos relacionados con su empleo, de nuestra predisposición a provocar incidentes fortuitos etc.

*De relaciones abstractas.* Vinculadas al dibujo considerado en "sí mismo". Es decir, fuera del sentido que pueda alcanzar la imagen y conducidas como alternancia o reiteración en la "conducta" de las líneas o el color.

*De los vínculos que surgan con el lenguaje.* La "conversación" que mantendremos con el dibujo no será articulada, sino constituida por palabras-concepto dispersas, fluctuantes. Alguna de ellas deberá fijarse definitivamente en la imagen.

*De índole imaginario (de imágenes).* Unas veces inducidas y otras al amparo de una revelación que acontece sobre la superficie del papel.

- *(Cuestiones técnicas)*

*Lápiz. Pedagogía vanidosa, 1933 (Eitler pädagoge)*

Reproducido en el catálogo de la exposición: 'Paul Klee dibuixant, 1921/1933. Obres del període de La Bauhaus', Ajuntament de Barcelona 1986, pág. 225. Fig. 37

Preferentemente de mina dura, pero sin descartar los lápices grasos y yesos. Incluir el carbón: sus efectos se asemejan a los que produce la litografía; técnica de grabado que Klee también usó.

Las técnicas blandas, en realidad, convierten el dibujo entero en un tanteo. No permite jerarquizar en exceso las líneas. Se aprovecha su capacidad para crear distintas tonalidades de grises. Cuando empleamos esta técnica, los rasgos más oscurecidos resarcan del caos a la imagen.

- (Acuarela.)  
*Mit dem rotem*, 1914.

Reproducido en: Ernst-Gerhard Güse, "*Die Tunisreise*", Verlag Gerd Hatge, Stuttgart 1982, pág. 182. Fig. 32

Evitar los empastes de color.

Nunca debe castigarse una superficie aplicando capas sucesivas. El contacto siempre debe ser fluído. Al insistir sobre un color debe hacerse con tacto. La menor sombra de "resistencia" en el procedimiento arruinaría el dibujo.

Excluir el blanco; actúa contra la transparencia del color. El negro es optativo: ciertas asperezas en las acuarelas de Klee provienen del uso de ese color, porque altera las relaciones idóneas.

Fuera de esas condiciones no existen límites en lo cromático; puede usarse cualquier color.

La descripción de cualquier elemento retiene datos de una generalidad que se ajusta -modificándola- a las condiciones que impone la técnica.

Aquello que se explica linealmente en una acuarela de Klee es el contrapunto a las superficies tratadas con color. No debemos excluirlo: forma parte de ese vínculo inevitable de Klee con lo gráfico. Excluir las gamas. La alternancia de

colores luminosos y sombríos debe estar presente en cualquier dibujo.

- (Tinta.)

Plumilla convencional: delgada, afinada... Tinta china negra, predominantemente.

*Imágenes tejidas* . Continuidad en el trazo y alternancia en la forma; una actitud que se vuelca hacia lo decorativo-artesano. Perdersse en esas superficies tramadas: ciudades o paisajes.

La cantidad de trabajo estará condicionada a las expectativas que uno sea capaz de crearse con respecto al dibujo: lo que sucede paso a paso.

*La gran Cúpula, 1927 (Die grosse Kuppel)*

Reproducido en el catálogo de la exposición: 'Paul Klee dibuixant, 1921/1933. Obres del període de La Bauhaus', Ajuntament de Barcelona 1986, pág. 225. Fig. 38

*Imágenes exploratorias básicas* : Excluir decantarse hacia lo decorativo. Deben ser instantáneas y de trazo ligero. Ninguno de los excesos del ejemplo anterior. Atender solo a lo esencial.

*Scene A aus Kairuan, 1931.*

*Scene B aus Kairuan, 1931.*

Reproducidas en: Ernst-Gerhard Güse, "Die Tunisreise", Verlag Gerd Hatge, Stuttgart 1982, pág. 94. Fig. 33 y 34

*Imágenes texturales* . El dibujo es un pretexto para llenar superficies de forma matizada. Los trazos minúsculos y alternando sus direcciones o forma.

Jugar con la posibilidad de construir un dibujo mediante la adición de ese tipo de superficies tratadas; de esa forma trabajadas.

Recuperar, para el empleo de esta técnica, los caracteres de algunas de las técnicas de grabado: punta seca y xilografía.

Incorporar la pluma de caña.

Adecuar el uso del tiralíneas o técnica similar a los temas. En este caso para dibujos estrictamente geométricos.

Explorar cualquier procedimiento de grabado.

Recordar que el sentido de un dibujo se decide con el nombre que se le da. Este debe surgir en el proceso.

*Fuga hacia la derecha*, 1913

Reproducido en Paul Klee : *Diarios (1898/1918)* vers. castell. Alianza, Madrid 1987, pág. 221. Fig. 39

Incorporar cualquier soporte para realizar un dibujo... gasa, yeso, algodón, madera encerada, cartón, vidrio, papel whatman, papel de oficio, papel Ingres...etc. Hay que verificar la idoneidad de los soportes.

- (*Dos procedimientos de grabado que hay que examinar: xilografía y punta seca.*)

Paris 1907 (Picasso). La transformación de la imaginería pictórica deriva, totalmente, de forzar el gesto directamente sobre la superficie del soporte. Pensemos en los dibujos preparatorios de "Las Señoritas..." y en el comportamiento de Cézanne con respecto al dibujo.

Xilografía. Munich. Las mejores imágenes se consiguen mediante la xilografía. Fue el procedimiento de grabación mejor asumido por los expresionistas. La matriz es la madera vaciada con un buril. El vaciado se realiza excluyendo la gesticulación mimética y dúctil. Se pone de manifiesto la dificultad de relación con el material.

Con esta técnica no es posible conseguir superficies degradadas por la luz. Consiguientemente se obtiene una relación fuerte entre las superficies manchadas de color y las que no lo están (blanco del soporte).

El énfasis en las superficies planas de color en el expresionismo procede de la influencia de la xilografía sobre cualquier otro medio técnico.

Punta seca. Sucede lo contrario que en xilografía, donde los valores lineales se consiguen sustrayendo madera a uno y otro lado de la línea dibujada.

Dominan aquí las incisiones realizadas directamente contra la superficie del metal.

Los dibujos de Klee retienen la influencia de este procedimiento de grabado. Klee se inclina hacia el gesto ríjoso frente a otros ágiles y curvilíneos

- (*Nuestros dibujos exigirán un exscrutínio próximo.*)

Serán trabajos en pequeños formatos, como "aquellos que iluminaron manuscritos, ilustraron libros o pintaron cuadros para una auténtica colección privada." La unidad del dibujo no la conseguiremos a partir de la solidez estructural, como corresponde a una exigencia presente en casi toda la pintura europea, sino en términos de sucesión o simultaneidad. Algo usual en el arte gráfico.

Nuestros dibujos no serán espaciales: los ojos no viajarán continuamente a lo largo de una línea o pasaje de color. Evitaremos que el ojo los capte de una sola mirada, a la manera renacentista.

- (*Notas complementarias*)

Proceden del examen de sus diarios  
1898. Klee tenía 19 años de edad.

"Esa mujer (...) es lo que debía yo dibujar con mi puntiagudo lápiz.(...) Cumplí con mi deber y me lancé a la obra. (...) Luego se me acercó un teniente coronel retirado y me explicó el movimiento de la línea y el trabajo de tanteo. Eso me gustó..."  
*Diario I*, 1898/99, párrafo 65.

Forzar cualquier técnica, derivarlas hacia conductas "gráficas". Esa cuestión está clara en la anterior cita. Klee dibuja desnudos con lápiz puntiagudo. Luego está un tema fundamental en Klee..."el trabajo de tanteo" idea contenida también en la cita. Klee transformará radicalmente el contenido de esa idea en el transcurrir de su trabajo.

"De vez en cuando faltaba a clase. Además no comprendía (con razón) cómo de las diligentes sesiones de dibujo de desnudos podía nacer arte". *Diario I*, 1898/99, párrafo 65.

"¡Ah, poder independizarme de las modelos!. Pues también a un satírico le gusta ser libre e independiente." *Diario II*, 1901/2, párrafo 341.

Ambos párrafos atestiguan el desapego de Klee a la copia del natural. Empieza un proceso de desentendimiento del modelo. Ello no implica que Klee se evadiera del tema. Algunas formas de aproximación al "natural" le interesaron, por ejemplo: temas relacionados con la estructura ósea, el movimiento etc. Pero siempre formando parte de una ejercitación que incidiría de una manera peculiar en sus dibujos. (indirectamente)

"Stuk opinó que me podía aconsejar dedicarme a la escultura. Si después quisiera dedicarme a la pintura, podría aprovechar muy bien lo aprendido. He aquí una prueba de que no entiendo nada del mundo del color ". *Diario I*, 1900/1, párrafo 140.

El temor de Klee al color persiste durante toda su vida. Basta que reparemos en cómo lo emplea y su interés hacia la técnica de la acuarela. Probablemente es una de las razones por la que toda su vida evitó los grandes formatos. Sabemos, no obstante, que al final de su vida trató de aproximarse a ellos. Sobre ese mismo aspecto y su tendencia a las técnicas de grabado:

"De repente me imaginaba que podía dibujar, y de repente pensaba que no sabía hacer nada. En el tercer invierno hasta me dí cuenta de que probablemente jamás aprendería a pintar. Pensé en la escultura y comencé a grabar . Sólo mis relaciones con la música fueron siempre buenas." *Diario I*, 1901/2, párrafo 152.

En Klee la relación con la música es fundamental: La persistente dependencia de la música, no como mero oyente accidental sino como interprete. En Klee no se trata de un hábito cultural. Basta repasar sus diarios. La música le envuelve y le sostiene. Klee levita. Se eleva a cierta distancia del suelo. Recordemos que la necesidad de "decir objetivo" de Cézanne que necesariamente se contrapone a vínculos de ese tipo.

"Ideas acerca del retrato. Habrá quienes no reconozcan la verdad de mi espejo. Pero deberán considerar que no estoy para reflejar la superficie (eso lo puede hacer la placa fotográfica), sino que debo penetrar en el interior. Reflejo hasta el corazón. Escribo palabras en la frente y en la comisura de la boca. Mis rostros humanos son más verdaderos que los originales." *Diario I*, 1901, párrafo 136.

Por lo tanto, rechazo de la copia mimética. Pero también una alusión directa a las palabras que escribe "en la frente y en la comisura de la boca". En realidad, como muestra el análisis de algún dibujo de Klee que hemos realizado, las palabras no se escribirán sobre el retrato sino que el dibujo logra hacerlas surgir y luego forman parte del nombre que Klee pone a sus dibujos.

"Ayer visité el salón romano, la exposición anual en la Galería d'Arte Moderna. ¡Ante todo Rodin con las caricaturas de desnudos!. ¡Caricaturas! Una vena que hasta ahora no le conocía. Y en ella genial hasta el asombro, el más grande que he visto." *Diario II*, 1902, párrafo 399.

Líneas que enmascaran un cuerpo. Se entiende la afinidad de Klee con ese tipo de dibujos. Los dibujos de Rodin, por lo tanto, son un estímulo y también la comprobación de actitudes análogas a las suyas en otro artista.

"De vez en cuando hago otra vez pequeños cuadros de caballete; los atractivos técnicos me llaman y me engañan. Con acuarela mientras se pueda, luego la fijo y encima óleo. El resultado es siempre rápido y turbio." *Diario III*, 1902, párrafo 459.

¡Individuo inútil, tú que a nadie sirves! Créate los fines: juega, engáñate a tí y a los demás, sé artista." *Diario III*, 1902, párrafo 422.

"Considero los grabados como el opus conclusivo, como opus que se encuentra ya detrás de mí." *Diario III*, 1902, párrafo 693.

"¿Ama usted la naturaleza?" "La mía sí" *Diario III*, 1902, párrafo 681.

Klee cita a Oscar Wilde: "Todo arte es a la vez superficie y símbolo." *Diario III*, 1902, párrafo 652.

"Es muy divertido observar sólo con un ojo y descubrir como adquieren plasticidad los objetos de un cuadro. ¿Por qué? Un ojo sólo en tealidad ve todo sin plasticidad; pese a la contemplación que realiza el cerebro de acuerdo con la experiencia para integrar esta impresión defectuosa. Se equivoca uno notablemente en todos los objetos espaciales cuando se los ve con un ojo. Así no es posible reconocer con

toda certeza la superficie del cuadro como tal superficie, con lo que se fomenta una ilusión debido a las formas representadas. Adquieren plasticidad con mayor facilidad." *Diario III*, 1902, párrafo 626.

"Corresponde a pintar del natural trabajar con blanco. Si abandono el muy específico y riguroso campo gráfico de la energíanegra, soy plenamente consciente de pisar un terreno muy amplio en el que por lo pronto será imposible orientarme adecuadamente." *Diario III*, 1902, párrafo 633.

"Como es lógico empiezo con el caos, que es lo más natural. Me siento tranquilo al hacerlo, ya que por lo pronto yo mismo tengo derecho a ser caos." *Diario III*, 1905, párrafo 633

"Imagina que has muerto: tras muchos años de ausencia se te permite mirar una sólo vez hacia la tierra. Ves un poste de luz y un viejo perro que levanta la pata. Y sollozarás de emoción". *Diario III*, 1905, párrafo 636.

"La mano ejercitada a menudo lo sabe hacer mejor que la cabeza." *Diario III*, 1906, párrafo 760.

"Mis actividades de taller se harán bastante más vivas. He logrado trasponer la "naturaleza" directamente a mi estilo. El concepto de "estudio" resulta anticuado. ¿Llegaré alguna vez tan lejos en el campo de los colores?" *Diario III*, 1906, párrafo 757.

"Una obra de arte rebasa el naturalismo en el momento en que la línea aparece como elemento plástico autónomo, como sucede en los dibujos y óleos de Van Gogh y con el arte gráfico de Ensor. En éste último debe hacerse hincapié en la coordinación de las líneas. ¡Por fin logro salir del callejón sin salida que es lo ornamental, y en que me ví encerrado un buen día de 1907.!" *Diario III*, 1908, párrafo 842.

"Fortalecido gracias a mis ensayos naturalistas, puedo osar pisar nuevamente mi ámbito personal de improvisación psíquica. Ligado de manera sólo muy indirecta a una impresión natural, puedo de nuevo atreverme a plasmar lo que agobia el alma. Puedo anotar vivencias que pos sí solas pueden transformarse en líneas en la ciega noche. Hay aquí una posibilidad de creación desde hace mucho tiempo, pero había sido interrumpida por temor al aislamiento. De este modo tomará la palabra mi personalidad real y logrará liberarse con máxima libertad."

"¡La línea! Mis líneas de 1906 eran mi mayor propiedad personal. Pero tuve que interrumpirlas, pues las amenazaba un calambre, y finalmente hasta lo ornamental. Total, las interrumpí asustado a pesar de que estaban profundamente arraigadas en mí. El faire sortir no quería resultar bien." (...) "La revolución fue muy brusca; en el verano de 1907 me entregué por completo al fenómeno natural y construí de acuerdo con esos bocetos los paisajes en blanco y negro sobre vidrio." *Diario III*, 1908, párrafo 831.

"Otra vez pintura al óleo.

1. Disposición de manchas de color para formar complejos, libremente, según mi sentir.

2. Leer figurativamente este "nada" (Las mesas de mármol en el restaurante de mi tío), hacerla figurativa y especificarla mediante la elaboración de luces y sombras. Le había antecedido a todo ello un tono básico que trasluce aquí y allá en toda la superficie. El cuadro está concluído." *Diario III*, 1908, párrafo 827.

Klee recuerda su relación con maestros que le recomiendan el dibujo de la naturaleza.

"Además es sano para tí, vives y trabajas al aire libre, no tendrás la palidez de los pensamientos! Entre abejas y mariposas serás un hormigueante trabajador". "Señor profesor, ¿me estará permitido tocar además un poco de mu-música?" "¿Artes profilácticas? ¡Sí! ¡Debe y puedes hacerlo! Es bueno ser profiláctico en las artes, con tal de que no se llegue a la obra de arte integral!" *Diario III*, 1908, párrafo 857.

"Cuando en mis cosas se suscita en ocasiones un efecto primitivo, este "primitivismo" se explica por la disciplina encaminada a reducir todo o unas cuantas fases." *Diario III*, 1909, párrafo 857

"La naturaleza es locuaz hasta la confusión; el artista debe saber callar ordenadamente. Además es esencial no trabajar jamás siguiendo una impresión conclusa." *Diario III*, 1909, párrafo 857

"Por cierto que en la Secesión ví ocho cuadros de Cézanne. Es para mí el maestro por excelencia, mucho más maestro que Van Gogh." *Diario III*, 1909, párrafo 857

"Pues: de entre diez personas siempre hay una que sabe perfectamente cual es la diferencia biográfica entre los caracteres de Rubens y Rembrandt. Pero nadie sabe cómo se estructura objetiva y realmente una sóla obra de esos maestros." *Diario III*, 1909, párrafo 861.

"Abril. Nueva ofensiva contra la fortaleza de la pintura. Primero con blanco diluído en aceite de linaza, usado como base general. En seguida, colorear ligeramente toda la superficie, con grandes manchas de colores diferentes cuyas orillas se diluyen y que deben permanecer libres de toda intención de claroscuro. En tercer lugar sigue el dibujo, independiente y como sustituto de la valoración tonal existente. Y finalmente algunos tonos bajos para evitar lo blando, pero no bajos oscuros, sino brillantes. Este es el estilo de una combinación de dibujo y coloración, un ingreso al campo de la pintura desde mi capacidad fundamental como dibujante." *Diario III*, 1910, párrafo...

"He visto la luz en función del dibujo. El representar la luz mediante la claridad ya es cosa vieja. Pero un poco más nuevo es plasmarla como color en movimiento. Ahora intento crear la luz simplemente como un despliegue de energía. Y si sobre un supuesto blanco trato la energía con negro, también ésto deberá llevar a la meta. Recuérdese el negro total hecho con luz en los negativos fotográficos. Además lo que es mínimo se nota siempre; imagínese aquí la posibilidad de dejar en blanco, mediante unas líneas, algunas líneas esenciales en la base blanca. ¡Acumular sumas inmensas de líneas enérgicas sólo para dejar esas pocas luces!" *Diario III*, 1910, párrafo 885.

"...He puesto por escrito un catálogo completo y preciso de mi producción artística desde la infancia. Solo he dejado fuera los dibujos escolares, los estudios de desnudo, etc., en vista de que les falta autonomía creadora." *Diario III*, 1911, párrafo 895

"Especialmente atrayente resulta observar a Van Gogh retrospectivamente, ver como procedía sin romper con el impresionismo, pero creando algo nuevo. Su línea es a la vez nueva y muy vieja, y felizmente no es un elemento puramente europeo. Se trata más de una reforma que de una revolución. He quedado verdaderamente electrizado por el hecho de descubrir que hay una línea que aprovecha el impresionismo y que al propio tiempo lo supera ¡El progreso en la línea es

posible!. Esto produjo en mí la conciliación entre mis garabatos fluctuantes y los firmes límites que le sirven de freno. Y esto producirá en mí en el futuro: la línea que se traga y digiere garabatos." Diario III, 1911, párrafo 899