

CUERPO SIMBÓLICO EN PAUL KLEE

TESIS DOCTORAL
Año 2007



Fina Graboleda

Director: Iliá Galán

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

Gracias a

Ramón Alamán Enriqueta Anticó Claire Aubrey
Daniel Aubrey Graham Bartram Cèlia Berenguer
Farners Brugués Farners Cabra Nuria Capdevila
Sandra Casañas Marta Comas Jordi Cornellà
Bilge Daldeniz DELC Megan Dickens Jordi Dorca
Jordi Forcadell Ilia Galán Claudia Geisler Marta
Genoher Goethe-Institut Barcelona Leon
Gurevitch IES A. Deulofeu Lancaster University
Pauline Laroche María López Abeijón Céline Matter
Ramon Monràs Sonia Moret Albert Muñoz Gemma
Muñoz Xavier Muñoz Margarita Pagés Esperança
Pallarols Pere Parramon Phil Payne Maria Àngels Pèlach
Dimitris Pinelis Manuela Piller Anna Plana Mike
Richardson Ian Smallwood Saskia Semmelroggen Galin
Tihanov Universidad Carlos III de Madrid Universidad
de Girona Zentrum Paul Klee y a mi familia. Gracias.

Lancaster-Banyoles 2003-2006

Índice

Introducción . 5

1 Sobre el símbolo [visual] . 30

- 1.1 El problema del símbolo y su definición 32
- 1.2 Semiótica y literatura: Tzvetan Todorov 40
- 1.3 Historia del arte: Erwin Panofsky 51
- 1.4 Filosofía: Ernst Cassirer y Walter Benjamin 56
- 1.5 Historia y filosofía del arte indio: A. K. Coomaraswamy 69
- 1.6 Estudios religiosos: Mircea Eliade 72
- 1.7 Psicología: C. G. Jung 76
- 1.8 El símbolo [visual]: una definición integral 80
 - Algunas definiciones misceláneas sobre el símbolo 81
 - Características del símbolo 86
 - Una definición no definitiva del símbolo [visual] 89

2 El divorcio entre las ciencias y las humanidades . 93

- 2.1 El divorcio entre las ciencias y las humanidades 97
- 2.2 Las dos culturas 102
- 2.3 La tercera cultura 108
- 2.4 Una nueva forma de sensibilidad 110
- 2.5 Un nuevo diálogo con la naturaleza 115
- 2.6 El símbolo visual 123
 - Sobre el símbolo 124
 - Sobre el divorcio entre las ciencias y las humanidades 125
 - Diccionario abierto (e inconcluso) sobre el símbolo visual 127

3 Un lugar de encuentro: sobre el ver y lo visible . 131

- 3.1 El ver 133
 - Del ver a las formas exactas 138
 - Más allá del ver en sí 144
 - Sobre el ver de Klee 145
 - El ver de Goethe 148
 - Sobre el ver de Goethe 155
 - Klee y Goethe: un encuentro en el ver 160
- 3.2 Lo visible 169
 - De lo inefable a lo visible 172

4 Símbolos botánicos en Paul Klee . 178

- 4.1 Paul Klee, Ernst Haeckel y Karl Blossfeldt 181
 - Paul Klee 182
 - Ernst Haeckel 186
 - Karl Blossfeldt 190
- 4.2 Il faut cultiver notre jardin 193
 - La espiral 197
 - El círculo 219
 - El *radiolarian* 227
 - La cruz, la forma de horquilla y la espiga 239
 - Breve guía de las plantas y las flores de Klee 246

5 Símbolos cósmicos en Paul Klee . 254**5.1 Toda teoría es gris 258**

Caos 260

Creación (y creador) 262

Flecha 264

Huevo cósmico 265

Movimiento 267

Oposición 268

Punto (gris) 268

5.2 Lo celeste 272

El sol (y la luna) 273

La estrella 275

Los ángeles 277

Conclusión . 323**Bibliografía . 348**

Introducción

Cuerpo simbólico en Paul Klee como tesis

Mi proyecto de investigación propone un estudio sobre el símbolo visual. Se origina en dos ideas clave que se van entreverando a lo largo de esta tesis: el distanciamiento que media entre las ciencias y las humanidades; y la idea de símbolo. Este estudio consta de dos partes diferenciadas pero que están relacionadas. La primera parte despliega un discurso teórico mientras que la segunda se concibe como una aplicación práctica del planteamiento teórico desarrollado previamente. Así, la primera parte trata del divorcio entre las ciencias y las humanidades y se analizan diversas teorías, procedentes de disciplinas aparentemente dispares, que teorizan sobre el símbolo, para poder luego dibujar una metodología que permita desarrollar un estudio integral del símbolo visual. Finalmente, en la segunda parte, este método se aplica en un estudio de algunos símbolos visuales que recorren la obra artística de Paul Klee. En concreto, se concentra en la génesis y posterior evolución de dos grupos de símbolos, los botánicos y los cósmicos. El objetivo final de esta tesis consiste en demostrar que los símbolos gestados y aquellos reinterpretados por Klee contienen un conocimiento sin fragmentar, un conocimiento que salva la brecha abierta entre las ciencias y las humanidades.

Se han elegido sólo dos grupos de símbolos, los botánicos y los cósmicos, porque, además de estar interrelacionados y compartir algunas formas de representación, evidencian cómo Klee observaba e interpretaba la naturaleza. El conjunto de sus escritos permite descubrir el constante diálogo que mantiene Klee consigo mismo; un

diálogo que se revela como un elemento clave en todo su discurso creativo. Klee consideraba el diálogo con la naturaleza como una condición *sine qua non* para un artista ya que identifica el sujeto que hay dentro del artista con la misma naturaleza además de considerarlo como parte de la naturaleza y, a su vez, inscribirlo dentro de un marco natural.¹ Esta estrecha relación que establece Klee entre arte y naturaleza refleja una forma de pensar muy personal: su discurso teórico trata del arte pero también de cuestiones relacionadas con el individuo y su relación con la naturaleza y el cosmos. Rastrear el pensamiento de Klee permite trazar similitudes con otros pensadores u otras tradiciones. Así, el pensamiento de Klee, quien describía su propio estilo pictórico como "die kühle romantik (*diese Stils*) ohne Pathos,"² atesora influencias diversas y entronca con algunos filósofos presocráticos como Empédocles o Heráclito; con la filosofía científica de Goethe; e incluso, a veces, se asemeja a las visiones de místicos medievales como Hildegard von Bingen.

La riqueza y complejidad que entraña la actividad artística de Klee han obligado, por otra parte, que, para desarrollar mi investigación, se haya tenido que optar por circunscribir el marco de este estudio a aquellas obras que fueron concebidas desde 1920 hasta 1931, período en el que estuvo vinculado como formador (*Formmeister*) en la Bauhaus, salvo el óleo *Ohne Titel / Stilleben* (*Sin*

¹ Paul Klee, *Ways of Nature Study* incluido en *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye* (Londres y Nueva York: Lund Humphries y George Wittenborn, 1961), p. 53: "For the artist, dialogue with nature remains a *conditio sine qua non*. The artist is a man, himself nature and a part of nature in natural space". Versión española: "Para el artista, el diálogo con la naturaleza constituye una *conditio sine qua non*. El artista es un hombre, él mismo naturaleza y una parte de la naturaleza en un espacio natural." Si no se indica lo contrario, las traducciones al castellano de este capítulo son mías.

² Paul Klee, *Tagebücher*, editado por Felix Klee (Colonia: Verlag M. DuMont Schauberg, 1957), p. 323 [D951]. Se indica, entre corchetes, la numeración adoptada para señalar cada entrada que realizó Klee en sus *Tagebücher* (*Diarios*). Los paréntesis y la cursiva son mías. Versión española: "frío romanticismo sin pathos." En Paul Klee, *Diarios 1898-1918* (Madrid: Alianza editorial, 1987 (1ª reimpresión: 1999), p. 242.

título / Naturaleza muerta) realizado en 1939 y que sirve para ilustrar la conclusión de esta tesis puesto que en él se reúnen los símbolos botánicos y cósmicos que han sido estudiados. La decisión de delimitar este estudio a un contexto temporal concreto como es el de la Bauhaus se debe, pues, a varias razones que se detallan a continuación: trabajar con un número determinado de obras de arte lo que facilita la investigación en un autor con un vasto catálogo artístico; utilizar material plástico y escrito concebido por el propio artista; concentrarse en un escenario espacial y temporal muy relevante culturalmente; y mostrar las diversas facetas que acompañan la personalidad creativa de Klee.

Estructura de la tesis

Esta tesis consta de dos partes unidas por un espacio de transición. Por tanto, esta investigación está formada por cinco capítulos que se reparten de la siguiente manera:

- Introducción
- Parte I
 - Capítulo 1: Sobre el símbolo [visual]
 - Capítulo 2: El divorcio entre las ciencias y las humanidades
 - Capítulo 3: Un lugar de encuentro: sobre el ver y lo visible
- Parte II
 - Capítulo 4: Símbolos botánicos en Paul Klee
 - Capítulo 5: Símbolos cósmicos en Paul Klee
 - Conclusión

En la introducción se comenta brevemente el contenido, el objetivo y la estructura de esta tesis; se revisa la literatura existente sobre Klee para poder ubicar esta tesis dentro del marco general de estudios publicados sobre su obra y así establecer la innovación u originalidad de esta investigación; se procede a señalar las razones

que llevan a considerar a Klee como objeto de estudio y, finalmente, se discute sobre cuestiones de índole metodológica.

En el capítulo 1 se examinan diversas teorías sobre el símbolo centrándose en el estudio del símbolo visual. Partiendo de un desarrollo teórico que reflexiona sobre el concepto de símbolo, se analizan las diferentes aproximaciones existentes para su estudio que abrazan disciplinas tan dispares como la historia de las religiones, la semiótica, la historia del arte, la filosofía o la psicología. Cada una de ellas elabora teorías sobre el símbolo haciendo hincapié en algún aspecto relevante del símbolo. Son teorías que se complementan y que dibujan un mapa exhaustivo de lo que es un símbolo. La elección de los pensadores que *representan* cada una de estas disciplinas se debe a que son pensadores “humanistas” en el sentido que persiguen la interdisciplinariedad traspasando (¿transgrediendo?) las fronteras que delimitan los campos de conocimiento que son objeto de su estudio. Así, se ha escogido para la historia de las religiones, a Mircea Eliade; para la semiótica, a Tzvetan Todorov; para la historia del arte, a Erwin Panofsky y a Aby Warburg; para la filosofía, a Ernst Cassirer y a Walter Benjamin; para la filosofía y la historia del arte, a Ananda K. Coomaraswamy; y para la psicología, a Carl G. Jung. El objetivo de este capítulo consiste en hallar una base teórica y metodológica de índole interdisciplinaria sobre el símbolo, en concreto el símbolo visual, que permita realizar un estudio detallado de los símbolos que impregnan la obra de Klee.

El capítulo 2 explora la ruptura, el divorcio existente entre las ciencias y las humanidades. Se detalla cómo se inicia esta tesis a partir de la lectura de un ensayo de Isaiah Berlin, *The divorce between the sciences and the humanities* (*El divorcio entre las ciencias y las humanidades*). Se contextualiza este ensayo de Berlin dentro del mundo anglosajón considerando como punto de partida la denuncia realizada en 1959 por C.P. Snow sobre el creciente distanciamiento entre los “intelectuales literarios” y los “científicos”.

Este hecho origina una controversia, la llamada controversia Snow-Leavis, a la que se suman diversos intelectuales, quienes expresan sus opiniones acerca del divorcio entre las ciencias y las humanidades. Este divorcio (me) remite al concepto de símbolo visual que suele nacer de un proceso de observación de la naturaleza. Así, el símbolo visual, entendido como forma cultural de expresión artística transmisora de conocimiento, tiende puentes de unión entre el conocimiento científico y el humanístico.

En un lugar de encuentro se erige el capítulo 3. En él se transita de la parte teórica a la práctica a través de la figura de Paul Klee. El artista, en este caso concreto Klee, es, ante todo, un observador de la naturaleza. La relación entre el individuo-artista y la naturaleza se establece sin mediaciones a través de una observación empírica, tal y como postulaba Goethe. Posteriormente, el artista elabora hipótesis y construye teorías sobre los fenómenos naturales basándose en su propia experiencia personal. Los diferentes yoes de Klee se van revelando a medida que se descubre el constante dialogar que mantiene Klee con la naturaleza lo que permite vislumbrar a un Klee filósofo y a un Klee naturalista además del Klee artista. El pensamiento de Klee queda reflejado, en última instancia, en los símbolos que se hallan presentes en su obra artística; unos símbolos que recogen un conocimiento sin desmembrar, sin quiebras, sin divorcio.

Los símbolos botánicos de Klee se estudian en el capítulo 4. Se señala cómo se han identificado y catalogado, en el conjunto de la obra artística de Klee, este grupo de símbolos que está formado por la espiral, el *radiolarian*, la cruz, el círculo, la espiga y la forma de horquilla. Son símbolos que van evolucionando a lo largo de la carrera artística de Klee despojándose de elementos superfluos de manera que, al final, se asemejan a ideogramas. Klee crea símbolos nuevos como el *radiolarian* pero también transmite símbolos antaño concebidos dotándoles, a veces, de nuevos significados como así

ocurre con la espiral o con el círculo. A través de estos símbolos se revela un Klee que observa la naturaleza, que "lee" la naturaleza e interpreta los fenómenos naturales que acontecen en ella.

Se analizan, en el capítulo 5, los símbolos cósmicos en relación con los símbolos botánicos. Se estudian sólo dos símbolos: el círculo, que posee un componente dual al ser a la vez cósmico y botánico; y la estrella, formada por dos triángulos. Además, se explora el universo formado por los seres alados, elementos simbólicos que impregnan la obra pictórica de Klee desde sus inicios. Son componentes pictóricos que permiten conocer cuál era la visión que tenía Klee sobre el cosmos para descubrir las influencias procedentes de cosmogonías presocráticas. Además, el círculo y la estrella contienen figuras geométricas básicas que constituían la base de toda la enseñanza artística que se desarrollaba en la Bauhaus. Los cuadernos de Kandinsky y Klee durante su estancia en la Bauhaus, donde compartieron taller como formadores, muestran los lugares teóricos que poseían en común más allá del punto, la línea y el plano.

La conclusión recoge la idea principal de esta tesis. Si la hipótesis de esta tesis parte de la lectura de un ensayo de Isaiah Berlín sobre el divorcio existente entre las ciencias y las humanidades y la investigación se centra en los símbolos visuales, entendidos como formas culturales de expresión artística que transmiten un conocimiento integral que recorre espacios temporales y físicos a lo largo de la humanidad, el objetivo final de esta tesis consiste en demostrar que los símbolos de Klee aúnan un conocimiento sin divorcio. Para llevar a cabo este objetivo, se va a examinar una de las últimas obras de Klee, *Ohne Titel / Stilleben (Sin título / Naturaleza muerta)*, realizada en 1939 y posiblemente finalizada en 1940, que contiene los símbolos botánicos y cósmicos estudiados a lo largo de esta investigación.

Una mirada a la literatura existente sobre Paul Klee

Existe un vasto catálogo de estudios publicados sobre la obra artística de Paul Klee. Entre los más importantes cabría destacar a *Paul Klee* de Will Grohmann, dos monografías dedicadas al artista, la primera de la cuales fue publicada en 1957 y la otra en 1985 aunque, en realidad, se trate ésta última de una versión reducida de *Klee*, del mismo autor, publicado por Verso en 1967; *Paul Klee 1879-1940. Works from an exhibition*, publicado en 1967 con motivo de la retrospectiva organizada por el Museum Solomon R. Guggenheim en colaboración con el Pasadena Art Museum; *Paul Klee. The Düsseldorf Collection* de Werner Schmalenbach, publicado en 1986, que enumera y comenta las obras de Klee que pertenecían a la colección privada del industrial americano G. David Thompson, formada por ochenta y ocho óleos, acuarelas y dibujos, y que ahora custodia el Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen de Düsseldorf después de su adquisición en 1960 por mediación del galerista suizo Ernst Beyeler; *Paul Klee nelle collezioni private* de Sylvia Rathke-Köhl, catálogo de la exposición que se organizó en el Museo d'Arte Moderna Ca'Pesaro en Venecia en 1986 con obras del artista que integran diferentes colecciones privadas; *Paul Klee* de Sabine Rewald, que sirvió de catálogo de la exposición que tuvo lugar en la Tate Gallery de Londres en 1988 con material procedente de la colección Berggruen y que se encuentra actualmente repartida entre el Metropolitan Museum of Art de Nueva York y el Musée Nationale d'Art Moderne de París, entre otros; *Paul Klee* de Philippe Comte, publicado en 1991, el cual estudia diversas obras de Klee y además contiene un interesante análisis detallado de los primeros aguafuertes que realizó Klee; *A piece of the moon world: Paul Klee in Texas Collections*, con un ensayo de Ileana Marcoulesco, publicado con motivo de la exposición que tuvo lugar en la primavera de 1994 en la Menil Collection de Houston mostrando las obras de Klee que se encuentran en las

colecciones de Texas; *Paul Klee: Reisen in den Süden*, editado por Uta Gerlach-Laxner y Ellen Schwinzer en 1997 con aportaciones, en forma de ensayos de, entre otros, Marcel Franciscono y O.K. Werckmeister, reconstruye, en forma de exposición, a través de acuarelas y óleos donde Klee plasmó sus vivencias, los viajes que le llevaron hacia el sur recorriendo Túnez, junto con August Macke y Louis Moilliet en abril de 1914, Italia, en diversas ocasiones entre 1924 y 1932, el sur de Francia y Córcega en 1926 y 1927 así como Egipto en 1928; *Klee aus New York. Hauptwerke der Sammlung Berggruen im Metropolitan Museum of Art*, catálogo de la exposición que tuvo lugar en Berlín en 1998 con algunas de las obras que formaban parte de la colección Berggruen y que ahora pertenecen al Metropolitan Museum of Art de Nueva York; *Klee, point final* de Antonio Saura, incluido en el catálogo, publicado en 1998, de la exposición antológica que tuvo lugar en el IVAM Centro Julio González de Valencia y, posteriormente, en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, el cual se centra en las obras de la última época de Klee, señalando el paralelismo existente con Joan Miró en relación a la tendencia manifiesta hacia el dibujo con trazo infantil; *Paul Klee* de Jean-Louis Ferrier, publicado en 1999, con detalles sobre las relaciones que existen entre Klee y los estudios realizados por el psiquiatra Prinzhorn para aplicar la pintura a fines terapéuticos así como las influencias que se perciben en Klee procedentes de la teoría sobre el color formulada por Goethe; *Paul Klee rediscovered. Works from the Bürgi Collection*, editado por Stefan Frey y Josef Helfenstein en el año 2000, mostrando obras pertenecientes a la colección Bürgi; *Klee*, publicado en 2003, de Susanna Partsch, autora de numerosos estudios sobre la obra del artista, quien sitúa cronológicamente la realización de *Ohne Titel / Stilleben (Sin título / Naturaleza muerta)* en 1940, fecha posterior a la ejecución de *Engel, noch häßlich (Ángel, todavía feo)*; o bien *Paul Klee. Uomo, pittore, disegnatore*, catálogo de la exposición antológica realizada en Roma en 2004. A pesar de

que son trabajos de investigación en los cuales, en su mayoría, las pinturas de Klee son analizadas inscribiéndolas dentro de una narrativa biográfica, aportan detalles, algunos inéditos, que ayudan a componer una imagen bastante nítida de la faceta artística de Klee.

Si bien para llevar a cabo esta investigación se han considerado los libros o monografías anteriormente mencionados, este estudio ha seguido especialmente de cerca los trabajos de Richard Verdi y, en menor medida, los de Hajo Düchting, Christian Geelhaar, Carola Giedion-Welcker, Robert Kudielka y O.K. Werckmeister. *Paul Klee and Nature* de Verdi, publicado en 1984, analiza las formas vivas que se hallan en las pinturas de Klee. Revela y clarifica algunas de sus influencias tales como las de Haeckel y Goethe además de sugerir paralelismos con Hermann Hesse, en concreto con el personaje de Goldmund, perteneciente a la novela *Narziss und Goldmund* (*Narciso y Goldmundo*), quien, al igual que Klee, descubre el rastro de lo divino en cada detalle de la naturaleza, y con Walter, el personaje central creado por Robert Musil en *Der Mann ohne Eigenschaften* (*El hombre sin atributos*), quien se reconocía en los peces, lo que lleva a Verdi a aventurar que Klee se identificaría bien con los pájaros o con los peces. Sin embargo, el vínculo entre Hesse y Klee no se limita al personaje de Goldmund, tal y como afirma Verdi, pues ambos compartían una misma influencia: Novalis y su obra inconclusa *Die Lehrlinge zu Saïs* (*Los discípulos en Saïs*). La monografía de Giedion-Welcker *Klee*, publicada en 1961 y reeditada en 2003, menciona la presencia de símbolos y la búsqueda de formas orgánicas y arquetípicas en la obra artística de Klee pero sin entrar en mayores detalles. Geelhaar, responsable de la edición crítica de los escritos de Klee, propició, a mediados de los setenta, junto con el director de la Paul-Klee-Stiftung desde 1971 hasta 1988 Jürgen Glaesemer, que se investigase el legado artístico de Klee de manera más rigurosa y objetiva rehuendo de una visión del artista que había sido fomentada por el propio Klee a través de Leopold Zahn, autor de la

primera monografía sobre Klee que apareció publicada en 1920.³ Geelhaar, pues, examina en *Paul Klee and the Bauhaus*, publicado en 1973, las influencias que Kandinsky y otros miembros de la Bauhaus dejaron en las pinturas de Klee. Además, Geelhaar realiza un estudio del símbolo de la flecha y muestra la presencia de estratos, polifonías y ritmos estructurales en la obra de Klee. Los libros y artículos de O.K. Werckmeister que tratan de Klee localizan sus pinturas en el periodo sociopolítico en el que fueron creadas. Werckmeister estudia en *The Making of Paul Klee's career. 1914-1920*, publicado en 1989, alguno de los símbolos de Klee, principalmente las estrellas, los aviones y los pájaros pero sin rastrear otras influencias que las inmediatas a su contexto temporal. Sin embargo, Werckmeister pone de manifiesto las inquietudes políticas de Klee revelando la estrecha vinculación que existe entre la producción artística de estos años y la actividad política de Klee dentro de movimientos situados a la izquierda. En 1997 Düchting publica *Paul Klee. Painting Music* donde expone la musicalidad de algunas pinturas de Klee aunque Partsch cuestione abiertamente el enfoque a la obra de Klee desde la música alegando que Klee reproducía música manteniéndose dentro de la tradición pero que, en cambio, como pintor era un artista radical.⁴ Por último, *Paul Klee: The Nature of Creation, works 1914-40* de Kudielka y que incluye un ensayo de Bridget Riley apareció en el año 2002 con motivo de una exposición que tuvo lugar en la Hayward Gallery de Londres. Kudielka se dedica a examinar el frío romanticismo que, según Klee, le acompaña. Además apunta que el paralelismo entre arte y naturaleza que establece Klee le acerca al Goethe científico.

³ Leopold Zahn escribió acerca de Klee: "Soy incomprensible del lado de acá. Vivo igual de bien entre los muertos que entre los no-nacidos. Algo más cerca del corazón de la creación de lo ordinario. Pero todavía no lo suficientemente cerca. ¿Comunico calor? ¿Friedad? Más allá de todo ardor no puede discutirse eso. Cuanto más me distancio, más piadoso soy. Del lado de acá, a veces me regocijo un poco del mal ajeno. Son matices de la misma cosa. Los curas no son lo suficientemente piadosos como para verlo. Y se escandalizan un poco, los doctores de la escritura". Citado en Susanna Partsch, *Klee* (Colonia: Taschen, 2000), p. 7.

⁴ Susanna Partsch, *Klee* (Colonia: Taschen, 2000), pp. 9-10.

Asimismo se han tenido en cuenta un conjunto de libros que muestran y descubren aspectos desconocidos de Klee aunque no estén específicamente dedicados a este artista. Entre ellos cabe señalar a *L'Œil et l'Esprit* de Maurice Merleau-Ponty, publicado en 1964, quien reflexiona sobre visibilidad y alude a Klee; *Œuvres Complètes* de Paul Éluard, editado por Marcelle Dumas y Lucien Scheler en 1968, donde se recoge un poema dedicado a Klee, escrito para el catálogo de la exposición realizada por el artista en 1925 en París y que fue musicado por Francis Poulenc; *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger 1929-1976* de Heinrich Wiegand Petzet, publicado en 1976, quien pone de manifiesto las opiniones expresadas por Heidegger sobre la obra artística de Klee; "Primitivism" in 20th Century Art: affinity of the Tribal and the Modern, editado por William Rubin en 1984 cuando se organizó una exposición, con el mismo título que el catálogo, en el Museum of Modern Art de Nueva York, en el Detroit Institute of Arts y en el Dallas Museum of Arts, donde se compara el cuadro *Mask of Fear* (*Máscara de miedo*) (1932) con un dios de la guerra perteneciente a los Zuñi, un grupo de indios americanos, o bien *Poster for Comedians* (*Póster para comediantes*) (1938) con una tela pintada procedente de Zaire, y además se dedica un capítulo, escrito por Jean Laude, a Klee en el segundo volumen de este libro; *Degenerate Art: the fate of the avant-garde in the Nazi Germany*, editado por Stephanie Barron, que fue publicado con motivo de la exposición que tuvo lugar en Los Angeles County Museum of Art y, posteriormente, en el Art Institute of Chicago en 1991, donde se intentaba reconstruir la muestra sobre *Entartete Kunst* organizada por el régimen nazi en Munich en 1937; *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990*, editado por Keith Hartley, Henry Meyric Hughes, Peter-Klaus Schuster y William Vaughan en 1994, catálogo de la exposición organizada por The Scottish National Gallery of Modern Art de Edimburgo y la Hayward Gallery de Londres con la colaboración de la Nationalgalerie de Berlín,

donde, entre otros aspectos que se analizan, se reflejan las influencias románticas en la obra de Klee; *Bauhaus 1919-1933* de Magdalena Droste, publicado en 1990, el cual enseña cómo eran las clases de Klee en esta institución académica alemana; o bien el más reciente sobre la institución alemana titulado *Bauhaus*, que fue editado por Jeannine Fiedler y Peter Feierabend en el año 2000, mostrando la historia de la Bauhaus así como aspectos personales y profesionales de los diferentes miembros que integraron el claustro de este organismo académico; y, finalmente, el catálogo de la exposición conmemorativa del aniversario del archivo de la Bauhaus, *Happy Birthday! Bauhaus-Geschenke*, publicado a finales del 2004, que ofrece una imagen más cotidiana de la realidad académica.

Y por último, para desarrollar esta investigación también se ha recurrido a material gráfico y escrito por Klee. Así, algunas de las imágenes que ilustran esta tesis se han obtenido a través de la página oficial del Zentrum Paul Klee en Berna (www.zpk.org), un centro dedicado al estudio y a la divulgación de la obra de Klee y que fue inaugurado en junio del 2005. Esta sede, con alrededor de 4.000 obras, acoge una de las colecciones más importantes que existen del artista procedente, en parte, de la donación de la colección perteneciente a Livia Meyer-Klee, formada por 650 obras, y por el préstamo permanente de la colección de Alexander Klee con 850 obras de Paul Klee y su círculo artístico. Además, alberga los archivos de Klee, que contienen cartas, diarios, herbarios, fotografías y otros objetos personales así como la biblioteca personal de Paul y Lily Klee con alrededor de 1.200 volúmenes. Cuando ha sido posible, se han consultado los nueve volúmenes publicados del *Catalogue Raisonné*, editados por la Paul-Klee-Stiftung por iniciativa del director de la fundación entre 1988 y 2000, Josef Helfenstein, y con Stefan Frey como director del proyecto, donde se cataloga de manera sistemática y siguiendo una secuencia cronológica toda la obra

artística de Klee, facilitando todo tipo de detalles técnicos y referencias bibliográficas.

En cuanto a los escritos de Klee, se ha podido disponer de *The Thinking Eye* y *Nature of Nature*, los dos volúmenes de *Notebooks* editados por Jürg Spiller en 1961 y 1970, respectivamente; *Pedagogical sketchbook*, introducción e traducción al inglés de Sybil Moholy-Nagy, publicado en 1968; *Lettres de l'époque du Bauhaus*, traducción al francés e introducción de Anne-Sophie Petit-Emptaz, publicado en 2004; *Paul Klee, Cours du Bauhaus Weimar 1921-1922. Contributions à la théorie de la forme picturale*, traducción al francés de Claude Riehl y estudio introductorio de Rainer K. Wick, publicado en 2004; *Tagebücher*, editados por el hijo de Paul Klee, Felix, *The Diaries of Paul Klee 1898-1918* y *Diarios 1898-1918*, versión española de Jas Reuter, siguiendo ambos la edición alemana de Felix Klee aparecida en 1957, aunque no ha sido posible tener acceso a la edición crítica de los *Tagebücher 1898-1918*, a cargo de Wolfgang Kersten, publicada en 1988;⁵ *Poesie*, edición bilingüe y estudio de los poemas a cargo de Giorgio Manacorda y traducción al italiano de Ursula Bavaj y Giorgio Manacorda, publicado en el año 2000; y, finalmente, *Paul Klee. Die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus*, editado conjuntamente por el Kunstmuseum de Berna y la Paul-Klee-Stiftung en el año 2000.

Aunque Rainer K. Wick, en la introducción que acompaña a *Paul Klee, Cours du Bauhaus Weimar 1921-1922. Contributions à la théorie de la forme picturale*, haciéndose eco de las críticas vertidas por Max Huggler,⁶ cuestione la validez de las ediciones realizadas por Jürg Spiller, *The Thinking Eye* y *The Nature of Nature*, alegando que

⁵ Véase el artículo *Journal intime oder Autobiographie? Über Paul Klees Tagebücher* de Christian Gelhaar publicado en Paul Klee, *Das Frühwerk 1883-1922* (Munich: Städtische Galerie im Lenbachhaus, sin fecha), pp. 246-260 para ahondar en la controversia suscitada por la edición de los *Tagebücher* a cargo de Felix Klee.

⁶ Paul Klee, *Paul Klee, Cours du Bauhaus Weimar 1921-1922. Contributions à la théorie de la forme picturale* (París: Éditions des Musées de Strasbourg y Éditions Hazan, 2004), pp. 20-21.

Spiller rompió la continuidad temporal de los diferentes manuscritos existentes de Klee al mezclar y combinar, de forma indiscriminada, los contenidos de los seis grupos de manuscritos, algunos de ellos con material inédito, al no existir todavía ninguna edición crítica del llamado legado pedagógico de Klee, a excepción del mencionado anteriormente, *Cours du Bauhaus Weimar 1921-1922. Contributions à la théorie de la forme picturale*, que conforma el grueso del manuscrito M1, cuya edición en alemán corrió a cargo de Jürgen Glaesemer en 1979, se ha preferido seguir tomando en consideración los dos volúmenes de los *Notebooks*, *The Thinking Eye*, el primero, y *The Nature of Nature*, el segundo, ambos editados por Spiller para acercarse al pensamiento de Klee. Cabe mencionar, asimismo, que en la edición de los *Notebooks*, se recogen, entre otros estudios, los ensayos de Klee *Wege des Naturstudiums (Ways of Nature Study)*; la primera versión existente así como una de las últimas versiones de *Exakte Versuche im Bereiche der Kunst (Exact experiments in the realm of art)*, señalando Spiller, en este caso, que el texto publicado en *The Thinking Eye* no coincide exactamente con el original publicado en 1928 e indicando algunas de estas modificaciones o cambios sufridos; *Schöpferische Konfession (Creative Credo)*; y *Über die Moderne Kunst (On Modern Art)*. Todos estos ensayos fueron publicados entre los años 1923 y 1945 en diferentes publicaciones de ámbito alemán, algunas de ellas vinculadas con la Bauhaus. Spiller, a pesar de las críticas que suscita la edición de los *Notebooks*, se mantuvo bastante fiel a cómo fueron publicados inicialmente estos ensayos anteriormente mencionados. Además, cabe indicar que, al centrarse esta investigación en la etapa de Klee en la que estuvo vinculado a la Bauhaus, dos de los escritos pedagógicos claves durante este período son *Contributions à la théorie de la forme picturale* y *Pedagogical sketchbook*, éste último publicado en 1925 y editado por Walter Gropius y László Moholy-Nagy, constituyendo el

segundo volumen de los catorce ejemplares que integraban la colección de libros editada por la institución Bauhaus.

Klee como objeto de estudio

Klee fue un artista singular. A través de toda su obra se muestran las múltiples facetas que coexistían en Klee quien manifestaba que un artista debía ser "Dichter, Naturforscher, Philosoph"⁷ y al que se ha definido como pintor, músico, naturalista, poeta además de filósofo.⁸ Su legado artístico comprende numerosas obras pictóricas además de escritos entre los que destacan diarios, poemas, conferencias, cuadernos pedagógicos y notas preparatorias para las sesiones que impartía en la institución académica alemana Bauhaus. El pensamiento artístico de Klee, con todas las influencias que lo impregnan, queda plasmado en los cuadernos didácticos que escribió durante su estancia en la Bauhaus. Durante esta etapa en la Bauhaus coinciden con Klee artistas como Wassily Kandinsky, László Moholy-Nagy, Josef Albers, Lyonel Feininger, Johannes Itten, Oskar Schlemmer y Walter Gropius. Se trata de un grupo de artistas que comparte conocimientos y experiencias lo que enriquece las creaciones artísticas individuales, donde, en algunas de ellas, se pueden leer y reconocer las influencias que fluían entre ellos.

Al examinar libros, artículos y estudios publicados sobre Klee, se observa que en éstos se tiende a estudiar su obra siguiendo un análisis pictórico *preestablecido*. Así, en primer lugar, se incluye una descripción minuciosa de los elementos que componen el cuadro objeto de estudio; seguidamente, se procede a detallar las técnicas desplegadas y utilizadas por el artista en el proceso de elaboración de esa obra artística; y, finalmente, se contextualiza la pintura dentro

⁷ Paul Klee, *Tagebücher*, p. 266 [D895]. Versión española: "poeta, investigador de la naturaleza, filósofo." En Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, p. 200.

⁸ Will Grohmann, *Paul Klee* dentro de la colección *The Library of Great Painters* (Nueva York: Harry Abrams, 1978), p.12.

del momento cultural y sociopolítico en el que fue creada para luego enmarcarla en la vida del artista. Es decir, se *narra* la pintura dentro del marco biográfico del artista. Este tipo de análisis constituye un mero comentario⁹ de una pintura; un comentario que, generalmente, omite el estudio de los símbolos. Además, se acostumbra a considerar que los escritos del artista son sólo elementos secundarios que ayudan a comprender e iluminan algunos aspectos biográficos. Sin embargo, al ser manifestaciones artísticas de la creatividad de Klee, pinturas y escritos conforman una unidad artística que no se puede separar. Klee, por lo tanto, me ofrece la oportunidad de analizar conjuntamente imágenes y palabras a través del estudio de los símbolos que surcan su obra. Por todo lo que se ha venido exponiendo, esta tesis no pretende narrar una *historia* de la obra artística de Klee siguiendo un orden cronológico dentro de un contexto simbólico porque, entre otras razones, la base de mi trabajo de investigación es la representación de fenómenos naturales a través de símbolos. Mi investigación, en consecuencia, explora un territorio desconocido y olvidado en Klee: los símbolos, cuyo estudio sigue siendo válido y necesario en estos tiempos de monumentalización de la teoría crítica.

La originalidad de Klee radica precisamente en el cuerpo simbólico que gestó y en cómo reinterpreto símbolos antiguos y los adaptó e incorporó a su lenguaje pictórico. Klee utilizó símbolos pertenecientes al acervo cultural como el círculo, la cruz o la espiral pero les dotó de nuevos significados. Sin embargo, Klee no sólo se sirvió de símbolos existentes en el imaginario colectivo cultural sino que acuñó símbolos nuevos como el *radiolarian*. Son símbolos que

⁹ Walter Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften* incluido en *Gesammelte Schriften I.1*, edición a cargo de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978), p. 125: "Die Kritik sucht den Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks, der Kommentar seinen Sachgehalt." Versión española en Walter Benjamin, "Las afinidades electivas" de Goethe en *Dos ensayos sobre Goethe* (Barcelona: Gedisa, 1996 (1ª reimpresión: 2000)), p. 13: "La crítica busca el contenido de verdad de una obra de arte; el comentario, su contenido objetivo."

van evolucionando a lo largo de su carrera artística hasta llegar a convertirse en ideogramas, despojándose de algunos elementos que los caracterizan pero manteniendo su esencia. Creados, adaptados, transformados o reinterpretados por Klee, estos símbolos muestran cómo el artista observaba la naturaleza, dialogaba con ella y cómo interpretaba los fenómenos naturales. Son símbolos visuales que consiguen tender puentes de unión que conectan y enlazan dos campos de conocimiento humano, el científico y el humanístico, distanciados por el abismo que se abre ante ellos desde hace siglos. Éste es uno de los aspectos más fascinantes de la creatividad de Klee y el que confiere originalidad artística y valor único a sus pinturas y escritos.

La investigación integral como metodología

Este proyecto trata de desarrollar un estudio integral de los símbolos visuales. Se pretende desplegar un análisis crítico que investigue los símbolos botánicos y cósmicos que se encuentran en la obra artística de Klee, circunscribiéndose a aquella concebida, principalmente, durante su estancia en la Bauhaus desde enero de 1921 hasta abril de 1931, cuando se hace efectiva la rescisión del contrato que le vinculaba al centro educativo alemán y que había firmado a finales de 1920. Este análisis crítico se fundamenta en la interdisciplinariedad que se persigue para poder desmenuzar los símbolos visuales que se han detectado en el legado artístico de Klee.

Integral e interdisciplinariedad son términos que denotan cooperación entre distintas disciplinas que se combinan para complementarse. Sin embargo, el concepto de integral o interdisciplinariedad aplicado a esta investigación sobre símbolos visuales se interpreta a partir de la teoría crítica formulada por Tzvetan Todorov en *Critique de la critique (Crítica de la crítica)*. Define Todorov la crítica como un diálogo; un diálogo que se concibe

como un encuentro entre dos voces iguales: la del autor y la del crítico.¹⁰ La "crítica dialógica" dialoga con la obra artística y abre el sentido de la obra a otros contextos, que se van ampliando a medida que avanza el diálogo pero que a la vez encajan y se complementan, integrando, de esta manera, los diferentes contextos sin que medien exclusiones; un diálogo en el cual el crítico y el autor se convierten en dos interlocutores que discuten sobre valores humanos.¹¹ En consecuencia, esta crítica, interpretada como diálogo, supone que se engloben visiones procedentes de ámbitos diversos para contemplar la obra de una manera integral. Se trata, pues, de un proceso que entiende la investigación como integradora e interdisciplinaria pero no reductora tal y como la concibe Umberto Eco.

A diferencia de Todorov, Eco caracteriza la investigación interdisciplinaria o integral como un discurso fundamentado en la reducción de diversas metodologías y sistemas.¹² Para este intelectual italiano una investigación integral implica reducir las diferentes metodologías y resultados a algunos modelos descriptivos (*modelli descrittivi*). Eco señala que en la filosofía contemporánea residía un problema relacionado con el papel que tenía que desempeñar el filósofo. Explica que, en el pasado, al filósofo se le consideraba como un técnico que se ocupaba de toda cuestión relativa al conocimiento. Un filósofo equivalía a alguien que se preocupaba de todo el conocimiento humano (*tecnico del Tutto*) lo que derivó en una crisis filosófica al revelarse la incapacidad de la filosofía contemporánea de perseguir el conocimiento en cada una de las áreas en las que éste fue compartimentado. Sin embargo, la solución para el filósofo no era convertirse en un técnico que investiga y se especializa sobre aquello considerado como particular o

¹⁰ Tzvetan Todorov, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage* (París : Éditions du Seuil, 1984), p. 185.

¹¹ *Ibid.*, pp. 185-186.

¹² Umberto Eco, *La ricerca interdisciplinare en La definizione dell'arte*, 2ª edición (Milán: Garzanti, 1984), pp. 283-84.

específico (*tecnico del particolare*) pues el estudio de lo particular corresponde y pertenece a los científicos. Por esta razón, al delimitarse el estudio de lo particular al ámbito científico, espacio, pues, vedado a la filosofía, una de las soluciones que aparecen al problema que afectaba a la filosofía consistía en convertir al filósofo en un *metodologo* de las investigaciones sobre lo particular (*il metodologo delle ricerche sul particolare*). Según Eco, existe, sin embargo, otro posible discurso para los filósofos: la investigación interdisciplinaria.

Nel corso di questa [*la investigación interdisciplinaria*] il filosofo prende atto delle ricerche compiute dalle varie discipline, e tenta di ridurre i vari metodi e i vari risultati a *modelli descrittivi*, capaci di riflettere la struttura dei vari fenomeni indagati e dei vari procedimenti indaganti. È proprio del filosofo condurre questa riduzione interdisciplinare, ed è suo compito rilevare, tra i modelli elaborati, *similarità di struttura*.¹³

En consecuencia, Eco propone una forma de investigación interdisciplinaria que supone obtener modelos descriptivos para diferentes metodologías de investigación así como para fenómenos diversos y cuya finalidad consiste en descubrir similitudes estructurales (*similarità di struttura*) que ayuden a dibujar un nuevo panorama antropológico (*un nuovo panorama antropologico*) basado en algunos valores como el racionalismo, el humanismo y la espiritualidad:

(...) una ricerca interdisciplinare che, riducendo a modelli descrittivi i vari fenomeni, possa quindi

¹³ Umberto Eco, *La ricerca interdisciplinare*, pp.283-284. La cursiva es mía. Versión española: "En el curso de esta [*investigación interdisciplinaria*] el filósofo toma conciencia de las investigaciones desarrolladas por las diferentes disciplinas e intenta reducir los diferentes métodos y resultados a *modelos descriptivos*, capaces de reflejar la estructura de los fenómenos estudiados así como de los procedimientos que han posibilitado este estudio. La tarea del filósofo consiste en dirigir esta reducción interdisciplinaria además de revelar las *similitudes estructurales* que se hallan en los modelos elaborados."

permettere il rilevamento di similarità strutturale tra essi; e di qui procedere alla posizione di piú approfondite relazione storiche tra i vari fatti, ai fini di riconoscere il delinearsi di un nuovo panorama antropologico, per il quale apprestare le tavole di valori, i parametri alla luce dei quali predicare razionalità, umanità, spiritualità, positività di atteggiamenti umani che oggi ci possono apparire aberranti proprio perché non siamo ancora in possesso di un adeguato quadro di riferimento.¹⁴

Así pues, Eco contempla la investigación interdisciplinaria como un discurso filosófico cuyo objetivo último consiste en revelar similitudes estructurales entre diferentes metodologías y fenómenos. Sin embargo, para los propósitos de mi investigación, una investigación integral o interdisciplinaria no se ha concebido como un discurso reductor sino como un diálogo integrador entre distintas disciplinas que estudian el símbolo e interactúan en él. El término diálogo se ha interpretado, tal y como se ha indicado anteriormente, siguiendo la teoría crítica de Todorov. La idea clave que recorre este marco teórico-crítico identifica la crítica con el diálogo. Todorov define este diálogo como un encuentro entre dos voces que se consideran iguales, la del autor y la del crítico: "rencontre de deux voix, celle de l'auteur et celle du critique, dont aucune n'a de privilège sur l'autre."¹⁵

Todorov describe, pues, la crítica dialógica como un proceso comunicativo entre el crítico, por una parte, y el autor y sus obras, por otra. Este diálogo resulta en una discusión donde el crítico debate

¹⁴ Umberto Eco, *La ricerca interdisciplinare*, p. 287. Versión española: "(...) una investigación interdisciplinaria que, al haber reducido a modelos descriptivos los distintos fenómenos, permite que se revelen las similitudes estructurales que se hallan en éstos. Estas similitudes conducen a las más profundas relaciones históricas que se esconden en los distintos hechos para así reconocer el delineado de un nuevo panorama antropológico, para el que se establece una tabla de valores, unos parámetros a la luz de los cuales pregonar racionalidad, humanidad, espiritualidad, positivismo en las actitudes humanas, los cuales hoy pueden parecer aberrantes pues no estamos aún en posesión de un cuadro adecuado de referencia."

¹⁵ Tzvetan Todorov, *Critique de la critique*, p. 185. Versión española: "(...) encuentro entre dos voces, la del autor y la del crítico, ninguna de las dos posee privilegio sobre la otra."

con el autor, de igual a igual, sobre valores humanos. Todorov caracteriza este diálogo como asimétrico al constatar que, si bien la obra estudiada está completa, el trabajo a desarrollar por el crítico no se completa nunca. Así, para superar esta asimetría, la voz del autor tiene que permanecer presente y lo suficientemente audible a lo largo de todo este juego constituido de diálogo. La voz del crítico no tiene que silenciar la voz del autor en ningún momento sino que tiene que permitir que hable, dialogue y discuta con el crítico. Todorov concibe el diálogo como un método integral que se extiende desde dentro hacia afuera de la obra abrazando varios contextos. Dialogar significa manifestar la voz de uno y, por esta misma razón, un diálogo puede contener diferentes puntos de vista. La crítica dialógica integra estas visiones que difieren pero que a la vez se iluminan entre ellas y así, de esta manera, facilitan la comprensión de la obra estudiada:

La critique dialogique parle, non des œuvres, mais aux œuvres – ou plutôt : avec les œuvres ; elle se refuse à éliminer aucune des deux voix en présence. Le texte critiqué n'est pas un objet que doit prendre en charge un « métalangage » mais un discours que rencontre celui du critique ; l'auteur est un « tu » et non pas un « il », un interlocuteur avec qui on débat de valeurs humaines. Mais le dialogue est asymétrique, puisque le texte de l'écrivain est clos, alors que celui du critique peut continuer indéfiniment. Pour que le jeu ne soit pas truqué, le critique doit loyalement faire entendre la voix de son interlocuteur (...) comment pourrait-on contribuer à mieux comprendre le sens d'un passage sinon en l'intégrant dans des contextes de plus en plus vastes : celui de l'œuvre d'abord, celui de l'écrivain ensuite, celui de l'époque, celui de la tradition littéraire ; or, c'est bien ce qu'accomplit tel ou tel « spécialiste ». Ces différentes intégrations ne s'excluent pas mutuellement, mais s'emboîtent l'une dans l'autre, ou se recourent, ou se complètent, (...).¹⁶

¹⁶ Tzvetan Todorov, *Critique de la critique*, pp.185-186. Versión española: "La crítica dialógica no habla de obras sino que se dirige a ellas – o mejor dicho: habla con las obras negándose a eliminar ninguna de las dos voces presentes. El texto objeto de crítica no consiste en un ente que debe ser revestido con un "metalenguaje" sino de un discurso que se encuentra con el del crítico; el autor es

Este diálogo persigue, en última instancia, que las obras cuenten su verdad: "Mais, à s'interdire ainsi de dialoguer avec les œuvres et donc de juger de leur vérité, on les ampute d'une de leurs dimensions essentielles, qui est justement: dire la vérité."¹⁷ Todorov busca una clase específica de verdad que sólo se consigue a través de este diálogo recíproco que se establece entre estas dos voces, la del autor y la del crítico: "Le type de vérité auquel j'aspire ne peut être approché que par le dialogue; réciproquement, on l'a vu avec Bakhtine, pour qu'il y ait dialogue, il faut que la vérité soit posée comme horizon et comme principe régulateur."¹⁸ Esta búsqueda de la verdad determina, pues, el diálogo autor-crítico.

Aunque Todorov ciña este diálogo crítico a la literatura, éste puede ser extrapolado al estudio de las artes visuales. Sugiere Todorov un diálogo entre crítico y autor; un autor que puede ser identificado bien con un escritor, como en el caso de la literatura, o bien con un artista. Este diálogo propugnado por Todorov se plantea desde la integración de los diferentes contextos que se dan cita en una obra de arte; unos contextos que se van entreviendo y ensamblando entre ellos con el dialogar. Esta crítica concebida como diálogo constituye, de esta manera, una investigación integral o interdisciplinaria cuyo objetivo consiste en pretender aunar todas las

un "tú" y no un "él", un interlocutor con el que se discute sobre valores humanos. Sin embargo, el diálogo es asimétrico pues el texto del escritor está concluso mientras que el del crítico puede continuar indefinidamente. Para que el juego no se trueque, el crítico, de forma honesta, debe permitir que se oiga la voz de su interlocutor (...) cómo no se podría contribuir a una mejor comprensión del sentido de un pasaje sino es a través de la integración dentro de contextos cada vez más amplios: primeramente el de la obra, después el del escritor, el de la época, el de la tradición literaria; o, está bien aquello que consigue este o aquel "especialista". Estas diferentes integraciones no son excluyentes sino que encajan una dentro de la otra, o bien se redefinen o bien se completan, (...)."

¹⁷ Tzvetan Todorov, *Critique de la critique*, p.185. Versión española: "Sin embargo, negarse a dialogar con las obras y, por consiguiente, a determinar su verdad, supone el amputarles de una de sus dimensiones esenciales que es justamente la de decir la verdad."

¹⁸ *Ibid.*, p.187. Versión española: "Sólo se puede aproximar a la clase de verdad a la que yo aspiro a través del diálogo; recíprocamente, tal y como se ha visto con Bakhtin, para que haya diálogo, es preciso que la verdad se establezca como horizonte y como principio regulador."

circunstancias que se hallan presentes en la obra artística para así permitir que ésta transmita la verdad que alberga.

El símbolo visual contiene, a menudo, numerosos estratos o circunstancias que sólo pueden ser aprehendidos desde una mirada integral que recorra disciplinas diversas. Por esta razón la metodología adoptada a lo largo de este estudio de los símbolos visuales se fundamenta en la interdisciplinariedad, un concepto que se interpreta, pues, acorde con Todorov. Se trata de una interdisciplinariedad que surge del dialogar constante que mantienen crítico y autor al entorno de la obra gestada por éste último.

PRIMERA PARTE

Sobre el símbolo [visual]

All art is an attempt to evoke by symbols the inexpressible vision of the unceasing activity which is life.

Isaiah Berlin, *The Roots of Romanticism*

El presente capítulo explora diversas teorías dedicadas al símbolo. Al existir una gran cantidad de literatura especializada en símbolos, se ha procedido a realizar una selección de autores para así restringir la presente investigación a un número limitado de teóricos. Esta selección se ha llevado a cabo ateniéndose a criterios diversos los cuales, en última instancia, persiguen una perspectiva interdisciplinaria sobre el simbolismo. Así, Todorov representa a la semiótica y a la literatura; Panofsky, a la historia del arte; Coomaraswamy, a la filosofía y a la historia del arte indio; Cassirer y Benjamin, a la filosofía de las ideas; Jung, a la psicología; y, finalmente, Eliade, a los estudios religiosos. Aunque son teóricos que heredan una tradición cultural, dialogan con el pasado rebasándolo y, al mismo tiempo, desarrollando una reflexión teórica muy personal. Se trata de un conjunto de académicos cuyo discurso teórico sobrepasa los límites de las disciplinas que representan logrando interdisciplinaria en sus investigaciones.

En general, las teorías sobre símbolos parten de un trasfondo semiótico y tratan el simbolismo visual como si fuese un apéndice del cuerpo teórico principal. Se centran en el símbolo, considerado éste como un signo. Es el signo un concepto específicamente lingüístico, el cual, no refleja, en absoluto, las implicaciones que conlleva el elucidar una imagen, una expresión visual. Por esta razón, el concepto clave de este capítulo es la interdisciplinaria, la cual se necesita para salvar las restricciones que impone la semiótica para poder así comprender aquello que se oculta tras un símbolo visual.

Además de esta cuestión sobre la interdisciplinaria, algunas consideraciones, menores y un tanto *subjetivas*, se han tenido en

cuenta en esta selección de teóricos, principalmente vinculadas a aspectos geográficos y temporales. Así, los estudiosos escogidos, a excepción de Todorov, pertenecen a la misma época, un periodo que combina un tiempo y un espacio donde se originaron tanto el concepto de la modernidad como diferentes movimientos vanguardistas que convulsionaron el mundo del arte. Esta época histórica seleccionada coincide con la misma en la que vivió Klee; es decir, desde finales del siglo XIX hasta el año 1940. El espacio también se restringe al ámbito cultural alemán (o el contexto de una *Mitteleuropa*) y, a veces, se expande para encontrar Europa. Mi disertación no pretende seguir ninguna secuencia cronológica, si bien se establecen lazos intelectuales entre los estudiosos anteriormente mencionados que revelan la razón por la cual se ha adoptado y se ha desplegado un determinado orden. El objetivo final de este examen pormenorizado a una selecta miscelánea de formulaciones teóricas sobre el símbolo consiste en extraer elementos diversos de las mismas que me permitan delinear un marco teórico para así poder desarrollar una investigación integral sobre el simbolismo visual en Paul Klee.

1.1 El problema del símbolo y su definición

Se suele definir el símbolo como una cosa que, por convención, representa a otra cosa. Un símbolo se puede caracterizar, de manera más específica, según el contexto en el que se estudia. Así, en un contexto mitológico o bien sociológico, un símbolo se equipara a un objeto o a una imagen que manifiesta un significado místico, mágico y evocador mientras que, interpretado como elemento literario, un símbolo reúne una doble interpretación tanto en el plano real como en el ideal. En consecuencia, la literatura sobre símbolos cubre áreas de conocimiento distantes y opuestas tales como la semiótica, la psicología, los estudios religiosos, la literatura, la filosofía, y la

historia del arte. Como concepto teórico, el símbolo se convierte en su objeto de estudio. De forma sucinta, la semiótica y la literatura discuten sobre símbolos lingüísticos mientras que los estudios religiosos, la psicología y la historia del arte analizan los símbolos visuales aunque difieren en el enfoque de sus análisis. La filosofía normalmente discurre en medio de estas dos perspectivas, desplazándose de una a la otra. Así, la semiótica y la literatura se concentran en el símbolo como signo, un concepto esencial en las ciencias del lenguaje, y sus implicaciones relacionadas con la comunicación verbal. Por otra parte, los estudios religiosos, la psicología, la filosofía, y la historia del arte se centran en el símbolo como una imagen y sus interpretaciones e implicaciones en un plano socio-histórico, estético, psicológico o religioso.

Por tanto, disciplinas distintas teorizan sobre el símbolo, cada cual incidiendo en un aspecto específico. Esta miscelánea de teorías origina una diversidad de definiciones lo cual indica que una definición única sobre el símbolo, que incluya e integre sus diversas peculiaridades, no existe. Gráfico, visual, verbal, no verbal, lingüístico, no lingüístico acompañan y califican a menudo el término símbolo en sus definiciones. Estos adjetivos intentan describir la noción de símbolo y su complejidad. Obviamente, se plantea un problema: estas definiciones no contienen todos los matices que entraña este concepto y, por regla general, omiten las características vinculadas con los símbolos visuales. Como las teorías sobre símbolos acostumbran a confinar su exposición teórica a símbolos lingüísticos, sin apenas referencias a los visuales, estas definiciones no tratan el problema que supone el estudio de los símbolos visuales. En este sentido, W.J.T. Mitchell señala que "for modern criticism, language and imagery have become enigmas, problems to be

explained, prison-houses which lock the understanding away from the world."¹

En tiempos antiguos, los mitos y los símbolos se concibieron para describir y explicar los fenómenos de la naturaleza en una atmósfera impregnada de magia, si bien la magia se fue desvaneciendo paulatinamente, con el paso de los siglos, de manera que la descripción de los fenómenos naturales evolucionó transformándose, poco a poco, en una interpretación matemática.² En este sentido, Ernst Fischer expone que esta magia original se fue diferenciando gradualmente en religión, ciencia y arte.³ Sin embargo, el lenguaje todavía contiene tropos simbólicos, algunos de los cuales persisten como vestigios de este pasado mágico. El individuo, pues, aún alberga en su interior algunos de estos símbolos que fueron representados, en el pasado, en determinadas manifestaciones culturales. La influencia de estos símbolos se extiende hasta las culturas actuales pues se erigen, los símbolos, como formas colectivas o individuales de expresión. Inmersos en los lenguajes, los símbolos intentan expresar cómo el sujeto percibe los procesos naturales. Los significados distintos que acogen los símbolos manifiestan cómo el individuo articula y comunica su propia experiencia vital, la cual puede ser traducida a un lenguaje visual o verbal. A través de esta traducción visual o verbal, esta experiencia individual se puede convertir en representaciones culturales, que pueden adoptar, a su vez, la forma de un símbolo.

Si bien las palabras y las imágenes constituyen los símbolos, sólo las imágenes originan los símbolos visuales. Son los símbolos

¹ W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology* (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1987), p. 8. Versión española: "para la crítica moderna, el lenguaje y el imaginario se han convertido en enigmas, problemas que deben ser explicados, casas-prisiones que encierran la comprensión lejos del mundo." Si no se indica lo contrario, las traducciones al castellano son mías.

² Werner Heisenberg, *The Physicist's Conception of Nature* (Londres: Hutchinson Scientific and Technical, 1958), p. 11.

³ Ernst Fischer, *The Necessity of Art. A Marxist Approach* (Londres: Penguin Books, 1963), p. 36.

visuales conceptos culturales complejos, los cuales incorporan un conocimiento o comprensión que radica en el presente aunque, a veces, este entendimiento se arrastra del pasado. Un símbolo visual combina ideas con material histórico; una combinación que se materializa en una imagen que contiene significados diversos que se posan como capas, las cuales pueden ser interpretadas en profundidad o no.

Así pues, los símbolos visuales se componen de imágenes. Una imagen es la representación de algo o de alguien, en un plano mental o no; una idea o un concepto. Mitchell menciona a "pictures, statues, optical illusions, maps, diagrams, dreams, hallucinations, spectacles, projections, poems, patterns, memories, and even ideas"⁴ cuando procura enumerar todo el contenido que se puede reunir bajo la forma de una imagen. Mitchell no contempla una imagen sólo como un tipo concreto de signo por lo que se hace eco de *Les Mots et les Choses (Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas)* de Michel Foucault y sugiere que una imagen "holds the world together with "figures of knowledge"."⁵ Para Mitchell, las imágenes son, por lo tanto:

(...) not just a particular kind of sign, but something like an actor on the historical stage, a presence or character endowed with legendary status, a history that parallels and participates in the stories we tell ourselves about our own evolution from creatures "made in the image" of a creator, to creatures who make themselves and their world in their own image.⁶

⁴ W.J.T. Mitchell, *Iconology*, p. 9. Versión española: "cuadros, estatuas, ilusiones ópticas, mapas, diagramas, sueños, alucinaciones, exposiciones, proyecciones, poemas, modelos, recuerdos, e incluso ideas."

⁵ *Ibid.*, p. 11. Versión española: "contiene el mundo entero junto con "formas de conocimiento."

⁶ *Ibid.*, p. 9. Versión española: "no sólo una clase particular de signo pero algo como un actor en un escenario histórico, una presencia o personaje dotado de un estatus legendario, una historia que es análoga y participa en las historias que nos hablan sobre nuestra propia evolución desde criaturas "hechas a imagen" de un creador, a criaturas que se hacen ellas mismas y su mundo en su propia imagen."

El discurso crítico de Mitchell intenta responder lo que es una imagen y qué imágenes son, en realidad, imágenes. Para solventar esta cuestión sobre qué imágenes son realmente imágenes, recolecta todas las especies que se llaman imágenes. Define luego las fronteras que delimitan los diferentes tipos de imágenes para así dibujar un mapa de la familia. En esta construcción genealógica, vincula las imágenes a las nociones de parecido, semejanza y similitud. Y, finalmente, procede a clasificar las imágenes, a través de un árbol familiar, donde aparecen los siguientes términos para cada rama de este diagrama genealógico: gráfico, óptico, perceptible, mental y verbal.⁷ Sin embargo, las imágenes mentales, verbales y perceptibles se excluyen de este conjunto llamado imagen pues Mitchell las considera como "illegitimate notions"⁸ de imágenes. Sostiene que el concepto de imágenes mentales y verbales surge como resultado de "the machinery of an outmoded paradigm, the confusion of philosophy with psychology that has dominated Western thought under the name of "epistemology" for the last three hundred years."⁹ Para Mitchell, este modelo equipara el conocimiento a algún tipo de representación, "a copy or image of reality imprinted on the mind,"¹⁰ en vez de lo que considera como una mejor comprensión del conocimiento que se identifica con "social practices, disputes, and agreements."¹¹

Si bien la discusión de Mitchell se centra principalmente en definir las fronteras entre imagen y texto y sus correlaciones mutuas, los supuestos visuales de John Berger, por el contrario, se basan en

⁷ W.J.T. Mitchell, *Iconology*, p. 10.

⁸ *Ibid.*, p. 14. Versión española: "nociones ilegítimas."

⁹ *Ibid.*, p. 30. Versión española: "la maquinaria de un paradigma anticuado, la confusión de la filosofía con la psicología que ha dominado el pensamiento occidental bajo el nombre de "epistemología" durante los últimos trescientos años."

¹⁰ *Ibid.*, p. 30. Versión española: "una copia o una imagen de la realidad que deja huella en la mente." La traducción es mía.

¹¹ *Ibid.*, p. 30. Versión española: "prácticas sociales, discusiones y acuerdos."

cómo vemos. Berger establece que "seeing comes before words."¹² Huyendo sutilmente del debate intelectual que tiene lugar al entorno de la relación entre texto e imagen, el relato de Berger considera que "the way we see things is affected by what we know or what we believe."¹³

Cuando Berger define una imagen, establece lazos entre imagen y, por una parte, apariencia y, por otra, modos de ver. En la medida que equipara una imagen con una apariencia descontextualizada, las teorías platónicas expuestas en la alegoría de la caverna resuenan en las palabras de Berger. Además, Berger acentúa la importancia del cómo vemos. Para él, una imagen proyecta y refleja un modo de ver. Es el modo de ver el que procede del forjador de la imagen. Pero también el que contempla tiene un modo de ver particular. Así, en una imagen se encuentran diversos modos de ver: el del forjador de la imagen y el del potencial contemplador de la misma. Y la manera como ambos, el forjador y el que contempla, ven depende también de su conocimiento y de sus creencias; es decir, su propia experiencia personal afecta cómo ven. En consecuencia, una imagen no cobija un único modo de ver. Para Berger, pues, una imagen, que no es ni comparada ni identificada con un signo, se define como:

(...) a sight which has been recreated or reproduced. It is an appearance, or a set of appearances, which has been detached from the place and time in which it first made its appearance and preserved – for a few moments or a few centuries. Every image embodies a way of seeing. (...) Yet, although every image embodies a way of seeing, our perception or appreciation of an image depends also upon our own way of seeing.¹⁴

¹² John Berger, *Ways of Seeing* (Londres: Penguin Books, 1972), p. 7. Versión española: "el ver precede a las palabras."

¹³ *Ibid.*, p. 8. Versión española: "la manera cómo vemos las cosas se encuentra afectada por lo que sabemos o por lo que creemos."

¹⁴ *Ibid.*, pp. 9-10. Versión española: "(...) una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una presencia, o una secuencia de presencias, que han sido

Afirma, también, que las "images were first made to conjure up the appearances of something that was absent."¹⁵ Este conjuro desencadena consecuencias diversas, aparte de las inmediata y específicamente relacionadas con la visión ofrecida tanto por aquello que se representa como por el forjador de la imagen. Como una imagen puede sobrevivir aquello que se representa, se puede también transformar en un recuerdo tanto para aquello que se representa como para el creador de la imagen. Así, una imagen podría convertirse en un recuerdo como resultado de lo que Berger describe como "an increasing consciousness of individuality, accompanying an increasing awareness of history."¹⁶

Las reflexiones teóricas de Berger y Mitchell sobre imágenes surgen de puntos de vista muy diferentes. Sin embargo, se encuentran en el lugar que ofrece la visión del concepto de imagen al ser ésta parte de la historia. Pero, a la vez, difieren en relación con el concepto mismo de imagen, definida ésta como una ausencia o bien como una presencia. Así, mientras Berger considera una imagen como el producto de una ausencia, Mitchell entiende una imagen como el resultado de una presencia. En clara oposición al objetivo manifiesto de Mitchell, el de Berger parece ser aparentemente nimio: aproximarse a las imágenes mediante los modos de ver. Por el contrario, Mitchell persigue una visión crítica desde los límites que bordean texto e imagen. Se lamenta Mitchell del hecho de que las imágenes se estudien de manera diferenciada en función del dominio al que pertenecen. Como cada tipo de imagen tiene su propia disciplina intelectual, Mitchell asocia las imágenes mentales a la

separadas del lugar y el tiempo en los cuales hizo por primera vez su aparición y ha sido conservada, por unos instantes o por unos pocos siglos. Cada imagen expresa un modo de ver. (...) Aunque cada imagen expresa un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver."

¹⁵ John Berger, *Ways of Seeing*, p. 10. Versión española: "imágenes se hicieron al principio para conjurar las presencias de algo que estaba ausente."

¹⁶ *Ibid.*, p. 10. Versión española: "una consciencia creciente de la individualidad, acompañada de una consciencia creciente de la historia."

psicología y a la epistemología; las imágenes ópticas a la física; las imágenes arquitectónicas, escultóricas y gráficas a la historia del arte; las imágenes verbales a la crítica literaria; las imágenes perceptibles a la fisiología, la neurología, la psicología, la historia del arte, la óptica, la filosofía, y la crítica literaria.¹⁷ Aunque el estudio de las imágenes y sus funciones se convierte en el eje vertebrador de cada una de estas disciplinas, este estudio no cruza fronteras disciplinares por lo que "accounts of any one kind of image tend to relegate the others to the status of an unexamined "background" to the main subject."¹⁸ Al no existir todavía una teoría unificada sobre las imágenes, Mitchell expone las ideas equivocadas que afectan aún cada una de las disciplinas que estudian las imágenes:

Discussions of poetic imagery generally rely on a theory of the mental image improvised out of the shreds of seventeenth-century notions of the mind; discussions of mental imagery depend in turn upon rather limited acquaintance with graphic imagery, often proceeding on the questionable assumption that there are certain kinds of images (photographs, mirror images) that provide a direct, unmediated copy of what they represent; optical analyses of mirror images resolutely ignore the question of what sort of creature is capable of using a mirror; and discussions of graphic images tend to be insulated by the parochialism of art history from excessive contact with the broader issues of theory or intellectual history.¹⁹

¹⁷ W.J.T. Mitchell, *Iconology*, p. 10. Versión española: "relatos sobre cualquier tipo de imagen tienden a relegar los otros al estatus de un "trasfondo" que no ha sido examinado en relación con la temática principal."

¹⁸ *Ibid.*, pp. 11-12.

¹⁹ *Ibid.*, p. 12. Versión española: "Las discusiones sobre imágenes poéticas generalmente dependen de una teoría de la imagen mental improvisada de las tiras de las nociones de la mente del siglo XVII; las discusiones sobre imágenes mentales dependen, a su vez, del más bien conocimiento limitado de las imágenes gráficas, a menudo procediendo de la asunción cuestionable que hay ciertos tipos de imágenes (fotografía, imágenes especulares) que proporcionan una copia directa y sin mediación de aquello que representan; los análisis ópticos de las imágenes especulares ignoran de manera resoluta la cuestión de qué tipo de criatura es capaz de usar un espejo; y las discusiones sobre imágenes gráficas tienden a aislar por un pueblerinismo de la historia del arte desde un contacto excesivo con cuestiones teóricas o de historia intelectual más amplias."

Este cruzar fronteras intelectuales, tal y como Mitchell reivindica, puede conducir a una interdisciplinariedad. Sin embargo, esta interdisciplinariedad, que se persigue en el presente estudio, no significa erigir un marco teórico que abrace las artes visuales para construir una teoría unificada sobre las imágenes. Interdisciplinariedad, en esta investigación, sólo se considera como un modo de acercarse al simbolismo visual. Comprender el significado o los significados que participan en un símbolo visual supone llevar a cabo un análisis a través de varias disciplinas tales como la biología, la física, los estudios religiosos, el arte, la psicología o la filosofía, que se hallan actualmente distanciadas en el espacio y en el tiempo. El estudio de los símbolos visuales, por consiguiente, presenta un contenido interdisciplinario, tal y como se plantea en la presente investigación sobre símbolos visuales en la obra artística de Paul Klee. El problema que se deriva de la definición y el estudio del símbolo visual surge de su conceptualización, confinada en límites preestablecidos dentro de áreas de conocimiento concretas que no pueden ser rebasados en pos de una interdisciplinariedad plena.

1.2 Semiótica y literatura: Tzvetan Todorov

Tzvetan Todorov (Sofía, 1939) es un especialista en semiótica así como un teórico en crítica literaria. Rescató del silencio y del olvido a Mikhail Bakhtin, un influyente pensador ruso y experto en literatura, cuyos ensayos críticos eran totalmente desconocidos para el mundo académico occidental. La bibliografía de Todorov incluye, entre otros, una trilogía dedicada a la crítica literaria, con un especial énfasis en los símbolos: *Théories du symbole (Teorías del símbolo)* (1977), *Symbolisme et interprétation (Simbolismo e interpretación)* (1978) y *Critique de la critique (Crítica de la crítica)* (1984); y un diccionario, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*

(*Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*) (1972), escrito en colaboración con Oswald Ducrot.

Junto con Ducrot, Todorov define un símbolo como un signo "qui est déterminé par son objet dynamique dans le sens seulement dans lequel il sera interprété."²⁰ Así, un símbolo se relaciona con un referente que es el que establece su interpretación posterior. La relación entre símbolo y objeto está, por tanto, basada en la lectura que éste último proporciona al primero. Pero, por encima de todo, un símbolo se identifica con un signo.

Un signo es un concepto clave para la ciencia de la semiótica. Un signo se define, en términos semióticos, como una entidad que, por una parte, puede ser sensible, y, por otra parte, se distingue como una ausencia para algunos hablantes.²¹ Saussure llamó a esta parte sensible significado; la parte ausente, significante y la relación entre significado y significante, significación.

Mientras en un signo la parte sensible se describe por su significado, el significante se reconoce como un componente no sensible. Como el significante implica una ausencia y el significado, una presencia, un signo, por consiguiente, contiene dentro de sí una dualidad esencial. Así, un signo es tanto una presencia como una ausencia. Sin embargo, el significante sólo existe como consecuencia de su relación con el significado:

(...) c'est le même geste qui crée le signifiant et le signifié, concepts qu'on ne peut pas penser l'un sans l'autre. Un signifiant sans signifié est simplement un objet, il est mais ne *signifie* pas ; un signifié sans signifiant est l'indicible, l'impensable, l'inexistant même.²²

²⁰ Oswald Ducrot and Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris: Éditions du Seuil, 1972), p. 115. Versión española: "que está determinado por su objeto dinámico sólo en el contexto en que será interpretado."

²¹ *Ibid.*, p. 132.

²² *Ibid.*, p. 132. Versión española: "(...) es el mismo gesto el que crea el significante y el significado, unos conceptos que no se pueden concebir de forma separada. Un significante sin significado es simplemente un objeto, es, sin embargo, no significa;

La simbolización, uno de los usos generales que se puede asignar a un signo, supone una asociación entre dos unidades iguales. Mediante la simbolización, el signo se opone al símbolo pues "dans le signe, ces éléments sont nécessairement de nature différente; dans le symbole, (...), ils doivent être homogènes."²³ Como el signo y el símbolo son conceptos opuestos, esta oposición también clarifica la cuestión lingüística sobre la arbitrariedad existente dentro del signo.

En un signo, la relación entre el significado y el significante es siempre no motivada, pues son diferentes, y necesaria, ya que el significado no existe sin la presencia del significante, e inversamente. Por el contrario, en un símbolo, la relación entre el simbolizante (*symbolisant*) y el simbolizado (*symbolisé*) es no necesaria o arbitraria pues "le "symbolisant" et parfois le "symbolisé" (...) existent indépendamment l'un de l'autre; et pour cette raison même, la relation ne peut être que *motivée*: autrement, rien ne pousserait à l'établir."²⁴

Como consecuencia de la anterior definición de signo, Ducrot y Todorov destacan en un signo que éste puede no ser necesariamente un concepto lingüístico. Esta razón les lleva a buscar la especificidad del lenguaje verbal. Esta especificidad caracteriza, en primer lugar, el lenguaje por su aspecto sistemático. Asume, luego, la existencia de la significación. Y, finalmente, otorga al lenguaje algunas funciones particulares tales como:

(...) a) on peut l'utiliser pour parler des mots mêmes qui le constituent et, à plus forte raison,

un significado sin significante es aquello indecible, lo impensable, incluso lo inexistente."

²³ Oswald Ducrot and Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, p. 134. Versión española: "en el signo, estos elementos son necesariamente de naturaleza diferente; en el símbolo, (...), deben ser homogéneos."

²⁴ *Ibid.*, p. 135. Versión española: "el "simbolizante" y, a veces, el "simbolizado" (...) existen de forma independiente el uno del otro; debido a esta misma razón, la relación sólo puede ser *motivada*: de otro modo, nada empujaría para que se estableciera."

d'autres systèmes de signes ; b) on peut produire des phrases qui refusent aussi bien la dénotation que la représentation : par exemple, mensonges, périphrases, répétition de phrases antérieures ; c) on peut utiliser des mots dans un sens qui n'est pas connu au préalable de la communauté linguistique, tout en faisant comprendre grâce au contexte (c'est par exemple l'emploi des métaphores originales).²⁵

Por su parte, Roland Barthes constata que la ambigüedad habita el concepto de signo como consecuencia de la existencia de una serie de términos familiares pero que rivalizan entre sí. Así, considera que las nociones de icono, símbolo, alegoría, entre otros, están estrechamente relacionadas con el signo. El proceder de Barthes consiste, pues, en intentar clarificar el concepto de signo revelando el aspecto común que comparten todos estos términos. Esto le lleva a afirmar que los anteriormente mencionados signos se refieren a una relación existente entre dos relata. Barthes adopta el término relata que recuerda a San Agustín y su *De doctrina christiana*. Relata es una expresión para tanto el significado como el significante. Concluye que todos aquellos conceptos, ya mentados y que residen en la esfera de la noción de signo, contienen dos relata que están vinculados. Sin embargo, Barthes considera otros aspectos en aquellos términos tales como su representación, analogía, inmediatez, adecuación y existencialidad que afectan cómo los relata se relacionan para así diferenciarlos.²⁶ Aplica estas características con el firme propósito de establecer una distinción; pero la aplicación de esta serie de aspectos también le proporciona un marco teórico para confrontar

²⁵ Oswald Ducrot and Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, p. 137. Versión española: "(...) a) puede ser utilizado para hablar de las propias palabras que lo constituyen y, en consecuencia, de otros sistemas de signos; b) se pueden generar frases que rechacen tanto la denotación como la representación: por ejemplo, las mentiras, las perífrasis, la repetición de frases dichas; c) se pueden emplear palabras en un sentido desconocido de antemano por la comunidad lingüística haciéndolas comprensibles a través del contexto como sería el caso de las metáforas originales."

²⁶ Roland Barthes, *Elementos de semiología* dentro de la colección *Comunicación serie B* (Madrid: Alberto Corazón editor, 1970), pp. 43-44.

cuatro teóricos, Hegel, Wallon, Peirce y Jung, que han definido estos términos.

Barthes persigue una clasificación para así distinguir algunos términos que se sitúan cercanos al concepto de signo. De esta clasificación concluye que aparece una contradicción terminológica en el concepto del símbolo. Así, un símbolo presenta una relación análoga para Hegel y Wallon pero no para Peirce. Un símbolo es existencial para Jung pero no para Peirce. Y, finalmente, el símbolo es análogo y representado de manera inadecuada según el sistema de Wallon.²⁷ Esta contradicción conceptual conduce a una ambigüedad lingüística pues el término se define al oponerlo recíprocamente a otro. Esta oposición, por tanto, provoca ambigüedad en el significado.

Aunque la semiótica discute sobre el símbolo al considerarlo como un signo lingüístico, la discusión teórica sobre su definición se remonta a los albores de la filosofía occidental. En *Théories du symbole* (*Teorías del símbolo*) Todorov examina críticamente toda la tradición teórica occidental sobre símbolos desde Aristóteles hasta Freud. Va desde la retórica a la psicología pasando por la estética y la semiótica. Según este examen, Aristóteles es el primero que menciona la palabra símbolo en un escrito teórico. El filósofo griego distingue entre los símbolos de las experiencias mentales (*les symboles des états d'âme*) y los símbolos de las palabras habladas (*les symboles des mots émis par la voix*):

Les sons émis par la voix sont les symboles des états d'âme, et les mots écrits, les symboles des mots émis par la voix. Et de même que l'écriture n'est pas la même chez tous les hommes, les mots parlés ne sont pas non plus les mêmes, bien que les états de l'âme dont ces expressions sont les signes immédiats soient identiques chez

²⁷ Roland Barthes, *Elementos de semiología* dentro de la colección *Comunicación serie B*, pp. 44-45.

tous, comme sont identiques aussi les choses
dont ces états sont les images (16a).²⁸

Todorov, sobre todo preocupado por cuestiones semióticas, muestra que Aristóteles no concibe un signo como un concepto semiótico y, por consiguiente, ninguna teoría semiótica puede ser extrapolada de las palabras de Aristóteles pues no emprende ninguna discusión al entorno del simbolismo lingüístico y no lingüístico.²⁹ Sin embargo, subraya una ecuación semiótica pues Aristóteles identifica un símbolo con un signo: "Aristote parle des symbols, dont les mots sont un cas particulier. Le terme à retenir ; celui de « signe » est employé dans la seconde phrase comme un synonyme."³⁰ Todorov, no obstante, no se preocupa por el hecho de que Aristóteles mencione la palabra imagen en relación con las cosas.

De Aristóteles, Todorov se traslada a la tradición hermenéutica. Así, se centra en las teorías de Clemente de Alejandría. Este teórico hermenéutico utiliza de forma sistemática la palabra símbolo en su discurso teórico para exponer la unidad dentro del cuerpo simbólico. Menciona también las variaciones simbólicas observadas cuando se refiere a algunas costumbres tradicionales durante el periodo romano. Estas acciones se describen como simbólicas pues también define el lenguaje indirecto como simbólico. En consecuencia, la teoría de Clemente de Alejandría diferencia un simbolismo no lingüístico de uno lingüístico.³¹ Todorov considera a Clemente de Alejandría como un teórico clave pues asienta los fundamentos

²⁸ Tzvetan Todorov, *Théories du symbole* (Paris: Éditions du Seuil, 1977), p. 14. Todorov cita el fragmento número 16a incluido en *De la interpretación* de Aristóteles. Versión española: "Los sonidos emitidos por la voz son los símbolos de los estados del alma, y las palabras escritas, los símbolos de las palabras expresadas con la voz. Y, de la misma manera que la escritura no es la misma en todos los hombres, las palabras habladas no son tampoco las mismas, aunque los estados del alma que se expresan en forma de signos inmediatos sean idénticos en todos, como son idénticas las cosas que se expresan en imágenes (16a)."

²⁹ *Ibid.*, p. 16.

³⁰ *Ibid.*, p. 14. Versión española: "Aristóteles habla de símbolos, dentro de los cuales las palabras constituyen un caso particular. El concepto a recordar es el de "signo", el cual se emplea en la segunda frase como un sinónimo de símbolo."

³¹ *Ibid.*, p. 31.

teóricos para que otro teórico, San Agustín, desarrolle posteriormente sus tesis:

(...) Clément reste une figure très importante, car il prépare le chemin de saint Augustin sur deux points essentiels, en affirmant :

1. Que la variété matérielle du symbolisme, qui peut passer par n'importe lequel des sens, qui peut être linguistique ou non, ne diminue pas son unité structurale. 2. Que le symbole s'articule au signe comme le sens transposé au sens propre, donc que les concepts rhétoriques peuvent s'appliquer à des signes non verbaux.³²

San Agustín, por tanto, define un signo como "ce que se montre soi-même au sens, et qui, en dehors de soi, montre encore quelque chose à l'esprit."³³ Todorov señala que esta definición revela una característica importante del signo: como el signo originariamente es tanto sensible como inteligible, en consecuencia, implica una no identificación del signo consigo mismo.³⁴ San Agustín desarrolla posteriormente una teoría del signo. Distingue entre cosas y signos aunque las primeras no se consideran como referentes de los últimos. Además, argumenta que "c'est par les signes que l'on apprend les choses."³⁵ Confronta las cosas y los signos al incorporar dos conceptos claves: el uso y el goce. Estas dos ideas, al mismo tiempo, incluyen dos nociones clave: la transitividad y la intransitividad. Así, los signos, como las cosas que se usan, son transitivos mientras que las cosas que se gozan son intransitivas. De esta distinción que establece San Agustín se deriva una consecuencia teológica

³² Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, p. 33. Versión española: "(...) Clemente se presenta como un personaje muy importante pues prepara el camino para san Agustín en dos puntos esenciales cuando afirma que: 1. La variedad material del simbolismo, sea cual sea el sentido, lingüístico o no, no disminuye su unidad estructural. 2. El símbolo se articula al signo como el sentido transpuesto al sentido propio puesto que los conceptos retóricos se pueden aplicar a signos no verbales."

³³ *Ibid.*, p. 34. Versión española: "aquello que se muestra al sentido y que, fuera de sí mismo, muestra aún alguna cosa al espíritu."

³⁴ *Ibid.*, p. 34.

³⁵ *Ibid.*, p. 39. Versión española: "se aprenden las cosas a través de los signos."

inmediata: Dios es "la seule chose à n'être absolument pas signe (parce que objet de jouissance par excellence)."³⁶

Cuando San Agustín hace referencia a los signos lingüísticos, sostiene que las palabras no designan de forma directa las cosas pero las explican. Sin embargo, lo que las palabras verbalizan es un verbo interno y prelingüístico que está afectado por dos factores. Estas dos partes son, por un lado, "les empreintes laissées dans l'âme par les objets de connaissance. Et d'autre part la connaissance immanente, dont la source ne peut être que Dieu."³⁷ Este sistema lingüístico establecido por San Agustín es análogo al Verbo de Dios donde el mundo se entiende como su lenguaje divino. Todorov destaca que la teoría del simbolismo universal que domina la tradición medieval emerge de esta formulación teórica y teológica acuñada por San Agustín.³⁸

El debate sobre la noción del símbolo cambia al campo de la estética cuando la retórica finaliza por sí misma "avec le passage de l'idéologie des classiques à celle des romantiques,"³⁹ lo cual también significa el fin de la imitación en el arte. Según Todorov, la teoría estética del Romanticismo se puede condensar en la palabra símbolo pues reduce la estética romántica a una teoría semiótica.⁴⁰ El romanticismo opone el concepto del símbolo a la idea de la alegoría. A partir de este antagonismo inventado por los románticos, la noción del símbolo se clarifica.

Así, Schlegel define el concepto del símbolo como un modo de representar el infinito mediante imágenes y signos: "Comment l'infini

³⁶ Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, p. 39. Versión española: "la única cosa que no es en absoluto un signo (porque se trata de un objeto de goce por antonomasia)."

³⁷ *Ibid.*, p. 41. Versión española: "las huellas dejadas en el alma por los objetos del conocimiento. Y, por otra parte, el conocimiento inmanente, cuya origen sólo puede ser Dios."

³⁸ *Ibid.*, p. 42.

³⁹ *Ibid.*, p. 141. Versión española: "con el paso de la ideología de los clásicos a la de los románticos."

⁴⁰ *Ibid.*, p. 235.

peut-il être conduit à la surface, à l'apparition? Ce n'est que symboliquement, en images et signes."⁴¹ Todorov señala que la noción moderna del símbolo se debe a Kant, quien define el símbolo como una representación intuitiva. Este nuevo significado es posteriormente adoptado por Schiller quien lo introduce a Goethe en las cartas que ambos intercambiaron.⁴² Goethe, siguiendo con el antagonismo romántico, contrapone la alegoría y el símbolo en su ensayo sobre objetos de arte figurativos.⁴³ Todorov halla un aspecto común en la definición de Goethe de la alegoría y del símbolo. Este lugar común significa que, para Goethe, ambos suponen formas de representación y designación. Sin embargo, Todorov enumera algunas diferencias que separan la alegoría del símbolo. Así, la transitividad del símbolo se opone, de entrada, a la intransitividad de la alegoría.⁴⁴ En segundo lugar, mientras la alegoría designa directamente, el símbolo nombra indirectamente; en otras palabras, "le symbole représente et (éventuellement) désigne; l'allégorie désigne mais ne représente plus."⁴⁵ En tercer lugar, la relación entre el significante y el significado en el símbolo se desplaza desde lo específico, el objeto, a aquello general, lo ideal. Como consecuencia de esta relación, la idea de participación prevalece sobre la noción de similitud:

Le symbolique est l'exemplaire, le typique, ce qui permet d'être considéré comme la manifestation d'une loi générale. Par là, se confirme la valeur de la relation de participation pour l'esthétique romantique, au détriment de la relation de ressemblance, qui avait régné sans conteste sur

⁴¹ Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, p. 235. Versión española: "¿Cómo el infinito puede ser conducido a la superficie, a la aparición? Sólo simbólicamente a través de imágenes y signos.

⁴² *Ibid.*, p. 236.

⁴³ *Ibid.*, p. 236.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 237.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 238. Versión española: "el símbolo representa y (eventualmente) designa; la alegoría designa pero jamás representa."

les doctrines classiques (et notamment par le biais de l'imitation).⁴⁶

Finalmente, la última diferencia estriba en la manera cómo se perciben la alegoría y el símbolo. Sin embargo, Goethe no desarrolla completamente esta cuarta distinción. Su perspectiva se centra en el símbolo pero no en la alegoría. Por tanto, Goethe sólo explica cómo se descubre el símbolo. Así, un símbolo provoca una sorpresa, relacionada con una ilusión, que surge cuando se manifiesta el significado que se reúne en un símbolo. Posteriormente, Goethe desarrolla esta cuarta diferencia en su *Teoría de los colores* (*Zur Farbenlehre*). Así, la alegoría tiene un significado que se comunica y se aprende por lo que Goethe le otorga un carácter racional.⁴⁷ Todorov resume las teorías de Goethe sobre el símbolo y la alegoría del siguiente modo:

Pour ce qui est du symbole, on retrouve la panoplie des caractéristiques mises en valeur par les romantiques : il est producteur, intransitif, motivé ; il réalise la fusion des contraires : il est et signifie tout à la fois ; son contenu échappe à la raison : il exprime l'indicible. Par contraste, l'allégorie est, évidemment, déjà faite, transitive, arbitraire, pure signification, expression de la raison. A ce stéréotype romantique s'ajoutent quelques remarques plus particulières. Plutôt que par leurs formes logiques (symbole et allégorie désignent pareillement le général par l'intermédiaire du particulier), les deux types de renvoi signifiant se distinguent par le processus de production et de réception dont ils sont l'aboutissement ou le point de départ : le symbole est produit inconsciemment, et provoque un travail d'interprétation infini ; l'allégorie est intentionnelle, et peut être comprise sans « reste ». Également personnelle est l'interprétation du symbole comme

⁴⁶ Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, p. 238. Versión española: "Lo simbólico es lo ejemplar, lo típico lo que permite considerarlo como la manifestación de una ley general. Por esto, se confirma el valor de la relación de participación para la estética romántica, en detrimento de la relación de semejanza, que había reinado sin ninguna discusión sobre las doctrinas clásicas (y, en especial, por el sesgo de la imitación)."

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 238-239.

représentation du typique. Il y a enfin une différence morphologique (et donc particulièrement intéressante) entre caractère direct et indirect de désignation ; (...).⁴⁸

Por tanto, las definiciones de Goethe sobre el símbolo y la alegoría recogen teorías románticas aunque las reviste con detalles conceptuales personales. Además de Goethe, Schelling también incluye la noción de símbolo en su sistema teórico. Define, pues, un símbolo como una idea opuesta a la alegoría a partir de tres conceptos clave: esquemático, alegórico y simbólico. Mientras la alegoría supone designar una idea general a partir de su especificidad, el símbolo aúna especificidad y generalidad. Así, en las tesis sostenidas por Schelling "le symbole ne signifie pas seulement, mais est."⁴⁹ Como Schelling establece esta dualidad dentro del concepto mismo del símbolo, éste difiere, por tanto, de la imagen que puede surgir de su percepción sensible. En este sentido, Todorov considera que el símbolo en Schelling se corresponde con la esencia del arte y el concepto de belleza.⁵⁰

Aunque Todorov explora el concepto del símbolo a lo largo de la filosofía occidental desde Aristóteles, centra su análisis teórico en cuestiones de índole semiótica. Como resultado obvio, esta investigación se consagra al simbolismo lingüístico. Todorov evita

⁴⁸ Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, p. 243. Versión española: "Por lo que respecta al símbolo, se encuentra la panoplia de las características valoradas por los románticos: es productor, intransitivo, motivado; realiza la fusión de los contrarios: es y significa al mismo tiempo; su contenido escapa a la razón: expresa lo indecible. En contraposición, la alegoría, evidentemente, está ya hecha, es transitiva, arbitraria, significado puro, expresión de la razón. A este estereotipo romántico se le unen algunas consideraciones más particulares. Más bien que por sus formas lógicas (el símbolo y la alegoría designan de manera igual lo general por mediación de lo particular), los dos tipos de significante se distinguen por el proceso de producción y de recepción cuyo resultado o punto de partida: el símbolo se produce de forma inconsciente y provoca un trabajo de interpretación infinito; la alegoría es intencionada y se puede comprender sin el "resto". De la misma manera personal es la interpretación del símbolo como representación de lo típico. Finalmente, existe una diferencia morfológica y, por lo tanto, particularmente interesante, entre carácter directo e indirecto de designación."

⁴⁹ *Ibid.*, p. 245. Versión española: "el símbolo no sólo significa sino que es."

⁵⁰ *Ibid.*, p. 246.

tratar el simbolismo visual o el gráfico aunque reconozca su existencia y aclare que "le phénomène symbolique n'a rien de proprement linguistique, il n'est que porté par le langage."⁵¹ En relación con el simbolismo visual, Todorov simplemente razona que este simbolismo bien es independiente del significado de las palabras o bien implica el significado mismo de las palabras.⁵²

1.3 Historia del arte: Erwin Panofsky

Erwin Panofsky (Hannover 1892 – Princeton 1968) fue un historiador del arte y ensayista. Estuvo sobre todo preocupado por cuestiones relacionadas con la iconografía y la iconología. Sus principales obras incluyen *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (*Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*) sobre la historia de la teoría neoplatónica del arte; *Studien zur Ikonologie* (*Estudios sobre iconología*), que establece las diferencias entre iconografía e iconología; *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers* (*Vida y arte de Alberto Durero*), y *Die Renaissancen der europäischen Kunst* (*Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*), entre otros. Panofsky fue además discípulo de Aby Warburg (Hamburgo 1868 – 1929), un historiador del arte que ejerció una gran influencia sobre él y sobre Ernst Cassirer. Warburg investigó principalmente el contexto intelectual y social del arte del Renacimiento. Creó una biblioteca personal donde ordenó los libros según la continuidad, basada en la tradición clásica que se observa en la historia de la civilización occidental. Warburg se interesó en cómo la memoria del pasado afecta todos los aspectos de la cultura. Panofsky trabajó en la biblioteca de Aby Warburg antes de que ésta fuese trasladada a Londres, desde Alemania, en 1933.

⁵¹ Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation* (París: Éditions du Seuil, 1978), p. 14. Versión española: "el fenómeno simbólico no tiene nada de lingüístico, sólo es transportado por el lenguaje."

⁵² *Ibid.*, p. 46.

En *Estudios sobre iconología*, Panofsky define la iconografía como una rama específica de la historia del arte relacionada con el "asunto o significado de las obras de arte, con prescindencia de la forma."⁵³ Por tanto, distingue entre contenido, o significado, de su concepto opuesto, la forma. Panofsky diferencia en el contenido tres niveles: un contenido primario o natural, uno secundario o convencional, y un contenido o significado intrínseco. Subdivide el primer nivel, el contenido natural, en dos categorías: fáctico y expresivo. Según Panofsky, el contenido primario se apprehende identificando las formas puras como representaciones de los objetos naturales; identificando las relaciones mutuas que estas representaciones de los objetos naturales establecen entre ellas como acontecimientos; y percibiendo las cualidades expresivas que estas formas puras contienen. En consecuencia, Panofsky define el mundo de las formas puras como el mundo de los motivos artísticos cuya enumeración constituye una descripción preiconográfica de la obra de arte.⁵⁴

El contenido secundario o convencional se comprende al conectar los motivos artísticos con sus combinaciones, llamadas composiciones, con los temas y los conceptos. Panofsky identifica los motivos con las imágenes, y las combinaciones de imágenes con historias y alegorías aunque, en el pasado, estas combinaciones se conocían como *invenzione*. De esta clasificación, sutilmente diferencia entre símbolos, o personificaciones, y alegorías. Mientras, por una parte, un símbolo o una personificación se definen a partir de una imagen que comunica una idea, una alegoría, que se opone a las historias, por otra parte, se compone de una combinación de personificaciones o símbolos. Así, el concepto de la alegoría surge de la noción del símbolo y, en consecuencia, la alegoría depende

⁵³ Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales* (Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1970), p. 37.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 39.

conceptualmente del símbolo. Y un símbolo no se concibe en el sentido de Cassirer, como Panofsky claramente recalca, pero se entiende como una idea que se manifiesta en una imagen.⁵⁵ Panofsky concluye, pues, que la iconografía trata de la identificación de imágenes, historias y alegorías que aparecen en una obra de arte. Además, Panofsky aclara que, cuando opone el contenido a la forma, explícitamente se refiere "al mundo de temas o conceptos específicos que se manifiesta en imágenes, narraciones y alegorías, en oposición a la esfera del asunto primario o natural que se manifiesta en motivos artísticos."⁵⁶ Consiste, tal y como señala Panofsky, en un análisis formal en el sentido de Wöfflin.

El contenido o significado intrínseco se aprehende determinando algunos principios subyacentes que se manifiestan mediante "los "métodos de composición" así como la "significación iconográfica""⁵⁷ en una obra de arte. Panofsky se refiere a "la actitud básica de una nación, de un periodo, una clase, una convicción religiosa o filosófica"⁵⁸ cuando menciona los principios subyacentes que contiene una obra de arte. Aunque Panofsky no define el símbolo a la manera de Cassirer, afirma que interpreta las formas puras, los motivos, las imágenes, las historias y las alegorías como manifestaciones de estos principios subyacentes o valores simbólicos, según la expresión de Cassirer.⁵⁹ En consecuencia, para Panofsky "el descubrimiento y la interpretación de estos valores "simbólicos" (...) es objeto de lo que denominamos "iconología" para distinguirla de la "iconografía.""⁶⁰ Así, un análisis iconográfico implica la correcta identificación de motivos mientras que una interpretación iconográfica supone el correcto análisis de imágenes, historias y alegorías.

⁵⁵ Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, pp. 39-40.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 41. En la versión inglesa Panofsky habla de la iconografía en un sentido profundo. Véase Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, p. 8.

Mientras la descripción preiconográfica de una obra de arte sólo requiere una experiencia práctica y una familiaridad con los objetos y los acontecimientos, el análisis iconográfico supone un cierto conocimiento de las fuentes literarias y, en consecuencia, familiaridad con los temas y los conceptos específicos. Tanto la descripción preiconográfica como el análisis iconográfico tienen un principio controlador para evitar interpretaciones erróneas. Por un lado, la historia del estilo, "de qué modo, en diversas condiciones históricas, objetos y acontecimientos han sido expresados por formas,"⁶¹ controla la descripción preiconográfica. Por otro lado, la historia de los tipos, "de qué modo, en diversas condiciones históricas, temas o conceptos han sido expresados por objetos y acontecimientos,"⁶² está controlada por el análisis iconográfico. Sin embargo, Panofsky considera que la interpretación iconográfica necesita una intuición sintética que está "condicionada por la psicología y la "Weltanschauung" del intérprete."⁶³ Como existe un peligro cuando se trata y se confía de la intuición pura, Panofsky reclama un control específico, cuando se aplica la intuición, basado en la interdisciplinariedad humanística:

Así, como nuestra experiencia práctica tenía que ser corregida entendiendo de qué modo, en condiciones históricas diversas, se expresaban por formas los objetos y acontecimientos (historia del estilo), y así como fue necesario corregir nuestro conocimiento de las fuentes literarias entendiendo de qué modo, en diversas condiciones históricas, temas y conceptos específicos se expresaron por objetos y acontecimientos (historia de los tipos); igualmente, o más aún, hay que corregir nuestra intuición sintética entendiendo de qué modo, en diversas condiciones históricas, las tendencias generales y esenciales de la mente humana se expresaron por temas y conceptos específicos. Esto significa lo que puede llamarse historia de los síntomas culturales – o "símbolos", en la

⁶¹ Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, p. 45.

⁶² *Ibid.*, p. 45.

⁶³ *Ibid.*, p. 46.

acepción que les da Ernst Cassirer – en general. El historiador del arte tendrá que confrontar lo que considera el significado intrínseco de la obra o grupo de obras a que consagra su atención con lo que considera el significado intrínseco de todos los otros documentos culturales vinculados a esa obra o grupo de obras que pueda manejar: documentos que atestigüen las tendencias políticas, poéticas, religiosas, filosóficas y sociales de la personalidad, el periodo o país sometido a investigación. (...) En la búsqueda de significados intrínsecos o contenidos las diversas disciplinas humanistas se encuentran en pie de igualdad en vez de estar subordinados entre sí.⁶⁴

Por tanto, Panofsky contempla tres niveles independientes de significado en una obra de arte. Mientras la forma se confunde con el contenido primario, el estudio del significado convencional pertenece a la iconografía entendida ésta en un sentido reducido. El tercer contenido pertenece al dominio de la iconografía en un sentido profundo. Como las interpretaciones dependen de cuestiones subjetivas, el estudio de una obra de arte, por consiguiente, requiere de algunos principios controladores que conforman “un entendimiento de procesos históricos cuya suma total puede ser llamada tradición.”⁶⁵ Sin embargo, el historiador de arte sólo encuentra interdisciplinariedad, que surge del encuentro de distintas disciplinas humanísticas, cuando trata con el significado o contenido intrínseco de una obra de arte.

El sociólogo y filósofo Pierre Bourdieu, por su parte, critica el método iconográfico de Panofsky argumentando que la oposición entre iconografía e iconología, o significado intrínseco, es parte de una tradición estructuralista que enfatiza las estructuras estructuradas. Esta tradición fue fundada por Saussure.⁶⁶ Además, Bourdieu considera que “Panofsky treats perspective as a *historical*

⁶⁴ Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, pp. 46-47.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁶ Pierre Bourdieu, *Language & Symbolic Power* (Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 1991), pp. 164-166.

form, without however going so far to reconstruct systematically its *social conditions* of production."⁶⁷

1.4 Filosofía: Ernst Cassirer y Walter Benjamin

Ernst Cassirer (Berlín 1874 – Los Ángeles 1945) fue un filósofo y un historiador de las ideas que consagró su investigación a la filosofía de la cultura, concretamente, al estudio de los símbolos. Se le considera un destacado exponente del pensamiento neokantiano adscrito a la escuela de Marburgo. Cassirer obtuvo un puesto como profesor en la universidad de Hamburgo. En Hamburgo acudía a la biblioteca de Warburg donde conoció al historiador de arte Erwin Panofsky. Cassirer investigó los esfuerzos del hombre para comprenderse a sí mismo y al mundo que le rodea a través de símbolos. El trabajo de Cassirer despliega una habilidad extraordinaria para penetrar y conectar campos *opuestos* o *distantes* de conocimiento tales como la ciencia, la historia, el lenguaje, el arte y la religión. En esencia, era un humanista. Escribió *Die Philosophie der Symbolischen Formen (Filosofía de las formas simbólicas)* que incluye *Die Sprache (El lenguaje)*, *Das mythische Denken (El pensamiento mítico)*, y *Phänomenologie der Erkenntnis (Fenomenología del conocimiento)*; *Die Philosophie der Aufklärung (La filosofía de la Ilustración)*, *Determinismus und Indeterminismus in der modernen Physik (Determinismo e indeterminismo en la física moderna)*, *An Essay on Man (Un ensayo sobre el hombre)*, y *The Myth of the State (El Mito del Estado)*, entre otros. Por su parte, Walter Benjamin (Berlín 1892 – Portbou 1940) fue un filósofo, crítico y periodista literario. En 1921 definió su idea de crítica en un ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe (*Goethes*

⁶⁷ Pierre Bourdieu, *Language & Symbolic Power*, p. 164. Versión española: "Panofsky trata la perspectiva como una *forma histórica*, sin que por eso llegue lo suficientemente lejos para reconstruir sistemáticamente sus *condiciones sociales* de producción."

Wahlverwandtschaften). En su opinión, la crítica debería buscar el contenido de verdad en una obra de arte mientras que el comentario debería buscar su contenido material. Se requiere, siempre, de una distancia histórica para la crítica. Sin embargo, el crítico nunca revela el enigma que se esconde en una obra de arte. La aprehensión de su misterio supone una experiencia individual que necesita ser vivida pero no narrada o enseñada. Entre 1924 y 1925, escribió *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (*El origen del drama barroco alemán*) considerado "one of the most original books of literary and philosophical criticism of the twentieth century."⁶⁸

En *An Essay on Man*, Cassirer presenta en inglés las ideas principales así como las conclusiones que desarrolló en su obra emblemática *Die Philosophie der Symbolischen Formen* (*Filosofía de las formas simbólicas*). Cassirer encuentra en el mundo humano una característica que lo diferencia de los otros organismos. Así, considera que el hombre se adapta a su entorno mediante un nuevo método que se distingue de los sistemas comunes que despliegan todas las especies animales. Estos dos sistemas fueron definidos por el biólogo Uexhüll cuyas teorías críticas dedicadas a la biología Cassirer investiga profundamente para comparar la vida humana con la vida de los otros organismos. Uexhüll identifica, pues, un sistema receptor (*Merknetz*) y un sistema efector (*Wirknetz*) en cada organismo. Mientras el sistema receptor proporciona la recepción de los estímulos externos a las especies biológicas, un organismo reacciona contra ellos mediante un sistema efector. Así, cooperación y equilibrio se precisan entre estos dos sistemas para preservar un organismo de la muerte. Los sistemas receptor y efector están

⁶⁸ George Steiner en la introducción que se incluye en Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama* (Londres y Nueva York: Verso, 2003), p. 7. Versión española: "uno de los libros de crítica literaria y filosófica más originales del siglo XX."

íntimamente relacionados por lo que Uexhüll describe sus relaciones internas como el círculo funcional (*Funktionskreis*) del animal.⁶⁹

Además de estos dos sistemas, en el hombre Cassirer define un tercer vínculo que explica el nuevo método de adaptación que el hombre muestra de forma evidente. Este vínculo, diferente y diferenciado, se llama el sistema simbólico cuya existencia supone una revolución total en la vida humana pues implica que "compared with the other animals man lives not merely in a broader reality; he lives, so to speak, in a new *dimension* of reality."⁷⁰ Y esta nueva dimensión de la realidad resulta de un proceso de pensamiento que existe en el hombre pero que no existe en otros animales. Esta distinción, que separa al hombre del resto de los animales, debe ser contemplada como un progreso o una mejora aunque esta perspectiva es a menudo negada por muchos filósofos. Sin embargo, Cassirer afirma, de forma pragmática, que no existe opción alguna para que este tercer vínculo se invierta:

Man cannot escape from his own achievement. He cannot but adopt the conditions of his own life. No longer in a merely physical universe, man lives in a symbolic universe. Language, myth, art, and religion are parts of this universe. They are the varied threads which weave the symbolic net, the tangled web of human experience. All human progress in thought and experience refines upon and strengthens this net.⁷¹

Como consecuencia de vivir en un universo simbólico, el hombre no se puede enfrentar a su realidad de forma inmediata. Por

⁶⁹ Ernst Cassirer, *An Essay on Man* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1963), p. 24.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 24. Versión española: "comparado con los otros animales, el hombre no vive simplemente en una realidad más amplia; por decirlo de alguna manera, vive en una *nueva* dimensión de la realidad."

⁷¹ *Ibid.*, p. 25. Versión española: "El hombre no puede escapar de su propio logro. No puede sino adoptar las condiciones de su propia vida. Ya no simplemente en un universo físico, el hombre vive en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión son partes de este universo. Son los diferentes hilos que tejen esta red simbólica, la maraña complicada de la experiencia humana. Todo el progreso humano en pensamiento y experiencia refina y estrecha esta red."

consiguiente, Cassirer observa que la "physical reality seems to recede in proportion as man's symbolic activity advances."⁷² Así, las formas lingüísticas, las imágenes artísticas, los símbolos míticos y los ritos religiosos continuamente aparecen y se arremolinan entorno al hombre, como resultado de la permanente conversación que el hombre mantiene consigo en vez de abordar y afrontar las cosas por ellas mismas. Cassirer señala, pues, que el hombre no puede ver o conocer nada que no sea mediante artificialidades.⁷³

Debido a esta situación, Cassirer exhorta a revisar y corregir la definición clásica de hombre. Considera que el hombre se caracteriza por la racionalidad pero no por el mito. E incluso si el lenguaje se identificase con la razón, razona que "this definition fails to cover the whole field."⁷⁴ Por consiguiente, el lenguaje comprende un lenguaje conceptual o lógico, o un lenguaje científico, pero también un lenguaje emocional y un lenguaje de imaginación poética. Por tanto, Cassirer define el hombre como un *animal symbolicum* en lugar de describirlo como un *animal rationale*. Esta definición es una consecuencia de la inadecuación que observa en la razón cuando ésta pretende "to comprehend the forms of man's cultural life in all their richness and variety."⁷⁵ Estas formas culturales se reconocen como formas simbólicas.

Cassirer propone profundizar en la definición de hombre como *animal symbolicum* pues el "symbolic thought and symbolic behaviour are among the most characteristic features of human life, and that the whole progress of human culture is based on these conditions, is undeniable."⁷⁶ Así, aborda la cuestión del origen del lenguaje, el arte

⁷² Ernst Cassirer, *An Essay on Man*, p. 25. Versión española: "realidad física parece retroceder a medida que la actividad simbólica del hombre avanza."

⁷³ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 25. Versión española: "esta definición consigue cubrir todo el espectro."

⁷⁵ *Ibid.*, p. 26. Versión española: "comprender las formas de la vida cultural del hombre en toda su variedad y riqueza."

⁷⁶ *Ibid.*, p. 27. Versión española: "pensamiento simbólico y el comportamiento simbólico se encuentran entre las características más destacadas de la vida humana"

y la religión, si bien comenta que este tema se ha convertido en una disputa metafísica para algunos estudiosos y, en consecuencia, el tema del simbolismo se ha convertido en un problema crucial.⁷⁷

Comparando modos diferentes de comportamiento simbólico hallados en el reino animal, Cassirer intenta describir la actitud simbólica del hombre. De esta comparación concluye que "the difference between *propositional language* and *emotional language* is the real landmark between the human and the animal world."⁷⁸ Así, el habla distingue el hombre del resto de las especies animales. Como algunos animales poseen sistemas complejos de signos y señales, Cassirer exige diferenciar los signos de los símbolos para dibujar claramente la línea que separa el habla humana de los sonidos animales y del comportamiento simbólico.

De entrada, Cassirer opone las señales a los símbolos. Así considera que un símbolo no puede ser reducido a una señal pues ambos encajan en dos universos diferentes que se adscriben al discurso. Mientras una señal "is a part of the physical world of being,"⁷⁹ un símbolo es un elemento de "the human world of being."⁸⁰ Cassirer, pues, confronta la realidad física a las formas culturales humanas para así enfrentar la señal con el símbolo. Cassirer luego define una señal como un operador y un símbolo como algo que designa siguiendo las tesis de Charles Morris. Para Cassirer, los símbolos tienen un valor funcional.⁸¹

Además de este valor funcional, Cassirer define extensamente el simbolismo y los símbolos. Considera el habla humana como una

y que todo el progreso de la cultura humana se base en estas condiciones se trata de un hecho innegable."

⁷⁷ Ernst Cassirer, *An Essay on Man*, p. 27.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 30. Versión española: "la diferencia entre el *lenguaje proposicional* y el *lenguaje emocional* constituye el hito verdadero entre el mundo humano y el mundo animal."

⁷⁹ *Ibid.*, p. 32. Versión española: "es una parte del mundo físico del ser."

⁸⁰ *Ibid.*, p. 32. Versión española: "[d]el mundo humano del ser." La cursiva es mía.

⁸¹ *Ibid.*, p. 32.

especie de llave mágica que abre y conduce al simbolismo el cual, al mismo tiempo, da acceso al mundo de la cultura humana. Por tanto, caracteriza el simbolismo como universal, válido y de aplicabilidad general.⁸² Sin embargo, Cassirer insiste en el hecho de que la aplicabilidad del simbolismo humano se complementa con su variabilidad. Así, la aplicabilidad universal y la variabilidad son dos características correlativas que muestra el simbolismo humano:

Universal applicability, owing to the fact that everything has a name, is one of the greatest prerogatives of human symbolism. But it is not the only one. There is still another characteristic of symbols which accompanies and complements this one, and forms its correlate. A symbol is not only universal but extremely variable. I can express the same meaning in various languages; and even within the limits of a single language a certain thought or idea may be expressed in quite different terms.⁸³

Cassirer subraya, pues, la universabilidad y la variabilidad que manifiesta un símbolo. Estas dos características correlativas confrontan un signo o señal a un símbolo. Así, si la universabilidad y la variabilidad definen un símbolo, luego la fijeza y la unicidad describen un signo o señal.⁸⁴ Además de contrastar una señal con un símbolo, Cassirer iguala una señal a un signo. Pero también Cassirer caracteriza el símbolo humano por su versatilidad en clara oposición a un signo o señal: "A genuine human symbol is characterized not by its uniformity but by its versatility. It is not rigid or inflexible but

⁸² Ernst Cassirer, *An Essay on Man*, p. 35.

⁸³ *Ibid.*, p. 36. Versión española: "La aplicabilidad universal, debido al hecho de que todo tiene un nombre, es una de las prerrogativas más importantes del simbolismo humano aunque no es la única. Existe todavía otra característica de los símbolos la cual acompaña y complementa la anterior formando su correlacionado. Un símbolo no sólo es universal sino extremadamente variable. Puedo expresar el mismo significado en diversos lenguajes; e incluso dentro de los límites de un solo lenguaje un pensamiento o idea determinados se pueden expresar en términos bastante diferentes."

⁸⁴ *Ibid.*, p. 36.

mobile.”⁸⁵ Y la variabilidad y la movilidad son aspectos que se circunscriben al símbolo humano pero no aparecen o no se incluyen en los signos y señales que presentan otras especies animales, como Cassirer demuestra en su distinción teórica entre el signo o la señal y el símbolo.⁸⁶

Después de esto, Cassirer trata otra cuestión: el problema de la dependencia del pensamiento relacional del pensamiento simbólico.⁸⁷ Expone que “without a complex system of symbols relational thought cannot arise at all, much less reach its full development.”⁸⁸ Cassirer destaca que en el hombre existe un tipo especial de pensamiento relacional que no aparece en otras especies animales. Así, el hombre ha conseguido aprender cómo aislar relaciones. Este hecho significa, pues, que el hombre no depende de datos concretos sensoriales para comprender el significado abstracto que está contenido en estas relaciones.⁸⁹ Cassirer recapitula afirmando que esta consecución no habría sido posible sin el lenguaje humano. El habla humana y el sistema complejo de símbolos, por consiguiente, distinguen el hombre del resto del reino animal. Como Cassirer considera la vida humana íntimamente relacionada con el simbolismo, imagina lo que hubiese ocurrido de no haber existido el simbolismo:

Without symbolism the life of man would be like that of the prisoners in the cave of Plato’s famous simile. Man’s life would be confined within the limits of his biological needs and his practical interests; it could find no access to the “ideal world” which is opened to him from different sides by religion, art, philosophy, science.⁹⁰

⁸⁵ Ernst Cassirer, *An Essay on Man*, p. 36. Versión española: “Un símbolo humano genuino se caracteriza no sólo por su uniformidad sino por su versatilidad. No es rígido o inflexible sino móvil.”

⁸⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 38. Versión española: “sin un sistema complejo de símbolos no puede, bajo ninguna circunstancia, surgir el pensamiento relacional y mucho menos lograr su pleno desarrollo.”

⁸⁹ *Ibid.*, p. 38.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 41. Versión española: “Sin el simbolismo la vida del hombre habría sido como aquella de los prisioneros en la caverna del famoso símil de Platón. La vida

Todorov entiende el marco teórico sobre simbolismo desarrollado por Cassirer como una fuente para la semiótica moderna. Aunque enfatiza que la obra cumbre de Cassirer sobre formas simbólicas consiste más bien en un proyecto filosófico que en una contribución verdadera a la ciencia, Todorov señala que "le mérite de Cassirer est de s'être interrogé sur les lois spécifiques qui régissent les systèmes symboliques, et sur leur différence d'avec les règles de la logique."⁹¹

Por el contrario, Bourdieu incluye el sistema simbólico de Cassirer en su clasificación de instrumentos simbólicos como estructuras estructurantes para abordar el poder simbólico. Comenta que Cassirer "treats the different symbolic universes (myth, language, art and science) as instruments for knowing and constructing the world of objects, as "symbolic forms"."⁹² Al clasificar el sistema de Cassirer de esta manera, Bourdieu subraya el hecho de que Cassirer se alinea con Marx pues ambos reconocen el "aspecto activo" de la cognición.⁹³

Mientras Cassirer formula un sistema teórico-filosófico basado en formas simbólicas, Benjamin intenta arrojar luz sobre el concepto de la alegoría el cual se confrontó con la noción del símbolo durante el periodo romántico. En su ensayo dedicado al drama barroco alemán, *Ursprung des deutschen Trauerspiels (El origen del drama barroco alemán)*, Benjamin denuncia que la filosofía del arte está dominada por una idea del símbolo que pervierte completamente su noción original. Expone que, debido al caos que reinaba durante los

del hombre estaría confinada dentro de los límites de sus necesidades biológicas y sus intereses prácticos; no podría tener acceso al "mundo ideal" que se le abre desde diferentes ámbitos como la religión, el arte, la filosofía, la ciencia."

⁹¹ Oswald Ducrot and Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, p. 116. Versión española: "el mérito de Cassirer consiste en haberse interrogado sobre las leyes específicas que rigen los sistemas simbólicos y sobre la diferencia de las mismas en relación con las reglas de la lógica."

⁹² Pierre Bourdieu, *Language & Symbolic Power*, p. 164. Versión española: "trata los diferentes universos simbólicos (mito, lenguaje, arte y ciencia) como instrumentos para conocer y construir el mundo de los objetos, como "formas simbólicas"."

⁹³ *Ibid.*, p. 164.

primeros albores del Romanticismo, la noción del símbolo, que también se usa en teología, se asociaba al sentimentalismo que afectaba profundamente a la filosofía de la belleza.⁹⁴

Si bien la noción genuina del símbolo se refiere a una unidad indivisible de forma y contenido, su idea equivocada conduce a no considerar el contenido en ningún análisis formal ni a suponer la forma en ninguna estética del contenido. Así, esta arbitrariedad acontece cuando una idea que se manifiesta en una obra de arte se interpreta como un símbolo. Como resultado de este malentendido, "die Einheit von sinnlichem und übersinnlichem Gegenstand, die Paradoxie des theologischen Symbols, wird zu einer Beziehung von Erscheinung und Wesen verzerrt."⁹⁵ De esta manera, lo bello, entendido como creación simbólica, se le supone que constituye un todo continuo con lo divino. Esta deformación que aparece en la noción del símbolo está ocasionada por la perspectiva de la estética romántica la cual, al mismo tiempo, se enraíza en el Clasicismo. Benjamin señala que esta idea distorsionada del símbolo precede a la desolación que percibe y crítica en el panorama de la crítica del arte moderno.⁹⁶

El Clasicismo opone un símbolo profano, que se caracteriza por su movimiento, a la noción de la alegoría entendida como un nuevo concepto especulativo. Esta idea nueva de la alegoría proporciona "er in der Tat als der finstere Fond abgestimmt war, gegen den die Welt des Symbols hell sich abheben sollte."⁹⁷ Benjamin analiza el debate teórico que la forma de la alegoría provoca cerca de 1800 para así

⁹⁴ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften I.1*, edited by Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974), pp. 336-337. Versión española en Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*. Traducción de José Muñoz Millanes (Madrid: Taurus Humanidades, 1990), pp. 151-152.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 336. Versión española: "la unidad del objeto sensible y el suprasensible, que constituye la paradoja del símbolo teológico, se distorsiona en una relación entre la manifestación y la esencia." En *Ibid.*, p. 152.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 337 (*Ibid.*, p. 152).

⁹⁷ *Ibid.*, p. 337. Versión española: "el fondo oscuro contra el que el mundo del símbolo debía destacarse en claro." En *Ibid.*, p. 153.

entender la existencia del antagonismo que enfrenta la alegoría y el símbolo. Así, Goethe, en una carta a Schiller, define la alegoría en términos peyorativos pues razona que la poesía busca lo general en lo particular y no lo particular en lo general, lo cual origina la forma alegórica.⁹⁸ Por el contrario, Schopenhauer no tolera que una obra de arte "absichtlich und eingeständlich zum Ausdruck eines Begriffes bestimmt"⁹⁹ como así ocurre con la alegoría. Además de Goethe y Schopenhauer, Benjamin comenta que otros grandes artistas como Yeats malentendieron la alegoría al igualarla con una imagen ilustrativa y su correspondiente significado. Benjamin relaciona esta asunción con la vaguedad que estos autores tienen sobre los libros de emblemas visuales y literarios pertenecientes al Barroco.¹⁰⁰ Según Benjamin, la alegoría "ist nicht spielerische Bildertechnik, sondern Ausdruck."¹⁰¹

Como Benjamin pretende demostrar que el concepto de la alegoría es también una expresión de imágenes, explora los prejuicios románticos que conducen a concebir la alegoría como signo. Menciona a Creuzer quien fue el primero en definir la alegoría como un signo. Creuzer también describe una alegoría comparándola con un símbolo. Así, mientras una alegoría es "einen allgemeneinen Begriff, oder eine Idee, die von ihr selbst verschieden ist,"¹⁰² un símbolo significa "die versinnlichte, verkörperte Idee selbst."¹⁰³ Por otra parte, Görres clarifica estos dos conceptos mediante la inclusión de la cuestión temporal. Por consiguiente, un símbolo es un signo de

⁹⁸ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften I.1*, p. 338. Versión española en Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, p. 153.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 338. Versión española: "está destinada de modo deliberado y explícito a la expresión de un concepto." En *Ibid.*, p. 154.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 339 (*Ibid.*, pp. 154-155).

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 339. Versión española: "no es una técnica gratuita de producción de imágenes, sino expresión." En *Ibid.*, p. 155.

¹⁰² *Ibid.*, p. 341. Versión española: "un concepto general o una idea que no coincide con ella." En *Ibid.*, p. 157.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 341. Versión española: "la idea misma encarnada y hecha sensible." En *Ibid.*, p. 157.

ideas y una alegoría es una réplica dinámica de estas ideas.¹⁰⁴ Para Benjamin, la inclusión del aspecto histórico en el concepto de la alegoría otorga un carácter dialéctico a la forma alegórica.¹⁰⁵ El parámetro temporal, pues, permite una definición formal que describe la relación entre el símbolo y la alegoría pero además revela la manera barroca de entender la forma alegórica:

Während im Symbol mit der Verklärung des Unterganges das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erlösung flüchtig sich offenbart, liegt in der Allegorie die *facies hippocratica* der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen. Die Geschichte in allem was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz –nein in einem Totenkopfe aus. (...) es spricht nicht nur die Natur des Menschendaseins schlechthin, sondern die biographische Geschichtlichkeit eines einzelnen in dieser seiner naturverfallensten Figur bedeutungsvoll als Rätselfrage sich aus. Das ist der Kern der allegorischen Betrachtung, der barocken, weltlichen Exposition der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt; bedeutend ist sie nur in den Stationen ihres Verfalls. Soviel Bedeutung, soviel Todverfallenheit, weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung eingräbt. Ist aber die Natur von jeher todverfallen, so ist sie auch allegorisch von jeher.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften I.1*, p. 342. Versión española en Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, p. 158.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 341-343 (*Ibid.*, pp. 158-159).

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 343. Versión española: "Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la decadencia, el rostro transformado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del observador como pasaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o, mejor dicho: en una calavera. (...) sin embargo, en esta figura suya (la más sujeta a la naturaleza) se expresa plenamente y como enigma, no sólo la condición de la existencia humana en general, sino también la historicidad biográfica de un individuo. Tal es el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y secular de la historia de los padecimientos del mundo, el cual sólo es significativo en las fases de su decadencia. A mayor significación, mayor sujeción a la muerte, pues es la muerte la que excava más profundamente la abrupta línea de demarcación entre la *physis* y la significación. Pero, si la naturaleza ha estado desde siempre sujeta a la muerte, entonces desde siempre ha sido también alegórica." En *Ibid.*, p. 159.

En consecuencia, la fugacidad del símbolo contrasta con el carácter histórico de la alegoría. Ésta alberga, pues, la perspectiva barroca de la historia interpretada como algo triste y, al mismo tiempo, enlazada estrechamente con la muerte, la cual, a su vez, se vincula con la *physis*. La relación entre naturaleza e historia que define el concepto barroco de la alegoría se origina, no obstante, en el siglo XVI.¹⁰⁷ Durante el siglo XVII el mundo profano se encumbró aunque también se devaluó si se analiza este proceso en términos alegóricos. Como resultado de esta dialéctica religiosa del contenido aparece una dialéctica de la convención y de la expresión pues la alegoría es paradójicamente convención y expresión. Así, "die Allegorie des XVII. Jahrhunderts is nicht Konvention des Ausdrucks sondern Ausdruck der Konvention."¹⁰⁸

La solución a todas estas antinomias es dialéctica pues se halla en la esencia de la escritura misma.¹⁰⁹ Así, la escritura preserva su sacralidad componiendo estructuras complejas que forman jeroglíficos. En el Barroco, por tanto, la escritura tiende hacia la imagen visual.¹¹⁰ Benjamin considera que "kein härterer Gegensatz zum Kunstsymbol, dem plastischen Symbol, dem Bilde der organischen Totalität ist denkbar als die amorphe Bruchstück, als welches das allegorische Schriftbild sich zeigt."¹¹¹ Esta oposición entre el concepto de la alegoría y la idea del símbolo permite a Benjamin considerar al Barroco como el antagonista soberano del Clasicismo en lugar del Romanticismo.¹¹²

¹⁰⁷ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften I.1*, p. 344. Versión española en Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, p. 160.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.351. Versión española: "la alegoría del siglo XVII no es convención de la expresión, sino expresión de la convención." En *Ibid.*, p. 168.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 351 (*Ibid.*, p. 168).

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 351 (*Ibid.*, pp. 168).

¹¹¹ *Ibid.*, p. 351-352. Versión española: "Es difícil imaginar algo que se oponga más encarnizadamente al símbolo artístico, al símbolo plástico, a la imagen de la totalidad orgánica, que este fragmento amorfo en el que consiste la imagen gráfica alegórica." En *Ibid.*, p. 168.

¹¹² *Ibid.*, p. 352 (*Ibid.*, p. 168).

En el *Trauerspiel*, la historia se escribe en caracteres transitorios pues describe la relación entre la historia-naturaleza en forma de una ruina.¹¹³ Como la historia se entiende como un ocaso pero no como un proceso de vida eterna, la alegoría se concibe como si estuviese más allá de la belleza: "damit bekennt die Allegorie sich jenseits von Schönheit."¹¹⁴ Por esta razón, el Barroco venera la ruina que se define como "das hochbedeutende Fragment, das Bruchstück: es ist die eldste Materie der barocken Schöpfung."¹¹⁵ Tal y como Benjamin expone, las ruinas como elementos formales caracterizan la estructura alegórica del *Trauerspiel*.¹¹⁶

Por consiguiente, el aspecto temporal distingue claramente la alegoría del símbolo. Mientras éste último tiende a la absorción, el primero, para frustrar esta absorción, se renueva continuamente. Así, la mutabilidad de la alegoría contrasta con la inmutabilidad que manifiesta el símbolo. Como la alegoría cambia y se renueva constantemente, Benjamin asocia el sentimiento de melancolía con la forma alegórica:

Allegorien vertalten, weil das Bestürzende zu ihrem Wesen gehört. Wird der Gegenstand unterm Blick der Melancholie allegorisch, läßt sie das Leben von ihm abfließen, bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück, so liegt er vor dem Allegoriker, auf Gnade und Ungnade ihm überliefert. Das heißt: eine Bedeutung, einen Sinn auszustrahlen, ist er von nun an ganz unfähig; an Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht. Er legt's in ihn hinein und langt hinunter: das ist nicht psychologisch sondern ontologisch hier der Sachverhalt. In seiner Hand wird das Ding zu etwas anderem, er redet dadurch von etwas anderem und es wird ihm ein Schlüssel zum Bereiche verborgenen

¹¹³ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften I.1*, p. 353. Versión española en Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, pp. 170-171.

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 353-354. Versión española: "la alegoría reconoce encontrarse más allá de la categoría de lo bello." En *Ibid.*, p. 171.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 354. Versión española: "(...) el fragmento altamente significativo, el trozo, es el material más noble de la creación barroca." En *Ibid.*, p. 171.

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 357-358 (*Ibid.*, p. 176).

Wissens, asl dessen Emblem er es verehrt. Das macht des Schriftcharakter der Allegorie.¹¹⁷

Según las tesis de Benjamin, la iconografía barroca supone desnudar los objetos materiales pero nunca descubrirlos. Y, en consecuencia, el *Trauerspiel*, concebido como forma alegórica, consiste en un drama para el lector.¹¹⁸ A través de esta investigación sobre la alegoría, Benjamín arroja luz sobre el *Trauerspiel* puesto que "die philosophische Erkenntnis der Allegorie allein, (...) ist der Grund, auf dem das Bild des Trauerspiels mit lebendigen (...) Farben sich abhebt, der einzige, auf dem das Grau der Retuschen nicht haftet."¹¹⁹

1.5 Historia y filosofía del arte indio: A. K. Coomaraswamy

Ananda K. Coomaraswamy (Colombo 1877 – Needham 1947) fue un historiador y filósofo del arte indio. Como investigador, Coomaraswamy se dedicó a la cultura india, sobre todo a la metafísica y al simbolismo, pero también comparó el arte oriental con el arte cristiano medieval, principalmente a través de las teorías sobre arte de Meister Eckhart. Por tanto, sus ensayos unen las tradiciones occidentales y orientales. Coomaraswamy introdujo, pues, la interpretación de la cultura india a Occidente por lo que sus

¹¹⁷ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften I.1*, p. 359. Versión española: "Las alegorías envejecen, ya que el efecto chocante forma parte de su esencia. Si el objeto se vuelve alegórico bajo la mirada de la melancolía y ésta hace que la vida lo desaloje hasta que queda como muerto, aunque seguro en la eternidad, entonces el objeto yace frente al alegorista, entregado a merced suya. Lo cual quiere decir que a partir de ahora el objeto es totalmente incapaz de irradiar un significado, un sentido; el significado que le corresponde es el que le presta el alegorista. Éste lo deposita en el objeto para echar luego mano de él: un gesto al que no hay que atribuir un alcance psicológico, sino ontológico. En su poder la cosa se transforma en algo distinto y él habla así de algo diferente, y la cosa se convierte para él en la clave de un dominio de saber escondido, y como emblema de ese saber él la venera. Esto es lo que hace de la alegoría una escritura." En Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, p. 177.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 360 (*Ibid.*, pp. 178-179).

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 366. Versión inglesa: "the philosophical understanding of allegory, (...), is the only background against which the image of the *Trauerspiel* stands out in living and (...) beautiful colours, the only background not darkened by the grey of retouching." En Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, p. 189.

escritos sobre arte "reversed the negative opinion of western critics about the value and nature of Indian art."¹²⁰ Su investigación se fundamentaba en la interdisciplinariedad.

Según Coomaraswamy, el arte es imaginación pues el artista representa imágenes relacionadas con referentes que antes se encontraban en la mente del artista. El origen de estas imágenes es por tanto mental pero no procedentes de "any "natural" *pratyasksa* model."¹²¹ Coomaraswamy opone la palabra sánscrita *pratyasksa*, como algo característico del sujeto, a *paroksa*, como algo distintivo de los ángeles. Así, mientras la palabra *pratyasksa* se refiere a las cosas asociadas al hombre, el término *paroksa* se vincula con el simbolismo.

Coomaraswamy considera que el historiador del arte y de las ideas estéticas moderno sólo muestra interés "in aesthetic surfaces and sensations,"¹²² mientras que el estudioso de los símbolos "is often accused of "reading meanings" into the verbal or visual emblems of which he proposes an exegesis."¹²³ Por esta razón, define en una obra de arte un elemento "constante" que contrasta con uno "variable." Entiende que:

(...) the most significant element in a given work of art is precisely that aspect of it which may, and often does, persist unchanged throughout millennia and in widely separated areas; and the least significant, those accidental variations of style by which we are enabled to date a given work or even in some cases to attribute it to an individual artist.¹²⁴

¹²⁰ Rama P. Coomaraswamy, editor, *The Essential Ananda K. Coomaraswamy* (Bloomington: World Wisdom, 2004), p. 4. Versión española: "Invirtió la opinión negativa de los críticos occidentales sobre el valor y la naturaleza del arte indio."

¹²¹ *Ibid.*, p. 125. Versión española: "ningún modelo *pratyasksa* "natural"."

¹²² *Ibid.*, p. 169. Versión española: "en superficies estéticas y sensaciones."

¹²³ *Ibid.*, p. 103. Versión española: "se le acusa a menudo de "leer significados" de los emblemas verbales o visuales de los cuales propone una exégesis."

¹²⁴ *Ibid.*, p. 103. Versión española: "(...) el elemento más significativo de una obra de arte determinada es precisamente aquel aspecto de la misma que puede, como a menudo ocurre, permanecer invariable a lo largo de los milenios y en áreas extensamente separadas; y el menos significativo, esas variaciones accidentales de

De esta manera Coomaraswamy identifica el elemento “constante” con el aspecto simbólico de una obra de arte y el “variable” con las variaciones estilísticas. Por tanto, considera a cualquier historia del arte como incompleta a menos que contemple estos dos elementos y “the logic of their relationship in the composition”¹²⁵ como objetos de estudio de la historia del arte. Reclama, pues, que la iconografía debería ser completamente incorporada e integrada dentro de la historia del arte. Y, para finalizar, advierte contra las peligrosas “overintellectual interpretations of ancient works of art.”¹²⁶

En *The Transformation of Nature in Art* (*La transformación de la naturaleza en arte*), Coomaraswamy distingue el símbolo del signo siguiendo la distinción formulada por Jung aunque su base teórica para esta diferenciación procede de un comentario sobre los *Vedānta Sūtras* realizados por Śankarācārya.¹²⁷ Así, Coomaraswamy define al símbolo como “the best possible formula by which allusion may be made to a relatively unknown “thing”, which referent, however, is nevertheless recognized or postulated as “existing.”¹²⁸ Además de aludir a un fenómeno desconocido, y quizás irreconocible, el concepto del símbolo se caracteriza por su inteligibilidad.¹²⁹ Por el contrario, describe el signo como “an analogous or abbreviated expression for a definitely known thing.”¹³⁰ Mientras el uso del símbolo se basa en una convicción, y, en consecuencia, en una autoridad, que evidencia que cualquier intento de representar claramente un referente desconocido

estilo por las cuales somos capaces de datar una obra determinada o incluso, en algunos casos, atribuirla a un artista individual.”

¹²⁵ Rama P. Coomaraswamy, editor, *The Essential Ananda K. Coomaraswamy*, p. 103. Versión española: “la lógica de su relación en la composición.”

¹²⁶ *Ibid.*, p. 108. Versión española: “interpretaciones sobre-intelectuales de las obras de arte antiguas.”

¹²⁷ Ananda K. Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art* (New York: Dover Publications, 1964), p. 126.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 126. Versión española: “la mejor fórmula posible por la cual se puede aludir a una “cosa” relativamente desconocida, cuyo referente, sin embargo, se puede reconocer o postular como “existente.””

¹²⁹ *Op. cit.*, p. 106.

¹³⁰ *Op. cit.*, p. 126. Versión española: “una expresión abreviada o análoga para una cosa definitivamente conocida.”

y existente es imposible, el uso del signo supone que su significado es siempre conocido.¹³¹ Si un signo se confunde con un símbolo, luego Coomaraswamy considera que existe un proceso de sentimentalidad; pero si un símbolo se confunde con un signo, luego existe reconocimiento.¹³²

1.6 Estudios religiosos: Mircea Eliade

Mientras Cassirer define el hombre como un *animal symbolicum*, Mircea Eliade (Bucarest 1907- Chicago 1986) considera al hombre como un símbolo vivo.¹³³ Eliade estudió los símbolos, las imágenes y los mitos como historiador de las religiones y luchó para establecer la historia de las religiones como una disciplina autónoma, claramente separada y diferenciada de la antropología, el orientalismo, la etnología, la sociología y de la psicología religiosa.

A pesar de que Eliade reivindica para el estudio de las tradiciones religiosas una categoría dentro de las disciplinas académicas, su enfoque al simbolismo ofrece una perspectiva netamente interdisciplinaria. No sólo investiga el símbolo desde la interdisciplinarietà sino que persigue determinar la funcionalidad del mismo. Aunque el estudio de los símbolos que desarrolla Eliade se base en escritos teóricos, reivindica que el conocimiento adquirido de este estudio sea aplicado con inmediatez a la realidad del hombre.

Por todo esto, Eliade define un símbolo a partir de las funciones que reúne y despliega. Un símbolo, por tanto, revela los aspectos profundos de la realidad que permanecen ocultos a otras formas de conocimiento o disciplinas académicas. Aclara que las imágenes, los símbolos y los mitos no son el resultado de creaciones psíquicas fruto de la insensatez sino que representan una necesidad además de

¹³¹ Ananda K. Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art*, p. 126.

¹³² *Ibid.*, p. 126.

¹³³ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos* (Madrid: Taurus, 1955 (1999)), p. 38.

desempeñar una función determinada. Así, para Eliade, la función de los símbolos consiste en descubrir los aspectos no revelados de la realidad al hombre. Por consiguiente, considera que el pensamiento simbólico es inherente al ser humano puesto que precede al lenguaje y al pensamiento discursivo.¹³⁴

En consecuencia, como su investigación sobre simbolismo se consagra a las funciones que un símbolo o bien un grupo de símbolos despliega, Eliade considera un sin sentido, en términos filosóficos, cualquier investigación sobre los orígenes de una imagen o la traducción de una imagen a unos términos determinados. Como concibe una imagen compuesta por un conjunto de significados, cualquier intento de confinarla conceptualmente significa anihilarla y, por ende, anular cualquier modo de adquirir conocimiento a través de ella.¹³⁵

Los símbolos pueden cambiar no así su función.¹³⁶ Eliade considera que las imágenes, los símbolos y los arquetipos están vivos y, como consecuencia de su renovación continuada, inducen estilos culturales.¹³⁷ Así, las culturas permanecen abiertas debido a la presencia de imágenes y símbolos en su seno. Los símbolos y las imágenes, por tanto, provocan una apertura en las culturas pues, por una parte, un símbolo revela situaciones límite individuales y, por otra, una imagen conduce a la trascendencia. Este aspecto trascendente, que se halla en el corazón mismo de cualquier cultura, no puede ser negado pues su negación significaría un ahogamiento en cualquier cultura. Además de poseer un carácter espiritual, las imágenes se abren a un mundo transhistórico donde se permite que las diferentes historias se comuniquen entre ellas.¹³⁸

¹³⁴ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, p. 12.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 186.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 187.

Sin embargo, Eliade señala que el simbolismo no sólo se relaciona con la trascendencia pues en la antigüedad ni el plano espiritual ni el material estaban diferenciados. La distinción entre lo espiritual y lo material no existía en el pasado por lo que ambos planos se complementaban. Por tanto, considera que el simbolismo incorpora un valor nuevo al objeto o a la acción pues el simbolismo los "abre." Como consecuencia de esta apertura, el pensamiento simbólico provoca que la realidad inmediata del hombre se resquebraje pero sin que ésta quede socavada.¹³⁹

Eliade reclama que distintas disciplinas tales como la estética, la psicología y la antropología filosófica colaboran para investigar el simbolismo pues su estudio afecta de manera directa al hombre.¹⁴⁰ Como la historia de las religiones reúne en su seno los arquetipos y sus fuentes teóricas derivan del pensamiento simbólico, otorga al historiador de las religiones un status privilegiado para investigar los símbolos.¹⁴¹

Por tanto, Eliade considera que la historia de las religiones y el estudio del hombre están íntimamente relacionados. En consecuencia, Eliade describe al hombre como un ser histórico pero también como un símbolo viviente. Al igualar al hombre a un ser histórico y a un símbolo vivo, le permite identificar la historia de las religiones con una *metapsicoanálisis* o una nueva *mayéutica*,¹⁴² que se entiende como "una técnica más espiritual, que se aplica sobre todo a aclarar el contenido histórico de los símbolos y de los arquetipos, a hacer transparente y coherente lo que era "alusivo", críptico o fragmentario."¹⁴³

El estudio de las tradiciones religiosas es, pues, considerado como una técnica que ayuda a comprender el significado de los

¹³⁹ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, pp. 190-191.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 20-21.

¹⁴² *Ibid.*, p. 38.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 38.

símbolos y de los arquetipos. Esta nueva concepción de los estudios religiosos implica, para el hombre moderno, por una parte, el descubrimiento de un comportamiento arcaico y la conciencia "de la riqueza espiritual que semejante comportamiento implica"¹⁴⁴ y, por otro lado, la liberación "de su provincianismo cultural y, sobre todo, del relativismo historicista y existencialista."¹⁴⁵

De resultas de superar su momento histórico, el hombre "se realiza como un ser integral, universal."¹⁴⁶ De esta manera, el hombre, liberado de restricciones históricas, comprende que su interior alberga todo un universo y que su cuerpo es, por tanto, considerado como un anthropocosmos. Esta comprensión le conduce a redescubrir las posiciones arquetípicas vinculadas con los ritmos cósmicos que contiene su interior. Así, el hombre adquiere "un conocimiento más total de su destino y de su significación."¹⁴⁷ Y este conocimiento le puede inducir a recuperar el simbolismo de su propio cuerpo.

Finalmente, Eliade considera que existe una lógica totalmente desapercibida del símbolo. Sostiene, pues, que la existencia de una disciplina dedicada a los estudios religiosos promoverá también su estudio. Comenta que hay correlaciones lógicas evidentes entre algunos grupos de símbolos. Sin embargo, Eliade se fija en un problema relacionado al estudio de estas conexiones lógicas que se establecen entre ciertos grupos de símbolos: "algunas zonas del inconsciente individual o colectivo ¿se hallan también ellas dominadas por el *logos*, o nos hallamos ante manifestaciones de un transconsciente?"¹⁴⁸

Eliade propone confinar el estudio del simbolismo a una disciplina de nueva creación llamada estudios religiosos. A pesar de

¹⁴⁴ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, p. 38.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 38.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 39.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 36.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 40.

que esta nueva disciplina parece presentarse como una rama teórica, se trata en realidad de una ciencia aplicada cuyo objetivo final se basa en la función del símbolo puesto que Eliade concibe el símbolo a partir de su funcionalidad. Así, considera el símbolo como un mecanismo para superar y abolir las restricciones humanas para finalmente cumplir con el oráculo délfico que instiga a conocerse a uno mismo.

1.7 Psicología: C. G. Jung

Mircea Eliade asistió a los encuentros que, anualmente, realizaba el grupo llamado Eranos, donde coincidió con Jung. El círculo de Eranos surgió a partir de una idea de Olga Fröbe-Kapteyn, cuyo objetivo principal consistía en crear un lugar físico donde se pudiesen encontrar y dialogar la cultura occidental y la oriental. Estos encuentros tenían lugar en Ascona-Moscia, en Suiza, cada mes de agosto, desde sus inicios en el año 1933. Carl Gustav Jung (Kesswil 1875- Küsnacht 1961), un psiquiatra y psicólogo suizo, fue uno de los participantes más influyentes en las sesiones de Eranos. La investigación de Jung se centró en el estudio de la psique a través de los sueños, el arte, los mitos, la religión y la filosofía. Se interesó asimismo por la alquimia.

Jung observa que el lenguaje humano contiene símbolos, signos e imágenes. Intenta definir esta diversidad de conceptos desde una perspectiva que se basa en los estudios que realiza sobre la psique humana. Así, Jung diferencia entre los símbolos, por un lado, y los signos y las imágenes, por el otro. Jung considera que los signos y las imágenes son "meaningless in themselves,"¹⁴⁹ aunque incorporen un significado reconocible a través del "common usage or deliberate

¹⁴⁹ Carl G. Jung *et al.*, *Man and His Symbols* (Londres: Aldus Books/Jupiter Books, 1964 (reimpreso en 1974)), p. 20. Versión española: "carentes de significado en ellos mismos."

intent,"¹⁵⁰ mientras que entiende el símbolo como "a term, a name, or even a picture that may be familiar in daily life."¹⁵¹

El signo, carente de significación, contrasta, pues, con el símbolo, el cual reúne una estructura significativa compleja. Así, Jung describe el símbolo por la dualidad que su significado presenta. Por consiguiente, un símbolo posee un significado evidente y convencional que se contrapone claramente con las connotaciones que comunican "something vague, unknown, or hidden from us."¹⁵²

No sólo la presencia o ausencia de significado distingue un símbolo de un signo. Jung señala asimismo cómo un signo y un símbolo se relacionan con el referente que, de forma separada, representan. Como consecuencia del dualismo que el símbolo presenta en su significado, un símbolo siempre representa algo más que su significado obvio mientras que un signo siempre se sitúa en un lugar inferior, si se compara con la idea que representa. Así, Jung establece una especie de jerarquía entre el referente, el signo y el símbolo. Por tanto, sitúa el símbolo por encima de la idea mientras que el signo se posiciona por debajo del concepto.¹⁵³

Según Jung, una imagen o una palabra pueden componer un símbolo. No restringe el concepto del símbolo a las palabras pues también incluye las representaciones visuales en su definición del símbolo. Considera que una palabra o una imagen se convierten en simbólicas cuando su significado contiene una dualidad en su seno que comunica más allá de la inmediatez y de la obviedad. Y relaciona el lado oculto, desconocido y vago que se esconde en el significado del símbolo con el inconsciente. Jung llama a esta parte desconocida

¹⁵⁰ Carl G. Jung *et al.*, *Man and His Symbols*, p. 20. Versión española: "uso común o propósito deliberado."

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 20. Versión española: "un término, un nombre o incluso una imagen que puede ser familiar en la vida cotidiana."

¹⁵² *Ibid.*, p. 20. Versión española: "algo vago, desconocido u oculto para nosotros."

¹⁵³ *Ibid.*, p. 55.

del significado el aspecto inconsciente, el cual "is never precisely defined or fully explained."¹⁵⁴

Un símbolo, por tanto, representa un concepto que no se puede definir o que no puede ser aprehendido en su totalidad.¹⁵⁵ Entiende Jung que un símbolo surge como consecuencia de dos factores que están interconectados: las limitaciones de la comprensión humana, por un lado, y los aspectos inconscientes de la percepción humana de la realidad, por el otro. Jung distingue entre dos tipos de sucesos: los acontecimientos psíquicos y aquellos que no se procesan. Mientras que un suceso psíquico resulta de la traducción mental de una experiencia, un evento no procesado surge de una experiencia que ha sido inconscientemente percibida pero que puede aparecer posteriormente como ocurrencia tardía o como sueño.¹⁵⁶

Jung establece una regla general según la cual "the unconscious aspect of any event is revealed to us in dreams, where it appears not as a rational thought but as a symbolic image."¹⁵⁷ A resultas de este hecho, Jung reivindica la existencia de la psique inconsciente además de sus contenidos conscientes.¹⁵⁸ Así, considera los sueños como expresiones que proceden del inconsciente. Adscribe también a los sueños una función compensatoria lo cual significa que los símbolos oníricos unen las partes instintivas y racionales de la mente humana, y, por tanto, "their interpretation enriches the poverty of consciousness so that it learns to understand again the forgotten language of the instincts."¹⁵⁹ Por esta misma razón, el equilibrio psíquico se restaura.

¹⁵⁴ Carl G. Jung *et al.*, *Man and His Symbols*, pp. 20-21. Versión española: "nunca se define precisamente o se explica completamente."

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵⁶ *Ibid.*, pp. 21-23.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 23. Versión española: "el aspecto inconsciente de cualquier suceso se nos revela en forma de sueños, donde este aspecto aparece no como un pensamiento racional sino como una imagen simbólica."

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 52. Versión española: "su interpretación enriquece la pobreza de la consciencia por lo que se aprende otra vez a comprender el lenguaje olvidado de los instintos."

Un sueño contiene elementos que no están vinculados con la persona que experimenta el sueño. Jung llama a estos elementos arquetipos o imágenes primordiales en vez de usar el término de elementos arcaicos acuñado por Freud. Jung define la noción del arquetipo como los contenidos del inconsciente colectivo. El arquetipo presenta un origen desconocido, se reproduce "in any time or in any time of the world,"¹⁶⁰ y es de naturaleza dinámica.¹⁶¹ Un arquetipo asimismo se entiende como "a tendency to form such representations of a motif-representation that can vary a great deal in detail without losing their basic pattern."¹⁶²

Como Jung entiende que el símbolo surge como consecuencia de manifestaciones psíquicas tales como sueños, sentimientos, pensamientos, actos y situaciones, clasifica luego los símbolos en representaciones simbólicas individuales o colectivas. Las individuales se originan en estas experiencias psíquicas íntimas. Por el contrario, el grupo colectivo reúne imágenes religiosas y representaciones colectivas que derivan de "primeval dreams and creative fantasies."¹⁶³ Sin embargo, además de esta clasificación basada en la recepción del símbolo, también cataloga los símbolos como culturales o naturales. Así, un símbolo cultural articula verdades eternas mientras que el natural procede de "the unconscious contents of the psyche."¹⁶⁴ Como un símbolo natural contiene un aspecto psíquico, presenta, por tanto, "an enormous number of variations on the essential archetypal images."¹⁶⁵ Mientras un símbolo cultural se

¹⁶⁰ Carl G. Jung *et al.*, *Man and His Symbols*, p. 69. Versión española: "en cualquier tiempo o en cualquier tiempo del mundo."

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 76.

¹⁶² *Ibid.*, p. 67. Versión española: "una tendencia a formar tales representaciones de una representación-motivo que pueden variar mucho en detalle sin que por ello pierdan su estructura básica."

¹⁶³ *Ibid.*, p. 55. Versión española: "sueños primitivos y fantasías creativas."

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 93. Versión española: "los contenidos inconscientes de la psique."

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 93. Versión española: "una cantidad ingente de variaciones de las imágenes arquetípicas esenciales."

desarrolla, el origen del símbolo natural se halla anclado en tiempos pasados y remotos.¹⁶⁶

La realidad, que se representa mediante formas simbólicas, y los miedos se manifiestan en estas imágenes primordiales o arquetipos.¹⁶⁷ Sin embargo, debido a su contenido inconsciente, su estudio concierne a la ciencia psicológica. Por tanto, la psicología examina estas imágenes arquetípicas definidas por Jung aunque algunas de ellas se reproducen ampliamente en el arte. En este sentido, a pesar de que Mircea Eliade investigó las relaciones entre el simbolismo y el psicoanálisis, las imágenes arquetípicas aún permanecen confinadas en territorios psicológicos y su estudio no ha trascendido las fronteras académicas.

Sin embargo, el estudio de los arquetipos puede conducir a un malentendido potencial puesto que puede considerarse que el mundo presenta un significado simbólico y, en consecuencia, entender la globalidad del cosmos como una manifestación simbólica latente. Los símbolos naturales existen aunque no todo presenta una naturaleza arquetípica. Este enfoque al estudio de los arquetipos supone, en realidad, una forma de reduccionismo que pervierte profundamente la investigación y posterior comprensión de los símbolos.

1.8 El símbolo [visual]: una definición integral

Esta exploración teórica que se ha llevado a cabo en los apartados previos ha mostrado diferentes enfoques que estudian el concepto del símbolo desde perspectivas diversas, las cuales engloban disciplinas dispares tales como la semiótica, la historia del arte, la filosofía o la psicología, entre otras. No se ha tratado de un estudio exhaustivo sobre simbolismo pues mi objetivo consistía en

¹⁶⁶ Carl G. Jung *et al.*, *Man and His Symbols*, p. 93.

¹⁶⁷ Manuel Antonio Castiñeiras González, *Introducción al método iconográfico* (Barcelona: Ariel Patrimonio Histórico, 1998), p. 102.

examinar algunas teorías representativas, que abordan la cuestión del simbolismo, para luego ahondar en ellas. Así, este estudio sobre los símbolos se ha basado, de forma deliberada, en un análisis multidisciplinario en un intento por traspasar cualquier debate teórico, casi siempre teñido de terminología semiótica, la cual domina prácticamente toda investigación sobre simbolismo. De las variadas definiciones del símbolo que han surgido, se han subrayado algunos aspectos o características lo que me permite colegir una definición del símbolo visual.

ALGUNAS DEFINICIONES MISCELÁNEAS SOBRE EL SÍMBOLO

Semiótica

Un símbolo se define como un signo, el cual se erige como un concepto semiótico clave. El símbolo se refiere a un objeto dinámico que determina su posterior interpretación. Como signo, el símbolo presenta una parte sensible llamada significado y una no sensible llamada significante. Mientras el significante representa una ausencia, el significado supone una presencia. Así, un símbolo, entendido como signo semiótico, contiene una dualidad en su seno que se manifiesta en una ausencia y en una presencia.

Sin embargo, cuando un signo se usa en un proceso de simbolización, el signo se opone al símbolo pues los dos relata que residen en el símbolo poseen una naturaleza similar. En contraste con el signo que presenta dos relata diferentes, el símbolo se caracteriza por la homogeneidad que sus dos relata poseen. La relación que se establece entre el simbolizante y el simbolizado es, por tanto, no necesaria o arbitraria, lo cual claramente difiere con la no arbitrariedad o necesidad que muestra el vínculo entre los dos relata del signo. Así, el simbolizante puede existir sin el simbolizado, y el simbolizado sin el simbolizante.

La semiótica se concentra principalmente en los símbolos lingüísticos y, por consiguiente, no afronta la cuestión del simbolismo visual. Su discurso teórico se centra en la definición del signo así como en la lógica de su relación. Aunque la literatura semiótica se refiere a los símbolos como signos, se suele omitir el estudio de los símbolos visuales o bien éste se deriva a partir del cuerpo teórico principal como si se tratase de un corolario o un apéndice posterior.

Historia del arte

Panofsky define un símbolo como una imagen que comunica una idea. Como consecuencia de un más que probable influjo de las teorías románticas, Panofsky diferencia los símbolos, o personificaciones, de las alegorías. Conceptualmente una alegoría surge de la idea misma del símbolo puesto que su categoría teórica depende directamente del símbolo. Panofsky, pues, considera el simbolismo como simbolismo visual.

Cuando Panofsky formula su método iconográfico, interpreta los principios subyacentes que determinan la aprehensión del significado, o contenido intrínseco, en una obra de arte a la manera de Cassirer. Así, concibe estos principios subyacentes, que se manifiestan en unos métodos compositivos y en un significado iconográfico, como valores simbólicos. El objetivo de la iconografía de Panofsky, por tanto, consiste en el descubrimiento y la posterior interpretación de estos valores simbólicos definidos según las tesis formuladas por Cassirer.

Filosofía

Cuando Cassirer abiertamente denuncia la autodisolución del espíritu, lo que supone reducir el conocimiento, así como el mito, el lenguaje y el arte a una especie de ficción, considera a Kant como el remedio teórico contra la visión extendida que lleva a identificar toda

creación artística con una mera imitación. Propone, pues, encontrar en el lenguaje, en el mito, en el arte, en la ciencia y en el lenguaje "the measure and criterion for their truth and intrinsic meaning."¹⁶⁸ Como resultado de esta propuesta teórica, todas estas formas intelectuales se manifiestan como símbolos.

Cassirer formula todo un cuerpo teórico sobre simbolismo. Define al hombre como un *animal symbolicum*. Considera asimismo las expresiones culturales como formas simbólicas. Describe, además, un sistema simbólico diferenciador pues es lo que distingue el hombre de las otras especies animales. Este sistema simbólico deriva de un proceso de pensamiento, el cual, a su vez, resulta de la existencia del habla humana.

El lenguaje humano, en el sistema de Cassirer, conduce al simbolismo, el cual origina posteriormente todas las formas culturales humanas. Cassirer define un símbolo oponiéndolo a un signo o a una señal. Así, un símbolo procede del mundo humano del ser del que es un elemento constitutivo. En contraste con un signo que simplemente opera, un símbolo designa y tiene un valor funcional.

En cambio, Benjamin no construye ningún marco teórico basado en formas simbólicas. En vez de esto, investiga la razón por la cual el concepto del símbolo se confronta con la noción de la alegoría en la cultura germánica. Considera que la idea del símbolo se refiere a una indivisibilidad que une la forma y el contenido. Distingue el símbolo profano del teológico. Mientras en el símbolo teológico el objeto material y el trascendental están unidos, el símbolo profano ensambla la forma material y el contenido no trascendental.

Benjamin observa una distorsión en la noción del símbolo. Rastrea el origen de este malentendido hasta las teorías del clasicismo, aunque, aparentemente, esta idea equivocada parece

¹⁶⁸ Ernst Cassirer, *Language and Myth* (Nueva York: Dover Publications Inc., 1953), p. 8. Versión española: "la medida y el criterio para su verdad y significado intrínseco."

surgir durante el periodo romántico. Como el Clasicismo opone el símbolo profano al concepto de la alegoría, Benjamin emprende un análisis a través de estos dos movimientos para arrojar luz sobre la idea de la alegoría. Benjamin considera la situación de miseria donde se halla instalada la crítica moderna como una consecuencia directa de esta distorsión que habita el concepto del símbolo.

Historia y filosofía del arte indio

Coomaraswamy define un símbolo como una fórmula que puede aludir a un referente relativamente desconocido cuya existencia, no obstante, se reconoce. Un símbolo puede ser visual o bien verbal, según las teorías sobre el arte que despliega Coomaraswamy. Observa un elemento variable y un componente constante que pueden coexistir en una obra de arte. Identifica la parte variable con las variaciones estilísticas observadas en cualquier obra artística, y el elemento constante con el aspecto simbólico. Coomaraswamy reclama la inclusión de la iconografía dentro de la historia del arte pues considera esencial el estudio de estos elementos constantes así como el análisis de la lógica de la relación que mantienen entre ellos.

Estudios religiosos

Eliade entiende un símbolo en base a su función. Para este estudioso, un símbolo revela aspectos ocultos de la realidad. Señala que los símbolos son mutables pero su función es invariable. Como resultado de su renovación continuada, los símbolos promueven estilos culturales. Al igual que Cassirer, Eliade vincula el simbolismo con la cultura pues entiende que los símbolos fuerzan aperturas en las culturas al descubrir situaciones límite así como limitaciones humanas. Por esta razón, Eliade define el hombre como un símbolo viviente.

Concibe la historia de las religiones como una disciplina académica aplicada. Eliade la identifica, pues, con una *metapsicoanálisis* o una nueva *mayéutica*. Este nuevo concepto se entiende como una técnica espiritual la cual, mediante símbolos y arquetipos, ayuda al hombre a superar su historia personal para que tome consciencia de la universabilidad de su ser y redescubra las posiciones arquetípicas que contiene su interior.

Psicología

Jung diferencia entre símbolos y signos o imágenes. Define un símbolo como un término o una imagen que puede ser familiar. Presenta el símbolo una estructura significativa compleja. Así, por un lado, un símbolo posee un significado evidente y convencional y, por el otro, contiene algunas idiosincrasias que comunican algo que es vago, desconocido u oculto. Jung establece una jerarquía entre el referente, el símbolo y el signo. Así, el símbolo se sitúa por encima del referente, la idea que comunica, y por debajo del signo.

Las connotaciones particulares que transmite un símbolo están relacionadas con el inconsciente según Jung. Por esto llama al aspecto vago, desconocido y oculto que compone la estructura significativa del símbolo la parte inconsciente. En consecuencia, Jung redefine un símbolo afirmando que se trata de un concepto que no se puede definir o comprender de forma completa. Surge como resultado de las limitaciones de la comprensión humana y de los aspectos inconscientes que derivan de la percepción humana de la realidad. Estos aspectos inconscientes se revelan en sueños donde cualquier suceso se manifiesta como una imagen simbólica.

Jung clasifica los símbolos en diversas categorías. Su clasificación incluye los símbolos individuales y los colectivos, y los símbolos naturales y los culturales. Los símbolos individuales pertenecen a la esfera íntima de la psique humana. Los símbolos

colectivos, en cambio, se originan en sueños y fantasías primitivos. Los símbolos culturales comunican verdades eternas mientras que los símbolos naturales representan imágenes arquetípicas esenciales englobando toda una gran cantidad de variaciones de las mismas.

CARACTERÍSTICAS DEL SÍMBOLO

Estos diversos enfoques teóricos al símbolo definen y caracterizan el símbolo. Cada perspectiva incide en algunos aspectos distintivos. Algunas de estas características han sido destacadas por las distintas disciplinas que han sido estudiadas por lo que estos aspectos comunes del símbolo relacionan, de alguna manera, estos enfoques. Sin embargo, algunas características son sólo mencionadas por una sola mirada. La razón por la cual todas las características que han asomado a través de estas definiciones del símbolo se han reunido juntas radica en el hecho de que un conjunto como tal ofrece una cartografía amplia sobre el símbolo que huye y se aleja de cualquier debate conceptual.

Semiótica

Un símbolo se define como un signo, el cual es una entidad dual. Debido a esta dualidad contiene en su seno una presencia y una ausencia. Sin embargo, un símbolo, entendido como un signo que se halla implicado en cualquier proceso de simbolización, manifiesta una contradicción peculiar: como los dos relata que conforman el símbolo deberían ser completamente homogéneos, de ello se sigue que un símbolo consiste bien en dos ausencias o bien en dos presencias. Esta paradoja, asimismo, revela la versatibilidad mutua de los dos relata que componen un símbolo pues el simbolizante se puede convertir en el simbolizado, y el simbolizado en simbolizante.

Palabras clave: ausencia, presencia, paradoja y versatilidad.

Historia del arte

Panofsky concibe el símbolo como un símbolo visual. Aunque el adjetivo visual no precede al nombre símbolo, un símbolo en las investigaciones sobre la historia del arte que Panofsky desarrolla se entiende normalmente como un símbolo visual. Así, un símbolo comunica una idea que se materializa en una imagen. Las imágenes componen, pues, símbolos. Panofsky crea toda una metodología iconográfica que se dedica a estudiar imágenes. Su objetivo consiste en desentrañar el misterio que estas imágenes cobijan.

Conceptos clave: símbolo visual e imagen.

Filosofía

Cassirer asocia el simbolismo con la cultura. Los símbolos de Cassirer, por tanto, presentan un valor funcional. Se les considera como una especie de componente mágico que da acceso a la cultura humana. Cassirer caracteriza el símbolo humano como universal, variable y versátil. La universalidad y variabilidad se interpretan como dos aspectos correlacionados del símbolo. Destaca, también, que el símbolo humano es versátil y, por ende, móvil.

Por contra, Benjamin se ocupa principalmente de los símbolos visuales cuando opone el concepto del símbolo a la noción de la alegoría. Centra su investigación en cómo estos dos conceptos evolucionaron a lo largo del Clasicismo y del Romanticismo para así revelar algunas ideas equivocadas. Comenta la presencia de un aspecto temporal que diferencia el símbolo de la alegoría. Así, el símbolo se caracteriza por su fugacidad. En contraste con los

símbolos definidos por Cassirer, el concepto del símbolo que surge a partir del Barroco manifiesta una inmutabilidad evidente.

Términos clave: valor funcional, universabilidad, variabilidad, versatilidad, movilidad, fugacidad e inmutabilidad.

Historia y filosofía del arte indio

Coomaraswamy apenas distingue los símbolos verbales de los visuales aunque señala que todo estudioso de los símbolos propone una exégesis de los motivos verbales y visuales. En su definición del símbolo, caracteriza un símbolo por su alusión. Por tanto, un símbolo alude a un referente existente y desconocido. Subraya la importancia de la inteligibilidad en un símbolo. Así, Coomaraswamy destaca el hecho de que el símbolo se concibe para comunicar una idea a un potencial contemplador. La recepción del símbolo, por tanto, se convierte en un aspecto clave en sus tesis. Hace hincapié, también, en que cualquier uso del símbolo se basa en una convicción, la cual radica en una autoridad.

Palabras clave: alusión e inteligibilidad.

Estudios religiosos

Un símbolo revela las partes más profundas de la realidad para Eliade. Así, otorga al símbolo una función importante: descubrir los aspectos ocultos de la realidad al hombre. Eliade destaca la mutabilidad de los símbolos. Sin embargo, comenta que los símbolos siempre presentan una función esencial: convertir en transparente y coherente aquello que es alusivo, críptico y fragmentario. En consecuencia, Eliade concibe los símbolos como representaciones funcionales.

Conceptos clave: mutabilidad y función inmutable.

Psicología

El símbolo de Jung puede ser lingüístico o visual. Se origina en manifestaciones psíquicas tales como sueños, sentimientos y pensamientos, entre otros. Los símbolos culturales evolucionan por lo que a partir de esta evolución se puede inferir la mutabilidad. En contraste con los símbolos culturales, los símbolos naturales parecen no cambiar pues contienen un aspecto psíquico cuyo trazo puede ser rastreado en las profundidades del pasado.

Palabras clave: manifestación psíquica, mutabilidad e inmutabilidad.

UNA DEFINICIÓN NO DEFINITIVA DEL SÍMBOLO [VISUAL]

Un símbolo visual, por consiguiente, debería definirse primeramente como compuesto por una imagen. Así, el participante principal de un símbolo visual es una imagen. Sin imagen el símbolo visual no existe. Las imágenes originan las artes visuales por lo que una imagen es un concepto clave para aquellas disciplinas que la investigan. Sin embargo, aunque se trate de un concepto clave, su definición se ha convertido en una cuestión controvertida. En este capítulo dos teóricos se han confrontado para intentar dilucidar qué es una imagen. Aunque el objetivo de esta sección no consiste en aclarar este concepto, la noción de la imagen se ha estudiado brevemente debido al hecho de que constituye el componente formal principal del símbolo visual. Así, Berger considera que una imagen es el resultado de una ausencia. En cambio, Mitchell contempla una imagen como consecuencia de una presencia. Una imagen puede surgir, pues, de una presencia o de una ausencia dependiendo del

punto de vista con que se trate la cuestión sobre qué es una imagen. Una imagen manifiesta asimismo un contenido histórico evidente pues captura el tiempo dentro del espacio.

Este capítulo ha recorrido luego algunas teorías que investigan el símbolo. Así, la semiótica considera un símbolo como un signo. Aunque, como un signo, el símbolo contiene en su seno una dualidad que se manifiesta en una ausencia y una presencia, como símbolo mismo, esta dualidad se convierte en una paradoja pues puede expresar dos ausencias o dos presencias. En este sentido, la concepción semiótica del símbolo se alinea con la anteriormente mencionada noción de la imagen pues en ambos casos el concepto se define usando los términos de ausencia y presencia. Panofsky identifica llanamente un símbolo con una imagen. De este modo evita cualquier discusión teórica sobre imágenes y símbolos. Por tanto, concibe el símbolo como un símbolo visual. Panofsky se refiere a menudo a la filosofía de Cassirer sobre simbolismo cuando aquél describe su método iconográfico. Cassirer deriva el símbolo del universo humano del ser. En cambio, Benjamin define el símbolo como la unión indisoluble entre forma y contenido. Para Coomaraswamy un símbolo se refiere a un objeto desconocido pero existente. Eliade subraya también las características ocultas o desconocidas que el símbolo comunica. Considera, pues, que un símbolo descubre los aspectos más profundos de la realidad. Aunque Eliade determina la función de los símbolos como un modo de definir un símbolo, sus teorías sobre imágenes y símbolos presentan algunas similitudes con las formuladas por Cassirer. Así, ambos comentan insistentemente el vínculo obvio que existe entre simbolismo y cultura. Conciben, pues, el simbolismo como la antesala que origina cualquier cultura. Por su parte, Jung relaciona los símbolos al inconsciente. Para Jung el símbolo presenta una estructura de significado compleja que está compuesta por un significado convencional y algunas connotaciones idiosincrásicas que comunican

algo que es vago, desconocido y oculto. Coomaraswamy, Eliade y Jung, por tanto, hacen hincapié en los aspectos ocultos y desconocidos de la realidad que el símbolo es capaz de comunicar.

Finalmente, este capítulo ha procurado reunir todas estas características del símbolo que han surgido de estas teorías sobre símbolos. Aunque no existe un lugar común donde todos estos enfoques sobre el símbolo se puedan encontrar, Todorov, Cassirer, Eliade y Jung enfatizan el carácter mutable del símbolo. Cassirer y Eliade resaltan el valor funcional que el símbolo presenta. Por último, cabe mencionar otros aspectos relevantes que describen el símbolo como son la universalidad, la alusión, la versatilidad y la inteligibilidad.

A modo de conclusión se puede esbozar una definición del símbolo visual. Si un símbolo consiste en la unión de forma y contenido, luego un símbolo visual surge en forma de una imagen. Así, la apariencia de un símbolo visual se materializa en una imagen, la cual establece una relación con un referente para originar el símbolo visual. El símbolo visual comunica, pues, una idea que puede ser vaga, desconocida u oculta pero que no puede ser articulada de otra manera. Así, el símbolo visual alude a un referente inexpresable. Esta alusión constituye una de las características que describen un símbolo, sea éste visual o no. Si un símbolo visual une imagen y contenido, luego transmite este contenido mediante la imagen. Por consiguiente, la inteligibilidad debería ser considerada como la principal característica de cualquier símbolo, visual o no. Y finalmente, con respecto a los otros aspectos que han surgido de estos enfoques sobre el símbolo, sólo comentar que la mutabilidad y la inmutabilidad dependen del tipo de símbolo que se estudie. Así, algunos símbolos visuales varían con el tiempo aunque mantienen sus características formales esenciales para ser reconocidos. Algunos símbolos visuales son universales; no obstante, algunos de ellos son sólo universales dentro de una cultura o de una tradición.

**El divorcio entre las ciencias y las
humanidades**

En un principio, este capítulo aborda el divorcio existente entre las ciencias y las humanidades desde distintas perspectivas. Así, Isaiah Berlin, John Brockman, Ilya Prigogine y Susan Sontag son los teóricos que se han seleccionado para reflexionar sobre esta crisis. Es preciso indicar, sin embargo, que en este capítulo sólo se pretende desplegar un mapa, en el espacio y en el tiempo, que refleje el alejamiento existente entre las ciencias y las humanidades. El objetivo final de este capítulo no consiste, pues, en investigar de manera exhaustiva los motivos que generaron esta separación ni las consecuencias posteriores, en forma de discusiones o controversias, que se derivaron de este divorcio.

De la mano de un ensayo de Isaiah Berlin, del cual toma prestado el título este capítulo, se intentan explorar las causas que provocaron en este distanciamiento dentro del ámbito del conocimiento humano. Berlin, para proceder a comprender las razones que motivaron esta ruptura, se centra en dos figuras clave: Voltaire y Vico. A partir de la contraposición de estos dos pensadores, de las posturas que adoptaron en cuanto estudiosos de la historia, Berlin va desenrollando una cartografía que muestra lo que aconteció en el siglo XVIII, momento en el que sitúa como el del inicio de esta quiebra, como resultado de los avances científicos que se iban multiplicando desde el siglo XVII. A través del ensayo de Berlin se posibilita el detallar las causas que originaron este divorcio para así poder entender las consecuencias posteriores que ocasiona.

Berlin concibió este ensayo para el segundo Tykociner Memorial que tuvo lugar en la Universidad de Illinois sin que con ello intentase mediar en la polémica desatada dentro del ámbito académico e

intelectual anglosajón cuando, en 1959, C.P. Snow pronunció la Rede Lecture *The Two Cultures (Las dos culturas)*. El posterior debate intelectual que desencadenó *The Two Cultures* originó la conocida como controversia Snow-Leavis al liderar el crítico F.R. Leavis un duro ataque contra las tesis defendidas por Snow.

Mientras Berlin señala y busca las causas, Snow denuncia públicamente el abismo que separa las ciencias y las humanidades, "las dos culturas", término con el que se designa al conocimiento científico y al literario-artístico en el mundo anglosajón, sin profundizar en las razones que llevaron a su separación. La Rede Lecture no sólo suscitó la controversia Snow-Leavis sino que también provocó, y sigue generando, reacciones enconadas y contrapuestas canalizadas, en su mayoría, a través de artículos o ensayos. Así, cabe mencionar a John Brockman, quien publicó un manifiesto en 1991 en el que proclamaba el advenimiento de una tercera cultura, recogiendo, de esta manera, una idea expresada en 1963 por C.P. Snow. Este manifiesto de Brockman, *The Third Culture (La tercera cultura)*, fue suscrito por un grupo de científicos formado por físicos, evolucionistas, biólogos, informáticos, psicólogos y un filósofo, e incluye nombres como Stephen Jay Gould, Roger Penrose o Lynn Margulis, entre otros.

Brockman sostiene que una nueva cultura, la tercera cultura, se está gestando debido al proceso de cambio que se observa en el mundo; un cambio que él asocia a los avances científicos. El gran cambio histórico, pero, en este caso, vinculado particularmente al mundo del arte, lleva también a Susan Sontag a afirmar que una nueva cultura está naciendo; una nueva cultura que va acompañada de una nueva forma de sensibilidad. Ya en 1921 T.S. Eliot había utilizado el término sensibilidad para relacionarlo con la fractura abierta dentro de la poesía del siglo XVII debido a los efectos provocados por la poesía de Milton y Dryden. Eliot argumenta que la razón de esta brecha se fundamenta en la aparición de "la disociación

de la sensibilidad”, concepto que define en su ensayo sobre los poetas metafísicos del siglo XVII, *The Metaphysical Poets (Los poetas metafísicos)*. Este concepto de la sensibilidad, de alguna manera, es retomado por Susan Sontag en *One culture and the new sensibility (Una cultura y la nueva sensibilidad)*, publicado en 1965. Para Sontag esta quiebra entre las ciencias y las humanidades es, en realidad, una mera ilusión y proclama el surgimiento de una nueva sensibilidad que está emergiendo en un momento en el cual se ha desafiado cualquier límite que defina y confina conceptos relativos al mundo cultural.

Si Sontag defiende una nueva forma de sensibilidad basada en nuestra experiencia, Ilya Prigogine apuesta por un nuevo diálogo con la naturaleza. Prigogine, conjuntamente con Isabelle Stengers, en el capítulo sobre *Las dos culturas* recogido en *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia*, reflexiona sobre el diálogo entre la ciencia y la filosofía interrogándose si: “¿será posible una nueva filosofía de la naturaleza que permita pensar de manera coherente en la inserción del hombre en la naturaleza y en las perspectivas mostradas por la ciencia?”.¹ Ahonda en el distanciamiento que separa ciencia y filosofía a través de la cuestión del tiempo y del dilema del determinismo.

Una vez cartografiado y visualizado todo este mapa, que representa el abismo que separa las ciencias y las humanidades así como algunos posicionamientos teóricos destacados sobre el mismo, se intentan explicar las razones que condujeron a relacionar este divorcio con el concepto de símbolo visual así como el porqué, desde esta perspectiva que enlaza divorcio y símbolo visual, que motivó que se eligiese un estudio del cuerpo simbólico en la obra pictórica de Paul Klee para ilustrar la conexión que se establece entre estos dos ejes teóricos, divorcio y símbolo visual, que recorren esta tesis. Por lo tanto, el objetivo final de este capítulo consiste en poner de

¹ Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia* (Madrid: Alianza Editorial, 1990), 2ª edición, p. 124.

manifiesto la relación que existe entre la idea de divorcio dentro del conocimiento humano y el concepto de símbolo visual.

2.1 El divorcio entre las ciencias y las humanidades

Este proyecto de investigación sobre el simbolismo visual se originó a partir de la lectura de un ensayo de Isaiah Berlin, *The divorce between the sciences and the humanities*² (*El divorcio entre las ciencias y las humanidades*), recogido en *The Proper Study of Mankind. An Anthology of Essays* y que fue originalmente publicado en 1974.³ Berlin se interesa por las razones que motivaron el divorcio entre estos dos grandes campos de conocimiento: el científico y el humanístico. Según él, se trata de un divorcio entre dos campos de conocimiento que no divorcio entre "dos culturas."⁴ Berlin admite que intentó definir estos dos campos de conocimiento como culturas pero que fracasó al tener ambos intereses diferenciados y seguir objetivos y métodos diferentes:

He tratado, pero he fallado completamente, de comprender lo que se quiere decir al describir como culturas estos dos grandes campos de la investigación humana; pero parece que se les han adjudicado asuntos un tanto diferentes, y aquellos que han trabajado y están trabajando sobre el punto han perseguido distintos propósitos y métodos, algo que, para bien o para mal, llegó a hacerse explícito en el siglo XVIII.⁵

Berlin data el inicio de este alejamiento entre el ámbito científico y el humanístico en el siglo XVIII. Para comprender lo que ocurrió en ese

² Isaiah Berlin, *The divorce between the sciences and the humanities* incluido en *The Proper Study of Mankind. An Anthology of Essays*, editado por Henry Hardy y Roger Hausheer (Londres: Pimlico, 1998), pp. 326-358.

³ *The Divorce between the Sciences and the Humanities*, 2nd Tykociner Memorial Lecture (Illinois: University of Illinois, 1974). Para información detallada sobre Isaiah Berlin véase <http://berlin.wolf.ox.ac.uk>.

⁴ *Ibid.*, p. 326: "It was not a divorce between "two cultures" (...)."

⁵ Isaiah Berlin, *El divorcio entre las ciencias y las humanidades* incluido en *Contra la corriente. Ensayos sobre historia de las ideas* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1983 (2ª reimpresión 1992)), p. 144.

instante, Berlin dirige su mirada hacia el pasado concentrándose en un período anterior al siglo XVIII cuando imperaba en el pensamiento occidental una tradición, todavía vigente hoy en día, que considera posible progresar en la globalidad de la esfera del conocimiento humano. Así, en el siglo XVII, los avances en el área científica confirieron prestigio a los seguidores del método científico. Esto produjo que se reivindicase para el método científico el dominio total sobre el conocimiento humano sea éste de índole metafísica o empírica. Esta reclamación, suscrita mayoritariamente por el ámbito científico, se concretó en forma de un duro ataque basado en la razón; un ataque que desembocó en la ruptura de las ciencias y las humanidades:

Este ataque (...) estuvo basado en un argumento racional, y en su debido curso condujo al gran divorcio entre las ciencias naturales y las humanidades - *Naturwissenschaft* y *Geisteswissenschaft* -, divorcio cuya validez ha sido puesta en duda desde entonces y permanece hasta hoy como un asunto central y altamente controversial.⁶

Para ilustrar las razones que derivaron en esta separación contraponen dos figuras: Voltaire y Vico. Son dos pensadores que se aproximan al estudio de la historia en pos de verdades desde puntos de vista opuestos. Vico y Voltaire, por tanto, representan dos maneras diferentes de entender la historia. Berlin analiza cómo evolucionó el estudio de la historia de la mano de estos dos estudiosos puesto que los defensores del método científico, encabezados por Descartes, arremeten contra ella preguntándose si, en verdad, los historiadores buscan verdades eternas:

¿Dónde están los axiomas, las reglas de transformación, las conclusiones inescapables en los escritos históricos? El progreso del verdadero

⁶ Isaiah Berlin, *El divorcio entre las ciencias y las humanidades*, pp. 146-147.

conocimiento es el descubrimiento de verdades eternas, inalterables, universales: cada generación de buscadores de verdad se levanta sobre los hombros de sus predecesores y comienza donde éstos acabaron, añadiendo lo suyo a la creciente suma del conocimiento humano. Claramente este no es el caso de la escritura histórica, o ciertamente en el campo de las humanidades en general.⁷

Voltaire, representante clave de la Ilustración, equipara la razón, el mecanismo que le permite identificar las verdades eternas, con *le bon sens*.⁸ Si bien esta facultad no reporta una certeza absoluta, permite obtener un grado de verosimilitud y probabilidad suficientes como para estudiar y analizar los asuntos humanos.⁹ Aquellos dotados con *le bon sens* tienen la responsabilidad de actuar para que la sociedad avance y mejore pues considera Voltaire que los momentos álgidos de la humanidad se caracterizan por ser periodos en los cuales han sido dirigidos o influidos por individuos con *le bon sens*. De ahí infiere Voltaire que la función de los historiadores modernos consiste en estudiar y dar a conocer los progresos de esos momentos cumbre que constituyen parte de la historia de la humanidad: "La tarea del historiador, (...) es relatar los logros de esos lamentablemente raros periodos en que las artes y las ciencias florecieron y la naturaleza produjo para las necesidades, la comodidad y los placeres de los hombres."¹⁰ Y el pasado sólo se puede recuperar a través de la razón, de *le bon sens*¹¹, que conduce a la consecución de verdades atemporales compartidas por todos los ámbitos en los que se circunscribe la actividad humana.

Vico, en cambio, se interesa por la historia porque permite un conocimiento que puede ser aprehendido desde el mismo interior al

⁷ Isaiah Berlin, *El divorcio entre las ciencias y las humanidades*, p. 150.

⁸ *Ibid.*, p. 153.

⁹ *Ibid.*, pp. 154-155.

¹⁰ *Ibid.*, p. 155.

¹¹ *Ibid.*, p. 156.

ser el individuo un actor que participa del curso de la historia.¹² Vico vincula el conocimiento de la historia de la humanidad con el estudio del lenguaje y su evolución. Así, lenguaje, mitos y rituales constituyen los mecanismos que posibilitan a Vico adentrarse en el pasado.¹³ Considera las formas discursivas como elementos que interpretan la realidad: "no hay un hablar "literal", universal, que denote una realidad intemporal. Antes que lenguaje "poético" los hombres usaron jeroglíficos e ideogramas que proporcionaban una visión del mundo muy diferente de la nuestra propia (...)." ¹⁴ Vico cree que se puede acceder al pasado a través del lenguaje y de las experiencias que se encierran dentro de él en forma de mitos, rituales o monumentos. Investigador de la mitología, entiende los mitos como "imágenes muy lejanas de pasados conflictos sociales de los cuales crecieron muchas culturas diversas"¹⁵ y considera que los personajes que nutren los mitos "simbolizan virajes decisivos en la historia del cambio social."¹⁶ Esto le lleva a definir los universales imaginativos como "imágenes compuestas de características incompatibles, que los descendientes, que piensan en conceptos y no en términos sensuales, han sustituido con una abstracta fraseología."¹⁷ Descodificar estos símbolos, el lenguaje que se asocia a cada generación, conduce a establecer cómo se ha producido el desarrollo humano así como el progreso en la actividad y la conciencia social. Se describe, pues, un proceso a través del cual el lenguaje ilustra la experiencia de otras épocas:

Cada frase de este proceso trae, y ciertamente comunica, su experiencia en sus propias formas características: en jeroglíficos, en canciones primitivas, en mitos y leyendas, en danzas y

¹² Isaiah Berlin, *El divorcio entre las ciencias y las humanidades*, pp. 160-161.

¹³ *Ibid.*, p. 162.

¹⁴ *Ibid.*, p. 163.

¹⁵ *Ibid.*, p. 167.

¹⁶ *Ibid.*, p. 167.

¹⁷ *Ibid.*, p. 167.

leyes, en ritos religiosos ceremoniales y elaborados, (...).¹⁸

Sin embargo, para llevar a cabo este proceso que implica desentrañar lo que esconde el lenguaje, Vico considera necesario poder "entrar" en las mentes de aquellos que habitaron el pasado. Como las mentalidades de épocas diferentes difieren, Vico estima que para cruzar el umbral hacia el pasado y "acceder" a las mentes de aquéllos pertenecientes a otros periodos se requiere de una facultad a la que bautiza como *fantasia*,¹⁹ una imaginación, por otra parte, totalmente prescindible para el estudio y la práctica de las ciencias.²⁰ Sólo a través de este método que acerca al pasado, proceso facilitado por la *fantasia*, se puede reconstruir y conocer lo que aconteció en otros tiempos. Si no se consigue traspasar esta frontera que aproxima espacios ya transcurridos con la mediación de la *fantasia*, el pasado, según Vico, se asemejará a una "colección muerta de objetos en un museo."²¹

Para Vico, "la nueva historia será el recuento de la sucesión y variedad de la experiencia y actividad de los hombres, de su continua autotransformación desde una cultura hasta otra."²² Berlin razona que este concepto de historia que expone Vico es novedoso ya que "comprender la historia es comprender lo que los hombres hicieron en el mundo en que se encontraron, lo que exigieron de él, cuáles fueron sus necesidades sentidas, las metas, los ideales."²³ A diferencia de Voltaire, para quien la historia se escribe en claroscuros y se interpreta como una acumulación de hechos, aunque, según Berlin, "la noción de cambio y crecimiento es grandemente ajena a él."²⁴ Vico

¹⁸ Isaiah Berlin, *El divorcio entre las ciencias y las humanidades*, p. 165.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 164-165 y p. 175. Herder expresó esta misma idea a través de su concepto de empatía (*Einfühlung*). En Karl J. Fink, *Goethe's History of Science* (Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 1991), p. 49.

²⁰ *Ibid.*, p. 175.

²¹ *Ibid.*, p. 172.

²² *Ibid.*, p. 169.

²³ *Ibid.*, p. 171.

²⁴ *Ibid.*, p. 157.

no cree en la acumulación de conocimiento.²⁵ Vico no se interesa por el conocimiento factual o lógico sino en el que se basa en "el hecho de que nosotros sabemos qué son los hombres, qué es la acción, qué es tener intenciones, motivos, qué es buscar comprender e interpretar, con el fin de sentirse uno en casa en el mundo no humano, (...)." ²⁶

Berlin mantiene que la fractura abierta entre las ciencias y las humanidades se inicia con la actitud que adoptan en relación al pasado Voltaire y Vico.²⁷ Se trata de dos enfoques que difieren y que oponen a estos dos estudiosos de la historia. Mientras Vico persigue la búsqueda de la comprensión a través de la historia, Voltaire inquiriere sobre las razones y las condiciones que posibilitaron la existencia de períodos en los que la humanidad progresó. Para Berlin, Vico reflejó y evidenció, con su actitud en relación a la investigación histórica, la separación que existía entre las ciencias naturales y las humanidades²⁸ y fue él quien "principió este cisma: después de esto los caminos se apartaron."²⁹

2.2 Las dos culturas

Charles Percy Snow, novelista y científico inglés, ofreció en 1959 una conferencia, conocida como la Rede Lecture, con el título de *The Two Cultures and The Scientific Revolution*, en la Universidad de Cambridge donde hablaba y se lamentaba del creciente distanciamiento que detectaba entre los intelectuales de letras y los científicos. Asimismo, interpretaba las dificultades para solucionar los problemas existentes en el mundo como una consecuencia directa de la ausencia de diálogo, de la nula comunicación que se establecía entre las ciencias y las humanidades.

²⁵ Isaiah Berlin, *El divorcio entre las ciencias y las humanidades*, pp. 170-171.

²⁶ *Ibid.*, p. 172.

²⁷ *Ibid.*, pp. 174-175.

²⁸ *Ibid.*, p. 176.

²⁹ *Ibid.*, p. 175.

Ese mismo año la Rede Lecture fue publicada, en dos entregas, en la revista *Encounter* y, posteriormente, en forma de libro. C. P. Snow fue duramente contestado por el crítico F. R. Leavis a través de las páginas de *The Spectator* donde publicó la Richmond Lecture, ofrecida en el Downing College de Cambridge, *Two Cultures? The Significance of C. P. Snow*. Esto originó un airado debate, conocido como la controversia Snow-Leavis, que se extendió por el mundo anglosajón: "en los últimos años ha habido no pocas discusiones sobre el supuesto abismo (...) entre "dos culturas", la artístico-literaria y la científica."³⁰ Snow escribió, cinco años después de la Rede Lecture, una continuación que tituló *The Two Cultures: A Second Look*³¹ (*Las dos culturas: una segunda mirada*) en la que predecía el advenimiento de una tercera cultura.

Anteriormente a la Rede Lecture, C.P. Snow ya había reflexionado sobre las "dos culturas" en un artículo, *The Two Cultures*, que apareció en *New Statesman* y que fue publicado el seis de octubre de 1956.³² En *The Two Cultures* confiesa que, en su quehacer diario, "for constantly I felt I was moving among two groups"³³ y este constante movimiento oscilatorio que le llevaba de científicos a literatos o de literatos a científicos le impulsó a meditar sobre el tema y a bautizarse y a considerarse él mismo como las "dos culturas."³⁴

Según C. P. Snow, la cultura occidental presenta un problema al hallarse polarizada en dos grupos claramente diferenciados: los

³⁰ Susan Sontag, *Contra la interpretación*. Traducción de Horacio Vázquez Rial (Madrid: Santillana, 1996), p. 377.

³¹ Para más información sobre esta controversia véase "*The Two Cultures*", *today* de Roger Kimball, artículo publicado en *The New Criterion*, Vol. 12, No. 6, febrero de 1994, o en la red en <http://www.newcriterion.com/archive/12/feb94/cultures.htm> o bien en el sitio http://academics.vmi.edu/gen_ed/Two_Cultures.html donde se recogen una serie de artículos que tratan de la controversia Snow-Leavis.

³² Véase la nota número 1 en C.P. Snow, *The Two Cultures and The Scientific Revolution. The Rede Lecture 1959* (Cambridge: The Syndics of the Cambridge University Press, 1959), p. 49.

³³ C.P. Snow, *The Two Cultures and The Scientific Revolution. The Rede Lecture 1959*, p. 2. Versión española: "Sentía constantemente que me movía entre dos grupos." La traducción es mía.

³⁴ *Ibid.*, p. 2.

intelectuales de letras, a quienes acusa de haberse apropiado del término intelectual, y los científicos. La falta de comprensión y entendimiento así como ciertas dosis de hostilidad y aversión describen la brecha que se abre ante estos dos polos opuestos:

(...) I believe the intellectual life of the whole of western society is increasingly being split into two polar groups. (...) at one pole we have the literary intellectuals, who incidentally while no one was looking took to referring to themselves as "intellectuals" as though there were no others. (...) at the other, scientists, and as the most representative, the physical scientists. Between the two a gulf of mutual incomprehension – and sometimes (particularly among the young) hostility and dislike, but most of all lack of understanding.³⁵

Caracteriza, a grandes rasgos, a los componentes de ambos grupos de manera un tanto subjetiva. Así, identifica a los científicos como no creyentes, de izquierdas, y procedentes de familias humildes.³⁶ Por el contrario, en el lado opuesto, se limita a afirmar que el espectro que ofrecen los intelectuales de letras es mucho más amplio pero sin entrar en mayores detalles.³⁷ Rebate las acusaciones que se cruzan basadas en estereotipos. Mientras los intelectuales de letras cuestionan a los científicos por su optimismo superficial y su ignorancia con respecto a la condición humana, los científicos afirman de los intelectuales de letras que carecen de visión de futuro:

The non-scientists have a rooted impression that the scientists are shallowly optimistic, unaware of

³⁵ C.P. Snow, *The Two Cultures and The Scientific Revolution*, pp. 3-4. Versión española: "Creo que la vida intelectual de toda la sociedad occidental se está escindiendo cada vez más en dos grupos polarizados. (...) por un lado tenemos los intelectuales de letras, quienes a propósito, mientras nadie estaba mirando, tomaron para referirse a sí mismos el término "intelectuales" como si no hubiese otros. (...) por el otro, los científicos, y entre los más representativos, los físicos. Entre los dos, un abismo de incompreensión mutua – y, a veces, (en particular entre los jóvenes) hostilidad y animadversión, pero por encima de todo falta de entendimiento." La traducción es mía.

³⁶ *Ibid.*, pp. 9-10.

³⁷ *Ibid.*, p. 10.

man's condition. On the other hand, the scientists believe that the literary intellectuals are totally lacking in foresight, peculiarly unconcerned with their brother men, in a deep sense anti-intellectual, anxious to restrict both art and thought to the existential moment.³⁸

Sin embargo, Snow argumenta que los científicos también son capaces de ver el lado trágico de la vida a pesar del optimismo que manifiestan, e incluso, algunos de ellos, tienen profundas convicciones religiosas.³⁹ En cuanto a los intelectuales de letras y a su poca visión de futuro, Snow considera que se debe a que la literatura evoluciona más lentamente que la ciencia.⁴⁰

Sondea Snow a científicos y a intelectuales de letras para comprobar si sus intereses intelectuales personales les llevan a cruzar el abismo existente entre los dos polos. Al entrevistar a científicos y preguntarles por sus intereses literarios observa un desinterés manifiesto en todo lo relacionado con la cultura literaria y artística: "It is much more that the whole literature of the traditional culture doesn't seem to them relevant to those interests".⁴¹ Sin embargo, el aspecto que ofrece el otro polo es también desolador. Según Snow, el polo literario presenta un serio agravante: los intelectuales de letras siguen considerando la cultura de letras como si se tratase de la globalidad de la cultura además de mostrar una absoluta ignorancia con respecto a temas relacionados con la ciencia a los que Snow cataloga como conocimientos básicos e imprescindibles. Así, Snow relata su preocupación al descubrir la ignorancia que exhiben los

³⁸ C.P. Snow, *The Two Cultures and The Scientific Revolution*, p. 5. Versión española: "Los no científicos manifiestan una impresión enraizada en la que consideran a los científicos como superficialmente optimistas, completamente inconscientes de la condición humana. Por otra parte, los científicos creen que los intelectuales de letras les falta por completo la previsión, extrañamente indiferentes hacia sus congéneres, en un sentido profundo, anti-intelectuales, ansiosos por restringir tanto el arte como el pensamiento al momento existencial." La traducción es mía.

³⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 8.

⁴¹ *Ibid.*, p. 13. Versión española: "es mucho más que toda la literatura de la cultura tradicional no les parece relevante para aquellos intereses." La traducción es mía.

intelectuales de letras en relación a conceptos científicos clave como son la masa o la aceleración, entre otros:

But what about the other side? They are impoverished too – perhaps more seriously, because they are vainer about it. They still like to pretend that the traditional culture is the whole of “culture”, (...). They give a pitying chuckle at the news of scientists who have never read a major work of English literature. (...) I now believe that I had asked an even simpler question – such as, What do you mean by mass, or acceleration, which is the scientific equivalent of saying, *Can you read?* – not more than one in ten of the highly educated would have felt that I was speaking the same language.⁴²

Para Snow la existencia de las dos culturas se explica, pues, por la actitud adoptada por los intelectuales de letras: una actitud de rechazo a las nuevas tecnologías, “intellectuals, in particular literary intellectuals, are natural Luddites,”⁴³ y a todo lo que supuso la Revolución Industrial.⁴⁴ Y, al tener los científicos el futuro en sus manos, la actitud anticientífica que transpira la totalidad de la cultura tradicional provoca, según Snow, que la intelectualidad tradicional reaccione deseando que el futuro no exista:

That total incomprehension [*of science*] gives (...) an unscientific flavour to the whole “traditional” culture (...) on the point of turning anti-scientific. The feelings of one pole become the anti-feelings of the other. If the scientists have the future in

⁴² C.P. Snow, *The Two Cultures and The Scientific Revolution*, pp. 13-15. Versión española: “¿Pero qué ocurre en el otro lado? También están empobrecidos – quizás menos en serio porque son más vanidosos acerca de esto. Les gusta todavía aparentar que la cultura tradicional es la globalidad de la “cultura”, (...). Se ríen entre dientes y con compasión acerca de informaciones sobre científicos que no han leído ninguna obra importante de la literatura inglesa. En estos momentos creo que he preguntado la pregunta más sencilla – en este caso: ¿Qué se entiende por masa, o por aceleración que es el equivalente científico de preguntar *¿Puede usted leer?* – no más de uno de cada diez de los más cultos habrán sentido que estaba hablando en el mismo lenguaje.” La traducción es mía.

⁴³ *Ibid.*, p. 21. Versión española: “los intelectuales, en particular los intelectuales de letras, se oponen normalmente a las nuevas tecnologías.” La traducción es mía.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 22-23.

their bones, then the traditional culture responds by wishing the future did not exist.⁴⁵

Al analizar el panorama inglés, Snow observa que esta división cultural se agudiza en Inglaterra debido a un índice muy elevado, si se compara con otros países, de especialización educativa y a la tendencia a que las estructuras sociales se aposenten;⁴⁶ un abismo cultural que aumenta debido a que la sociedad valora mejor, en términos económicos, a los científicos que a los intelectuales de letras.⁴⁷ Sugiere, pues, que se replantee el sistema educativo, "rethinking our education,"⁴⁸ para así solventar este problema de trasfondo cultural.

La exposición de todo este contexto conduce a Snow a la conclusión que no existe un lugar donde se produzca el diálogo entre las dos culturas: "There seems then to be no place where the cultures meet".⁴⁹ Y puesto que la división en el seno de la cultura occidental persiste, Occidente no puede ayudar en el proceso de transformación de las sociedades pobres para así menguar las diferencias que se observan entre ricos y pobres.⁵⁰ La reflexión de Snow sobre el abismo que media entre "las dos culturas" deriva, pues, según sus tesis, en un problema de índole económico que ahondaría en la separación existente entre comunidades pobres y ricas. La educación se erige como un elemento clave, aunque no en la solución total al

⁴⁵ C.P. Snow, *The Two Cultures and The Scientific Revolution*, pp. 10-11. La cursiva es mía. Versión española: "Esta incomprensión total deja (...) un sabor no científico a la totalidad de la cultura "tradicional" (...) hasta el punto de convertirse en anticientífico. Los sentimientos de un polo se convierten en los anti-sentimientos del otro. Si los científicos tuviesen el futuro en sus manos, luego la cultura tradicional reaccionaría deseando que el futuro no existiese." La traducción es mía.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 16-17.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 18. Versión española: "reconsiderando nuestra educación." La traducción es mía.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 16. Versión española: "En consecuencia, parece que no exista un lugar donde las dos culturas se encuentren." La traducción es mía.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 40.

problema,⁵¹ en el que confía Snow, para poder cerrar la fractura cultural:

Closing the gap between our cultures is a necessity in the most abstract intellectual sense, as well in the most practical. When those two senses have grown apart, then no society is going to be able to think with wisdom. For the sake of the intellectual life, for the sake of this country's special danger, for the sake of the western society living precariously rich among the poor, for the sake of the poor who needn't be poor if there is intelligence in the world, it is obligatory for us and the Americans and the whole West to look at our education with fresh eyes.⁵²

2.3 La tercera cultura

En *The Two Cultures: A Second Look* Snow "sugería que una nueva cultura, una "tercera cultura", emergería y llenaría el vacío de comunicación entre los intelectuales de letras y de los científicos. En aquella tercera cultura los intelectuales de letras se entenderían con los de ciencias."⁵³ John Brockman, "a cultural impresario"⁵⁴ norteamericano, quien, al igual que C.P. Snow, se mueve entre las "dos culturas", adoptó la expresión acuñada por Snow para definir el cambio que se está produciendo dentro del mundo intelectual

⁵¹ C.P. Snow, *The Two Cultures and The Scientific Revolution*, pp.47-48.

⁵² *Ibid.*, p. 48. Versión española: "Cerrar el abismo entre nuestras culturas es una necesidad en el sentido intelectual más abstracto, así como en el más práctico. Cuanto estos dos sentidos han crecido separados, luego no hay sociedad que sea capaz de pensar con sabiduría. Por el bien de la vida intelectual, por el bien del peligro especial de este país, por el bien de la sociedad occidental donde viven precariamente ricos entre pobres, por el bien de los pobres, quienes no necesitan ser pobres si existe inteligencia en el mundo, es obligatorio para nosotros y para los americanos y todo Occidente mirar nuestra educación con ojos frescos." La traducción es mía.

⁵³ *La tercera cultura. Más allá de la revolución científica*, edición de John Brockman, traducción de Ambrosio García (Barcelona: Editorial Tusquets, marzo 1996), p. 14.

⁵⁴ Véase <http://www.edge.org> para más información biográfica sobre este personaje. El manifiesto *The Third Culture* también puede leerse en este sitio. Versión española: "un empresario cultural." La traducción es mía.

norteamericano al que define como “el semillero intelectual de Europa y Asia”⁵⁵:

En los últimos años se ha producido en la escena intelectual norteamericana un relevo que ha dejado al intelectual tradicional cada vez más al margen. (...) Su cultura [*la del intelectual tradicional*], que rechaza la ciencia, carece muchas veces de base empírica. (...) Estamos viviendo en un mundo en el que el mayor cambio es el ritmo del cambio mismo. La ciencia se ha convertido así en un gran relato. (...) A través de la historia, la vida intelectual ha estado marcada por el hecho de que sólo un número reducido de personas se ha dedicado a reflexionar por todos los demás. Lo que estamos presenciando es el paso de la antorcha de un grupo de intelectuales, los intelectuales de letras tradicionales, a un nuevo grupo, los intelectuales de la tercera cultura que emerge.⁵⁶

Este cambio se traduce en la emergencia de una nueva cultura que origina un nuevo grupo de intelectuales, los pensadores de la tercera cultura. Brockman afirma que estos pensadores que surgen de la tercera cultura son “los nuevos intelectuales públicos”⁵⁷, con capacidad para influir en los miembros de su propia generación, pues un intelectual es “un sintetizador, un publicista, un comunicador”⁵⁸ que, sin la presencia de intermediarios, expresa “sus reflexiones más profundas de una manera accesible para el público lector inteligente.”⁵⁹ El manifiesto de Brockman *The Third Culture* fue suscrito por veintitrés científicos de ámbitos diversos como la física, la biología, la evolución, la psicología y la filosofía. La tercera cultura estaría, pues, formada por:

(...) aquellos científicos y pensadores empíricos que, a través de su obra y su producción literaria, están ocupando el lugar del intelectual clásico a la hora de poner de manifiesto el sentido más

⁵⁵ John Brockman, ed., *La tercera cultura. Más allá de la revolución científica*, p. 15.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 13-15. La cursiva es mía.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 14.

profundo de nuestra vida, replanteándose quiénes y qué somos.⁶⁰

Define esta cultura como “una nueva filosofía cultural, fundada en la comprensión de la importancia de la complejidad, de la evolución”⁶¹ que “introduce nuevas formas de discurso intelectual”⁶² además de reafirmar “la preeminencia de Norteamérica en el terreno de las ideas importantes.”⁶³ Es una cultura que aporta un nuevo conjunto de imágenes, ideas y metáforas, gestado por estos nuevos intelectuales, que describen, con otro lenguaje, al individuo y al universo.⁶⁴

La tercera cultura, a diferencia de lo que ocurre entre los intelectuales tradicionales, acepta y tolera las desavenencias que se producen en su seno, cuando ello es necesario, puesto que las decisiones o actuaciones que van a derivarse de estas discusiones van a traducirse directamente en la población. De ahí radica, precisamente, la fuerza que manifiesta esta cultura emergente, según Brockman.⁶⁵

2.4 Una nueva forma de sensibilidad

Coinciden John Brockman y Susan Sontag en constatar la emergencia de una nueva cultura como resultado del profundo cambio histórico vivido por la sociedad a partir de la segunda mitad del siglo XX. Si bien Brockman continúa partiendo de la tesis basada en el divorcio entre las dos culturas enunciada por Snow para desarrollar el manifiesto que le lleva a proclamar la creación de una nueva cultura, la tercera cultura, Sontag prescinde de cualquier abismo entre la cultura científica y la artístico-literaria para manifestar que la nueva cultura que está naciendo conlleva una nueva forma de sensibilidad.

⁶⁰ John Brockman, ed., *La tercera cultura. Más allá de la revolución científica*, p. 13.

⁶¹ *Ibid.*, p. 16.

⁶² *Ibid.*, p. 15.

⁶³ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 15.

Sontag comparte con T.S. Eliot el uso del concepto de la sensibilidad para expresar los cambios, que se reflejan, luego, en las artes, en la aprehensión de las nuevas experiencias que van surgiendo con la transformación de la sociedad. En el ensayo *The Metaphysical Poets (Los poetas metafísicos)*, escrito en 1921, Eliot caracteriza los poetas metafísicos ingleses del siglo XVII por una sensibilidad, "which could devour any kind of experience,"⁶⁶ basada en la fusión del inmediato pensamiento que acompaña al sentir: "there is a direct sensuous apprehension of thought into feeling."⁶⁷ Sin embargo, esta sensibilidad se quiebra lo que induce a Eliot que se refiera a la "disociación de la sensibilidad"⁶⁸ para evidenciar la distinción existente entre un poeta intelectual y un poeta reflexivo, una distinción que se establece debido a la influencia de Milton y Dryden.⁶⁹ Sitúa la aparición de esta disociación en el siglo XVII.

Una nueva forma de sensibilidad es lo que observa emerger Susan Sontag al analizar lo que acontece en el mundo cultural de finales de los años sesenta. En *One culture and the new sensibility (Una cultura y la nueva sensibilidad)* Sontag considera el divorcio entre "las dos culturas" como una ilusión que se produce como consecuencia del profundo cambio histórico que se está viviendo en esos momentos. Este cambio propicia que se confunda la creación de una forma sensibilidad, completamente nueva y en potencia unitaria, basada en nuestra propia experiencia, con un conflicto cultural:

El conflicto entre "las dos culturas" es en realidad un espejismo, un fenómeno temporal nacido en un periodo de profundo y extenso cambio histórico. Lo que estamos presenciando no es tanto un conflicto de culturas cuanto la creación de un nuevo (y potencialmente unitario) tipo de

⁶⁶ T. S. Eliot, *The Metaphysical Poets* incluido en *The Sacred Wood and Major Early Essays* (Mineola, N.Y.: Dover Publications, 1998) p. 127. Versión española: "que podía devorar cualquier tipo de experiencia." La traducción es mía.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 126. Versión española: "existe una aprehensión sensual directa del pensamiento en sentimiento." La traducción es mía.

⁶⁸ T. S. Eliot, *The Metaphysical Poets*, p. 127.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 127-128.

sensibilidad. Esta nueva sensibilidad está arraigada, como es lógico, en nuestra experiencia.⁷⁰

Por lo tanto, para Sontag, seguir discutiendo sobre el divorcio entre "las dos culturas" evidencia la ignorancia que se manifiesta al no comprender aquello que ocurre en el mundo cultural actual: "El problema de "las dos culturas", en resumen, descansa sobre una concepción ni culta ni contemporánea de nuestra situación cultural actual."⁷¹ Sontag considera que los intelectuales que continúan debatiendo sobre el abismo que media entre las dos culturas se apoyan en una idea obsoleta sobre el concepto de cultura, una idea de cultura que necesita ser revisada, "quienes se preocupan por el abismo entre "las dos culturas" (...) dan por supuesta una noción de cultura que, decididamente, necesita ser reexaminada,"⁷² e ignoran la emergencia de una nueva cultura y una nueva forma de sensibilidad⁷³ empeñándose en seguir contemplando una escisión, inexistente, en el seno de la cultura: "(...) los proponentes de las crisis de "las dos culturas" continúan observando un contraste desesperado entre la ciencia y la tecnología, ininteligibles y moralmente neutras, por una parte, y el arte, moralmente comprometido y a la medida del hombre, por el otro."⁷⁴ Se trata, además, de una división cultural que distingue, en base a criterios morales, entre una ciencia y una tecnología, moralmente neutras, y un arte moralmente comprometido.

El arte se define, según Sontag, como aquello que transforma y educa la sensibilidad y la consciencia.⁷⁵ Describe el arte actual como experimental, alejado de cualquier didactismo, con menor contenido, más receptivo a la forma y al estilo, basado en la exploración de las

⁷⁰ Susan Sontag, *Una cultura y la nueva sensibilidad*, p. 380.

⁷¹ *Ibid.*, p. 384.

⁷² *Ibid.*, p. 383.

⁷³ *Ibid.*, p. 384.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 385.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 385.

sensaciones,⁷⁶ pero que no puede ser aprehendido por los sentidos,⁷⁷ y que adopta una nueva actitud respecto al placer que podría ser calificada de antihedonista.⁷⁸ El arte actual utiliza nuevos lenguajes especializados que implican un esfuerzo lo que dificulta su acceso.⁷⁹ De este nuevo arte nace una nueva forma de sensibilidad; una sensibilidad que considera el arte como parte de la vida⁸⁰ y que se define por ser:

(...) es provocativamente pluralista; está consagrada tanto a una atroz seriedad como a la diversión, el ingenio y la nostalgia. Es también extremadamente consciente de la historia; y la voracidad de sus entusiasmos (y de la sucesión de sus entusiasmos) es vertiginosa, febril.⁸¹

Sontag cree que, en realidad, arte y ciencia no se encuentran tan alejados,⁸² lo que le permite establecer paralelismos entre el arte actual y la ciencia: "el paralelo entre la ininteligibilidad del arte contemporáneo y la de la ciencia moderna es demasiado evidente para omitirlo."⁸³ Sin embargo, se ha tendido a solucionar la cuestión de "las dos culturas" mediante una defensa de la función del arte o bien supeditando la función del arte a la ciencia.⁸⁴ En consecuencia, esta discusión generada al entorno de "las dos culturas" ha afectado, de manera directa, al mundo del arte al cuestionarse la función misma del arte⁸⁵ y el papel del artista.⁸⁶

El arte se transforma, se encuentra en permanente estado de cambio, al igual que la ciencia y la tecnología.⁸⁷ Este proceso de

⁷⁶ Susan Sontag, *Una cultura y la nueva sensibilidad*, p. 385 y p. 386.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 387.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 388-389.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 379.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 385.

⁸¹ *Ibid.*, p. 390.

⁸² *Ibid.*, p. 381.

⁸³ *Ibid.*, p. 379.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 378-379.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 378-379.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 379.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 379.

transformación del arte supone que vaya adoptando y adquiriendo nuevas funciones, lo que, a su vez, provoca que se gesten nuevas formas de sensibilidad: "Lo que ahora tenemos delante no es la muerte del arte, sino una transformación de la función del arte. (...) Hoy, el arte es un nuevo tipo de instrumento, un instrumento para modificar la conciencia y organizar nuevos modos de sensibilidad."⁸⁸ Este continuo proceso de cambio en el cual se halla inmerso el arte, en búsqueda constante de nuevos medios, materiales y métodos, rompe barreras no sólo dentro del mismo mundo del arte sino también dentro del mundo cultural. Así, los límites que antaño definían lo que era arte y aquello que no lo era; lo que diferenciaba la cultura científica de la artístico-literaria se resquebrajan siendo cuestionados en cada instante aunque también se replanteen otros conceptos como los de forma y contenido así como los definidos por Matthew Arnold:

Los límites convencionalmente aceptados, de todo tipo, han sido, por tanto, desafiados: no sólo el límite entre las culturas "científica" y "artístico-literaria", o el límite entre "arte" y "no-arte", sino también muchas distinciones establecidas en el mismo mundo de la cultura: la distinción entre forma y contenido, lo frívolo y lo serio (favorita ésta entre los intelectuales literarios), "alta" y "baja" cultura.⁸⁹

Los conceptos de "alta" y "baja" cultura establecidos por Arnold, por lo tanto, también son rebatidos. Esta distinción, según Sontag, carece, pues, totalmente de sentido para "una comunidad creadora de artistas y científicos consagrados a programar sensaciones y carentes de todo interés por el arte como especie del periodismo moral"⁹⁰ puesto que "la mayoría de estos artistas han roto, lo sepan o no, con la noción de cultura de Matthew Arnold, que encuentran teórica y

⁸⁸ Susan Sontag, *Una cultura y la nueva sensibilidad*, p. 380.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 381.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 388.

humanamente obsoleta.”⁹¹ Esta es una de las consecuencias, subrayadas por Sontag, que reporta esta nueva sensibilidad asociada al arte, que no es sino un reflejo de “un modo de mirar al mundo y a las cosas del mundo, nuestro mundo, nuevo, más abierto.”⁹²

2.5 Un nuevo diálogo con la naturaleza

Ilya Prigogine⁹³ medita en *Las dos culturas*, incluido en *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia*, y escrito conjuntamente con Isabelle Stengers, sobre las relaciones entre filosofía y ciencia. Sin embargo, el punto de arranque adoptado por Prigogine difiere del de Berlin. Prigogine parte de lo que ocurrió en el mundo de la química y de la fisiología, centrándose en la figura de Diderot y la controversia que mantuvo con D’Alembert, para luego ampliar su análisis al conjunto de las ciencias. Así, contrapone la visión mecanicista, influida por las teorías newtonianas, de D’Alembert con la postura vitalista de Diderot. Lo que subyace, en el fondo, es cómo entender la materia, el concepto de masa: desde la inercia o bien desde la actividad, desde la vida.⁹⁴ Para Prigogine, “la protesta vitalista de Diderot contra la física y las leyes universales del movimiento tiene por origen el rechazo de todo dualismo espiritualista.”⁹⁵

Estos diferentes puntos de vista conducen a un enfrentamiento al entorno del tipo de conocimiento que engendra el saber experimental y matemático de la naturaleza.⁹⁶ Desde la filosofía, Kant ofrece una solución a este problema epistemológico. Se centra en la figura del ser humano en vez de la de Dios: es la revolución

⁹¹ Susan Sontag, *Una cultura y la nueva sensibilidad*, p. 385.

⁹² *Ibid.*, p. 390.

⁹³ Ilya Prigogine (1917-2003), físico y químico belga de origen ruso, es reconocido por sus investigaciones sobre irreversibilidad, estructuras disipativas y sistemas complejos. Para más información detallada sobre Ilya Prigogine, véase http://nobelprize.org/nobel_prizes/chemistry/laureates/1977/ y sobre su trabajo como investigador, <http://order.ph.utexas.edu/Prigogine.htm>.

⁹⁴ Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *La nueva alianza*, p. 115.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 116.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 119-120.

copernicana de Kant la cual considera que es el individuo quien crea el orden y el conocimiento del universo físico lo que le convierte en un descubridor, "und die Forschung ist eine schöpferische Kunst."⁹⁷ Esto le lleva, según Prigogine, a elaborar un discurso mítico de la ciencia moderna;⁹⁸ una ciencia concebida "como una creación humana y considerar su historia como parte de la historia de las ideas, en el mismo nivel que la historia del arte o de la literatura."⁹⁹ Pero esta ciencia definida por Kant no entabla diálogo alguno con la naturaleza "sino que le impone su lenguaje."¹⁰⁰

Kant confina el estudio de la ciencia al mundo fenoménico, el conocimiento positivo, mientras que restringe el mundo numenal a la filosofía. Se rompe así la relación entre ciencia y filosofía: "No solamente el científico no puede conocer las cosas en sí, sino que las preguntas que puede hacerse no tienen pertinencia alguna para los verdaderos problemas de la humanidad; (...)."¹⁰¹ Para la filosofía kantiana "no hay diálogo posible con una ciencia cuyo discurso es mítico."¹⁰²

Las posturas que se adoptan en el seno de la ciencia, y en concreto en el mundo de la fisiología, se adscriben a las teorías kantianas. Así, para Helmholtz, fisiólogo de la escuela alemana: "El funcionamiento fisicoquímico del ser vivo está sometido a las mismas leyes que la materia inanimada y debe ser estudiado en los mismos términos."¹⁰³ Es decir, la ciencia estudia cómo funciona el ser vivo pero no se preocupa de su esencia. La ciencia alberga, pues, en su seno un reduccionismo, lo que provoca un conflicto en el interior de la

⁹⁷ Karl Popper, *Vermutungen und Widerlegungen I* (Tubinga: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1963/1994), p. 266. Para la versión española, véase Karl Popper, *Conjeturas y refutaciones*, traducción de Néstor Míguez (Barcelona: Editorial Paidós, 1991), p. 226: "(...) y el descubrimiento es un arte creador."

⁹⁸ Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *La nueva alianza*, p. 121.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 226.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 122.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 123.

¹⁰² *Ibid.*, p. 123.

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 125-126.

cultura científica, y que representa, según Prigogine, "la huella, la cicatriz dejada por la ruptura con el pensamiento filosófico."¹⁰⁴

Aunque existen opciones al reduccionismo como el sistema hegeliano o bien alternativas a la ciencia positiva como la intuición bergsoniana, alejada de visiones románticas, que pretende aunar ciencia y metafísica; y el intento de interpretar la experiencia humana como existencia física por parte de Whitehead, el diálogo entre la ciencia y la filosofía no se ha producido aún. Como la ciencia y la filosofía discurren por sendas distintas, Prigogine sugiere que debe abandonarse la abstracción para que ciencia y filosofía puedan confluir:

Si, yendo por caminos diferentes, ciencia y filosofía han de poder encontrarse y poner así fin a una oposición que quiebra nuestra cultura; si la ciencia debe poder ser un método del que participe la cultura y no una operación inaccesible, lejana y fascinante, debe terminar el reino de la abstracción que acaba por paralizar el objeto frente al sujeto.¹⁰⁵

Prigogine, a diferencia de Kant, sostiene que "la ciencia es un diálogo con la naturaleza,"¹⁰⁶ un diálogo basado en "la realidad del devenir."¹⁰⁷ Y, este cambio, el devenir, se vincula con el tiempo, cuya problemática, a su vez, se asocia con el dilema del determinismo. Tiempo, ser y realidad constituyen conceptos indisociables para Prigogine.¹⁰⁸ Así, considera que "la cuestión del tiempo se sitúa en la encrucijada del problema de la existencia y del conocimiento."¹⁰⁹

La cuestión del tiempo afecta la física originando una paradoja, la paradoja del tiempo. Las leyes de la física, cuyo "enunciado

¹⁰⁴ Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *La nueva alianza*, p. 126.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 135.

¹⁰⁶ Ilya Prigogine, *El fin de las certidumbres*, traducción de Pierre Jacomet (Madrid: Santillana S.A. Taurus, 1997), p. 173.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 173.

¹⁰⁸ Ilya Prigogine, *¿Tan sólo una ilusión? Una exploración del caos al orden*, (Barcelona: Tusquets Editores, 1997), 4ª edición, p. 14.

¹⁰⁹ *Op. cit.*, p. 7.

constituye un triunfo del ser sobre el devenir”¹¹⁰ según Prigogine, contemplan una simetría temporal que no distingue entre pasado y futuro. Como la física no admite distinción entre lo que ocurrió y lo que sucederá, no se concibe la existencia de una flecha del tiempo; es decir, se niega el carácter evolutivo de los fenómenos físicos. Así pues, la negación de la existencia de la flecha del tiempo, la paradoja del tiempo, conlleva a un determinismo en la interpretación de los procesos físicos; un determinismo que es sólo “concebible para un observador situado fuera del mundo, cuando lo que nosotros describimos es el mundo desde dentro.”¹¹¹ Para Prigogine, pues:

La cuestión del tiempo y el determinismo no se limita a las ciencias: está en el centro del pensamiento occidental desde el origen de lo que denominamos racionalidad y que situamos en la época presocrática. ¿Cómo concebir la creatividad humana o cómo pensar la ética en un mundo determinista? El interrogante traduce una tensión profunda en el seno de nuestra tradición, la que a la vez pretende promover un saber objetivo y afirmar el ideal humanista de responsabilidad y libertad.¹¹²

Ludwig Boltzmann, físico vienés, detectó, por primera vez, la existencia de la paradoja del tiempo, que aún pervive en la física, en la segunda mitad del siglo XIX. Boltzmann pretendía emular a Charles Darwin y explicar, desde un punto de vista evolucionista, siguiendo las tesis formuladas por Darwin en *El origen de las especies*, los fenómenos físicos. Este proyecto de Boltzmann evidenció la contradicción existente “entre las leyes de la física newtoniana – basadas en la equivalencia entre pasado y futuro – y toda tentativa de formulación evolucionista que afirmara una distinción especial entre futuro y pasado.”¹¹³ La identificación de la flecha del tiempo supuso responsabilizar al observador de la diferencia entre pasado y futuro

¹¹⁰ Ilya Prigogine, *El fin de las certidumbres*, p. 19.

¹¹¹ Ilya Prigogine, *¿Tan sólo una ilusión?*, p. 17.

¹¹² *Op. cit.*, p. 12.

¹¹³ *Ibid.*, p. 8.

así como confinar la flecha del tiempo "al dominio de la fenomenología."¹¹⁴ Sin embargo, existen una serie de evidencias, dentro del mundo de la física, que atestiguan la existencia de la flecha del tiempo tales como la física de los procesos de no-equilibrio,¹¹⁵ los sistemas dinámicos inestables¹¹⁶ y el papel del observador en las mediciones.¹¹⁷ No obstante, si se rechaza la existencia de la flecha del tiempo, la interpretación de los fenómenos físicos se basa en leyes deterministas que excluyen la novedad, la elección y la actividad espontánea.¹¹⁸ En consecuencia, "la sumisión de la naturaleza a leyes deterministas acerca[ba] así el conocimiento humano al punto de vista divino atemporal."¹¹⁹ Esto deriva, según Prigogine, en un conflicto que enfrenta a filósofos y a físicos entorno a la concepción del tiempo.¹²⁰ Aunque la cuestión del tiempo no sólo confronta las ciencias y la filosofía sino que también "opone la física al resto de nuestro saber."¹²¹ Así pues, para Prigogine "los problemas del tiempo y del determinismo crean una división que convalida la idea de las dos culturas de C.P. Snow"¹²² al no poder dar respuesta la ciencia a cuestiones relativas al tiempo y al cambio que afectan directamente a la literatura o al arte.¹²³

La física actual vive una reconceptualización en su seno que puede ayudar en el reestablecimiento de puentes de diálogo entre las ciencias y las humanidades. Prigogine apoya y suscribe esta reconceptualización de la física, uno de cuyos objetivos consiste en "entender la generación de la vida en el universo, hombre incluido,"¹²⁴

¹¹⁴ Ilya Prigogine, *El fin de las certidumbres*, pp. 8-9.

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 9-10 y p. 29, ss.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 10 y p. 32, ss.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 10-11 y p. 50, ss.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 20. La cursiva es mía.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹²¹ *Ibid.*, p. 22.

¹²² *Ibid.*, p. 24.

¹²³ Ilya Prigogine, *From being to beginning. Time and complexity in the physical sciences*, (San Francisco: W.H. Freeman and Company, 1980), p. xvi.

¹²⁴ Ilya Prigogine, *¿Tan sólo una ilusión?*, p. 121.

donde los modelos adoptados para estudiar los procesos naturales deben presentar "un carácter pluralista que refleje la variedad de fenómenos que observamos."¹²⁵ Esto supone incluir tanto la reversibilidad como la irreversibilidad que manifiesta la naturaleza abandonando el tratamiento tradicional que recibía ésta como autómatas: "podemos decir que buscábamos esquemas globales, simetrías, leyes generales inmutables y hemos descubierto lo mutable, lo temporal, lo complejo."¹²⁶

Se abre, así, un nuevo enfoque en la física que define un fenómeno natural como aquél asociado al azar y a la irreversibilidad mientras que describe un proceso artificial, o idealización desmesurada,¹²⁷ como determinista y reversible.¹²⁸ La incursión de la casualidad y la irreversibilidad posibilita que la ciencia ofrezca "una imagen del universo compatible con la que imponen la biología y la historia de las culturas"¹²⁹ y abandone "la expresión de una fase cultural aislada, la del siglo XVIII europeo."¹³⁰ Pero además esta nueva perspectiva origina un cambio el cual, según Prigogine, implica un "nuevo diálogo del hombre con la naturaleza."¹³¹

Por consiguiente, el proceso de reconceptualización de la física comporta que se establezca una nueva forma de dialogar entre el hombre y la naturaleza. Un diálogo que, según Prigogine, triunfará "si se prosigue *desde dentro* de la naturaleza."¹³² Y a la luz de este nuevo diálogo:

(...) el problema de la relación entre ciencia y valores humanos, (...) puede contemplarse desde una nueva óptica. Un diálogo entre ciencias naturales y ciencias humanas, incluidas arte y

¹²⁵ Ilya Prigogine, *¿Tan sólo una ilusión?*, p. 49.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 51.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 52.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 52.

¹³¹ *Ibid.*, p. 24.

¹³² *Ibid.*, p. 29.

literatura, puede adoptar una orientación innovadora y quizá convertirse en algo tan fructífero como lo fuera durante el período griego clásico o durante el siglo XVII con Newton y Leibniz.¹³³

De alguna manera, Prigogine ha contribuido con sus investigaciones al acercamiento de posturas entre diferentes campos de conocimiento, en concreto, entre la física y las ciencias sociales. Las tesis de Prigogine giran o se sustentan entorno a la segunda ley de la termodinámica considerada por este científico "como una ley básica de la naturaleza."¹³⁴ El segundo enunciado de la termodinámica o ley de aumento de la entropía se basa en la existencia de una función de estado llamada entropía. Esta función, una magnitud física extensiva, se mantiene constante en los procesos reversibles mientras que en los irreversibles, aquellos que están orientados en el tiempo, se produce un aumento de entropía. En un sentido más amplio, la entropía mide el desorden que presenta un sistema. Prigogine considera que el estado de no equilibrio se identifica con el orden y la coherencia mientras que "el equilibrio termodinámico, el expresado por el máximo de la función entrópica, es caótico."¹³⁵

En su tentativa de extender la termodinámica de los procesos irreversibles a otros territorios, Prigogine sugiere aplicar sus teorías sobre no equilibrio a la biología ya que permitiría "una mejor comprensión del comportamiento global de los organismos vivos"¹³⁶ puesto que "las estructuras biológicas pueden sólo originarse en un medio disipativo (*fuera del equilibrio*) y pueden mantenerse sólo mediante aprovisionamiento continuo de energía."¹³⁷ Prigogine, con su actitud dialogante, extiende puentes de contacto entre diferentes ámbitos científicos.

¹³³ Ilya Prigogine, *¿Tan sólo una ilusión?*, pp. 18-19.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 34.

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 54-55.

¹³⁶ Ilya Prigogine, *Introducción a la termodinámica de los procesos irreversibles* (Madrid: Selecciones científicas, 1974), p. 86.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 124. La cursiva es mía.

Ervin Laszlo,¹³⁸ por su parte, señala que el objetivo de la física consiste en comprender el orden que organiza el universo. Para ello, surgen dos perspectivas: la nueva física y una visión transdisciplinar.¹³⁹ En tanto que la nueva física aporta teorías generales y unificadas llamadas GUTs, el punto de vista transdisciplinar, "el cual cruza no pocas fronteras tradicionales establecidas entre materias distintas,"¹⁴⁰ tiende a incluir en la física los fenómenos de la vida y de la mente así como la evolución cósmica y biológica.¹⁴¹ Laszlo ubica las investigaciones de Prigogine sobre los sistemas de no-equilibrio en el grupo de las teorías que persiguen una perspectiva transdisciplinar puesto que pretenden explicar cómo se extiende el orden en la naturaleza:

Prigogine fue uno de los primeros en constatar las implicaciones transdisciplinarias del estudio de los procesos evolucionarios. Un sistema vivo, dice Prigogine, no es como un mecanismo de relojería que puede explicarse totalmente sobre la base de relaciones causales sencillas entre sus partes constitutivas; en un organismo, cada órgano y cada proceso es función de la totalidad global. Y añade que convendría adoptar una perspectiva similar en las ciencias sociales. La teoría de la evolución irreversible de sistemas abiertos desde un punto de vista termodinámico, resulta de aplicación en química-física, y se aplica igualmente a los sistemas biológicos y a los sistemas humanos.¹⁴²

Sin embargo, para Laszlo las tesis postuladas por Prigogine presentan un problema relacionado con el azar pues considera que, aunque "la

¹³⁸ Ervin Laszlo (Budapest, 1932), filósofo de la ciencia y especialista en teoría de sistemas y evolución general, es miembro del Club de Roma y fundador, en 1993, del Club de Budapest. Postula la existencia del campo akásico, en su teoría integral del todo, donde considera el universo en su globalidad. De alguna manera, su teoría recuerda la hipótesis Gaia, formulada por James Lovelock, que estudia la Tierra como un organismo vivo. Para más información sobre Laszlo, véase: <http://www.clubofbudapest.org> o bien <http://www.wie.org/bios/ervin-laszlo.asp>.

¹³⁹ Ervin Laszlo, *El cosmos creativo*, traducción de José Luis San Miguel de Pablos (Barcelona: Editorial Kairós, 1997), p.53.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 53.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 53.

¹⁴² *Ibid.*, pp. 80-81.

dinámica interactiva propuesta por Prigogine crea vínculos entre sistemas pertenecientes a todos los campos de observación: físico, químico, biológico, ecológico e incluso social,¹⁴³ en la termodinámica prigoginiana el azar continúa determinando cómo evoluciona un sistema.¹⁴⁴ Para Laszlo una posible solución que corregiría la incursión del azar dentro de la dinámica interactiva de Prigogine sería la causación formativa de Sheldrake¹⁴⁵ aunque ésta no pasa de ser un mero "postulado *ad hoc*,"¹⁴⁶ en opinión de Laszlo.

2.6 El símbolo visual

La exposición del mapa que cartografía el divorcio entre las ciencias y las humanidades, que se acaba de realizar, así como lo que se apuntó en el capítulo anterior sobre el símbolo visual podrían llevar a sugerir que el símbolo visual se erigiese como una posible opción a sopesar cuando se discute sobre la herida que se abre en el seno del conocimiento. Sin embargo, el objetivo final de este capítulo y, por ende, de este apartado no consiste en debatir y argumentar teóricamente sobre la validez del símbolo visual como elemento de unión entre el ámbito científico y el literario-artístico para luego aclamarlo como solución a un problema, a cuyo debate no se le vislumbra final, pues se trata de una discusión que se plantea desde la superficie que contempla la brecha y la consecuencia, en forma de bifurcación de caminos que emprenden las ciencias y las humanidades, pero que, pocas veces, incide y ahonda en la cuestión que permanece en el fondo: el propósito que se le atorga al conocimiento: un fin basado en la consecución de progreso científico-tecnológico, en el polo científico, que se contrapone, en el literario-

¹⁴³ Ervin Laszlo, *El cosmos creativo*, p. 84.

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 84-86 y p. 98.

¹⁴⁵ La hipótesis de causación formativa formulada por el científico inglés Rupert Sheldrake sugiere que la probabilidad de un fenómeno, básicamente uno de tipo biológico, aumenta si éste tiene lugar con mayor frecuencia.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 98 y pp. 86-92.

artístico, al conocimiento que indaga en el individuo y su entorno natural para cumplir con el mandato del oráculo délfico que incita a conocerse a uno mismo. Aunque cabe precisar que esta distinción entre fines que persiguen las ciencias y las humanidades, peca de ser un tanto reduccionista y, por ello, no recoja ni contenga los matices y tonalidades que se manifiestan en estas dos áreas opuestas de conocimiento.

Si, a pesar de todo, se persistiese a considerar al símbolo visual como el puente que tiende sus brazos a un lado y a otro de manera que une y reúne ciencias y humanidades, su sutura se produciría desde del arte y en el arte. Como el símbolo visual no constituye un elemento de reciente creación en el arte sino que su presencia y rastro se pierde en los tiempos de la humanidad, puede concluirse, pues, que esta brecha viene cicatrizándose por mediación del arte desde el momento en que se resquebrajó.

Lo que pretende, en realidad, este apartado es desvelar los motivos que condujeron a que se enlazase el concepto de símbolo con el divorcio entre las ciencias y las humanidades. Se trata, pues, de un recorrido a través del símbolo y de la desunión entre “las dos culturas” para hallar las claves que determinaron que se relacionasen entre ellos lo que originó, posteriormente, que se iniciase esta investigación.

SOBRE EL SÍMBOLO

El estudio de los símbolos se circunscribe, generalmente, a los símbolos lingüísticos. El símbolo visual apenas se menciona. Existen diversas disciplinas que investigan el símbolo si bien desde el desencuentro de sus miradas. Así, la semiótica restringe y limita el estudio de los símbolos a meros signos lingüísticos sin que los símbolos visuales sean tratados con todas las implicaciones que deberían. Los símbolos se estudian, pues, desde el contexto textual y

en el texto. Aunque ha habido intentos de teorizar sobre las relaciones que se establecen entre texto e imagen como la obra *Picture Theory* de W.J.T. Mitchell, la perspectiva se origina también en la semiótica.

El símbolo visual como tal se investiga en psicología, en historia del arte y en historia de las religiones. Para este estudio concreto, el referente o marco teórico debería inscribirse en el ámbito de la historia del arte. Sin embargo, la historia del arte tiende a concentrarse en la técnica, en la composición y en la contextualización de la obra artística lo que supone que se omita o se estudie someramente los símbolos. Y el estudio de los símbolos se suele vincular a la simbología religiosa por lo que no sorprende que Mircea Eliade reclamase para su disciplina, la historia de las religiones, el dominio y control intelectual sobre el estudio del símbolo.

Indagar en los símbolos visuales suponía, pues, de entrada, reflexionar sobre las teorías que emiten las diversas disciplinas de las que son objeto de estudio. Esta reflexión obligaba a acometer una búsqueda interdisciplinaria que luego se tradujo en que se esbozase una investigación de índole también interdisciplinaria. Lo que motivó, por lo tanto, que se plantease un estudio de los símbolos visuales en la obra artística de Paul Klee fue la interdisciplinariedad explícita que una investigación de este tipo conlleva. El análisis de los símbolos visuales cruza fronteras entre disciplinas y se enriquece de este deambular incesante. Y el estudio de los símbolos visuales implica, además, superar el divorcio entre las ciencias y las humanidades pues lo que transmite un símbolo visual no se adscribe a ningún ámbito concreto de conocimiento lo que, evidentemente, provoca que se salve esta desunión entre "las dos culturas."

SOBRE EL DIVORCIO ENTRE LAS CIENCIAS Y LAS HUMANIDADES

Esta investigación, como ya se ha indicado repetidas veces, se inicia con la lectura de un ensayo de Isaiah Berlin. Esto motivó que se

empezase a escrutar desde diversos ángulos para poder ir recabando piezas que completasen, de alguna manera, una cartografía que reflejase esta brecha abierta. De estas perspectivas diversas no se pretendía tanto encontrar un motivo que explicase, de manera concisa, el porqué de esta separación sino que lo que se proyectaba consistía más bien en aplegar los aspectos y matices que se hallaban en ellas. Se buscaba la interdisciplinariedad que se descubría aportaban las miradas que contemplan esta quiebra desde enfoques diferentes. Por esta razón, además del mencionado Berlin quien ahonda en la historia para contraponer los puntos de vista de Vico y Voltaire, se ha indagado en Ilya Prigogine y "el nuevo diálogo con la naturaleza" que preconiza; a Susan Sontag y la nueva sensibilidad que ve emerger; a C.P. Snow, quien acuñó el término "las dos culturas" e incitó toda esta controversia al entorno del divorcio entre las ciencias y las humanidades; y, finalmente, a John Brockman quien sostiene que está surgiendo una nueva cultura, la llamada tercera cultura. La interdisciplinariedad, pues, rige esta investigación.

Vincular símbolo visual y divorcio entre las ciencias y las humanidades significa interrogarse sobre lo inefable, sobre cómo se transmite, comunica y revela. Lo inefable se configura como el tercer vértice de este triángulo que conforman el símbolo visual y la brecha abierta entre "las dos culturas." Lo inefable se comunica en los símbolos visuales los cuales transmiten un conocimiento integral o interdisciplinario.

Así pues, el símbolo visual y el divorcio entre las ciencias y las humanidades se entrelazan, precisamente, en y a través de esta separación mediante lo inefable. En el símbolo visual se encuentran y se abrazan, fundiéndose, arte y ciencias. No obstante, queda una pregunta abierta aún, sin que se le haya hallado respuesta alguna: ¿qué es un símbolo visual? Dada la dificultad de definir lo que es un símbolo visual, se ha optado por compilar una serie de vocablos en forma de pequeño diccionario, un tanto heterodoxo, que se presenta a

continuación como corolario a esta reflexión sobre el símbolo visual y el divorcio existente entre las ciencias y las humanidades que transita por los capítulos 1 y 2.

DICCIONARIO ABIERTO (E INCONCLUSO) SOBRE EL SÍMBOLO VISUAL

En este proyecto de pequeño diccionario se recogen un conjunto de términos que se relacionan con el símbolo visual. Se trata de un intento de definir lo que es un símbolo visual, siguiendo un camino indirecto e inverso, a través de conceptos con los que está estrechamente vinculado y mediante los cuales se describe. Son vocablos que aparecen y se repiten a lo largo de esta investigación y a los que se podría catalogar también de conceptos clave. No se trata, sin embargo, de un diccionario al uso sino que colecciona ideas y reflexiones que surgen al meditar sobre estos términos que se incluyen y cobijan dentro del símbolo visual.

Atemporalidad

Atemporalidad se contrapone a temporalidad. Ajenos al concepto de tiempo, los símbolos visuales perviven en el tiempo. Símbolos visuales como el círculo, la espiral o la combinación de dos triángulos equiláteros recorren culturas y tradiciones diversas perdiéndose, su rastro, en el tiempo. Aunque las artes plásticas se acostumbran a considerar atemporales, Ilya Prigogine, como Paul Klee o Wassily Kandinsky, coinciden en su interrogarse sobre la inclusión y la representación de la coordenada temporal en el arte, en concreto, en la pintura. Lo temporal, su concreción en la pintura, se resiste; lo atemporal que habita en la temporalidad se representa y se expresa a través del símbolo visual.

Diálogo

Un símbolo visual nace del dialogar con la naturaleza. Se trata de un diálogo que se concibe desde la observación de los fenómenos naturales. De este diálogo que mantienen el sujeto y el objeto natural, el individuo adquiere conocimiento del medio natural que le envuelve así como de su propio ser a través de las relaciones que se establecen entre sujeto y objeto natural y aquellas que se forman entre los fenómenos naturales. El diálogo, por lo tanto, conduce al conocimiento. Si el individuo que dialoga con la naturaleza es un artista, puede plasmar lo aprehendido en sus creaciones artísticas con lo que este conocimiento se comunica y se transmite. El artista, pues, vehicula con su arte lo comprendido de manera dialógica.

Lo inefable

Lo inefable, lo inexpresable, lo incognoscible, lo originario se citan en el símbolo visual. Aquello que no puede ser articulado de forma plena a través de las palabras se comunica mediante un símbolo visual. Así, un símbolo visual reúne en su seno un tipo de conocimiento que no puede ser pronunciado pero que se revela y se transmite a través de una imagen donde se condensa aquello aprehendido en el proceso dialógico mantenido entre el individuo y la naturaleza.

Transmisión

El símbolo visual transmite conocimiento, un conocimiento que no puede ser transmitido a través de las palabras. El símbolo visual surge del diálogo con la naturaleza pero nace como transmisor de conocimiento. A través de los tiempos, el símbolo visual viaja

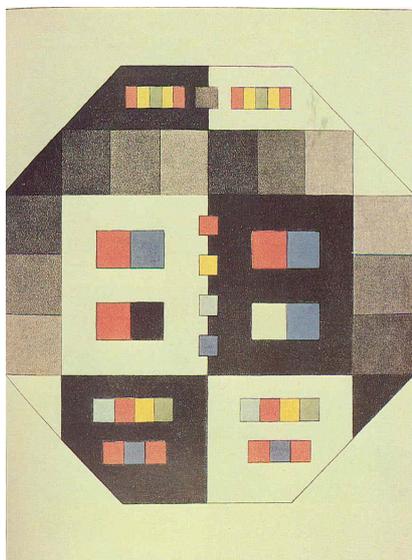
comunicando aquello impronunciable que es atemporal. La necesidad de transmitir aquello aprehendido gesta el símbolo visual.

Visibilidad

Lo inefable se visibiliza a través del arte. Un símbolo visual transmite y comunica aquello que no puede ser verbalizado. Si el símbolo visual contiene y guarda aquello inexpresable, de alguna manera, esta inefabilidad se ha traducido, articulado y materializado en forma de imagen. La aprehensión del pleno contenido que entraña un símbolo visual implica desvelar aquello inefable que se ha transfigurado en visible. Lo inefable se revela, pues, visible.

En el capítulo 3 se retoman y abordan los conceptos de diálogo, visibilidad e inefabilidad aplicados a la obra artística de Paul Klee a través de la comparación del ver de Klee, plasmado en sus escritos sobre arte, y el ver de Goethe, reflejado en sus estudios científicos. El próximo capítulo, pues, enlaza la parte teórica, constituida por el capítulo 1 y el presente capítulo, con la parte práctica, formada por los capítulos 4 y 5. En esta segunda parte, concebida como una aplicación práctica entorno a los símbolos visuales, se procede a analizar los símbolos visuales que pueblan la obra pictórica de Klee. La elección de este artista se debe a que su obra artística contiene símbolos visuales que surgen del diálogo que Klee establece con la naturaleza. Si bien algunos de estos símbolos son gestados por el propio Klee, otros, en cambio, proceden de tradiciones y culturas diversas. Sin embargo, en todos ellos, Klee transmite el conocimiento derivado de su dialogar constante con la naturaleza. Mediante estos símbolos visuales, se revelan secretos de la naturaleza, que no pueden ser articulados a través de palabras, posibilitando que lo invisible se descubra visible.

ESPACIO DE TRANSICIÓN



**Un lugar de encuentro:
sobre el ver y lo visible**

Paul Klee, *Meeting Place*, 1932

Se ha concebido este capítulo como un espacio de tránsito. Se trata, pues, de un territorio de paso donde el núcleo teórico, formado por los capítulos 1 y 2, se aposenta como trasfondo para permitir el adentrarse en la parte práctica, compuesta por los capítulos 4 y 5. Pero, también, este capítulo constituye un lugar de encuentro donde confluyen, de alguna manera, en un sentido un tanto figurado, teoría y práctica a través de Paul Klee quien se revela, ante todo, como un observador de la naturaleza. El observar se erige como eje vertebrador de este capítulo, el cual se ha dividido en dos apartados: *El ver y Lo visible*. *El ver* se centra en cómo Klee observaba la naturaleza. La manera de observar que manifiesta Klee permite que se puedan establecer paralelismos entre los modos de ver la naturaleza definidos por Klee en *The Thinking Eye* y *The Nature of Nature* y aquellos delineados por Goethe en sus estudios científicos, principalmente en el ensayo *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt* (*El experimento como mediador entre objeto y sujeto*). La observación precede a la interpretación. El artista, posteriormente, interpreta los fenómenos naturales que observa. Intenta comprender y desvelar los misterios de la naturaleza. Traduce esta observación a un lenguaje propio donde vierte aquello aprehendido durante este proceso. En Klee, se incorpora esta comprensión adquirida de los fenómenos naturales a un lenguaje pictórico, el cual, mediante la creatividad del artista, se reviste de formas simbólicas. Aunque comparables los modos de ver, Goethe y Klee difieren en cuanto a la traducción de esta observación de la naturaleza a un lenguaje determinado si bien ambos parten del concepto de símbolo. Así,

mientras Goethe entiende el lenguaje simbólico como aquel que permite describir las relaciones que se esconden detrás de los fenómenos naturales, Klee recurre a un lenguaje pictórico teñido de símbolos. El estudio y el análisis de esta traducción componen la segunda parte de este capítulo reunida en *Lo visible*.

3.1 El ver

En *Wege des Naturstudiums (Modos de estudiar la naturaleza)*, publicado conjuntamente por la Staatliches Bauhaus y por Karl Nierendorf en 1923, Klee establece un vínculo entre el artista y la naturaleza que se articula a través del diálogo; un diálogo que se erige como un requisito indispensable, *conditio sine qua non*, para un artista al formar éste parte de la naturaleza y ser su ser naturaleza.¹ Este diálogo es el que posibilita un estudio de la naturaleza aunque Klee reconoce que existen otras maneras, para aproximarse al entorno natural, que varían en función de la mirada que despliegue el individuo en el contexto donde se halle ubicado en ese instante.

En el pasado, este estudio de la naturaleza se basaba en la investigación precisa de la apariencia lo que suponía que el artista, el "yo", si se adopta la terminología acuñada por Klee, y el objeto, el "tú", "sought to establish optical-physical relations across the invisible barrier between the "I" and the "you"."² Sin embargo, considera Klee que lo que se validaba en otros tiempos, la exploración incesante en pos de la reproducción minuciosa de aquello que rodea el sujeto, no se corresponde con lo que busca o necesita el artista, morador de los inicios del siglo XX.

Para Klee, el artista no puede equipararse con una máquina o cámara fotográfica pues no reproduce literalmente aquello que ve

¹ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye* (Londres y Nueva York: Lund Humphries y George Wittenborn, 1961), p. 63.

² *Ibid.*, p. 63. Versión española: "buscaban establecer relaciones óptico-físicas a lo largo de la barrera invisible entre el "yo" y el "tú". Si no se indica lo contrario, las traducciones al castellano son mías.

sino que "the artist of today is more than an improved camera; he is more complex, richer, and wider. He is a creature on the earth and a creature within the whole, that is to say, a creature on a star among stars."³ Así, Klee concibe el artista en permanente comunión con la naturaleza, integrado en la totalidad del universo, en una visión un tanto afectada y revestida de filosofía oriental. Este relacionarse con la naturaleza lo verbaliza ya Klee en sus *Tagebücher (Diarios)*, en una entrada correspondiente al año 1916, cuando afirma que "Ich neige mich weder zu ihnen, noch erhöhe ich sie zu mir. Ich löse mich eher vorher ins Ganze auf und stehe dann auf einer brüderlichen Stufe zum Nächsten, zu aller irdischen Nachbarschaft."⁴

Deriva Klee de este sentido de totalidad el nacimiento de una concepción más espacial del objeto natural lo que conlleva que se ultrapase la mera apariencia objetual para recabar en la esencia que posee el objeto. Este abandono de la apariencia se consigue a través de secciones de plano que diseccionan el objeto a estudio lo que pone de manifiesto bien su estructura material o bien su función material. Constituye este proceso, según Klee, una penetración visible en el seno del objeto.⁵

Este viraje hacia el interior del objeto, rehuyendo de la apariencia externa, desemboca en un inferir por parte del "yo" al entorno de la esencia del objeto desde un posicionamiento situado en el exterior óptico objetual. Esto origina lo que Klee cataloga como inferencias intuitivas.⁶ Según Klee, esta penetración que se dirige al interior del objeto puede surgir de una impresión externa producto de

³ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p. 63. Versión española: "el artista de hoy en día en mucho más que una cámara perfeccionada; es mucho más complejo, rico y amplio. Es un criatura en la tierra y una criatura dentro del todo; es decir, una criatura en una estrella entre las estrellas."

⁴ Paul Klee, *Tagebücher*, edición a cargo de Felix Klee (Colonia: Verlag M. DuMont Schauberg, 1957), p. 353 [D1008]. Versión española: "Más bien me disuelvo primero en la totalidad y me encuentro después en un peldaño fraternal respecto del prójimo, respecto de todo mi vecindario terrestre." En Paul Klee, *Diarios 1898-1918*. Edición y prólogo a cargo de Felix Klee. Traducción de Jas Reuter (Madrid: Alianza Editorial, 1987 (1ª reimpresión 1999)), p. 264.

⁵ *Op. cit.*, p. 66.

⁶ *Ibid.*, p. 66.

las sensaciones que se perciben como consecuencia de la experiencia en la que se sume el "yo" cuando ve un determinado objeto natural. Este ver constituye, en palabras de Klee, un fenómeno físico-óptico. La funcionalidad de esta penetración variará según la dirección que adopten este cúmulo de sensaciones o emociones: "the optic-physical phenomenon produces feelings which can transform outward impression into functional penetration more or less elaborately, according to their direction."⁷

Sin embargo, Klee apunta otras maneras de ver el interior del objeto lo que conduce a una humanización del objeto generando, entre el "yo" y el objeto, "a resonance surpassing all optic foundations."⁸ Diferencia Klee entre dos modos de ver a los que denomina caminos como si se tratasen de procesos de índole iniciática. Distingue, pues, entre el camino inferior, estrechamente ligado a la tierra, y el camino superior, caracterizado por poseer un vínculo cósmico. Ambos caminos, no obstante, se definen por su componente desprovisto totalmente de carácter óptico pese a encarnar modos de ver el interior de un objeto: "There is the non-optical way of intimate physical contact, earthbound, that reaches the eye of the artist from below, and there is the non-optical contact through the cosmic bond that descends from above."⁹

Subraya Klee que el camino inferior lleva al reino de lo estático, el cual produce formas estáticas, mientras que el camino superior se dirige al reino de lo dinámico. El sendero inferior queda determinado por los problemas asociados al equilibrio estático a los que Klee define mediante el axioma "to stand despite all possibility of

⁷ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p. 66. Versión española: "el fenómeno óptico-físico produce sentimientos que pueden transformar la impresión exterior en una penetración funcional más o menos elaborada según la dirección de los sentimientos."

⁸ *Ibid.*, p. 66. Versión española: "una resonancia que sobrepasa todos los fundamentos ópticos."

⁹ *Ibid.*, p. 66. Versión española: "Existe un modo no óptico de contacto físico íntimo, terrenal, que alcanza el ojo del artista desde abajo, y existe un contacto no óptico a través del vínculo cósmico que desciende desde arriba."

falling.”¹⁰ Por el contrario, el anhelo por conseguir la liberación de toda atadura terrestre, que restringe y constriñe cualquier movilidad, conduce al camino superior.

Sorprende poco que el sendero superior descrito por Klee desemboque en el reino de lo dinámico. Para Klee, tal y como apunta en *Schöpferische Konfession* (*Credo creativo*) publicado en la *Tribüne der Kunst und Zeit* en 1920, el movimiento es un concepto clave sobre el cual asienta toda su teoría artística. Considera el movimiento como “the basis of everything.”¹¹ Si el movimiento constituye la base de absolutamente todo, entiende Klee que el arte surge de las entrañas del movimiento. El movimiento, pues, lo envuelve y genera todo. En consecuencia, en una obra de arte se descubre el rastro del movimiento que ha sido capturado como si de una imagen fotográfica se tratase; una obra de arte que se contempla, además, desde el movimiento que entornan los músculos oculares.¹² Klee pretende, según consta escrito en sus *Diarios*, “ich möchte über das Pathos hinaus die Bewegung ordnen”¹³ lo que le guiará hacia lo que él imagina como un nuevo romanticismo.

Todos estos caminos mencionados anteriormente, el sendero inferior y el superior, se citan en un espacio físico concreto: el ojo. Es en el ojo donde adoptan una forma determinada que resulta de una síntesis entre la visión exterior y la visión interior. Para Klee, sin embargo, no existe contradicción alguna en el hecho de que estas construcciones, fruto de esta síntesis, guarden poco parecido con la imagen óptica de este mismo objeto.¹⁴

El experimentar con estos modos de ver y traducirlos a formas artísticas provoca que se progrese en este diálogo que se establece

¹⁰ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p. 67. Versión española: “estar a pesar de todas las posibilidades de caer.”

¹¹ *Ibid.*, p. 78. Versión española: “la base de todo.”

¹² *Ibid.*, p. 78.

¹³ Paul Klee, *Tagebücher*, p. 320 [D941]. Versión española: “ordenar el movimiento por encima del pathos.” En Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, p. 240.

¹⁴ *Op. Cit.*, p. 67.

entre el artista y el objeto natural; un diálogo con la naturaleza que Klee define como un requisito imprescindible para cualquier artista. Si el artista ahonda en este diálogo, puede acceder a una visión metafísica del mundo y concebir "free abstract structures which surpass schematic intention and achieve a new naturalness, the naturalness of the work."¹⁵ La consecución de estas estructuras abstractas libres origina obras que destacan por una naturalidad que se percibe como nueva. Se crea, por lo tanto, una obra artística. A este acto creativo, Klee le otorga un carácter divino. Así, la creación de una obra artística equipara al artista a un Dios. Para Klee, una vez el artista ha adquirido esta visión metafísica del mundo, la creación de una obra artística por parte de un individuo-artista significa que se considere esta obra como si fuese una imagen de una obra divina.¹⁶

Este diálogo con la naturaleza que suscribe Klee engendra, en última instancia, arte. Klee, por lo tanto, concibe la creación artística estrechamente vinculada con la investigación de los fenómenos naturales. Así, define el arte como un medio que transmite, proyecta y metaforiza: "transmission of phenomena, projection from the hyper-dimensional, a metaphor for procreation, divination, mystery."¹⁷ En la conferencia sobre arte moderno dictada el 24 de enero de 1924, con motivo de la exposición sobre su obra que tuvo lugar en el Jena Kunstverein, y que fue publicada póstumamente en 1945 con el título de *Über die moderne Kunst (Sobre el arte moderno)*, Klee asevera que el arte constituye un reflejo transformado de la naturaleza: "and nature is such a whole, just like art, its transformed reflection."¹⁸

¹⁵ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p. 67. Versión española: "estructuras abstractas libres que sobrepasan la intencionalidad temática y alcanzan una nueva naturalidad, la naturalidad de la obra."

¹⁶ *Ibid.*, p. 67.

¹⁷ *Ibid.*, p. 59. Versión española: "la transmisión de fenómenos, la proyección desde lo hiperdimensional, una metáfora para procreación, la adivinación y el misterio."

¹⁸ *Ibid.*, p. 82. Versión española: "y la naturaleza es un todo del mismo modo que el arte es el reflejo transformado de la naturaleza."

Transmitir la visión de la totalidad que constituye la naturaleza a través del arte no es tarea fácil, sostiene Klee. Si bien los métodos que versan sobre representación espacial ofrecen una imagen que es plásticamente nítida, la dificultad estriba, según Klee, en que el lenguaje pictórico presenta deficiencias temporales¹⁹ además de imposibilitar la visión de varias dimensiones a la vez.²⁰ Para superar este impedimento de índole temporal y espacial, sugiere Klee concentrarse en las partes que conforman el todo, con todo detalle, sin olvidar, sin embargo, que se trata sólo de partes.²¹

DEL VER A LAS FORMAS EXACTAS

De la observación de las partes que configuran el todo se deriva, por consiguiente, que se traduzca lo aprehendido durante este penetrar visible en el seno de un objeto natural en una representación gráfica y plástica a través de elementos formales los cuales, a su vez, constituyen formas básicas. Lo resume Klee, a su manera, al inicio del curso de repetición del semestre de verano, el lunes 15 de mayo de 1922, en la institución docente Bauhaus:

(...) tout organisme supérieur est synthèse des dissemblances.

2) La voie qui conduit à cette connaissance est la voie analytique, c'est-à-dire un travail critique sur les dissemblances (parties) pour elles-mêmes et sur leurs rapports entre elles-mêmes et avec le tout.

3) J'ai essayé de donner un visage aux dissemblances, un sens qui était plus que formel. La solution pratique aux devoirs donnés devait bien sûr être d'abord d'ordre formel, adéquate à notre métier. Il fallait pourtant que l'idée prise pour base conférât aux dissemblances à composer un caractère naturel, afin que la composition trouve sa propre nature. Pour cela, il

¹⁹ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p. 82.

²⁰ *Ibid.*, p. 86.

²¹ *Ibid.*, p. 86.

s'agissait d'éviter le formalisme, la nouvelle académie.²²

El dialogar con la naturaleza a través de la observación, subraya Klee, posibilita el estudio de los fenómenos naturales desde las partes diferenciadas (*dissemblances*) que conforman el todo en un objeto natural. En este sentido, aboga por un trabajo crítico, una senda analítica según sus palabras, que conduzca a que se profundice en el conocimiento de las partes que componen el objeto natural a estudio así como de las relaciones que se establecen entre ellas. Aunque estas partes se plasmen a través de elementos de tipo formal no debe obviarse el carácter natural de las mismas para no caer en el puro formalismo. Debe evitarse el recrear la forma por la forma en sí, algo que Klee identifica con una nueva escuela o corriente artística.

Klee manifiesta que cuando miramos a nuestro alrededor, vemos todo tipo de formas exactas. Así, relata lo que nuestros ojos absorben, en términos geométricos, cuando observan su entorno más inmediato de la siguiente manera: "our eyes gobble squares, circles, and all manner of fabricated forms, wires on poles, triangles on poles, circles on levers, cylinders, balls, domes, cubes, more or less distinct or in elaborate relationships."²³ Estas formas se componen de un conjunto de elementos básicos: el punto, la línea y el plano. La línea surge del movimiento del punto; el plano, de una línea en

²² Paul Klee, *Paul Klee, Cours du Bauhaus Weimar 1921-1922. Contributions à la théorie de la forme picturale* (París: Éditions des Musées de Strasbourg y Éditions Hazan, 2004), pp. 174-175. Versión española: "(...) todo organismo superior es una síntesis de diferencias. 2) La vía que conduce a este conocimiento es la vía analítica, es decir, un trabajo crítico sobre las diferencias mismas y sus relaciones entre ellas y con el todo. 3) He intentado ofrecer una imagen de las diferencias, en un sentido más bien formal. La solución práctica a las tareas dadas debía ser, en principio, de orden formal, adecuada a nuestro trabajo. Sin embargo, era necesario que la idea tomada como base confiriese a las diferencias que debían componerse un carácter natural para que la composición encuentre su propia naturaleza. Con todo esto, se trataba de evitar el formalismo, la nueva academia."

²³ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p. 60. Versión española: "nuestros ojos engullen cuadrados, círculos y todo tipo de formas fabricadas, cables en postes, triángulos en palos, círculos en palancas, cilindros, bolas, cúpulas, cubos, más o menos distinguibles, o en relaciones elaboradas."

movimiento.²⁴ Klee narra todo este proceso en *Schöpferische Konfession* como si de un viaje se tratase:

The first act of movement (line) takes us far beyond the dead point. After a short while we stop to get our breath (interrupted line or, if we stop several times, an articulated line). And now a glance back to see how far we have come (countermovement). We consider the road in this direction and in that (bundles of lines). A river is in the way, we use a boat (wavy motion). Farther upstream we should have found a bridge (series of arches). On the other side we meet a man of like mind, who also wants to go where better understanding is to be found. At first we are so delighted that we agree (convergence), but little by little differences arise (two separates lines are drawn). A certain agitation on both sides (expression, dynamics, and psyche of the line). We cross an unploughed field (area traversed by lines), then a dense wood. He gets lost, searches, and once even describes the classical movement of a running dog. I am no longer quite calm either: another river with fog (spatial element) over it. But soon the fog lifts. Some basketweavers are returning home with their carts (the wheel). Accompanied by a child with the merriest curls (spiral movement). Later it grows dark and sultry (spatial element). A flash of lighting on the horizon (zigzag line). Over us there are still stars (field of points). Soon we come to our original lodging.²⁵

²⁴ Paul Klee, *Paul Klee, Cours du Bauhaus Weimar 1921-1922*, p. 35 ss. Véase también Paul Klee, *Pedagogical sketchbook* (Londres: Faber and Faber, 1968), pp. 16-21.

²⁵ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p. 76. Versión española: "La primera acción del movimiento (la línea) nos lleva más allá del punto muerto. Después de un momento nos paramos para respirar (la línea quebrada o, si nos paramos varias veces, una línea articulada). Y ahora una mirada hacia atrás para ver cuán lejos hemos llegados (un contramovimiento). Consideramos el camino en esta y aquella dirección (un haz de líneas). Un río se encuentra en el camino, usamos un barco (un movimiento ondulado). Río arriba deberíamos haber encontrado un puente (una serie de arcos). Por el otro lado encontramos un hombre de ideas similares, que también desea ir dónde se pueda hallar una mejor comprensión. En un primer momento estamos tan encantados que estamos de acuerdo (una convergencia), pero poco a poco las diferencias surgen (se dibujan dos líneas separadas). Una cierta agitación en ambos lados (la expresión, la dinámica, y la psique de la línea).

Cruzamos un campo yermo (un área atravesada por líneas), luego un bosque denso. Se pierde, busca e incluso una vez describe el movimiento clásico de un perro corriendo. Dejo de estar tranquilo: otro río con niebla (un elemento espacial) sobre él. Pero pronto la niebla se disipa. Algunos tejedores de cestos regresan a sus casas en sus carros (la rueda). Acompañado por un niño con los rizos más alegres (el movimiento en espiral). Después oscurece y el tiempo se vuelve bochornoso (el

Klee, pues, relata cómo a partir del punto en movimiento se generan unos elementos de representación gráfica como la línea y algunas de sus variaciones (la línea quebrada, la línea articulada, la línea en zigzag, haces de línea), campos de puntos, elementos espaciales además de movimientos diversos. *A posteriori* estos elementos pueden constituir lo que él bautiza como formas, sin que con ello pierdan su identidad. Klee afirma que "the[se] elements should produce forms, but without losing their identity."²⁶ Confiesa Klee en Jena que la reordenación de estos elementos para producir una forma o un objeto determinado depende enteramente de la predisposición del artista: "it is the artist's momentary disposition that decides which of the many elements will emerge from the comfort of their natural order to rise together in a new order."²⁷ El artista, en consecuencia, confiere un nuevo orden a un conjunto de elementos formales.

Un objeto determinado se construye a partir de elementos formales acorde con la teoría de Klee. Las formas consideradas básicas, surgidas de los elementos formales previamente mencionados, son tres: el cuadrado, el triángulo y el círculo. Entiende Klee que el círculo se origina libremente a partir de una línea en movimiento mientras que el triángulo y el cuadrado nacen de una línea que ha sido sometida a una demora: "la surface circulaire librement circonscrite et les surfaces triangulaire et carrée circonscrites par une ligne soumise à un délai."²⁸ Aunque Klee matiza que estas figuras no son ni líneas ni superficies sino algo intermedio

elemento espacial). Un relámpago de luz en el horizonte (una línea en zigzag). Sobre nosotros hay aún estrellas (un campo de puntos). Pronto llegamos a nuestra morada original.

²⁶ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p. 77. La cursiva es mía. Versión española: "estos elementos deberían producir formas pero sin perder su identidad."

²⁷ *Ibid.*, p. 88. Versión española: "es la disposición momentánea del artista la que decide cuáles de los múltiples elementos emergerán desde el confort del orden natural para dar lugar, de forma conjunta, a un nuevo orden."

²⁸ Paul Klee, *Paul Klee, Cours du Bauhaus Weimar 1921-1922*, p. 176. Versión española: "la superficie circular, libremente circunscrita, y las superficies triangular y cuadrada circunscritas por una línea sometida a una demora."

entre línea y superficie. Insiste, otra vez, al señalar que es el movimiento de la línea el que origina estas figuras:

Mais ce n'était pas là non plus des surfaces élémentaires, car les surfaces élémentaires ne sont pas engendrées par le fait de décrire une ligne qui limite tout autour (c'est-à-dire par le mouvement d'un point) mais par le mouvement de la ligne (...). Par conséquent, les figures, (...) considérées du point de vue élémentaire, ne sont ni ligne ni surface mais un médium quelconque entre les deux. Elles sont produites linéairement, comme mouvement du point.²⁹

Klee, cuando describe el punto, la línea y el plano como elementos formales así como el cuadrado, el triángulo y el círculo como formas básicas, se alinea teóricamente con Wassily Kandinsky.³⁰ Kandinsky, en *Die Grundelemente der Form (Los elementos básicos de la forma)* publicado en el año 1923 en la antología de ensayos seleccionados por Walter Gropius *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923* donde se incluía también el ensayo de Klee *Wege des Naturstudiums (Modos de estudiar la naturaleza)*, sostiene que la superficie se reduce a tres formas básicas que son el triángulo, el cuadrado y el círculo.³¹ En *Punkt und Linie zur Fläche (Punto y línea sobre el plano)*, publicado en 1926 dentro de la serie de monografías de la Bauhaus editadas por Walter Gropius y László Moholy-Nagy, Kandinsky describe la línea como el rastro dejado por un punto en movimiento.³² La línea,

²⁹ Paul Klee, *Paul Klee, Cours du Bauhaus Weimar 1921-1922*, p. 176. Versión española: "No eran tampoco superficies elementales pues las superficies elementales no son engendradas por el mero hecho de describir una línea que limita todo lo que está alrededor (es decir, por el movimiento de un punto) sino por el movimiento de la línea (...). En consecuencia, las figuras, (...) consideradas desde un punto de vista elemental, no son ni línea ni superficie sino algo que se halla a medio camino entre las dos. Se producen de forma lineal, como un movimiento del punto."

³⁰ Esta investigación no pretende ahondar en los encuentros y desencuentros teóricos que acercan y alejan Klee y Kandinsky sino que sólo señala aquellos que son pertinentes al presente estudio.

³¹ Kenneth C. Lindsay y Peter Vergo, editores, *Kandinsky, complete writings on art* (Nueva York: Da Capo Press, 1994), p. 500.

³² *Ibid.*, p. 572.

además, se caracteriza por su capacidad de crear una superficie.³³ Las líneas en zigzag, fruto de la acción de dos fuerzas, en su forma básica, originan superficies que se diferencian en función del valor del ángulo determinante de la forma de zigzag.³⁴ Las formas básicas del triángulo, cuadrado y círculo se definen según el tipo de ángulo que contienen: agudo para el triángulo, recto para el cuadrado y obtuso para el círculo.³⁵ Kandinsky, sin embargo, mantiene que no es posible diferenciar con absoluta precisión, por el momento, entre línea y plano pues los límites entre ambos son ambiguos: “When does the line stop being itself and give birth to a plane surface?” remains without a precise answer.”³⁶

Klee y Kandinsky coinciden en señalar al punto en movimiento como el causante del nacimiento de la línea si bien disienten en cuanto al proceso que genera el plano aunque ambos sitúen en la línea el germen que origina a la superficie. Consideran al triángulo, al círculo y al cuadrado como figuras básicas pero mientras Klee asocia su génesis con una cierta temporalidad, Kandinsky vincula su nacimiento con una determinada tipología angular y desde el color.

La combinación de estos elementos formales, que definen tanto Klee como Kandinsky, dará lugar a estructuras que van adquiriendo complejidad a medida que se vaya avanzando en la construcción de una figura u objeto. Estas estructuras pueden compararse, con un poco de imaginación, según Klee, a formas que se hallan en la naturaleza.³⁷ Añade, además, que la manera cómo se eligen y se disponen estos elementos se asemeja a la relación que se encuentra en la música entre motivo y tema.³⁸

³³ Kenneth C. Lindsay y Peter Vergo, editores, *Kandinsky, complete writings on art*, p. 576.

³⁴ *Ibid.*, pp. 584-585.

³⁵ *Ibid.*, pp. 590-591.

³⁶ *Ibid.*, p. 609. Versión española: “¿Cuándo la línea dejar de ser ella misma y dar lugar a la superficie del plano? Permanece sin una respuesta precisa.”

³⁷ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p. 89.

³⁸ *Ibid.*, p. 89.

Sin embargo, en *Schöpferische Konfession*, Klee sostiene que el orden que siguen los diferentes elementos formales cuando se crea una forma o figura, siempre con la mediación equilibrada del movimiento, responde a una cuestión formal que se resuelve mediante una inteligencia formal pero no por ello constituye arte considerado de la esfera superior. En esta esfera superior el intelecto palidece mientras la intuición ilumina:

The liberation of the elements, their arrangement in subsidiary groups, simultaneous destruction and construction towards the whole, pictorial polyphony, the creation of the rest through the equipoise the motion: all these are lofty aspects of the question of form, crucial to formal wisdom; but they are not yet art in the highest sphere. A final secret stands behind all our shifting views, and the light of intellect gutters and goes out.³⁹

MÁS ALLÁ DEL VER EN SÍ

En *Exakte Versuche im Bereiche der Kunst (Experimentos exactos en la esfera del arte)*, publicado en 1928 en *Bauhaus, Vierteljahrzeitschrift für Gestaltung*, Klee defiende la intuición, combinada con la exactitud en la investigación de la naturaleza, con el fin de progresar. Promueve, pues, "exactitude winged by intuition."⁴⁰ A pesar de los avances registrados en el mundo científico, sobre todo si se observa el progreso realizado en el campo de las matemáticas y de la física, sostiene Klee que el conocimiento de la totalidad aún se encuentra alejado pues "we do not succeed in

³⁹ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p. 79. Versión española: "La liberación de los elementos, su disposición en grupos subsidiarios, la destrucción y la construcción simultáneas hacia el todo, la polifonía pictórica, la creación del resto a través del equilibrio del movimiento: son aspectos sublimes de la cuestión sobre la forma, crucial a la sabiduría formal; pero aún no son arte perteneciente a la más alta esfera. Un secreto final permanece detrás de todos nuestros cambios de vista, y la luz del intelecto se enciende y se apaga.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 69. Versión española: "exactitud combinada con intuición."

coming to the whole."⁴¹ Es por eso que considera la intuición como un elemento imprescindible en este dialogar con la naturaleza.

Relaciona intuición con genialidad. Describe el genio como una gracia, como una excepcionalidad, sin principio ni fin. Y, concluye, equiparándolo con un acto creativo.⁴² Lejos de arrinconar la genialidad que emana de la intuición, tal y como denuncia que ocurre en el sistema educativo donde "has best lock up the secret and guard it well,"⁴³ reclama que se combine de manera equilibrada la intuición y la exactitud en la investigación de los fenómenos naturales para así posibilitar una fusión del arte y de la ciencia: "by cultivating the exact we have laid the foundations for a science of art."⁴⁴ Esta ciencia del arte, una nueva ciencia, presenta dos objetivos fundamentales que nacen de dos necesidades, según Kandinsky. Por un lado, existe una necesidad de una ciencia pura que surge de una sed de conocimiento, alejada de cualquier propósito; por el otro, una necesidad de una ciencia práctica para que se equilibren las fuerzas creativas que pueden clasificarse como intuición y cálculo.⁴⁵

SOBRE EL VER DE KLEE

Señala, precisamente, Sibyl Moholy-Nagy, en la introducción que acompaña la edición inglesa de *Pedagogical sketchbook* (*Cuaderno de notas pedagógico*), que "it is in Paul Klee that science and art fuse."⁴⁶ Para Moholy-Nagy, Klee se otorgó la tarea de buscar nuevas maneras de estudiar los fenómenos naturales a los que ella

⁴¹ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p. 70. Versión española: "no conseguimos llegar al todo."

⁴² *Ibid.*, p. 70.

⁴³ *Ibid.*, p. 70. Versión española: "lo mejor ha sido encerrar el secreto y guardarlo bien."

⁴⁴ *Ibid.*, p. 70. Versión española: "cultivando lo exacto hemos puesto los cimientos para una ciencia del arte."

⁴⁵ K. C. Lindsay y P. Vergo, ed., *Kandinsky, complete writings on art*, p. 535.

⁴⁶ Sybil Moholy-Nagy en la introducción que se incluye en Paul Klee, *Pedagogical sketchbook* (Londres: Faber and Faber, 1968), p. 8. Versión española: "en Paul Klee la ciencia y el arte se fusionan."

define como los signos de la naturaleza. Klee, pues, se erige en un intérprete de signos.⁴⁷ Para ello, investiga en profundidad los fenómenos de la naturaleza combinando exactitud con intuición; un método que lega a sus estudiantes a través de sus enseñanzas impartidas en la institución alemana Bauhaus y, posteriormente, en la academia de Düsseldorf. Rainer K. Wick recalca, en relación con la incorporación de la intuición al sistema académico, que Klee siempre señaló "la portée limitée d'une façon de procéder purement cognitive et d'un mode opératoire uniquement constructif dans le processus de la mise en forme."⁴⁸

Considera Sibyl Moholy-Nagy que este proceder, este dialogar o comunicación con la naturaleza que se observa en Klee, "produced a philosophy that rested on empathy with the created world, accepting everything that is with equal love and humility."⁴⁹ Esta filosofía basada en una empatía o comunión con la naturaleza conlleva que Klee venerase las cosas pequeñas⁵⁰ lo que se traduce en que reverenciase el macrocosmos desde las limitaciones de su propio microcosmos visual: "in the Microcosm of his own visual world he worshipped the Macrocosm of the universe."⁵¹ Para Moholy-Nagy, esto, a su vez, supone una revolución, la revolución emprendida por el propio Klee dentro del mundo del arte que estaba basado en el principio aristotélico de la deducción desde el Renacimiento. En Klee se sustituye la deducción por la inducción, según Moholy-Nagy.⁵² A través del proceso de observación de las cosas pequeñas, por las que sentía fascinación y devoción, "he could conclude about the

⁴⁷ Sibyl Moholy-Nagy en Paul Klee, *Pedagogical sketchbook*, p. 9.

⁴⁸ Rainer K. Wick en la introducción de *Paul Klee, Cours du Bauhaus Weimar 1921-1922*, p. 15. Versión española: "llevar hasta el límite una forma de proceder puramente cognitiva y de una manera de operar únicamente constructiva en el proceso de puesta en forma."

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 8. Versión española: "produjo una filosofía que descansaba en una empatía con el mundo creado, aceptando todo lo que existe con igual amor y humildad."

⁵⁰ *Ibid.*, p. 8.

⁵¹ *Ibid.*, p. 8. Versión española: "en el Microcosmos de su propio mundo visual él veneraba el Macrocosmos del universo."

⁵² *Ibid.*, p. 8.

magnitude of natural order.”⁵³ Resume Klee, tal y como Moholy-Nagy recoge, todo este proceso dialógico con la naturaleza como “Resonanzverhältnis,” meaning a reverberation of the finite in the infinite, of outer perception and inner vista.”⁵⁴

Christian Geelhaar en *Paul Klee and the Bauhaus* revela que la filosofía de Klee estaba influenciada por *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie (Abstraction and Empathy. A contribution to the Psychology of Style)*, una obra de Wilhem Worringer que había sido publicada en Munich en 1918.⁵⁵ Argumenta que las entradas números 840 y 842 de los *Diarios*, donde Klee medita sobre pintura, sugieren que Klee reflexionaba sobre el texto de Worringer. Considera éste que una obra de arte muestra “the psychic condition of man in relation to the cosmos and the outward appearance of the world.”⁵⁶ Según Worringer, la experiencia artística del individuo se mueve entre dos polos opuestos: la necesidad de empatía, por un lado, y la necesidad de abstracción, por el otro extremo. Así, mientras la necesidad de empatía conduce a un panteísmo *naïf*, la necesidad de abstracción encuentra la belleza en la regularidad y en la urgencia de hallar lo abstracto. Esta necesidad de abstracción procede del miedo que aparece en el individuo cuando se enfrenta al mundo exterior lo que provoca que asome una imaginación coloreada, religiosa y trascendental. Según Worringer, en la base de todo el arte se encuentra esta necesidad de abstracción⁵⁷ lo que supone se reemplace el modelo natural por elementos abstractos para así conferirle valores eternos y salvarlo de lo

⁵³ Sybil Moholy-Nagy en Paul Klee, *Pedagogical sketchbook*, p. 8. Versión española: “pudo concluir acerca de la magnitud del orden natural.”

⁵⁴ *Ibid.*, p. 12. Versión española: “Resonanzverhältnis,” significando una reverberación de lo finito en lo infinito, de la percepción exterior y la visión interior.”

⁵⁵ Christian Geelhaar, *Klee and the Bauhaus* (Bath: Adams & Dart, 1973), p. 24.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 25 donde se cita Wilhem Worringer, *Abstraction and Empathy*, p. 45. Versión española: “la condición psíquica del hombre en relación con el cosmos y la apariencia externa del mundo.”

⁵⁷ *Ibid.*, p. 25 donde se cita a Wilhem Worringer, *Abstraction and Empathy*, p. 35 y pp. 45-47.

temporal y lo arbitrario.⁵⁸ Para Worringer, el objetivo del arte abstracto consiste en "to try to replace the reproduction of an object by a symbol of the undetermined and the essential."⁵⁹

EL VER DE GOETHE

Klee define el diálogo basado en la observación como elemento clave para el estudio de los fenómenos naturales. Goethe, por su parte, antes de detallar cómo hay que proceder con la naturaleza, considerada ésta en el ensayo *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt* (*El experimento como mediador entre objeto y sujeto*) como un objeto en contraposición al sujeto, distingue entre dos modos de ver u observar el medio natural. Por un lado, define una manera natural de ver⁶⁰ como aquella en la que el individuo toma consciencia de los objetos de su entorno y de la relación que se establece entre éstos y él mismo. Esto lleva al sujeto a exponer su opinión respecto a este contexto objetual, unas opiniones que pueden acarrear innumerables errores, según Goethe. Existe, sin embargo, otro modo de ver que está vinculado con el conocimiento, con el deseo que surge y urge de observar los objetos de la naturaleza por ellos mismos así como las relaciones que mantienen con otros objetos.⁶¹ Este modo de ver implica abandonar todo punto de vista subjetivo para iniciar una búsqueda sobre la esencia del objeto:

Eben den Maßstab des Gefallens und Mißfallens,
des Anziehens und Abstoßens, des Nutzens und

⁵⁸ Christian Geelhaar, *Klee and the Bauhaus*, p. 25 donde se cita a Wilhem Worringer, *Abstraction and Empathy*, p. 42.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 25 donde se cita a Wilhem Worringer, *Form in Gothic*, p. 20. Versión española: "intentar reemplazar la reproducción de un objeto por un símbolo de lo indeterminado y lo esencial."

⁶⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt* incluido en *Goethe Werke Band 13 Naturwissenschaftliche. Schriften I* (Munich: Verlag C.H. Beck, 1981), p. 10. Versión española en Johann Wolfgang von Goethe, *Teoría de la naturaleza*, traducción de Diego Sánchez Meca (Madrid: Tecnos, 1997), p. 151.

⁶¹ *Ibid.*, p. 10 (*Ibid.*, p. 151).

Schadens; diesem sollen sie ganz entsagen, sie sollen als gleichgültige und gleichsam göttliche Wesen suchen und untersuchen, was ist, und nicht, was behagt.⁶²

Después de esta renuncia a aquello subjetivo, el sujeto debe mirar al objeto que se encuentra emplazado en su propio contexto así como el contexto en el que se hallan otros objetos naturales. Se trata de un ejercicio de observación que revela las relaciones que se forman entre los diferentes objetos. Pero este ejercicio de observación esconde, además, un objetivo consistente en desarrollar el sentido innato de observación por parte del sujeto.⁶³ De esta observación, nacen evidencias empíricas. Goethe aboga por un sistema cooperativo de trabajo basado en las observaciones de diferentes individuos dirigidas hacia un mismo fenómeno pues considera que en el mundo científico, a diferencia con lo que ocurre con el arte,

In wissenschaftlichen Dingen hingegen ist es schon nützlich, jede einzelne Erfahrung, ja Vermutung öffentlich mitzuteilen, ja es ist höchst rätlich, ein wissenschaftliches Gebäude nicht eher aufzuführen, bis der Plan dazu und die Materialien allgemein bekannt, beurteilt und ausgewählt sind.⁶⁴

Estas evidencias empíricas pueden ser comprobadas si se reproducen de forma intencionada mediante la experimentación. Define Goethe un experimento como la reproducción intencionada de una evidencia empírica; es decir, la recreación de forma natural o artificial de un

⁶² Johann Wolfgang von Goethe, *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*, p. 10. Versión española: "(...) la medida del placer y del displacer, de la atracción y del rechazo, de lo útil y de lo perjudicial; hay que renunciar a esta medida por completo, y hay que buscar e indagar, como seres indiferentes y casi divinos, lo que es y no lo que da placer." En Johann Wolfgang von Goethe, *Teoría de la naturaleza*, p. 151

⁶³ *Ibid.*, p. 12 (*Ibid.*, p. 154).

⁶⁴ *Ibid.*, p. 13-14. Versión española: "En el ámbito de la ciencia, por el contrario, es útil comunicar abiertamente cada experiencia particular y cada suposición, y es sumamente aconsejable no levantar un edificio científico antes de que el plano y los materiales sean generalmente conocidos, juzgados y elegidos." En *Ibid.*, pp. 155-156.

fenómeno natural. Goethe señala que un experimento permite que pueda ser reproducido tantas veces como sea necesario. Sin embargo, un experimento aislado no refleja lo que acontece en el mundo natural. En consecuencia, no debe ser estudiado de manera separada ya que ello podría conducir a la formulación de teorías mal sustentadas empíricamente. El procedimiento a seguir consiste en considerar otros experimentos similares aunque insista Goethe que dos fenómenos naturales pueden estar relacionados pero no de manera que uno lleve directamente al otro sino que "wenn zwischen ihnen noch eine große Reihe stehen sollte, um sie in eine recht natürliche Verbindung zu bringen."⁶⁵ Sólo a través de este proceder pueden evitarse falsas conclusiones. Detecta Goethe un serio riesgo en el proceder científico:

Ich wage nämlich zu behaupten: daß Ein Versuch, ja mehrere Versuche in Verbindung nichts beweisen, ja daß nichts gefährlicher sei als irgendeinen Satz unmittelbar durch Versuche beweisen zu wollen, und daß die größten Irrtümer eben dadurch entstanden sind, daß man die Gefahr und die Unzulänglichkeit dieser Methode nicht eingesehen.⁶⁶

Reitera que existe un peligro en la investigación científica: la extrapolación a partir de una evidencia empírica. Para Goethe, una evidencia empírica sólo conforma un trozo de conocimiento del que se puede poseer una certidumbre lograda mediante la repetición de un determinado experimento que valide la evidencia empírica en cuestión. Advierte que se tiende a interrelacionar evidencias

⁶⁵ Johann Wolfgang von Goethe, *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*, p. 14. Versión española: "Dos experimentos pueden parecer consecutivos el uno del otro, mientras tendría que haber una gran cadena intermedia para establecer entre ellos una relación verdaderamente natural." En Johann Wolfgang von Goethe, *Teoría de la naturaleza*, pp. 156-157.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 15. Versión española: "Me atrevo a afirmar que un experimento, así como más experimentos en combinación, no demuestran nada, y que nada es más peligroso que querer confirmar inmediatamente cualquier proposición mediante experimentos, y que los más grandes errores han surgido porque no hemos tomado conciencia del peligro y de la insuficiencia de este método." En *Ibid.*, pp. 157-158.

empíricas de fenómenos naturales que parecen similares cuando, en realidad, muchas veces, no existe conexión alguna entre ellas.⁶⁷

Este error, la configuración de una realidad que no es a partir de evidencias empíricas análogas, Goethe lo vincula a otro: el abandono, por parte del sujeto, del estudio del objeto en sí para reubicarse y permanecer en la idea que el sujeto se ha construido sobre el objeto. Este viraje desde el mundo objetual hacia la idea que el sujeto se ha formado sobre el objeto supone que se edifiquen relaciones entre objetos inexistentes en el mundo natural pero que, por el contrario, pueblan una realidad intelectual. Goethe justifica esta tendencia a formular hipótesis, teorías, terminologías y sistemas como una necesidad que surge del querer organizar nuestro propio ser.⁶⁸ Alerta, sin embargo, del riesgo que este proceder supone cuando manifiesta que:

Wenn von einer Seite eine jede Erfahrung, ein jeder Versuch ihrer Natur nach als isoliert anzusehen sind, von der andern Seite der Kraft des menschlichen Geistes alles, was außer ihr ist und was ihr bekannt wird, mit einer ungeheuern Gewalt zu verbinden strebt, so sieht man die Gefahr leicht ein, welche man läuft, wenn man mit einera gefaßten Idee eine einzelne Erfahrung verbinden oder irgendein Verhältnis, das nicht ganz sinnlich ist, das aber die bildende Kraft des Geistes schon ausgesprochen hat, durch einzelne Versuche beweisen wollen.

Es entstehen durch eine solche Bemühung meistens Theorien und Systeme, die dem Scharfsinn der Verfasser Ehre machen, die aber, wenn sie mehr, als billig ist, Beifall finden, wenn sie sich länger, als recht ist, erhalten, dem Fortschritte des menschlichen Geistes, den sie im gewissen Sinne befördern, sogleich wieder hemmen und schädlich werden.⁶⁹

⁶⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*, p. 15. Versión española en Johann Wolfgang von Goethe, *Teoría de la naturaleza*, p. 158.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 15-16 (*Ibid.*, p. 158).

⁶⁹ *Ibid.*, p. 16. Versión española: "Si, por una parte, cada experiencia y cada experimento deben ser considerados aisladamente según su naturaleza, por otra parte la fuerza del espíritu humano aspira a relacionar, con una enorme violencia, todo lo que le es exterior y lo que conoce, de modo que se ve fácilmente el peligro que corre cuando se quiere relacionar una experiencia particular con una idea

Para evitar, pues, construcciones mentales basadas en realidades ficticias, Goethe expone los principios en los que basa toda investigación científica que acomete y que le permiten sortear estos errores. Arguye que el utilizar directamente un experimento para demostrar algunas hipótesis es perjudicial pero en cambio considera positivo el que se use indirectamente un experimento. Para Goethe, todo, en la naturaleza, está interconectado. Aunque se perciba la evidencia empírica como algo un tanto aislado y, en consecuencia, se vean también los experimentos como hechos aislados, la realidad enseña que no lo están lo que le lleva a preguntarse: "wie finden wir die Verbindung dieser Phänomene, dieser Begebenheit."⁷⁰

Al estar todo relacionado, tal y como asevera, aboga por explorar cada aspecto y modificación que puedan llevarse a cabo al entorno de una evidencia empírica. La experimentación no se reduce a una mera prueba sino que persigue una continuidad en la realización de experimentos que conducirá al investigador a indagar cada matiz que encierre una determinada evidencia empírica.⁷¹ Para Goethe, la verdadera misión de un científico consiste en hallar la variabilidad que esconde cada experimento, "die Vermannigfaltigung eines jeden einzelnen Versuches,"⁷² de manera que no deje cabo suelto para los investigadores pertenecientes a generaciones futuras. A partir de estas evidencias empíricas se pueden formular axiomas siempre y cuando todo este material empírico compilado esté "in

preconcebida, o bien se quiere demostrar mediante experimentos aislados una relación que no es enteramente sensible, sino que la fuerza formadora del espíritu ha establecido ya de antemano.

Mediante tales esfuerzos surgen teorías y sistemas que hacen honor a la sutileza de sus autores, pero que, si encuentran un aplauso mayor del que sería justo y se mantienen más tiempo del debido, serán obstaculizadores y dañinos para el progreso del espíritu humano, el mismo que, en cierto sentido, favorecen." En *Ibid.*, p. 159.

⁷⁰ J. W. von Goethe, *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*, p. 17. Versión española: "¿cómo encontramos los lazos que vinculan entre sí estos fenómenos, o estos eventos?" En Johann Wolfgang von Goethe, *Teoría de la naturaleza*, p. 161.

⁷¹ *Ibid.*, p. 17 (*Ibid.*, p. 161).

⁷² *Ibid.*, p. 18. Versión española: "La multiplicación de cada experimento singular." En *Ibid.*, p. 161.

Reihen geordnet und niedergelegt sein, nicht auf eine hypothetische Weise zusammengestellt, nicht zu einer systematischen Form verwendet."⁷³

Goethe explica que aplica este método de investigación científica en sus estudios sobre fenómenos ópticos; unos estudios sobre óptica que lo llevaron a enfrentarse a Isaac Newton. El trasfondo de este enfrentamiento reside no tanto en los hallazgos obtenidos por ambos sino en la metodología desarrollada para realizar las investigaciones.⁷⁴ Goethe despliega una actividad científica minuciosa que parte de una observación meticulosa de los fenómenos naturales. Los experimentos que reproducen estos hechos que suceden en el seno de la naturaleza se realizan bajo diversos condicionantes. Esta variabilidad, este muestrario de modificaciones que exhiben los experimentos que efectúa, refleja los diferentes puntos de vista que adopta Goethe al examinar un determinado fenómeno natural. Goethe no restringe su investigación a un solo ángulo sino que su mirada se extiende desde todos los recodos posibles. Resume, así, su proceder metodológico:

Meine Absicht ist: alle Erfahrungen in diesem Fache zu sammeln, alle Versuche selbst anzustellen und sie durch ihre größte Mannigfaltigkeit durchzuführen, wodurch sie denn auch leicht nachzumachen und nicht aus dem Gesichtskreise so vieler Menschen hinausgerückt seien. Sodann die Sätze, in welchen sich die Erfahrungen von der höheren Gattung aussprechen lassen, aufzustellen und abzuwarten, inwiefern sich auch diese unter ein höheres Prinzip rangieren. Sollte indes die Einbildungskraft und der Witz ungeduldig manchmal vorauseilen, so gibt die Verfahrensart

⁷³ Johann Wolfgang von Goethe, *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*, p. 20. Versión española: "(ser) ordenados y puestos en serie, y no reagrupados de modo hipotético ni elaborados de forma sistemática." En Johann Wolfgang von Goethe, *Teoría de la naturaleza*, p. 164.

⁷⁴ Karl J. Fink, *Goethe's History of Science* (Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 1991), p. 52.

selbst den Maßstab des Punktes an, wohin sie wieder zurückzukehren haben.⁷⁵

En el ensayo *Erfahrung und Wissenschaft (El fenómeno puro)*, Goethe detalla de forma sucinta su método investigador explicando que de la observación de fenómenos naturales extrae leyes empíricas que intenta encontrar y validar, posteriormente, en estos mismos fenómenos naturales que habían sido previamente observados. Si leyes y fenómenos no coinciden en absoluto, esto le obliga a revisar lo que ha formulado buscando otras condiciones para la realización de los experimentos de manera que ley y fenómeno no se mantengan contradicción alguna.⁷⁶

En toda investigación, Goethe distingue entre el fenómeno empírico, el fenómeno científico y el fenómeno puro. Define el fenómeno empírico como aquél que cualquier persona puede hallar en la naturaleza. Mediante los experimentos diseñados por un investigador, este fenómeno empírico se convierte en un fenómeno científico. Éste se describe como el producto de circunstancias y condiciones totalmente diferentes de las que le rodeaban cuando fue observado por primera vez en la naturaleza. Por último, el fenómeno puro se contempla como el resultado de todas las observaciones y experimentos llevados a cabo. Nunca se puede presentar de forma aislada pero, sin embargo, aparece en una sucesión constante de fenómenos. Señala Goethe que "um es darzustellen bestimmt der menschliche Geist das empirisch Wankende, schließt das Zufällige

⁷⁵ J. W. von Goethe, *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*, p. 20. Versión española: "Mi intención es recoger todas las experiencias en este campo, hacer yo mismo todos los experimentos y llevarlos a cabo en el número mayor posible, de modo que sea fácil repetirlos y no queden fuera del campo visual de muchos hombres. Por tanto, mi intención es poner juntas las proposiciones en las que las experiencias de tipo superior puedan ser expresadas, y averiguar en qué medida pueden ordenarse bajo un principio superior. Así, cuando la imaginación y el ingenio se precipiten en ocasiones impacientemente, el procedimiento mismo proporcionará la medida del nivel hacia el cual deben retornar." En Johann Wolfgang von Goethe, *Teoría de la naturaleza*, p. 165.

⁷⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Erfahrung und Wissenschaft* incluido en *Goethe Werke Band 13*, pp. 23-24. Versión española en Johann Wolfgang von Goethe, *Teoría de la naturaleza*, p. 173.

aus, sondert das Unreine, entwickelt das Verworrene, ja entdeckt das Unbekannte."⁷⁷

SOBRE EL VER DE GOETHE

Jeremy Naydler, en la introducción que precede a la recopilación de textos científicos goethianos que acomete y que conforma *Goethe y la ciencia*, estima que "sobre todo, es la metodología de Goethe lo que constituye un legado perdurable para nosotros."⁷⁸ Considera Naydler que Goethe, además, aportó un compromiso "con la revitalización de nuestra percepción del mundo,"⁷⁹ siendo ésta su mayor contribución al mundo científico. Esta reivindicación del Goethe científico ha sido secundada por científicos como Werner Heisenberg⁸⁰ quien considera que "no debería existir conflicto alguno entre la aceptación de los hallazgos de la física moderna y "el seguimiento de la contemplación goethiana de la Naturaleza""⁸¹ pues estas dos concepciones de la ciencia más que oponerse, según él, se complementan.

El proceder investigador de Goethe, tal y como lo expone en *El experimento como mediador entre objeto y sujeto*, se basa en la observación de los fenómenos naturales; una observación que debe ser ejercitada para que la percepción del sujeto pueda desarrollarse.

⁷⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *Erfahrung und Wissenschaft*, p. 25. Versión española: "Para representarlo, el espíritu humano determina lo que es empíricamente incierto, excluye lo que es casual, separa lo que es impuro, desarrolla lo que es intrincado, y así descubre lo que no es conocido." En Johann Wolfgang von Goethe, *Teoría de la naturaleza*, pp. 174-175.

⁷⁸ Jeremy Naydler en la introducción de *Goethe y la ciencia*, edición a cargo de Jeremy Naydler (Madrid: Siruela, 2002), p.37.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 38.

⁸⁰ Werner Heisenberg (1901-1976), físico alemán, enunció el principio de incertidumbre en 1927 el cual afirma que no se puede determinar, simultáneamente y con precisión, la posición y la cantidad de movimiento de un objeto determinado. Heisenberg señala que una mayor certeza en la determinación de una variable física conduce a una mayor incertidumbre en la determinación de la otra magnitud física.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 34-35.

Precisamente Naydler subraya que la presencia e incorporación del mundo sensorial en las investigaciones científicas de Goethe las revistió de una pátina de frescura y accesibilidad que no se hallan en la ciencia:

Y fue precisamente la negativa de Goethe a abandonar el terreno sensorial lo que dio a sus empeños científicos una frescura y una accesibilidad de la que la ciencia carecía, y de la que de hecho en gran parte sigue careciendo hoy. Goethe perseguía un tipo de conocimiento que el ser humano pudiera reivindicar como suyo, un tipo de conocimiento que, más que empobrecer, enriqueciera la experiencia humana de la naturaleza.⁸²

Goethe vincula el conocimiento adquirido a través de la observación de los fenómenos naturales con un enriquecimiento en experiencia por parte del individuo. La ciencia significa, pues, para Goethe, una forma de aumentar la conciencia.⁸³ Según Naydler, Goethe muestra un claro interés por un aspecto de la ciencia totalmente relegado por las principales líneas maestras de investigación científica: "la intensificación de nuestra experiencia concreta del mundo vivo de cualidades y formas, hasta un punto en el que uno llega a tomar conciencia de su base espiritual, distinta de la material."⁸⁴

El concepto de ciencia goethiano, por consiguiente, se inscribe dentro de una esfera de desarrollo espiritual del sujeto-observador de la naturaleza. En este sentido, Naydler afirma que "según Goethe, la ciencia es mucho más un sendero interior de desarrollo espiritual que una disciplina encaminada a acumular conocimiento del mundo físico."⁸⁵ El objetivo de la ciencia consistiría no tanto en un mero atesoramiento cognitivo factual sino más bien en un despertar espiritual que Naydler lo describe como un "abrir los ojos y la mente

⁸² Jeremy Naydler, editor, *Goethe y la ciencia*, p. 31.

⁸³ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 40-41.

de los observadores de la Naturaleza a aquello que actúa espiritualmente o está en la raíz de los fenómenos físicos observados.”⁸⁶ Para Naydler, en última instancia, el objetivo que encierra la ciencia que suscribe Goethe supone reconocer lo divino en lo natural y lo natural en lo divino, es decir, “despertar el sentimiento de lo maravilloso mediante una “mirada contemplativa” [*Anschauung*], en la que el científico llegaría “a ver a Dios en la naturaleza, y a la Naturaleza en Dios”.⁸⁷

Mientras Naydler centra su estudio sobre la ciencia goethiana señalando el legado metodológico que aportó al mundo científico y la concepción de la ciencia como forma de desarrollo espiritual a través de la aprehensión de lo que se esconde en los fenómenos naturales, Karl J. Fink, por su parte, rastrea los escritos de Goethe para demostrar y afirmar que en Goethe se reúnen dos visiones de la ciencia: una primera concepción romántica que da paso a una noción clásica de la ciencia. Señala Fink que el estudio sobre la morfología, que le lleva a formular una teoría sobre el tipo (*Typus*) así como las bases de sus métodos comparativos, marca la transición hacia una visión clásica de la ciencia desde una perspectiva romántica.⁸⁸

Esta concepción clásica de la ciencia comporta, según Fink, que Goethe adopte un modelo de estilo científico en sus escritos en los cuales “the subject-author became an integral part of the research and writing on the object, at times separated and distanced, at other times integrated and at one with the topic.”⁸⁹ Fink analiza el concepto de ciencia en Goethe desde la perspectiva del lenguaje. Así, explora los escritos científicos de Goethe desde un punto de vista decididamente lingüístico sin obviar, sin embargo, a veces, el matiz científico.

⁸⁶ Jeremy Naydler, editor, *Goethe y la ciencia*, p. 41.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁸⁸ Karl J. Fink, *Goethe's History of Science*, p.24.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 27. Versión española: “el autor-sujeto se convirtió en una parte integral de la investigación y escritura sobre el objeto, a veces separado y distanciado, otras, integrado y siendo uno con el tema.”

Comenta Fink, en relación al ensayo *El experimento como mediador entre objeto y sujeto*, que el uso del término mediador (*Vermittler*) refleja un nuevo nivel de consciencia en la relación entre sujeto-objeto.⁹⁰ Esta nueva relación se construye a través del papel que adquiere el experimento, el mediador, al transmitir información del objeto natural pero también del sujeto. Fink sugiere también que la utilización del vocablo experimento (*Versuch*), que puede ser traducido por experimento o ensayo, es consecuente con el estilo científico adoptado por Goethe en sus escritos pues entendido como experimento éste no se completa si no existe una narración mientras que interpretado como ensayo éste no se completa nunca. La forma verbal de *Versuch* recoge la acepción de tentativa o intento lo que, para Fink, explica, además, la fragmentariedad de la mayoría de los escritos científicos de Goethe.⁹¹

Cuando Fink estudia los poemas que escribió Goethe en su juventud reconoce en Goethe la existencia de "a subject-object relationship in writing about nature,"⁹² una relación entre el sujeto y el objeto en la que coinciden tanto el Goethe poeta como el Goethe científico. Remarca, además, que el estudio de la naturaleza que plantea y sigue Goethe consiste en un centrarse en los márgenes y en las transiciones que se observan en los fenómenos naturales⁹³ pues en ellos, en estos márgenes y transiciones, ve Goethe "the source of dynamics and change in nature."⁹⁴

Este focalizarse en los márgenes y las transiciones que se citan en los fenómenos naturales junto con una actitud indiferente hacia los límites que acogen las disciplinas consideradas como tradicionales implica que el estudio de los colores realizado por Goethe constituya,

⁹⁰ Karl J. Fink, *Goethe's History of Science*, p. 38.

⁹¹ *Ibid.*, p. 38.

⁹² *Ibid.*, p. 12. Versión española: "una relación entre el sujeto y el objeto al escribir sobre la naturaleza."

⁹³ *Ibid.*, p. 13.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 15. Versión española: "el origen de la dinámica y el cambio en la naturaleza."

de alguna manera, una topografía de la naturaleza.⁹⁵ Este estudio de los colores, *Zur Farbenlehre*, provocó el enfrentamiento entre Goethe y Newton. Aunque Fink sostenga que la base de esta pugna no se halle tanto en los resultados sino que sea una discusión fundamentada en cuestiones metodológicas, H. B. Nisbet argumenta que la oposición manifiesta de Goethe hacia Newton se debe a que aquél, por una parte, se muestra contrario a la aplicación de la mecánica en la naturaleza y, por otra, desaprueba el uso de las matemáticas en el estudio de los fenómenos naturales. Este rechazo abierto a la mecánica y a las matemáticas se explica si se considera que, para Goethe, "both entail an unacceptable simplification of observed phenomena, because they select very limited aspects."⁹⁶ Para Nisbet, además, la actitud de Goethe hacia Newton encierra una objeción de tipo moral que surge al entender Goethe que la metodología seguida por Newton en sus experimentos afecta a la integridad tanto del sujeto como del objeto:

Goethe's moral objection to Newton's procedure is that it violates the integrity of its object, namely nature – and this integrity is for him a moral value as well as an objective fact. He also believes that Newton's procedure violates the integrity of the subject, of the scientific observer: from the 1790s onwards, he notes and deplores the increasing specialisation of the sciences, and the stunting effect which such specialisation is likely to have on the development of the individual.⁹⁷

⁹⁵ Karl J. Fink, *Goethe's History of Science*, p. 35.

⁹⁶ H.B. Nisbet, *Goethe and Newton*, incluido en *Goethe and the English-Speaking World*, editado por Nicholas Boyle y John Guthrie (Rochester y Woodbridge: Candes House, 2002), pp. 36-39. Versión española: "ambos suponen una visión inaceptable de los fenómenos observados pues seleccionan aspectos muy limitados."

⁹⁷ H.B. Nisbet, *Goethe and Newton*, p. 42. Versión española: "La objeción moral de Goethe hacia el método de Newton es que viola la integridad de su objeto, a saber la naturaleza – y esta integridad es para él tanto un valor moral como un hecho objetivo. También cree que el procedimiento de Newton viola la integridad del sujeto, del observador científico: a partir de 1790, observa y deplora la especialización creciente en las ciencias, y el efecto, como si fuese un truco, que tal especialización es probable que tenga en el desarrollo del individuo."

La evolución que vive la ciencia en el siglo XVIII provoca que aparezca una especialización creciente dentro del mundo científico lo que induce a Goethe a denunciar esta parcelación en el seno de la ciencia. Dista de ser la ciencia, para Goethe, un cúmulo de datos. Concibe, por el contrario, la investigación científica como una puerta hacia el desarrollo espiritual que se inicia con la observación de los fenómenos naturales, una puerta que puede verse obstruida debido a esta paulatina ramificación que nace dentro de la ciencia en esos momentos.

KLEE Y GOETHE: UN ENCUENTRO EN EL VER

El ver de Klee y el ver de Goethe se encuentran en el espacio desplegando trayectorias parecidas. Son modos de ver que pueden ser perfectamente comparados pues presentan puntos en común. De esta comparación se deduce que, *grosso modo*, el modo de ver expresado por Klee y el manifestado por Goethe coinciden en tres ideas clave, que van a ser desarrolladas a continuación: a) el dialogar con la naturaleza; b) el considerar el conocimiento del mundo físico como una forma de desarrollo espiritual; y c) el descubrir lo divino en la naturaleza.

El diálogo con la naturaleza

Klee basa toda su concepción sobre el arte en el diálogo que se establece entre el sujeto-artista y el objeto natural. El estudio de la naturaleza, que origina este dialogar, nace de la observación de los fenómenos naturales. Este proceso de observación del objeto natural reúne a Klee y a Goethe. Para ambos este observar discurre entre el sujeto y el objeto natural, sin mediaciones. Cabe señalar la coincidencia de índole terminológica que reside en esta observación objetual. Para Klee y Goethe, al referirse a la relación que se abre

entre el individuo y la naturaleza, el individuo es el sujeto mientras que la naturaleza se persona como el objeto.

Ambos conciben la observación como un despliegue de miradas múltiples y diversas que se posan sobre el objeto natural en pos de una comprensión profunda de la naturaleza. Si Klee aboga por una penetración visible en el seno del objeto que se aleje de la apariencia para quedarse con la esencia del mismo, una penetración visible que se materializa en forma de secciones que descubren su interior, Goethe busca la naturaleza del objeto desde la objetividad que halla en la contextualización objetual, en el desarrollo de la observación, en la cooperación investigadora y en el compartir evidencias empíricas deducidas de observaciones.

No existe un único modo de ver. Klee habla de dos caminos, el inferior y el superior, éste último relacionado con una visión metafísica del mundo. Mientras lo estático define el sendero inferior, cuyo carácter es marcadamente terrenal, lo dinámico describe el superior que se adscribe a lo cósmico. Cada uno de estos dos caminos constituye un modo de ver. Goethe distingue también entre dos modos de ver: una manera natural de ver que se contrapone a otra que se origina en el anhelo por conocer. Se podría establecer un paralelismo entre los modos de ver esbozados por Klee y Goethe. Así, el camino inferior correspondería al modo de ver natural pues ambos poseen un acento terrenal en el sentido que no están desvinculados de la subjetividad que emana del ver que no se distancia del objeto natural. Coincidirían asimismo el camino superior y el modo de ver goethiano que nace del afán de conocimiento pues uno y otro van en pos de conocimiento a través de la comprensión de la naturaleza.

Insisten Klee y Goethe en que todo está interconectado por lo que el todo no puede ser aprehendido. Para Goethe esta imposibilidad de desentrañar el todo se debe a la infinidad de relaciones objetuales existentes que debería acometer un investigador pues la observación de la naturaleza no posee límites. Para Klee la razón de tal

imposibilidad se encuentra en las dificultades de representación temporal y dimensional que manifiesta el lenguaje pictórico. No obstante, ambos coinciden en que hay que concentrarse en las partes que conforman el todo pero sin olvidar que son fragmentos relacionados entre sí, y no fracciones aisladas. Se trata, pues, de un ver segmentado el que preconizan ambos.

Sin embargo, Klee y Goethe divergen en cómo se representa esta observación. Mientras Klee justifica que la construcción artística que surge de la observación no se asemeje a la imagen óptica objetual alegando que al artista no le interesa reproducir fielmente la naturaleza puesto que no se trata de un científico,⁹⁸ Goethe persigue la objetividad en sus investigaciones científicas lo que supone que su discurso científico descarte cualquier tipo de desviación de orden subjetivo.

El ver de Goethe contiene, pues, una miscelánea de miradas que enriquecen las consecuencias, en forma de hipótesis o teorías, que se derivan de las evidencias empíricas halladas a partir de sus observaciones sobre los fenómenos naturales. El ver de Klee rastrea la esencia de los objetos naturales para materializar, posteriormente, esta visión interior en arte.

El conocimiento del mundo físico como forma de desarrollo espiritual

La ciencia asume como objetivo el conocimiento del mundo físico. Para desarrollar sus investigaciones, la ciencia se rige por el método científico. Si bien, en un principio, se trataba de un método basado en la inducción, este método inductivo evolucionó hasta transformarse en un método hipotético-deductivo. El método científico parte de la observación de los fenómenos para luego, a partir de las observaciones realizadas, extraer un principio general implícito en esas observaciones, que se traduce en forma de

⁹⁸ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p. 93.

hipótesis, que explican lo observado. Esta hipótesis enunciada, que puede predecir lo que ocurre en otro sistema físico o fenómeno natural, debe ser comprobada o refutada, posteriormente, por experimentación. Este proceso metodológico concluye con la emisión de conclusiones que pueden presentarse como teorías si la hipótesis planteada ha sido comprobada a través de los experimentos efectuados. En el caso que la hipótesis haya sido rebatida, el proceso se vuelve a iniciar con la formulación de nuevas hipótesis.

Karl Popper redefine este método científico introduciendo el concepto de falibilidad así como el de crítica. Considera que el conocimiento configura la realidad. Condiciona la aparición del conocimiento con la invención de la crítica que surge con el lenguaje.⁹⁹ El término conocimiento engloba en su seno el conocimiento científico. Se trata éste de un conocimiento hipotético pues se obtiene por conjetura. El conocimiento científico, por lo tanto, "ist Wahrheitssuche – die Suche nach objektiv wahren, erklärenden Theorien"¹⁰⁰ aunque verdad no equivalga a certeza y, en consecuencia, el conocimiento humano se caracterice por la falibilidad, que debe combatirse a través de la actividad científica.¹⁰¹ Emulando, de alguna manera a Kant y su *Kritik der reinen Vernunft* (*Crítica de la razón pura*), Popper afirma, con algunos matices, que "eine Theorie oder ein Satz ist wahr, wenn der von der Theorie beschriebene Sachverhalt mit der Wirklichkeit übereinstimmt."¹⁰²

Esta realidad la divide en tres mundos que se relacionan y a los que presenta ordenados numéricamente según su edad. La realidad, pues, se compone del mundo 1, que es el mundo material o mundo de los objetos físicos; del mundo 2, que es el mundo de la

⁹⁹ Karl Popper, *Auf der Suche nach einer besseren Welt* (Munich y Zurich: Piper, 1984), pp. 31-32. Versión española en Karl Popper, *En busca de un mundo mejor* (Barcelona: Paidós, 1994 (3ª reimpresión 1996)), pp. 39-40.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 12. Versión española: "consiste en la búsqueda de la verdad, la búsqueda de teorías explicativas objetivamente verdaderas." En *Ibid.*, p.18.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 12 (*Ibid.*, p. 18).

¹⁰² *Ibid.*, p. 13. Versión española: "una teoría o un enunciado es verdadero si lo que dice corresponde a la realidad." En *Ibid.*, p. 19.

experiencia de los individuos; y del mundo 3, que es el mundo de los productos objetivos de la mente humana o mundo de la cultura.¹⁰³ Diferencia, dentro del mundo 3, un aspecto inmaterial que es a la vez real lo que provoca que los mundos 1 y 3 se solapen.¹⁰⁴

Popper asocia la ciencia con la crítica pues el método que aplica la ciencia en sus investigaciones consiste en un método crítico que persigue la verdad combatiendo el error.¹⁰⁵ Se configura, pues, la realidad como resultado de la interacción que se establece entre los tres mundos definidos por Popper. Esta configuración se construye a partir de un método, que se retroalimenta, que se describe como de ensayo y error y en donde interviene activamente la crítica para facilitar la eliminación de error.¹⁰⁶

Si bien Popper relaciona ciencia y crítica lo que le lleva a definir la ciencia como una búsqueda crítica de la verdad a través del conocimiento científico, Goethe, por el contrario, concibe la ciencia como un camino hacia el desarrollo espiritual del individuo. Aunque para ambos la ciencia aporta conocimiento de la realidad, este conocimiento proporciona, en el caso de Goethe, un aumento de consciencia o un ahondamiento en el conocimiento del sujeto mientras que, para Popper, este conocimiento adquirido describe la realidad pero no explicita, en ningún momento que, por ende, también se refiere al sujeto como entidad física e integrante de esta realidad. La observación de los fenómenos naturales que propugna el método aplicado por Goethe, un método al que define como un "delicado empirismo" (*Zarte Empirie*),¹⁰⁷ revierte en una comprensión de las relaciones que se hallan en la naturaleza. Al ser el sujeto-observador parte integrante de la naturaleza, por lo tanto, él mismo

¹⁰³ Karl Popper, *Auf der Suche nach einer besseren Welt*, pp. 16-18. Versión española en Karl Popper, *En busca de un mundo mejor*, pp. 22-25.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 32 (*Ibid.*, pp. 40-41).

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 13 (*Ibid.*, p. 19).

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 37-38 (*Ibid.*, pp. 45-46).

¹⁰⁷ Jeremy Naydler en *Goethe y la ciencia*, p. 123.

objeto natural, aprehender la naturaleza significa, también, comprenderse a uno mismo.

Esta concepción goethiana que identifica la ciencia con el desarrollo espiritual no constituye un hecho aislado en el mundo científico. Cuando a Erwin Schrödinger¹⁰⁸ se le pregunta por el valor de la ciencia natural¹⁰⁹ responde que "este valor tiene una definición muy simple: obedecer el mandato de la deidad délfica: (...), concóctete a ti mismo."¹¹⁰ Para Schrödinger, el valor de la ciencia coincide con el "de cualquier otra rama del saber humano"¹¹¹ aunque matiza que "ninguna de ellas por sí sola tiene ningún alcance o valor si no van unidas."¹¹² Como el saber aislado carece, pues, de valor, considera Schrödinger que sólo la síntesis del saber encamina al sujeto a desentrañar quién y qué es.¹¹³

Klee, por su parte, describe el camino superior, uno de los dos modos de ver que define para poder observar los objetos naturales, entroncado con una visión metafísica del mundo. A esta visión metafísica se accede solamente si el artista profundiza y progresa en el diálogo con el fenómeno natural. Este progreso, sin embargo, se consigue si se concreta o traduce en obra aquello que se ha observado y, luego, se ha reflexionado sobre esta observación. En una entrada correspondiente al año 1908, Klee concluye en sus *Diarios* que el conocerse a uno mismo conduce a un estilo propio pictórico: "der Weg zum Stil: GNÖTHI SEAUTON (Erkenne dich selbst)."¹¹⁴ Observar la naturaleza, dialogar con ella, para luego materializar la comprensión adquirida en trabajo artístico, ayuda, por

¹⁰⁸ Erwin Schrödinger (1887-1961), físico austriaco, contribuyó al desarrollo de la mecánica cuántica aportando la ecuación de onda de Schrödinger.

¹⁰⁹ Erwin Schrödinger, *Ciencia y humanismo* (Barcelona: Tusquets Editores, 1998), p. 14.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 14.

¹¹² *Ibid.*, p. 14.

¹¹³ *Ibid.*, p. 15.

¹¹⁴ Paul Klee, *Tagebücher*, edición a cargo de Felix Klee (Colonia: Verlag DuMont Schauerg, 1957), p. 237 [D825]. Versión española: "el camino hacia el estilo: Gnöthi seautón (Conócete a ti mismo)." En Paul Klee, *Diarios 1898-1918* (Madrid: Alianza Editorial, 1998 (1ª reimpresión 1999)), p. 178.

una parte, a que el artista descubra un lenguaje pictórico propio a través del cual vehicular sus experiencias y, por otra, a que ahonde en el conocimiento natural y, por ende, en el suyo propio. Por lo tanto, Klee, a través del arte, y Goethe, por mediación de la ciencia, persiguen el desarrollo espiritual del sujeto acatando la expresión oracular délfica del conocerse a uno mismo.

Lo divino en la naturaleza

Richard Verdi en *Klee and Nature* constata que, para Hermann Hesse y Klee, "all aspects of nature bore the mark of the divine and symbolized his eternal presence."¹¹⁵ Compara Verdi lo que expresa el personaje del artista Goldmund en la novela *Narziss und Goldmund* de Hermann Hesse con el pensamiento de Klee. Sostiene que el objetivo que persiguen Hesse y Klee a través del diálogo con la naturaleza consiste en descubrir lo desconocido en lo conocido para así establecer contacto con lo divino, "with the original creative spirit itself."¹¹⁶ Según Verdi, Klee, al igual que Goldmund, abandona su búsqueda de Dios para dedicarse a las flores, pues, para ambos, Dios escribe el mundo con los pequeños objetos que se contemplan en la naturaleza. De la misma manera, Klee escribe y construye su mundo mediante peces, flores, pájaros y otros elementos naturales; un mundo, que plasma en sus pinturas, donde se manifiestan secretos invisibles a través del arte que crea.¹¹⁷

Interpreta Klee el arte como una parábola de la creación.¹¹⁸ El escribir su propio mundo en arte asemeja Klee con Dios. Esta identificación que establece Klee entre el acto creativo, que

¹¹⁵ Richard Verdi, *Klee and Nature* (Londres: A. Zwemmer Ltd, 1984), p. 236. Versión española: "todos los aspectos de la naturaleza llevan la marca de lo divina y simbolizan su eterna presencia."

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 236. Versión española: "con el mismo espíritu creativo original."

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 236-237.

¹¹⁸ Paul Klee, *Tagebücher*, p. 355 [D1008]. Versión española en Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, p. 265.

caracteriza el arte, y Dios se refleja en sus *Diarios*, en una entrada correspondiente al año 1905, cuando se pregunta: "Bin ich Gott? Ich habe große Dinge so viel gehäuft in mir!"¹¹⁹ No obstante, en el año 1916, deja de indagar sobre si es Dios o no para buscar un lugar en Dios: "ich suche nur bei Gott einen Platz für mich."¹²⁰

En el año 1901, durante un viaje de estudios a Italia, una de las entradas de sus *Diarios* recoge una meditación, en forma de poema, del *Italienische Reise (Viaje a Italia)* de Goethe. Alude, luego, velada pero críticamente, a "der pantheistischen Ehrfurcht Goethes,"¹²¹ una veneración que fortalece aunque Klee argumenta que prefiere una fuerza para disfrutar de las cosas. Si, para Klee, la mirada que exhibe Goethe suscribe un cierto panteísmo pues ve a Dios en la naturaleza, Klee, en cambio, elige negar su yo para disolverse en el todo:

Ich liebe Tiere und sämtliche Wesen nicht irdisch herzlich. Ich neige mich weder zu ihnen, noch erhöhe ich sie zum ir. Ich löse mich eher vorher ins Ganze auf und stehe dann auf einer brüderlichen Stufe zum Nächsten, zu aller irdischen Nachbarschaft.¹²²

Goethe, pues, halla lo divino en la naturaleza desde una perspectiva un tanto panteísta en contraposición con la que mantiene Klee. El modo de ver Goethe le lleva a reconocer a Dios en la naturaleza y a la naturaleza en Dios.¹²³ Para Goethe, la diversidad que cobija la naturaleza es una muestra de escritura divina¹²⁴ aunque matiza que

¹¹⁹ Paul Klee, *Tagebücher*, p. 196 [D690]. Versión española: "¿Soy Dios? ¡Tengo tantas cosas acumuladas dentro de mí!" En Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, p. 148.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 352 [D1008]. Versión española: "yo sólo busco en Dios un sitio para mí." En *Ibid.*, p. 264.

¹²¹ *Ibid.*, p. 81 [D295]. Versión española: "la veneración panteísta de Goethe." En *Ibid.*, p. 62.

¹²² *Ibid.*, p. 353 [D1008]. Versión española: "No amo con una cordialidad terrena a los animales y a todos los seres del mundo. Más bien me disuelvo primero en la totalidad y me encuentro después en un peldaño fraternal respecto al prójimo, respecto de todo mi vecindario terrestre." En *Ibid.*, p. 264.

¹²³ Jeremy Naydler, editor, *Goethe y la ciencia*, p. 196.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 197.

no se trata de un Dios cualquiera: „Die Natur verbirgt Gott!“ Aber nicht jedem!”¹²⁵

Considerando este posicionamiento, Naydler señala que los trabajos de investigación de Goethe deben interpretarse como una consecuencia que se deriva de esta postura que mantiene Goethe pues “eran una parte integrante de su forma de estar en el mundo, una forma de estar en la que siempre trató de prolongar su vínculo con la Naturaleza intensificando la experiencia y profundizando en su comprensión.”¹²⁶ Así, entiende que “la experiencia del fenómeno primigenio [*Urphänomen*] era, para Goethe, una experiencia espiritual”¹²⁷ puesto que no existe en el mundo nada tan elevado que se manifieste en sí mismo como un fenómeno primigenio o arquetípico. Se trata de fenómenos que revelan, a través de la percepción intuitiva, principios y leyes que no se pueden manifestar a la razón mediante palabras e hipótesis.¹²⁸ Naydler afirma que el fenómeno puro (*das reine Phänomen*) definido en *Erfahrung und Wissenschaft* (*El fenómeno puro*) origina, posteriormente, el concepto de fenómeno primigenio.¹²⁹

Klee y Goethe¹³⁰ coinciden al oponerse a cualquier tendencia reduccionista en relación con la naturaleza. Así, Klee, en sus *Diarios* exclama: “Reduktion! Man will mehr sagen als die Natur und macht den unmöglichen Fehler, es mit mehr Mitteln sagen zu wollen als sie, anstatt mit weniger Mitteln.”¹³¹ Este “menos medios” (weniger

¹²⁵ Johann Wolfgang von Goethe, *Goethe Werke Band 12. Kunst und Literatur* (Munich: C. H. Beck, 1981), p. 365 (número 3). Versión española: “«¡La Naturaleza alberga a Dios! » ¡Pero no a cualquier Dios!” En Jeremy Naydler, editor, *Goethe y la ciencia*, p. 196.

¹²⁶ Jeremy Naydler, editor, *Goethe y la ciencia*, p. 32.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 195.

¹²⁸ Johann Wolfgang von Goethe, *Goethe Werke Band 13. Naturwissenschaft. Schriften I* (Munich: C. H. Beck, 1981), pp. 367-368 (número 175). Versión inglesa en Johann Wolfgang von Goethe, *Theory of Color* incluido en *Scientific Studies. Volume 12* (Nueva York: Suhrkamp Publishers, 1988), pp.194-195.

¹²⁹ *Op. cit.*, p. 185.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 61-62.

¹³¹ Paul Klee, *Tagebücher*, p. 241 [D834]. Versión española: “¡Reducción! Se quiere decir más que la naturaleza, pero se comete el error imposible de quererlo decir

Mitteln) que demanda Klee, cuando se refiere a la naturaleza, puede apuntar al concepto de símbolo, un espacio atemporal donde se transmite y comunica aquello inexpresable mediante palabras. Así, Klee y Goethe se encontrarían en los símbolos, a través de los cuales articulan y vehiculan el conocimiento adquirido en el constante dialogar mantenido con la naturaleza.

3.2. Lo visible

Goethe, en un ensayo sobre simbolismo, afirma que las palabras no pueden expresar ni las cosas ni a las personas.¹³² Esta incapacidad que presenta el lenguaje para expresar plenamente, a través de las palabras, los fenómenos que nos afectan se traduce en que el lenguaje cotidiano sólo puede comunicar las relaciones superficiales. Para articular relaciones más profundas se requiere de otro tipo de lenguaje: el poético.¹³³

Esta limitación en el lenguaje humano lleva a Goethe a sugerir algunos modos para poder describir las relaciones internas que se observan en la naturaleza. Estas propuestas de descripción de las interioridades de los fenómenos naturales se basan en los símbolos. Enumera cuatro maneras diferentes de descripción a través de: a) los símbolos que son, en verdad, físicamente idénticos con el objeto; b) los símbolos que son, en verdad, estéticamente idénticos con el objeto; c) los símbolos que manifiestan una conexión que es un tanto arbitraria en vez de ser plenamente intrínseca aunque reseña Goethe que un símbolo de este tipo, llamado mnemónico por Goethe al estar interrelacionados arbitrariedad y el hecho mnemónico, señala una relación íntima entre fenómenos; y d) los símbolos que se derivan de

con más medios que ella, en vez de con menos medios." En Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, p. 180.

¹³² Johann Wolfgang von Goethe, *Symbolism* incluido en *Scientific Studies. Volume 12*, p. 26. Para la versión en español véase *Sobre los símbolos* incluidos en Johann Wolfgang von Goethe, *Teoría de la naturaleza*, p. 167-168.

¹³³ *Ibid.*, p. 26.

las matemáticas, basados en percepciones intuitivas y que pueden identificarse con los fenómenos.¹³⁴ Los tres primeros se pueden hallar en el lenguaje humano no así el último grupo pues está basado en intuiciones perceptivas.

El lenguaje se convierte, pues, en un tema recurrente en Goethe quien, en relación a la articulación verbal de hechos científicos, comenta no sólo las limitaciones de la terminología técnica sino que su crítica hacia el lenguaje técnico señala de forma sutil, según Karl J. Fink, cuestiones relacionadas con la base social y psicológica del lenguaje, con los prejuicios de la mente, con los modos de concepción o formas de representación, con los cánones de pensamiento y con una serie de puntos relativos a la historiografía de la ciencia.¹³⁵ Fink sostiene que la preocupación que manifestaba Goethe por el lenguaje y la ciencia provocó que "after 1810 he reduced most observations on science to questions about language."¹³⁶

Henri Bortoft considera que para Goethe "la forma de representar es parte integrante del conocimiento científico."¹³⁷ Esta manera de pensar le acerca al pensamiento de Thomas Kuhn, según Bortoft. Coincide Bortoft con Fink en vincular Goethe con Kuhn. Según Fink, Goethe, preocupado por cómo el lenguaje puede representar y plasmar de manera literal la naturaleza, observa una relación entre el lenguaje poético y la ciencia. Se pregunta, además, por la presencia de metáforas en el lenguaje científico y el papel que estos tropos deben desempeñar.¹³⁸ Goethe revela, pues, que la no existencia de una concordancia plena entre lo que expresa el lenguaje y aquello que representa, los fenómenos naturales. En este punto, la

¹³⁴ Johann Wolfgang von Goethe, *Symbolism* incluido en *Scientific Studies. Volume 12*, p. 26.

¹³⁵ Karl J. Fink, *Goethe's History of Science*, pp. 42-43.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 44. Versión española: "después de 1810 redujo la mayoría de las observaciones sobre ciencia a cuestiones sobre el lenguaje."

¹³⁷ Henri Bortoft en el prólogo de *Goethe y la ciencia*, p. 13.

¹³⁸ *Op. cit.*, p. 46.

preocupación intelectual de Goethe se sitúa junto con la que manifiestan pensadores del siglo XX como el citado Kuhn, Max Black o Ernst Curtius que “realize that the language of science and the “acts” of nature are not identical, when we begin to understand the richness-ambiguity paradox in scientific discourse.”¹³⁹ Esta paradoja esconde y descubre que la ciencia y la poesía comparten “topological properties of language,”¹⁴⁰ tal y como había apuntado Goethe, pues el lenguaje científico, al no poder identificarse de forma plena con los fenómenos naturales que describe, exhibe tropos como los que pueblan la poesía.

Este interrogarse sobre el lenguaje y su capacidad de representación plena debe su existencia a una tradición arraigada dentro del contexto filosófico alemán contemporáneo a Goethe. Así, Thomas Wolff representa una línea de investigación que intenta hallar una correlación entre las palabras y los hechos, una correlación que originase una relación isomórfica entre lenguaje, objeto y experiencia.¹⁴¹ Johann Georg Hamann, considerado por Isaiah Berlin como el instigador que inició todo el proceso romántico,¹⁴² propugna, en cambio, un lenguaje donde la ambigüedad y la vaguedad puedan coexistir con correlaciones preestablecidas y determinadas entre vocablos y hechos para así poder reflejar “relationships to other terms, concepts, and phenomena, as a way of engaging the totality of experiences with a living and dynamic world.”¹⁴³ Esta vaguedad y ambigüedad, según Fink, caracteriza la tradición que engloba la

¹³⁹ Karl J. Fink, *Goethe's History of Science*, p. 46. Versión española: “nos damos cuenta que el lenguaje de la ciencia y los “actos” de la naturaleza no se identifiquen cuando empezamos a comprender la paradoja ambigüedad-riqueza en el discurso científico.”

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 46. Versión española: “las propiedades topológicas del lenguaje.”

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁴² Isaiah Berlin, *The Roots of Romanticism*, edición a cargo de Henry Hardy (Princeton: Princeton University Press, 1999), p. 40. Véase también Isaiah Berlin, *The Magus of the North. J. G. Hamann and the Origins of Modern Irrationalism*, edición a cargo de Henry Hardy (Londres: John Murray, 1993).

¹⁴³ *Op. cit.*, p. 48. Versión española: “las relaciones con otros términos, conceptos y fenómenos como una manera de involucrar la totalidad de las experiencias con un mundo viviente y dinámico.”

filosofía romántica del lenguaje.¹⁴⁴ Hamann ejerció una enorme influencia en Goethe.¹⁴⁵

Goethe encuentra en los símbolos, que le permiten reflejar los fenómenos naturales, una manera de expresar aquello no puede comunicarse plenamente a través del lenguaje. Así, define el simbolismo verdadero como "wo das Besondere das Allgemeinere repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen."¹⁴⁶ Añade que el simbolismo manifiesta un carácter transformador pues "die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild"¹⁴⁷ de manera que "die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe."¹⁴⁸

DE LO INEFABLE A LO VISIBLE

Lo insondable, lo impronunciable se descubren, pues, en el símbolo, según Goethe. Aúna el símbolo en su seno el misterio que alberga la naturaleza, aquello que no puede ser plasmado o comunicado plenamente a través del lenguaje. Las limitaciones que presenta el lenguaje se salvan en el símbolo, el cual expresa con toda su plenitud aquello inexpresable con palabras. Para Goethe, el símbolo surge de la aprehensión de una manifestación en idea que, a su vez, se concreta en imagen. Se trata, por lo tanto, de un símbolo visual, de una manifestación, de un fenómeno natural, cuya

¹⁴⁴ Karl J. Fink, *Goethe's History of Science*, p. 48.

¹⁴⁵ Isaiah Berlin, *The Roots of Romanticism*, p. 40.

¹⁴⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Goethe Werke Band 12*, p. 471 (número 752). Versión en español: "aquel donde lo particular representa lo general, no como sueño y penumbra, sino como evidenciación viva, instantánea, de lo insondable." En Novalis *et al.*, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, antología y edición a cargo de Javier Arnaldo (Madrid: Tecnos, 1987 (2ª edición 1994)), p. 173.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 470 (número 749). Versión en español: "el simbolismo transforma la manifestación en idea, la idea en una imagen." En *Ibid.*, p. 172.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 470 (número 749). Versión en español: "la idea siempre permanezca infinitamente activa e inasequible; e incluso, pronunciada en todas las lenguas, seguiría impronunciable." En *Ibid.*, p. 172.

comprensión se traduce en forma visual como imagen. Esta transformación que gesta el símbolo supone que de lo insondable, de lo impronunciable se vire hacia lo visible por mediación de la imagen.

En consecuencia, lo inefable en el lenguaje se transmuta en lo visible en el símbolo. Y el símbolo, materializado a través de imagen, se manifiesta como símbolo visual. La pintura, entre otras artes, acoge símbolos visuales. Maurice Merleau-Ponty afirma, a propósito de la pintura, que "la peinture ne célèbre jamais d'autre énigme que celle de la visibilité"¹⁴⁹ de manera que la pintura expresa lo inefable mediante visibilidad. Revela los misterios de la naturaleza, aquello invisible, que se transmute en lo visible: "donne existence visible à ce que la vision profane croit invisible."¹⁵⁰

Merleau-Ponty alude a Klee en relación con la visibilidad. Citando a Henri Michaux, Merleau-Ponty compara el arte de Klee con un grito inarticulado e iluminador que desvela secretos profundos: "C'est vraiment le 'cri inarticulé' dont parle Hermès Trismégiste, 'qui semblait la voix de la lumière'. Et, une fois là, il réveille dans la vision ordinaire des puissances dormantes, un secret de préexistence."¹⁵¹ Klee define su propio arte como un naturalismo que lo compara a "a symbolism of great depth,"¹⁵² según Moholy-Nagy. En Klee se conjuga, pues, simbolismo con visibilidad. En ese mismo sentido, Ewald Rathke, en su ensayo *Klee al Bauhaus* que acompaña el catálogo de la exposición, *Paul Klee nelle collezioni private*, que tuvo lugar en 1986 en el Museo d'Arte Moderna Ca'Pesaro de Venecia, relaciona cómo concreta plásticamente la percepción de los objetos naturales Klee con un simbolismo que subyace en su obra artística, una relación que se profundiza y madura durante su etapa en la

¹⁴⁹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* (París: Gallimard, 1964), p. 26. Versión en español: "la pintura nunca celebra otro enigma que el de la visibilidad."

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 27. Versión en español: "da existencia visible a aquello que la visión profana considera invisible."

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 70. Versión en español: "Se trata ciertamente del "grito inarticulado" del que habla Hermes Trismegisto, "quien parecía la voz de la luz"."

¹⁵² Sybil Moholy-Nagy en Paul Klee, *Pedagogical sketchbook*, p. 11. Versión española: "un simbolismo de gran profundidad."

Bauhaus de Weimar. Así, Rathke sugiere que de la observación de los fenómenos naturales, Klee obtiene una versión estilizada del mundo natural, una estilización que esconde un significado simbólico basado en una intuición directa:

Alla ricerca delle leggi della natura e delle leggi dell'arte, Klee opera scoperte nell'una e nell'altra dimensione, nell'individuale ciò che ha validità universale e nell'universale i segni, le impronte dell'individuale. Dell'osservazione di fenomeni simili nella natura e nella realtà egli perviene a versioni stilizzate di nomi e animali, di costellazioni celesti e di architetture. Tali stilizzazioni hanno un significato simbolico, ma esprimono tale carattere di simbolo in una intuizione diretta. Nella natura si trova ogni cosa, ma l'arte diviene possibile solo grazie al sommario compendio della molteplicità naturale. All'inverso, ciò che scaturisce della fantasia è trasposto, nelle immagini di Klee, in un'ampia gamma di variazioni. La via della natura all'arte si capovolge nella via che dall'arte conduce alla natura. La creazione artistica di Klee aveva già dall'inizio tali caratteristiche, ma è pur vero che nel periodo di Weimar queste caratteristiche acquistano in precisione e univocità.¹⁵³

En los *Diarios*, en una entrada realizada en el año 1905, citando a Oscar Wilde y su "alle Kunst ist zugleich Oberfläche und Symbol", Klee, influenciado quizás por Wilde o bien reflexionando sobre la citada afirmación, que reproduce al finalizar su escrito, subraya que

¹⁵³ Ewald Rathke, *Klee al Bauhaus* incluido en *Paul Klee nelle collezione private*, edición a cargo de Sylvia Rathke-Köhl (Milán: Nuove Edizione Gabriele Mazzota, 1986), pp. 91-92. Versión en español: "En pos de leyes de la naturaleza y de leyes del arte, Klee trabaja descubriendo en una y otra dimensión, en lo individual que tiene validez universal y en lo universal los signos, el rastro de lo individual. De la observación de los fenómenos parecidos en la naturaleza y en la realidad él llega a versiones estilizadas de aquello mencionado y de los animales, de las constelaciones celestes y de la arquitectura. Estas estilizaciones tienen un carácter simbólico mas expresan este carácter simbólico a través de una intuición directa. En la naturaleza se halla cada cosa, pero el arte sólo es posible gracias al compendio de la multiplicidad natural. Por el contrario, lo que se origina en la fantasía se transpone, en la imaginación de Klee, en un amplio conjunto de variaciones. La vía de la naturaleza al arte se da la vuelta en la vía que el arte conduce a la naturaleza. La creación artística de Klee presenta desde los inicios estas características, pero sólo en el periodo de Weimar es cuando, en verdad, estas características ganan en precisión y en univocidad."

un dibujo no es solamente un dibujo sino que es símbolo.¹⁵⁴ Si Goethe entiende el símbolo como la expresión de lo inefable y Merleau-Ponty ensalza la visibilidad en la pintura, Klee, por su parte, en el 1918, escribe en sus *Diarios* que "bei der Kunst ist das Sehen nicht so wesentlich wie das Sichtbarmachen."¹⁵⁵ Posteriormente, en *Schöpferische Konfession*, retoma esta afirmación cuando vincula el arte con la visibilidad y sostiene que "art does not reproduce the visible but makes visible,"¹⁵⁶ que lo verbaliza en Jena de forma un tanto diferente pero quizás más precisa cuando debate sobre el arte y los artistas manteniendo que "for they [los artistas] not only put a certain amount of spirit into reproducing things seen, but make secret vision visible."¹⁵⁷ Pero también relaciona el arte con lo inexpresable cuando afirma que el "art plays in the dark with ultimate things and yet it reaches them."¹⁵⁸

Klee reproduce este hacerse visible en un dibujo hecho a lápiz y tinta, realizado en 1926, donde representa a un artista en actitud pensativa. En este hacerse visible coinciden, también, Klee y Goethe. Las referencias a Goethe en sus *Diarios* son constantes, a quien gusta de releer y a quien define como "der einzige erträgliche Deutsche,"¹⁵⁹ así como menciones frecuentes a "das Faustische."¹⁶⁰ En el *Fausto*, al final de la segunda parte, la penitente, que en el pasado fue conocida como Gretchen, reconoce a Fausto, que vuelve hacia ella. La luz, la claridad, gracias al amor, ha alcanzado e invadido el interior de

¹⁵⁴ Paul Klee, *Tagebücher*, p. 193 [D660]. Versión en español: "todo arte es la vez superficie y símbolo." En Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, p. 146.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 418 [D1134]. Versión en español: "en el arte no es tan esencial ver como hacer visible." En *Ibid.*, p. 313.

¹⁵⁶ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p.76. Versión española: "el arte no reproduce lo visible sino que hace visible."

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 93. La cursiva es mía. Versión española: "ellos no sólo ponen una cierta cantidad de espíritu en reproducir las cosas vistas sino que hacen que la visión secreta sea visible."

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 80. Versión española: "el arte juega en la oscuridad con las cosas últimas y al final las alcanza."

¹⁵⁹ *Op. cit.*, p. 103 [D375]. Versión en español: "el único alemán soportable." En *Op. cit.*, p. 78.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 352 [D1008]. Versión en español: "lo fáustico." En *Ibid.*, p. 263.

Fausto lo que posibilita que se reúna con Gretchen: es el reencuentro de los antaño amantes. Al final, todo se hace visible, todo ha sido aprehendido, corea el coro místico:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wirds Ereignis;
Das Unbeschreibliche
Hier ist es getan;
Das Ewig-weibliche
Zieht uns hinan.¹⁶¹

Goethe, en una de sus máximas y reflexiones sobre el arte y los artistas, afirma: "Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten."¹⁶² El ver de Klee va más allá de la materia para posarse en la forma. El arte de Klee no sólo reproduce las cosas vistas sino que "make secret vision visible."¹⁶³ Todo se descubre visible a través del arte.



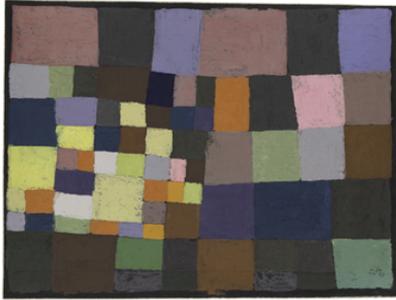
Paul Klee, ...sichtbar machen (1926)

¹⁶¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust* (Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1996), p. 516. La versión española de José María Valverde, en J. W. Goethe, *Fausto* (Barcelona: Planeta, 1992), p. 354, es: "Todo lo transitorio, / es solamente un símbolo; / lo inalcanzable aquí / se encuentra realizado; / lo Eterno-Femenino / nos atrae adelante."

¹⁶² Johann Wolfgang von Goethe, *Goethe Werke Band 12*, p. 471 (número 754). Versión en español: "Cualquiera ve la materia ante sí. El contenido sólo lo encuentra quien tenga algo que ver con él. Y la forma es un secreto para todos." En Novalis et al., *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, p. 173.

¹⁶³ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p.93. Versión española: "hace que la visión secreta sea visible."

SEGUNDA PARTE



Símbolos botánicos en Paul Klee

Die Blüte ist das Symbol des Geheimnisses unsers Geistes.

Novalis, *Fragments*

Símbolos botánicos investiga algunas representaciones dedicadas al mundo botánico que se hallan en las pinturas de Klee. Las flores y las plantas plasman cómo Paul Klee dialoga con la naturaleza y representa algunos fenómenos naturales. Traduce Klee, por tanto, este diálogo en forma de diversos símbolos botánicos tales como la espiral, el círculo, el *radiolarian*, la cruz, la espiga y la forma de horquilla. Así, este capítulo se inicia explicando cómo estos símbolos botánicos, que se encuentran presentes en el arte de Klee, han sido identificados y caracterizados. Analiza luego cómo Klee describe las plantas que asoman en sus cuadros usando algunos modelos florales y vegetales recurrentes. Revela también las influencias que determinan la creación de los anteriormente mencionados modelos botánicos en el lenguaje pictórico de Klee. Y, finalmente, explora cómo estas flores y plantas evolucionan a lo largo de su carrera artística. Por todo esto, mi objetivo último es dilucidar que estos modelos, que representan flores y plantas, se transforman en *signos* pictóricos similares a los *ideogramas*¹ y se convierten en expresiones simbólicas pues incorporan un conocimiento integral que salva el abismo que media entre las ciencias y las humanidades.

Así, este capítulo trata de cómo ciertos símbolos como las espirales y los círculos representan procesos naturales como la apertura de una hoja además de la idea de movimiento. Las espirales y los círculos son símbolos antiguos. Platón ya menciona las espirales en el *Timeo* donde las relaciona con los movimientos planetarios.

¹ Un ideograma o ideografo es un símbolo usado en un sistema de escritura para más bien representar una idea, un concepto o un objeto en lugar de los sonidos usados para pronunciar esta idea, concepto u objeto.

Influenciado por los dibujos de Ernst Haeckel, Klee concibió además la forma de un *radiolarian*. Un *radiolarian* es una especie marina que se ha convertido en una flor a través de la creatividad de Klee. Sin embargo, Klee no sólo tomó prestadas *radiolaria* de Haeckel pues sus pinturas contienen otros elementos que aparecen descritos en el libro de Haeckel. Tal y como ya se ha apuntado, Klee redujo las flores y las plantas a una serie de modelos: la flor en espiral, el *radiolarian*, la cruz, el círculo, la forma de horquilla y la espiga. Al final de su carrera, estos modelos florales se transformaron completamente para convertirse en ideogramas. En este sentido, Richard Verdi² señala, cuando compara los modos de ver la naturaleza de Goethe y de Klee, que Goethe buscaba una planta abstracta, la planta arquetípica, *Urpflanze*, la cual, no obstante, sólo existía en su mente; por el contrario, Klee condensó los modelos de flores y de plantas en unos cuantos modelos, lo que le permitió sustituir un concepto abstracto, como el formulado por Goethe, por algunos tipos.

Símbolos botánicos está íntimamente vinculado con el siguiente capítulo sobre símbolos cósmicos. Además de compartir el estudio del círculo, ambos exploran simultáneamente algunos conceptos clave sobre el movimiento y la teoría del color. Por una parte, partiendo del concepto del movimiento, Klee construye toda la base de su teoría artística. Por otro lado, Delaunay, Goethe y Runge influyen en la teoría del color de Klee, la cual se relaciona también con el movimiento. La idea del movimiento, por tanto, transita por estos dos últimos capítulos prácticos dedicados a los símbolos de Klee, enlazándolos.

El núcleo de este capítulo se basa en la tesina presentada en la Universidad de Girona en el mes de octubre de 2003, *Paul Klee: Formas artísticas en la naturaleza*.³ Mi investigación previa, por

² Richard Verdi, *Klee and Nature* (Londres: A. Zwemmer Ltd., 1984), p. 220.

³ Esta tesina se transformó en un artículo, *Paul Klee: Formes artistiques a la naturalesa* (*Paul Klee: Formes artísticas en la naturaleza*), publicado en *Papers d'Art*, una revista dedicada al arte contemporáneo editada por Espais, una

tanto, ya exploraba el cuerpo botánico en Paul Klee. *Paul Klee: Formas artísticas en la naturaleza* estudiaba algunos modelos florales tales como el *radiolarian*, la espiral y la combinación de la cruz y la espiral. Una reducida selección de pinturas representaba cada modelo floral: *Flora cósmica* (1923) y *Teatro botánico* (1924-34) eran ejemplos del *radiolarian*; *Puerta en el jardín* (1926) de la espiral; y *Flores en cruz y en espiral* (1925) de la combinación de la cruz y de la espiral. Esta tesina identificaba y caracterizaba estos modelos de manera bastante aproximada. Exponía cómo Klee estaba influenciado por los dibujos de Haeckel sobre especies marinas y comparaba, además, las fotografías sobre plantas realizadas por Blossfeldt con algunos fenómenos botánicos descritos en las pinturas de Klee. Su objetivo era analizar cómo estos tres modelos vegetales evolucionaban a lo largo de la carrera de Klee. Sin embargo, no concebía estos tipos florales como símbolos ni tampoco consideraba cómo Klee se aproximaba a la naturaleza cuando estudiaba estos modelos botánicos.

4.1 Paul Klee, Ernst Haeckel y Karl Blossfeldt

Las flores y las plantas vinculan Paul Klee con Ernst Haeckel y Karl Blossfeldt. Aunque eran contemporáneos, no hay evidencia histórica de que se hubiesen conocido. Haeckel era un zoólogo e ideólogo nazi, descubridor de un nuevo reino, el de la mónera, y algunas especies nuevas incluyendo el ya mencionado *radiolarian*. Blossfeldt era un profesor de arte cuyo "lifelong interest was not in photography, but in plants."⁴ Klee y Blossfeldt podían haberse conocido en 1929 durante la exposición de Blossfeldt en la Bauhaus

fundación de arte contemporáneo [www.fundacioespais.com], 2º semestre 2004, número 87, pp. 88-98.

⁴ Hans Christian Adam, *Between Ornament and New Objectivity. The Plant Photography of Karl Blossfeldt en Karl Blossfeldt 1865-1932* (Colonia: Taschen, 2004), p. 16. Versión española: "interés de toda la vida no era la fotografía sino las plantas." Si no se indica lo contrario, las traducciones al castellano de este capítulo son mías.

aunque este hecho no puede ser confirmado, al menos a partir de la revisión de los escritos de Klee realizados durante este periodo.

Para comprender con toda su extensión la influencia que Haeckel y Blossfeldt ejercieron sobre Klee, se requieren algunas notas biográficas pues ayudarán a ilustrar sus carreras profesionales así como sus campos de interés a pesar de que no se trate de biografías en el sentido que recorren exhaustivamente y narren la globalidad de las secuencias vitales de estos tres personajes. Si bien estas biografías han sido escritas siguiendo un orden cronológico, sólo se han destacado los hechos y los periodos que son relevantes para esta investigación. Subrayan, pues, la influencia de Goethe, perceptible en Haeckel, Blossfeldt y Klee, señalando los lugares comunes donde se encuentran.

PAUL KLEE

Paul Klee (1879-1940) era un pintor y músico alemán pese a haber nacido en Suiza. Desde el año 1898 hasta el 1900 estudió arte en Munich en la escuela privada de dibujo de Heinrich Knirr y en la Academia de Arte de Munich con Franz von Stuck. En enero de 1911, conoció a Alfred Kubin,⁵ un artista, escritor e ilustrador, a quien Klee consideraba su benefactor.⁶ Artistas como Wassily Kandinsky,⁷ Franz

⁵ Alfred Kubin (1877-1959) fue un artista que realizó litografías, dibujos en tinta, ilustraciones además de poseer un talento literario. Ilustró libros de Edgar Allan Poe, Oscar Wilde, Gérard de Nerval y Dostoyevsky. Tres reproducciones de su obra se incluyeron en el manifiesto de *Der blaue Reiter (El jinete azul) Der Almanach* publicado en 1911. Estuvo vinculado al círculo artístico de este grupo. Asimismo escribió *Die andere Seite (La otra parte)*, una fantasía apocalíptica. Se relacionaba con Paul Klee, Franz Marc y Hermann Hesse. Para más información, véase: www.alfred-kubin.com o www.alfredkubin.at.

⁶ Paul Klee, *Tagebücher*, editado por Felix Klee (Colonia: Verlag M. DuMont Schauberg, 1957), p. 264 [D888]. Versión española en Paul Klee, *Diarios 1898-1918* (Madrid: Alianza Editorial, 1987 (1ª reimpresión 1999)), p. 198.

⁷ Wassily Kandinsky (1866-1944) fue un pintor ruso. En 1900 estudió en la academia de arte de Munich bajo la tutela de Franz von Stuck. Perteneció al *Neue Künstlervereinigung München* (NKVM) pero junto con Franz Marc, después de romper con este movimiento, crearon en 1911 *Der blaue Reiter (El Jinete Azul)*. Este mismo año publicó *Über das Geistige in der Kunst (Sobre lo espiritual en el arte)*. Vivió en Rusia desde 1914 hasta 1921 donde se implicó en trabajo educativo.

Marc⁸ y Paul Klee interpretaron la novela de Kubin *Die andere Seite* (*La otra parte*) del año 1909 como una metáfora para la nueva era venidera:⁹ “the epoch of great spirituality.”¹⁰

Klee estuvo brevemente asociado con el movimiento artístico *Der blaue Reiter* (*El Jinete Azul*) fundado por Wassily Kandinsky y Franz Marc en 1911. Participó con diecisiete dibujos en la segunda exposición del *Der blaue Reiter*, en mayo de 1912, en la galería de Hans Goltz, “in den oberen Räumen der Buchhandlung Goltz,”¹¹ en Munich. Viajó a París donde conoció a Robert Delaunay,¹² en 1912, por mediación de Franz Marc y August Macke.¹³ Tradujo el artículo de Delaunay *La Lumière* (*La luz*) sobre ideas órficas para *Der Sturm* aparecido en enero de 1913,¹⁴ una revista publicada en la galería de Herwath Walden, la galería Sturm, en Berlín.

Kandinsky enseñó en la Bauhaus desde 1922 hasta 1933. Junto con Feininger, Jawlensky y Klee formaron el grupo *Die blauen Vier* (*Los cuatro azules*) en 1924. Después de que las autoridades nazis decidiesen clausurar la Bauhaus en Dessau en el año 1933, se trasladó a Francia donde murió.

⁸ Franz Marc (1880-1916) fue un pintor alemán. Estudió arte en la academia de arte en Munich. En 1911 conoció a Wassily Kandinsky con quien fundó el grupo *Der blaue Reiter* después de romper con el movimiento *Neue Künstlervereinigung München*. El manifiesto de *Der blaue Reiter* incluía artículos de Franz Marc. Durante la Primera Guerra Mundial, escribió *Sketchbook from the Field* (*Cuaderno de dibujos desde el campo*). Murió cerca de Verdún en 1916.

⁹ Keith Hartley et al., editores, *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990* (Londres: Thames and Hudson, 1994), p. 380.

¹⁰ “We are standing at the threshold of one of the greatest epochs that mankind has ever experienced, the epoch of great spirituality”. En Wassily Kandinsky and Franz Marc, editores, *The blaue Reiter Almanac* (Londres: Thames and Hudson, 1974), p. 250.

¹¹ Paul Klee, *Tagebücher*, p. 277 [D907]. Versión española: “en las salas superiores de la librería Goltz.” En Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, p. 208. Esta galería de arte, situada en la Odeonsplatz, se inauguró en Munich en 1913.

¹² Robert Delaunay (1885-1941) fue un pintor francés que estaba profundamente interesado en las teorías sobre colores. En 1911, después de haber sido invitado por Wassily Kandinsky, participó en la primera exposición del grupo *Der blaue Reiter* que tuvo lugar en la galería moderna de Heinrich Thannhauser en Munich.

¹³ August Macke (1897-1914) fue un pintor alemán vinculado con el círculo de *Der blaue Reiter*. En 1909 empezó su amistad con Franz Marc. La primera exposición del grupo *Der blaue Reiter* en la galería Thannhauser incluía tres obras de Macke. En 1912 creó la serie *Die Masken* (*Las máscaras*). Su mayor preocupación artística fue el color. Murió durante la Primera Guerra Mundial.

¹⁴ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye* (Londres y Nueva York: Lund Humphries y George Wittenborn, 1961), p. 23.

Durante su viaje a Túnez en 1914, junto con August Macke y Louis Moilliet,¹⁵ Klee experimentó con los colores. Sus acuarelas pintadas durante este viaje reflejan cómo el color penetró y determinó profundamente la obra de Klee. Escribió en sus *Diarios*: "Die Farbe hat mich. (...) ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler."¹⁶ Las experiencias de la Primera Guerra Mundial cambiaron sus expectativas y actitud hacia la guerra y Klee definió 1916 como un año aciago¹⁷ cuando su amigo Franz Marc murió en Verdún días antes de que Klee fuese llamado por el ejército alemán. En 1917 fue enviado a una escuela de aviación bávara, donde permaneció hasta 1918, cuando fue licenciado por el ejército y regresó a Munich.

En 1920, Walter Gropius, un arquitecto alemán y director de la Staatliches Bauhaus, le invitó a convertirse en profesor (*Formmeister*) en la Bauhaus. La Staatliches Bauhaus fue fundada en 1919 en Weimar. Su ideario contemplaba la unión de las artesanías y las artes por lo que su currículo se basaba en el sistema *medieval* de talleres bajo la tutela de "profesores."¹⁸ Walter Gropius, quien fue su director hasta 1928, redactó el Manifiesto de la Bauhaus en 1919 donde expuso la filosofía de la Bauhaus: "Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! (...) Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers."¹⁹ Artistas como Paul Klee, Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Johannes Itten, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy y Josef Albers eran "profesores" en la Bauhaus. Klee enseñó arte en esta institución en Weimar junto con Kandinsky,

¹⁵ Louis Moilliet (1880 -1962) fue un pintor suizo.

¹⁶ Paul Klee, *Tagebücher*, pp. 307-8 [D926o]. Versión española: "El color me tiene dominado. (...) yo y el color somos uno. Soy pintor." En Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, p. 230.

¹⁷ *Ibid.*, p. 333 [D965] (*Ibid.*, p. 248).

¹⁸ Jeannine Fiedler and Peter Feierabend, editores, *Bauhaus* (Colonia: Könemann, 2000), p. 18.

¹⁹ Frank Whitford, editor, *Das Bauhaus. Selbstzeugnisse von Meistern und Studenten* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1993), p. 38. Gropius manifestó que: "Architects, painters, sculptors, we must all return to crafts! (...) The artist is an exalted craftsman." Extracto del Manifiesto de la Bauhaus disponible en versión inglesa en <http://www.bauhaus.de/english/bauhaus1919/manifest1919.htm>.

quien fue designado profesor en 1922. Klee, Kandinsky, Feininger²⁰ y Jawlensky²¹ formaron el grupo *Die blauen Vier* en 1924. La institución de la Bauhaus tuvo que trasladarse desde Weimar a Dessau en 1925 debido a las acciones del gobierno de derechas de la región de Turingia. Klee permaneció en la Bauhaus, en Dessau, hasta 1931 cuando ya no fue posible combinar y conciliar sus compromisos como profesor y sus propios intereses como artista.²² Desde Dessau, Klee se trasladó a Düsseldorf.

En 1931 se incorporó como profesor a la Academia de Düsseldorf de donde las autoridades nacionalsocialistas le despidieron en abril de 1933. Paul Klee fue acusado de ser "un judío y un extranjero."²³ Artistas vanguardistas como Klee fueron clasificados como dementes o criminales y sus obras fueron etiquetados como "arte degenerado." *Entartete Kunst* ("Arte degenerado") es una expresión acuñada por los teóricos nacionalsocialistas. Este término define el arte producido por los artistas vanguardistas en oposición con el arte oficial alemán realizado siguiendo el estilo académico del siglo XIX. Las obras de arte consideradas como *degeneradas* fueron exhibidas en una exposición en 1937 en Munich. Esta muestra mostraba diecisiete pinturas (cinco óleos, nueve acuarelas y tres grabados) de Klee.²⁴ A finales de 1933, Klee y su familia decidieron regresar a Suiza. En 1935, una enfermedad degenerativa e incurable llamada esclerodermia le fue diagnosticada. Murió en Locarno-Muralto en 1940.

²⁰ Lyonel Feininger (1871-1956) fue un artista americano. Viajó a Alemania en 1887 para estudiar música pero después de un año decidió estudiar arte. En 1912 entró en contacto con los artistas que pertenecían al círculo de *Der blaue Reiter* e inició una amistad con Alfred Kubin. Se incorporó a la Bauhaus en 1919 y en 1924 fundó el grupo *Die blauen Vier*.

²¹ Alexei von Jawlensky (1864-1941) fue un artista ruso. En 1896 conoció a Kandinsky en Munich. En 1909, junto con Münter y Kandinsky, fundó la *Neue Künstlervereinigung München*. Fue miembro fundador de *Der blaue Reiter*. Estuvo influenciado por el cubismo antes de fundar el grupo *Die blauen Vier*.

²² Jeannine Fiedler and Peter Feierabend, editors, *Bauhaus*, p. 249.

²³ Susanna Parstch, *Klee* (Colonia: Taschen, 2000), p. 74.

²⁴ Stephanie Barron, "Degenerate Art" *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany* (Los Angeles y Nueva York: The L.A. County Museum of art y Harry Abrams, 1991), p. 279 ss.

Klee fue un pintor pero también un ilustrador de libros además de un teórico del arte. Ilustró *L'Homme Approximatif* (*El hombre aproximativo*) de Tristan Tzara, *Candide ou l'optimisme* (*Cándido*) de F.M.A. Voltaire y *Die Lehrlinge zu Saïs* (*Los discípulos en Saïs*) de Novalis. Como teórico del arte, escribió *Schöpferische Konfession* (*Credo creativo*) en 1920, *Wege des Naturstudiums* (*Modos de estudiar la naturaleza*) en 1923, *Über die moderne Kunst* (*Sobre el arte moderno*) en 1924, aunque publicado póstumamente en 1945, *Pädagogisches Skizzenbuch* (*Cuaderno pedagógico de dibujos*) en 1925, y *Exakte Versuche im Bereiche der Kunst* (*Experimentos exactos en el reino del arte*) en 1928.

ERNST HAECKEL

Ernst Heinrich Haeckel (1834-1919) fue un biólogo alemán, profesor de zoología en la Universidad de Jena además de filósofo y teórico nazi.²⁵ La filosofía científica de Goethe influyó sobremanera en la vida de Haeckel por lo que él mismo se consideraba un discípulo de Goethe. Haeckel era consciente de la belleza de las formas naturales. Así, sus campos de interés eran la vida microscópica y la de las profundidades marinas, especialmente el grupo de animales marinos unicelulares llamados *radiolaria*. En 1859, durante un viaje a Italia, en Messina, "he got certain curious lumps and strips of jelly,"²⁶ los cuales eran llamados por los pescadores locales *ovi di mare* (huevos de mar). Sin embargo, en vez de ser huevos de algún molusco, eran los sociales *radiolaria*. Un *radiolarian* es un animal, un animal en forma de rayos, que se compone de una única célula.

²⁵ Para más información sobre Haeckel y la influencia que sus ideas científicas y la Liga Monista que fundó en 1906 ejercieron en la ideología nazi, véase: Daniel Gasman, *The scientific origins of National Socialism: social Darwinism in Ernst Haeckel and the German Monist League* (Londres y Nueva York: MacDonald and American Elsevier Inc., 1971) y Hermann Glaser, *The Cultural Roots of National Socialism* (Londres: Croom Helm, 1978).

²⁶ Wilhelm Bölsche, *Haeckel. His Life and his Work* (Londres: T. Fisher Unwin and Adelphi Terrace, 1906), p. 92. Versión española: "obtuvo unos trozos y tiras gelatinosos un tanto extraños."

En 1862 Haeckel publicó *Die Radiolaren (Rhizopoda Radiaria)*, (*Monografía sobre los Radiolaria*), donde explicaba el comportamiento extraño de esta nueva especie que él mismo había descubierto. Para sustentar sus hipótesis y teorías sobre este animal marino unicelular, también incluyó los dibujos que había realizado sobre esta nueva especie. Aparte de los *radiolaria*, descubrió nuevas especies de medusas para las cuales inventó nombres usando palabras griegas y latinas, algunas veces relacionadas con los mitos clásicos. Realizó dibujos de los organismos tales como los *radiolaria*, las esponjas, los sifonóforos así como otras especies marinas, los cuales estudió profusamente. Publicó diez carpetas con diez láminas cada una entre 1899 y 1904 con el título de *Kunstformen der Natur (Formas artísticas en la naturaleza)*. Estas diez carpetas se reunieron en forma de un libro, un manual ilustrado muy popular de especies botánicas y zoológicas en ese momento. Paul Klee tenía este libro en su biblioteca personal.²⁷

Los descubrimientos científicos de Charles Darwin influenciaron hondamente a Haeckel. El día 24 del mes de noviembre de 1859 Darwin publicó su trabajo, *The Origin of Species (El origen de las especies)*, después de veinticinco años de estudio e investigación. Las teorías de Darwin llegaron muy pronto a Alemania de la mano de Bronn, un viejo naturalista alemán, quien tradujo la obra de Darwin al alemán. Después de leer *El origen de las especies*, Haeckel se sintió “profoundly moved”²⁸ cuando se dio cuenta de que la inmutabilidad de las especies se resquebrajaba. A partir de las teorías de Darwin, conceptos como evolución, selección natural y mutabilidad transformaron la ciencia reemplazando el dogma establecido por la inmutabilidad de las especies: era el triunfo de la filosofía natural, la cual contrastaba con la filosofía de Carl Linneo, que predominaba y

²⁷ Véase Richard Verdi, *Klee and Nature* (Londres: A. Zwemmer Ltd, 1984), p. 90 y, especialmente, la nota número 20 que se encuentra en la página 246.

²⁸ Wilhelm Bölsche, *Haeckel. His Life and his Work*, p. 137. Versión española: “profundamente conmovido.”

dominaba el mundo científico desde el siglo XVIII. Hasta la llegada de los conceptos acuñados por Darwin sobre la evolución, la ciencia se basaba en la descripción externa y la posterior clasificación de las especies, las cuales se consideraban como inmutables.

Para Haeckel la visión científica de Darwin significaba la oportunidad de construir una filosofía zoológica y botánica sin tener que reclamar la existencia de ninguna fuerza vital o Dios. Así, en 1866, cuando publicó los dos volúmenes de su obra *General Morphology of Organisms (Morfología general de los organismos)*, la cual es considerada como uno de los grandes trabajos científicos publicados durante el siglo XIX, la controversia apareció en su vida académica debido al hecho de que su trabajo se basaba en las teorías y conceptos sobre evolución desplegados por Darwin. Su subtítulo, escrito en forma de comentario explicativo, "General elements of the science of organic forms, mechanically grounded on the theory of descent as reformed by Charles Darwin" ("Elementos generales de la ciencia de las formas orgánicas, mecánicamente basado en la teoría de la ascendencia tal y como ha sido reformada por Charles Darwin"), sutilmente indicaba que Haeckel seguía y estaba de acuerdo con la filosofía evolutiva de Darwin. Según Bölsche, "he [*Haeckel*] was the first to see and to insist that Darwin was but a stage in the logical development of Goethe's ideas."²⁹

Mientras Linneo determinaba que en la Tierra existían tres reinos rígidos: el animal, el vegetal y el mineral; Haeckel descubría un nuevo reino, el dominio de la mónera. Este grupo está constituido por "the living particles of plasm that did not seem to have reached the stage of the true cell."³⁰ El descubrimiento de estas partículas vivientes de plasma condujo a Haeckel a intentar establecer una semejanza que conectaba la estructura de los cristales con los seres

²⁹ Wilhelm Bölsche, *Haeckel. His Life and his Work*, p. 41. La cursiva es mía. Versión española: "él [*Haeckel*] fue el primero en ver y en insistir en que Darwin no era sino una etapa en el desarrollo lógico de las ideas de Goethe."

³⁰ *Ibid.*, p. 203. Versión española: "las partículas vivas de plasma que parecen que no han alcanzado la etapa de una célula de verdad."

vivientes más simples, sin ningún órgano especial como los *radiolaria*; es decir, desde las especies inorgánicas más complejas a las partículas vivientes más sencillas. Este intento de dibujar esta semejanza o especie de árbol genealógico se debe al hecho de que Haeckel concibe la naturaleza como una unidad: "living and dead are not antithetic. Nature is one; though we see it in different stages of development. We call one of them the crystal, another the cell, or the moneron, or the protozoon, another the plant, another the animal."³¹

En consecuencia, Haeckel consideraba las especies como "stages in the developmental process of an ultimately unified genealogy of living organisms."³² Según Olaf Breidbach, Haeckel mantuvo que la diversidad de las formas vivas es el resultado de "a simple, basic "primordial" form,"³³ a partir de la cual emerge una sucesión de formas. Este concepto de la forma primordial en las teorías evolutivas de Haeckel recuerda la búsqueda de Goethe por la planta arquetípica que éste último persiguió incesantemente a través de sus estudios científicos.

Haeckel fue un científico que, según las tesis formuladas por Stephen Jay Gould en *The Flamingo's smile (La sonrisa del flamenco)*, una colección de ensayos sobre historia natural, "trazó un linaje hipotético de la evolución humana treinta años antes de que Eugène Dubois descubriera los primeros fósiles de transición."³⁴ Asimismo fue un firme defensor darwinista y ayudó de forma decisiva a difundir las teorías de Darwin sobre selección natural. Se le considera además el

³¹ Wilhelm Bölsche, *Haeckel. His Life and his Work*, pp. 203-204. Versión española: "lo vivo y lo muerto no son antitéticos. La naturaleza es una aunque la veamos en diferentes etapas de desarrollo. Una de estas fases la llamamos cristalina; otra la celular, o la de la mónera, o la de los protozoos; otra la vegetal; otra la animal."

³² Olaf Breidbach, *Brief Instructions to Viewing Haeckel's pictures* en Ernst Haeckel, *Art Forms in Nature* (Munich y Nueva York: Prestel, 1998), p. 9. Versión española: "fases en el proceso de desarrollo de una genealogía finalmente unificada de los organismos vivos."

³³ *Ibid.*, p.9. Versión española: "una forma "primordial" básica y simple."

³⁴ Stephen Jay Gould, *La sonrisa del flamenco* (Barcelona: Crítica, 1995), pp. 371.

fundador de la teoría biológica de la cognición.³⁵ A pesar de su reconocimiento como científico, la liga monista, un movimiento darwinista que creó, es considerado "as a prelude to the doctrine of National Socialism."³⁶

KARL BLOSSFELDT

Karl Blossfeldt (1865-1932) fue un fotógrafo y profesor de arte alemán, el cual durante unos treinta años enseñó en la facultad de Bellas Artes de Berlín. Empezó a fotografiar plantas en 1899, en Berlín. Usaba estas fotografías de plantas como parte de su metodología pedagógica para demostrar a sus estudiantes que las mejores soluciones de ingeniería para el diseño industrial se hallaban ya anticipadas en la naturaleza. En 1928 publicó su primer libro llamado *Urformen der Kunst (Formas artísticas en la naturaleza)*, que fue editado por Karl Nierendorf, un coleccionista interesado en las fotografías de Blossfeldt desde el año 1925. Otras publicaciones suyas fueron *Wundergarten in der Natur (Jardín mágico de la naturaleza)* en 1932 y *Wunder in der Natur (Magia en la naturaleza)* en 1942. Walter Benjamin escribió una reseña sobre *Urformen der Kunst* de Karl Blossfeldt para *Die literarische Welt* en noviembre de 1928. La valoración crítica de Benjamin se llama *Neues von Blumen (Noticias sobre flores)*. Georges Bataille también escribió *Le langage des fleurs (El lenguaje de las flores)* sobre sexualidad para la revista surrealista *Documents* en 1929. Bataille ilustró su artículo incorporando algunas de las fotografías de Blossfeldt sobre plantas.

³⁵ Irenäus Eibl-Eibesfeldt, *Ernst Haeckel-The Artist in the Scientist* en Ernst Haeckel, *Art Forms in Nature*, p. 27.

³⁶ Daniel Gasman, *The scientific origins of National Socialism: social Darwinism in Ernst Haeckel and the German Monist League* (Londres y Nueva York: Mac Donald and Elsevier Inc., 1971), p. xvi. Versión española: "como un preludio de la doctrina Nacionalsocialista."

"Blossfeldt links in with the tradition of herbaria,"³⁷ señala Hans Christian Adam en su ensayo *Between Ornament and New Objectivity. The Plant Photography of Karl Blossfeldt* (*Entre la ornamentación y la Nueva Objetividad. La fotografía de plantas en Karl Blossfeldt*). Según esto, Blossfeldt coleccionaba plantas secas que eran clasificadas y guardadas en álbumes y cajones. Esta colección de plantas y flores prensadas acerca Blossfeldt a Klee quien, según Verdi, "is known to have amassed a large collection of such specimens [*plants and flowers*], which he studied and analysed as methodically as he did his collection of zoological drawings and diagrams."³⁸ Las formas vegetales y florales, por tanto, fascinaron tanto a Blossfeldt como a Klee.

Blossfeldt reprodujo estas formas botánicas en fotografías que arrojaban luz sobre los más nimios detalles. Sin embargo, "his rigid fixation on plant minutiae was the basis of this fame, but at the same time it hindered his development as a photographer"³⁹ tal y como Adam razona. Así, Blossfeldt actuaba como un mero reproductor de la naturaleza siguiendo, de esta manera, las teorías artísticas de Moritz Meurer. Una de las consecuencias inmediatas de la influencia de Meurer fue que Blossfeldt usó la misma técnica fotográfica por espacio de treinta años.⁴⁰ Meurer fue un profesor de manualidades que enseñaba en el instituto pedagógico del Museo de las Artes y las Artesanías de Berlín donde Blossfeldt cursó sus estudios después de recibir una beca del gobierno prusiano.⁴¹ Según Meurer, el propósito

³⁷ Hans Christian Adam, editor, *Karl Blossfeldt 1865-1932*, p. 17. Versión española: "Blossfeldt enlaza con la tradición de los herbarios."

³⁸ Richard Verdi, *Klee and Nature*, p. 11. La cursiva es mía. Versión española: "se le conoce por haber acumulado una importante colección de tales especímenes [*plantas y flores*], que estudiaba y analizaba tan metódicamente como con su colección de dibujos y diagramas zoológicos."

³⁹ *Op. cit.*, p. 21. Versión española: "su rígida fijación en las insignificancias vegetales constituía la base de su fama pero, al mismo tiempo, entorpeció su desarrollo como fotógrafo."

⁴⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁴¹ *Ibid.*, p. 19.

de estas representaciones botánicas era simplemente la ornamentación:

Natural forms provided excellent models for the creative arts and architecture, as art history had shown in countless examples since antiquity. However, the creative artists were obliged to limit themselves to the role of copiers of nature, for their "creative" work actually consisted only of reducing nature's forms to their basic elements, completely eliminating any distracting design elements, such as light effects.⁴²

Alineado con los principios artísticos de Meurer, en el prefacio que precede a *Jardín mágico de la naturaleza*, Blossfeldt afirma que es "is Nature our best teacher."⁴³ Compara también una planta con "an architectural structure, shaped and designed ornamentally and objectively."⁴⁴ Las plantas poco frecuentes no fascinaban a Blossfeldt pero sí "often the plants generally and unjustly denigrated as weeds."⁴⁵ Blossfeldt reunió ejemplares botánicos de lugares inusuales como las inmediaciones de las estaciones de trenes aunque, raras veces, de los jardines botánicos.⁴⁶ Adam sugiere que la actividad incesante de Blossfeldt como coleccionista de plantas posiblemente se deba al hecho de que "he was perhaps searching for the archetype of the living plant, whose stages of growth and change he could record

⁴² Hans Christian Adam, editor, *Karl Blossfeldt 1865-1932*, p. 19. Versión española: "Las formas naturales proporcionaban excelentes modelos para las artes creativas y la arquitectura tal y como la historia del arte había mostrado en innumerables ejemplos desde la antigüedad. Sin embargo, los artistas creativos se les limitaba al papel de imitadores de la naturaleza por lo que su trabajo "creativo" en realidad consistía solamente en reducir las formas naturales a sus elementos básicos, eliminando por completo cualquier elemento del diseño que distrajesse como los efectos luminosos."

⁴³ *Ibid.*, p. 137. Versión española: "es la Naturaleza nuestro mejor profesor."

⁴⁴ *Ibid.*, p. 137. Versión española: "una estructura arquitectónica, formada y diseñada de forma ornamental así como objetiva."

⁴⁵ *Ibid.*, p. 21. Versión española: "a menudo las plantas generalmente e injustamente denigradas como las malas hierbas."

⁴⁶ *Ibid.*, p. 21.

in photographic series."⁴⁷ Esta búsqueda por la planta arquetípica, por tanto, vincula a Haeckel, Klee y Blossfeldt quienes, a través de la observación de la naturaleza, persiguieron el sueño de Goethe sobre la *Urpflanze*.

La primera exposición de Blossfeldt tuvo lugar en la galería de Nierendorf en Berlín en 1926. Karl Nierendorf, un galerista muy activo también vinculado con Klee y con la Bauhaus, en la introducción que acompaña al libro *Formas artísticas en la naturaleza*, considera que las fotografías de Blossfeldt demuestran "the close connection between forms produced by man and those developed by nature."⁴⁸ Las fotos sobre plantas de Blossfeldt se expusieron también en la Staatliches Bauhaus del 11 al 16 de junio de 1929.⁴⁹ Según Peter Meyer, "the abstraction and geometry of Blossfeldt's forms, came to fore-artistic principles that the Bauhaus teacher Lázló Moholy-Nagy (...) also supported."⁵⁰ Moholy-Nagy introdujo las fotografías de Blossfeldt en la exposición de Stuttgart *Film und Photo* en 1929, lo cual significó el descubrimiento de Blossfeldt por parte de los movimientos fotográficos vanguardistas tales como la "Neues Sehen."⁵¹

4.2 Il faut cultiver notre jardin⁵²

Esta sección analiza las formas botánicas que recorren las pinturas de Klee después de que hayan sido caracterizadas

⁴⁷ Hans Christian Adam, editor, *Karl Blossfeldt 1865-1932*, p. 21. Versión española: "estaba quizás buscando el arquetipo de la planta viva, cuyas etapas de crecimiento y cambio pudo haber registrado en sus series fotográficas."

⁴⁸ *Ibid.*, p. 27. Versión española: "la estrecha conexión entre las formas producidas por el hombre y aquellas desarrolladas por la naturaleza."

⁴⁹ *Ibid.*, p. 251.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 22. Versión española: "la abstracción y la geometría de las formas de Blossfeldt eran los mismos principios artísticos que el profesor de la Bauhaus Lázló Moholy-Nagy (...) también defendía."

⁵¹ *Ibid.*, p. 22.

⁵² F. M. A. Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, editado por Lester G. Crocker (Kent: Hodder y Stoughton, 1977), p. 106. Versión española: "Es necesario cultivar nuestro jardín."

previamente. Así, en primer lugar estudia la flor en espiral, un símbolo usado ya desde la antigüedad para describir procesos naturales. Es en estas formas espiralizadas donde se encuentran Klee y Blossfeldt. A continuación examina el círculo, el cual está estrechamente relacionado con la espiral. Explora luego el modelo del *radiolarian* que fue concebido debido a la influencia de los dibujos de Haeckel. Y, para finalizar, trata de los otros modelos botánicos: la cruz, la forma de horquilla y la espiga. Estos cuatro últimos subapartados, por tanto, estudian estos modelos botánicos utilizados profusamente por Klee en sus pinturas. El objetivo de esta sección consiste en mostrar cómo estas formas florales y vegetales evolucionaron a lo largo de la carrera artística de Klee hasta que se transformaron completamente en ideogramas. Sólo añadir, por último, que el título de esta sección se refiere a una de las últimas frases que aparecen en *Candide ou l'optimisme* de F.M.A. Voltaire. Klee ilustró *Candide* en 1911.

Las flores y los jardines fascinaron a Paul Klee. En una carta a su prometida Lily Stumpf el día 5 de octubre de 1901, Klee medita sobre su futuro en común: "why should we make out of ourselves a little garden of white flowers and keep watch all day from its fence? Our garden will be the wide open world, not the fighting one. To sow many different kinds of seeds."⁵³ Max Horkheimer sostiene que mantener un jardín recuerda aquel tiempo en el que los dioses poseían jardines que eran cultivados para ellos.⁵⁴ Este antiguo placer que supone el cultivar un jardín se encuentra en Klee. Sus *Diarios* reflejan su pasión por las flores y las plantas. Así, en ellos expresa

⁵³ Sabine Rewald, *Paul Klee: the Berggruen collection in the Metropolitan Museum of Art, New York, and the Musée National d'Art Moderne, Paris* (Londres: Tate Gallery, 1988), p. 190 citando a *Briefe an die Familie*, I, p. 152. Versión española: ¿por qué deberíamos contentarnos con un pequeño jardín de flores blancas sin dejar de mirarlo todo el día desde la cerca? Nuestro jardín será el mundo abierto de par en par, no el que está combatiendo. Para así sembrar muchas clases distintas de semillas."

⁵⁴ Max Horkheimer, *Eclipse of Reason* (Nueva York: The Seabury Press, 1974), p. 36.

sus preocupaciones relacionadas con las bergamotas, procedentes de Roma, que tenía plantadas en su jardín;⁵⁵ pero también sus sueños sobre flores. Así, sueña que se encuentra con un mago en un jardín repleto de rosas Crimson en marzo de 1906.⁵⁶ Este sueño se transforma, luego, en un poema:

Traum.
Ich bin bei einem Zauberer
im Garten zu Besuch.
Da steht eine Bank
ganz aus Crimsonrosen (...).⁵⁷

No sólo mediante sueños y poesía Klee muestra su pasión por las plantas y las flores. Como Richard Verdi comenta, Klee fue un coleccionista entusiasta de toda clase de especímenes de los reinos vegetal y animal. Reunió especies de los jardines botánicos y de los parques que visitaba así como del campo cercano a Munich, Weimar y Dessau donde vivió.⁵⁸ En una carta escrita a su mujer desde Weimar, fechada el primero de noviembre de 1924, le recuerda, desde la alegría que este recuerdo le produce, su herbario: "Je me réjouis en pensant à l'herbier; comment se fait-il que je n'aie pas eu plus tôt l'idée de me procurer pareils trésors de formes."⁵⁹

Klee tradujo esta fascinación por los jardines y las plantas a sus obras artísticas, las cuales las consideraba como si fuesen frutos.⁶⁰ Desde las profundidades acuáticas hasta la más terrestre de las superficies, intenta explorar cuidadosamente lo que se halla en

⁵⁵ Paul Klee, *Tagebücher*, pp. 214-15 [D768 y D770]. Versión española en Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, pp. 160-161.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 209 [D 762] (*Ibid.*, p. 157).

⁵⁷ Paul Klee, *Poesie*, editado por Giorgio Manacorda (Milán: Abscondita, 2000), p. 146. Versión española: "Sueño: Estoy de visita con un hechicero en el Jardín. Hay ahí una banca llena de rosas Crimson. (...)." En Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, p. 157 [D762].

⁵⁸ Richard Verdi, *Paul Klee and Nature*, p. 11.

⁵⁹ Paul Klee, *Lettres de l'époque du Bauhaus (1920-1930)* (Tours: Éditions Farrago y Éditions Léo Scheer, 2004), p. 67. Versión española: "Me regocijo al pensar en el herbario; cómo es posible que no se me haya ocurrido antes la idea de procurarme semejantes tesoros de formas."

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 10.

los jardines así como sus habitantes. Así, un pez dorado, unos caracoles marinos, unos pájaros amarillos, unas flores azules, unas flores nocturnas, unas flores representadas como si fuesen relojes, unas hojas, unos brotes, unas simientes y unos árboles, entre otros personajes, viven en sus jardines. La imaginación de Klee crea formas naturales que, a veces, no se asemejan en nada a las que existen en la naturaleza. Intentar identificar y reconocer, pues, estos especímenes como si fuesen especies vegetales o animales de verdad puede convertirse en una tarea un tanto infructuosa ya que la imaginación de Klee, a menudo, transforma completamente estos animales y plantas en formas imaginarias que sólo residen en su mente. A partir de esta transformación, pierden una parte de su identidad terrestre o acuática por lo que las envuelve un envoltorio mágico que les proporciona nuevas identidades o significados que sólo se interpretan dentro del contexto lingüístico acuñado por Klee.

En *Klee and Nature (Klee y la naturaleza)* Richard Verdi subraya la indiferencia general que muestra Klee "to depicting particular species of plants."⁶¹ Razona que "Klee's search for the typical, rather than the individual, in nature leads him to reduce the multifarious plant kingdom to certain basic and recurring patterns."⁶² Verdi cataloga algunas de estas formas vegetales recurrentes: el grupo de las flores compuestas que se describe por pétalos en forma de rayos al entorno de un centro en forma de disco;⁶³ el tipo en flor que reúne, entre otros, a la espiral, la cual, según Verdi, es, probablemente, uno de los modelos favoritos de Klee;⁶⁴ las flores imaginarias que incluyen el *Dynamoradiolaren*;⁶⁵ las plantas imaginarias vinculadas al género

⁶¹ Richard Verdi, *Klee and Nature*, p. 79. Versión española: "para describir especies concretas de plantas."

⁶² *Ibid.*, p. 81. Versión española: "la búsqueda de Klee por lo típico más que por lo individual en la naturaleza le lleva a reducir la gran variedad existente en el reino vegetal a algunos modelos básicos y recurrentes."

⁶³ *Ibid.*, p. 82.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 88-90.

Equisetum;⁶⁶ las formas derivadas de hojas, las semillas y los frutos.⁶⁷ Verdi también apunta la familiaridad de Klee hacia los dibujos de Haeckel puesto que Klee disponía de un ejemplar del libro que Haeckel publicó sobre las nuevas especies por él descubiertas.⁶⁸ Además de esta más que probable relación con las láminas de Haeckel, Verdi ilustra el tipo de espiral en flor usando una fotografía de Blossfeldt donde se muestra el despliegue de una hoja de un helecho joven.⁶⁹

Esta investigación sobre símbolos botánicos se centra principalmente en los modelos florales aunque incluye algunos de vegetales. En consecuencia, no examina todas las formas botánicas que recorren las pinturas de Klee. Como la clasificación botánica de Verdi es un tanto imprecisa pues ni distingue claramente entre los diferentes grupos ni considera estas formas florales y vegetales como expresiones simbólicas, para los propósitos de esta investigación el catálogo de Verdi ha sido modificado sustancialmente. Como resultado de esta reorganización, los tipos vegetales y florales se han agrupado como sigue: la espiral, el círculo, el *radiolarian*, la cruz, la espiga y la forma de horquilla. Esta nueva clasificación, por tanto, mantiene el *radiolarian* y la espiral como en el sistema clasificatorio de Verdi pero divide el grupo de las flores compuestas en dos: el círculo y la cruz. Añade asimismo dos nuevos modelos vegetales bautizados como la espiga y la forma de horquilla.

LA ESPIRAL

Una espiral es una curva plana que gira alrededor de un punto central o eje. En matemáticas, una espiral se define como una curva que emana de un punto central, alejándose progresivamente a medida que gira alrededor de este punto. La primera espiral en ser

⁶⁶ Richard Verdi, *Klee and Nature*, pp. 92-94.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 107 ss.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 90 y, especialmente, la nota número 20 en la página 246.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 85.

tratada matemáticamente fue la espiral de Arquímedes que fue descrita como "a ray rotating uniformly coupled with a point that moves uniformly on that ray."⁷⁰

Aunque una espiral se presenta como un concepto matemático abstracto supuestamente relacionado con la geometría, las espirales como formas aparecen, a menudo, en la naturaleza. Ya en el *Timeo*, Platón adscribe a las espirales movimientos planetarios. Platón describe estas espirales, que asocia al movimiento de los planetas, a través del astrónomo Timeo, quien narra a Sócrates todo el proceso de la creación a partir de los cuatro elementos. Según Timeo, el sol, la luna y los cinco planetas fueron creados por motivos temporales y situados en órbitas. Relata el movimiento planetario como:

Una vez que cada uno de los que eran necesarios para ayudar a crear el tiempo estuvo en la revolución que le correspondía y, tras sujetar sus cuerpos con vínculos animados, fueron engendrados como seres vivientes y aprendieron lo que se les ordenó, comenzaron a girar según la revolución de lo otro, que en un curso oblicuo cruza la de lo mismo y es dominada por ella. Unos recorren un círculo mayor y otros, uno menor; los del menor tienen revoluciones más rápidas, los del mayor más lentas. Como giran alrededor de la revolución de lo mismo, los más rápidos parecen ser superados por los más lentos, aunque en realidad los superan. Aquélla, como todos los círculos avanzan en dos direcciones opuestas al mismo tiempo, los retuerce en espiral y hace aparecer al que se aleja más lentamente de ella como si la siguiera más de cerca de ella que es la más rápida.⁷¹

Las espirales, por tanto, definían el movimiento de los planetas en la teoría cosmogonista de Timeo. Sin embargo, otra espiral, la espiral de Fibonacci, a pesar de no ser una espiral matemática en sí pues se construye a partir de partes circulares fragmentarias que están

⁷⁰ Philip J. Davis, *Spirals. From Theodorus to Chaos* (Wellesley, Massachusetts: A. K. Peters, 1993), pp. 16-17. Versión española: "un rayo que gira uniformemente acoplado a un punto que hace progresar uniformemente este rayo."

⁷¹ Platón, *Diálogos VI* (Madrid: Editorial Gredos, 1992), p. 184. [Desde el [38] al [39]].

dibujadas en cuadrados, se observa también en la forma de un caracol o de las conchas marinas e incluso en la disposición que adoptan las semillas de las plantas. La espiral de Fibonacci se origina en los números de Fibonacci. La serie de Fibonacci es tal y como se detalla a continuación: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, etcétera. No es sólo una colección de números ordenados en valor ascendente: cada número es el resultado de la suma de los dos precedentes. Además, cuando se dividen dos números de Fibonacci consecutivos, se obtiene una aproximación a la relación áurea. Las plantas y las flores ilustran los números de Fibonacci en los números de hojas y pétalos, en la disposición de hojas alrededor del tallo y en la posición de las hojas: "las flores tienen sus pétalos dispuestos simétricamente y es sorprendente que el número de éstos coincide a menudo con los términos de la llamada *sucesión de Fibonacci*."⁷² De los números de Fibonacci surge la espiral de Fibonacci, que se dibuja en los cuadrados definidos por estos números, un cuarto de círculo en cada cuadrado. La espiral de Fibonacci describe, de manera precisa, pues, los procesos de crecimiento de las plantas.

En el *Pädagogisches Skizzenbuch (Cuaderno pedagógico de dibujos)*, Klee define una espiral como un símbolo de la forma en movimiento.⁷³ Para él, la espiral resulta de la transformación del círculo al "changing length of the radius, combined with peripheral motion."⁷⁴ Klee narra el proceso de construcción de una espiral como una oposición entre dos fuerzas: un ímpetu constructivo que conduce a "a gradual liberation from the center through freer and freer motions,"⁷⁵ y una fuerza destructiva que depende "on an eventually

⁷² Ian Stewart and Martin Golubitsky, *¿Es Dios un geómetra?* (Barcelona: Crítica, 1995), p. 170.

⁷³ Paul Klee, *Pedagogical sketchbook* (Londres: Faber and Faber, 1968), p. 51. Versión española: "cambiar la longitud del radio, combinada con el movimiento periférico."

⁷⁴ *Ibid.*, p. 53. Versión española: "una liberación gradual desde el centro hacia movimientos cada vez más libres."

⁷⁵ *Ibid.*, p. 53.

destructive center."⁷⁶ Resume esta oposición constructiva-destructiva como "the question of life and death."⁷⁷

Considera Klee, por tanto, una espiral como una oposición elemental de fuerzas: una fuerza que Klee llama centrífuga, por un lado, y, por el otro, la fuerza de la gravedad.⁷⁸ Así, una espiral deriva de una lucha entre una fuerza centrífuga y una gravitatoria, que conduce bien a la vida o bien a la muerte. Por esta misma razón, para Klee, una espiral representa el eterno antagonismo trágico que contrapone la vida con la muerte. La forma geométrica de la espiral incluye una cuestión vital íntimamente relacionada con el movimiento puesto que obliga a decidir entre una progresión o una regresión. Mientras que el movimiento progresivo significa vivir, el regresivo lleva a la muerte. Según Klee, la solución se halla en la pequeña flecha que ilustra y acompaña su explicación. Si esta pequeña flecha sigue un movimiento vertical descendente, alejándose del centro, luego el movimiento del radio con respecto al centro es progresivo. Si, por el contrario, la pequeña flecha asciende verticalmente moviéndose hacia el centro, luego el movimiento del radio con relación al centro es regresivo:

Its movement is no longer endless and self-contained; the problem of direction comes up again. We have to know the direction, because the lengthening or shortening of the radius raises a question that is vital from the standpoint of physics. The question is: Am I being released from the centre in a movement that is becoming more and more free? Or: Are my movements more and more bound to the centre, which in the end will swallow me up entirely? (...) The question means nothing less than life or death. Movement of the radius in relation to the centre: progressive, "towards life", regressive, "towards

⁷⁶ Paul Klee, *Pedagogical sketchbook*, p. 53. Versión española: "en un centro finalmente destructivo."

⁷⁷ *Ibid.*, p. 53. Versión española: "la cuestión de la vida y de la muerte."

⁷⁸ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p. 399.

death". And the decision rests with the little arrow.⁷⁹

Esta lección dedicada a las espirales tuvo lugar en la Bauhaus el lunes 20 de marzo de 1922. Las explicaciones de Klee sobre espirales procedentes del *Pedagogical sketchbook* y *The Thinking Eye* conducen claramente a la confusión pues existe una ambigüedad obvia en las ilustraciones que acompañan a sus comentarios. A partir del *Pedagogical sketchbook*, parece que Klee discute sobre una sola espiral que contiene tanto el movimiento regresivo como el progresivo. Sin embargo, una lectura de *The Thinking Eye* muestra que dos espirales diferentes coexisten. El 3 de abril de 1922, Klee estudia las espirales relacionadas con los movimientos astronómicos. Esta lección ayuda a ordenar sus ideas sobre las formas espiralizadas. Así, para Klee, existen dos tipos diferentes de espirales: una espiral negativa, que se mueve en sentido antihorario, en contraposición con una espiral positiva, que se mueve en sentido horario. Mientras la espiral negativa se mueve regresivamente hacia el centro y colapsa, la forma positiva gira progresivamente alejándose del centro. La espiral negativa, por tanto, se entiende como una espiral hostil con relación al movimiento, una espiral de la muerte, "où la courbe de mouvement se rétrécit de plus en plus, ce qui conduit d'une manière insidieuse au néant."⁸⁰ Klee imaginativamente compara este proceso destructivo con "une boule qui roule avec un élan centrifuge sur la

⁷⁹ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, pp. 399-400. Versión española: "Su movimiento ya no es interminable y auto contenido; el problema de la dirección vuelve a surgir. Tenemos que conocer la dirección porque el alargamiento o el acortamiento del radio plantea una cuestión que es de vital importancia para el punto de vista de la física. La cuestión es: ¿Estoy siendo liberado del centro en un movimiento que es cada vez más libre? O: ¿Están mis movimientos cada vez más vinculados al centro, el cual, al final, me va a engullir completamente? (...) La cuestión no significa otra cosa que la vida o la muerte. El movimiento del radio en relación con el centro: progresivo, "hacia la vida", regresivo, "hacia la muerte." Y la decisión descansa con la pequeña flecha."

⁸⁰ Paul Klee, *Paul Klee, Cours du Bauhaus Weimar 1921-1922. Contributions à la théorie de la forme picturale* (París: Éditions des Musées de Strasbourg y Éditions Hazan, 2004), p. 164. Versión española: "donde la curva del movimiento se retrae cada vez más lo que conduce de manera insidiosa a la nada."

paroi intérieure d'un entonnoir avec des tours de plus en plus rétrécis et un rythme de plus en plus accéléré vers le fond de l'entonnoir, vers le point mort."⁸¹

Sin embargo, existe una posibilidad de cambiar este proceso negativo. Esta inversión significa bien reemplazar el peso del timón concéntrico por uno excéntrico o bien la presencia de una nueva fuerza que conduzca a este movimiento lejos del centro.⁸² Klee analiza todo este proceso desde el punto de vista de la causa-efecto. Así, si la pequeña flecha representa "une synthèse entre cause et effet,"⁸³ luego:

(...) les forces concentriques A1 [*Wirkung ou effet*] et A2 [*Ursache ou cause*], ces forces qui voudraient mener *ad absurdum* le mouvement en spirale dans un point C, sont à aborder comme des causes (hostiles au mouvement) et la force B salvatrice du mouvement est à aborder comme une nouvelle cause entrant en action, tandis que la trajectoire de la flèche spirale détournée est seulement un effet par rapport à ces causes.⁸⁴

De una manera similar a la de Klee, Wassily Kandinsky considera una espiral como "a regular variant of the circle."⁸⁵ En *Punkt und Linie zu Fläche (Punto y línea sobre el plano)*, Kandinsky afirma que "the force operating from within outweighs the external force by a constant

⁸¹ Paul Klee, *Paul Klee, Cours du Bauhaus Weimar 1921-1922*, p. 165. Versión española: "una bola que se mueve con un impulso centrífugo sobre la pared interior de un embudo con giros cada vez más retraídos y un ritmo cada vez más acelerado hacia al fondo del embudo, hacia el punto muerto."

⁸² *Ibid.*, pp. 165-166.

⁸³ *Ibid.*, p. 166. Versión española: "una síntesis entre causa y efecto."

⁸⁴ *Ibid.*, p. 167. La cursiva es mía. Versión española: "(...) las fuerzas concéntricas A1 [*Wirkung o efecto*] y A2 [*Ursache o causa*], estas fuerzas que querrían conducir *ad absurdum* el movimiento en espiral en un punto C, deben tratarse como causas (hostiles al movimiento) y la fuerza B salvadora del movimiento deber ser tratada como una nueva causa que entra en acción, mientras que la trayectoria de la flecha desviada, en forma de espiral, sólo es un efecto en relación con estas causas."

⁸⁵ Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, editores, *Kandinsky, complete writings on art* (Nueva York: Da Capo Press, 1994), p. 599. Versión española: "una variante regular del círculo."

amount.”⁸⁶ La fuerza procedente desde dentro corresponde a la fuerza gravitatoria en el sistema teórico de Klee mientras que la externa es la fuerza centrífuga. Kandinsky considera, por tanto, la espiral como el resultado de un desequilibrio entre dos fuerzas. Kandinsky además añade un matiz geométrico cuando establece que “a spiral is a line, whereas a circle is a surface.”⁸⁷ Finalmente, esquematiza el desarrollo de una planta a partir de la forma de una espiral pero subrayando que este proceso, donde interviene la espiral, “proceeds to point to line.”⁸⁸ Ambos, Klee y Kandinsky, conciben, por consiguiente, la espiral como el resultado de una evolución geométrica que se inicia con el punto.

Así, según Klee y Kandinsky, una espiral supone un proceso que implica dos fuerzas opuestas. Aunque Kandinsky no nombra en ningún momento a estas dos fuerzas, Klee las caracteriza como la fuerza gravitatoria y la centrífuga. De un modo comparable, Goethe entiende la espiral “as the archetypal structure of movement in living nature.”⁸⁹ Para Goethe existe una oposición de fuerzas de manera análoga a la perspectiva considerada tanto por Klee como por Kandinsky. En *Spiraltendenz der Vegetation (La tendencia espiral en la vegetación)* Goethe describe dos tipos diferentes de fuerzas que están involucradas en el proceso de desarrollo de una planta: el sistema vertical (*das Vertikalsystem*) y la tendencia espiral (*die Spiraltendenz*), los cuales trabajan conjuntamente para equilibrar el desarrollo adecuado de una planta viva. Goethe narra el crecimiento de una planta como una especie de equilibrio entre la fuerza vertical y el sistema espiral aunque considera y aclara que “diese

⁸⁶ Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, editores, *Kandinsky, complete writings on art*, p. 599. Versión española: “la fuerza que opera desde dentro pesa muchísimo más que la fuerza externa.”

⁸⁷ *Ibid.*, p. 599. Versión española: “una espiral es una línea mientras que un círculo es una superficie.”

⁸⁸ *Ibid.*, p. 627. Versión española: “procede del punto a la línea.”

⁸⁹ Robert Kudielka, *Paul Klee: The Nature of Creation. Works 1914-40* (Londres: Hayward Gallery y Lund Humphries, 2002), p. 81. Versión española: “como la estructura arquetípica del movimiento en la naturaleza viva.”

Spiraltendenz, als Grundgesetz des Lebens, muß daher allererst bei der Entwicklung aus dem Samen sich hervortun⁹⁰ y, en consecuencia, "das Vertikalsystem, mächtig, aber einfach, ist dasjenige, wodurch die offenbare Pflanze sich von der Wurzel absondert und sich in gerader Richtung gegen den Himmel erhebt."⁹¹ Así, Goethe considera el proceso de crecimiento de una planta desde una semilla hasta llegar a un tallo que brota como una combinación equilibrada y adecuada de estas dos tendencias diferentes, el sistema vertical y la tendencia espiral, que las caracteriza de la siguiente manera:

Das vertikal aufsteigende System bewirkt bei vegetabilischer Bildung das Bestehende, seinerzeit Solideszierende, Verharrende; die Faden bei vorübergehenden Pflanzen, den größten Anteil am Holz bei dauernden.

Das Spiralsystem ist das Fortbildende, Vermehrende, Ernährende, als solches vorübergehend, sich von jenem gleichsam isolierend. Im Übermaß fortwirkend, ist es sehr bald hinfällig, dem Verderben ausgesetzt; an jenes angeschlossen, verwachsen beide zu einer dauernden Einheit als Holz oder sonstiges Solide.

Keins der beiden Systeme kann allein gedacht werden; sie sind immer und ewig beisammen; aber im völligen Gleichgewicht bringen sie das Vollkommenste der Vegetation hervor.⁹²

⁹⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *Goethe Werke. Band 13. Naturwissenschaftliche Schriften I* (Munich: Verlag C.H. Beck, 1981), p. 134. Versión inglesa: "As the basic law of life, spiral tendency must first appear in the development from the seed." En Johann Wolfgang von Goethe, *Scientific Studies. Volume 12* (Nueva York: Suhrkamp Publishers, 1988), p. 106

⁹¹ *Ibid.*, p. 135. Versión inglesa: "the vertical tendency expresses itself from the moment of sprouting; it is how the plant takes root in the earth and grows upward at the same time." En *Ibid.*, p. 107.

⁹² *Ibid.*, p. 133. Versión inglesa: "The system which rises vertically in the plant produces the enduring element, the solid, the lasting (the fibers in short-lived plants, most of the wood in long-lived ones).

The spiral system is the element that develops, expands, nourishes; as such it is short-lived and different from the vertical. Where its effect predominates, it soon grows weak and begins to decay; where it joins the vertical system, the two grow together to form a lasting unity as wood or some other solid part.

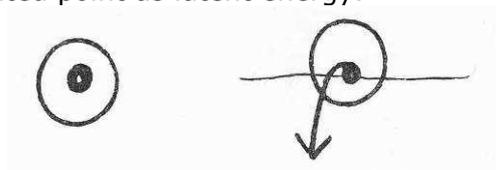
Neither of the two systems can be considered as working alone; they are always and forever together. In complete balance they produce the most perfect development of vegetation." En *Ibid.*, pp. 105-106.

Goethe describe visualmente una espiral en movimiento desde una perspectiva 3D. Si un círculo se mueve a lo largo de un eje vertical de manera que conlleve el alargamiento de su radio desde el centro, luego una vista plana desde la parte inferior proyecta una espiral. Para Goethe, el eje vertical equivale al sistema vertical que se representa por el alargamiento del radio. Así, la teoría del desarrollo de una planta formulada por Goethe se basa en el movimiento que generan dos fuerzas: el equilibrio entre estas dos fuerzas conduce a la vida mientras que su desequilibrio guía hacia la muerte. De manera análoga, Klee describe una espiral, que es un símbolo de la forma en movimiento, emergiendo de una oposición elemental de fuerzas.

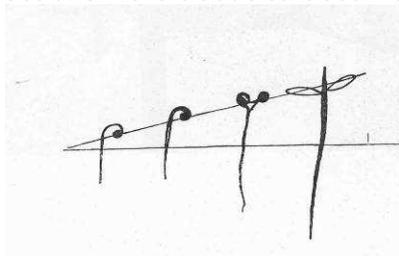
Klee, por lo tanto, entiende una espiral como un símbolo de la forma en movimiento. Una espiral considerada como un símbolo relacionado con el movimiento no se origina en el lenguaje pictórico de Klee puesto que representa un proceso evolutivo en el universo desde tiempos antiguos. Sin embargo, además de su identificación con los movimientos planetarios, Klee incorpora un nuevo significado a la espiral concebida como símbolo: el proceso de desarrollo de una planta desde una semilla hasta llegar a un tallo con brotes. El nacimiento y el crecimiento de una planta es un proceso que Klee estudia cuidadosamente. A partir de las flores y plantas secas que colecciona, de manera minuciosa, analiza las semillas, las raíces, los brotes, los capullos, las hojas y los tallos. Así, Klee transmite el conocimiento adquirido de la observación de la naturaleza a sus estudiantes en la Bauhaus. Mediante todos estos procesos de germinación, crecimiento y floración muestra y enseña a sus alumnos los modos de estudiar y representar la naturaleza. En la Bauhaus, narra el proceso de germinación y crecimiento de una semilla entendido éste pictóricamente como una forma espiralizada. Esta descripción alinea la perspectiva de Klee con la formulada por Goethe en *La tendencia espiral en la vegetación*. Como Goethe, Klee concibe el nacimiento de una planta desde una semilla como un proceso en

forma de espiral mientras que el proceso de crecimiento es interpretado como la tendencia vertical. Aunque, en un principio, el proceso se inicia con una espiral que emerge de una semilla, ambas tendencias trabajan conjuntamente para alcanzar el estadio final que deriva en una planta completa. Para un desarrollo preciso en forma de espiral se necesita, no obstante, el sistema vertical puesto que ninguno de los dos trabajando en solitario produce una planta. Así, Klee describe este proceso equilibrado como:

A certain impetus from without, the relation to earth and atmosphere, begets the capacity to grow. The slumbering tendency towards form and articulation awakens in predetermined precision, determined with reference to the underlying idea, to the logos, or, as the translation runs: to the word, which was in the beginning. The word as a premise, as the idea required for the genesis of a work. In abstract terms, what we have here is the irritated point as latent energy.



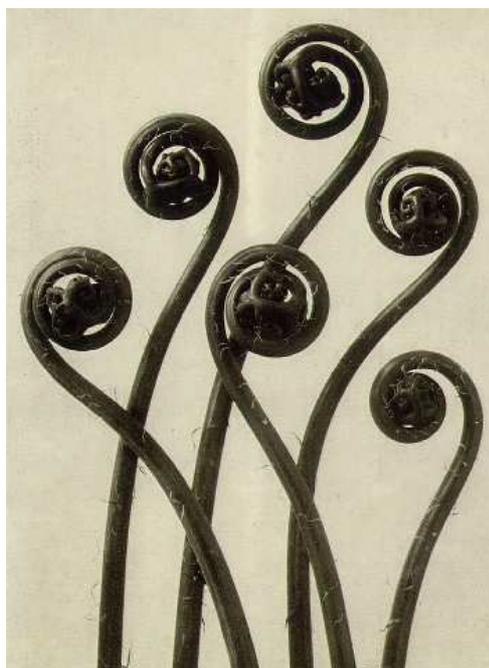
At the slightest impetus, the point is about to emerge from a state in which its mobility was concealed, to move onwards, to take on one or more directions. It is about to become linear.



In concrete pictorial terms: The seed strikes root, initially the line is directed earthwards, though not to dwell there, only to draw energy thence for reaching up into the air.⁹³

⁹³ Paul Klee, *Notebooks Volume 2. The Nature of Nature* (Londres: Lund Humphries, 1970), p. 29. Versión española: "Algún ímpetu desde el interior, la relación con la tierra y la atmósfera, engendra la capacidad para crecer. La tendencia onírica hacia la forma y la articulación despierta una precisión predeterminada, determinada con referencia a la idea esencial, al logos, o, como la traducción dice: a la palabra, que fue en el principio. La palabra como premisa, como idea necesaria para la génesis de una obra. En términos abstractas, lo que tenemos aquí es el punto molesto

Klee considera, pues, el nacimiento y crecimiento de una semilla como un proceso en espiral, tal y como matemáticamente se describe utilizando una espiral de Fibonacci. Entiende también una espiral como una forma que emerge de un punto energético, el cual, a través de este proceso de crecimiento, irradia vida desde el centro en todas direcciones. Este desarrollo de una semilla, por tanto, se inicia en un punto que se transforma en una espiral, la cual, finalmente, se convierte en una línea con bifurcaciones elípticas a modo de hojas. Este proceso descrito por Klee en el que está involucrada una semilla recuerda al músico que coexiste en el artista pues la última de las ilustraciones que se muestran en la página anterior puede ser comparada a un conjunto de espirales que danzan en un plano delimitado por dos líneas concurrentes como si fuesen notas musicales, las cuales dibujan música en una partitura.



Adiantum Pedantum fotografiado por Karl Blossfeldt
Adianto americano. Hojas enrolladas que han sido ampliadas ocho veces.

como energía latente. [Ilustración] Con el más leve de los ímpetus, el punto está a punto de emerger de un estado en el cual su movilidad se oculta, se mueve hacia delante, para tomar una o más direcciones. Está a punto de convertirse en línea. [Ilustración] En términos pictóricos concretos: la semilla enraíza, inicialmente la línea se dirige hacia la tierra aunque para no mora ahí, sólo atrae energía de ahí para llegar hacia arriba, al aire.”

Así, las espirales simbolizan procesos botánicos en el lenguaje pictórico de Klee. Mientras las espirales aparecen en las enseñanzas y en las pinturas de Klee, Karl Blossfeldt capta, mediante la fotografía, espirales naturales halladas en las plantas. Blossfeldt fotografía, pues, adiantos, zarcillos de calabazas, hoja jóvenes de *polypody* desplegándose y helechos comunes que se manifiestan como procesos en forma de espiral. Por mediación de Karl Nierendorf, un banquero y coleccionista de arte, Blossfeldt decide mostrar sus fotografías en exposiciones. En 1928 publica, con gran éxito, su primer libro *Urformen der Kunst (Formas artísticas en la naturaleza)*. Las fotografías sobre plantas de Blossfeldt, las cuales "have not been retouched or artificially manipulated"⁹⁴ pero sólo han sido ampliadas, descubren flores, brotes, cálices, tallos y hojas como si fuesen formas extrañas. Según Walter Benjamin, las fotografías de Blossfeldt revelan:

(...) im Pflanzendasein einen ganzen unvermuteten Schatz von Analogien und Formen. Nur die Photographie vermag das. Denn es bedarf einer starken Vergrößerung, ehe diese Formen den Schleier, den unsere Trägheit über sie geworfen hat, von sich abtun.⁹⁵

En la reseña *Neues von Blumen (Noticias sobre flores)*, dedicada a *Urformen der Kunst*, Benjamin señala que estas fotografías sobre plantas muestran su parte oculta, incluso su parte misteriosa, que se descubre. Alejándose de la apariencia externa y de la forma de las plantas, el mundo botánico captado por Blossfeldt ofrece un

⁹⁴ Karl Nierendorf en la introducción de *Art Forms in Nature* incluido en Hans Christian Adam, editor, *Karl Blossfeldt 1865-1932*, p. 27. Versión española: "no han sido retocadas o manipuladas artificialmente."

⁹⁵ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften III*, editado por Hella Tiedemann-Bartels (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972), p. 152. Versión inglesa: "(...) an entire, unsuspected horde of analogies and forms in the existence of plants. Only the photograph is capable of this. For a bracing enlargement is necessary before these forms can shed the veil that our stolidity throws over them." En Walter Benjamin, *News about Flowers in Selected Writings. Volume 2, 1927-1934* (Cambridge y Londres: The Belknap Press Of Harvard University Press, 1996), p. 156.

panorama único para explorar y cartografiar puesto que las fotografías de Blossfeldt exhiben las formas reconocibles pero no vistas que habitan en las plantas. En este sentido, Benjamin identifica columnas antiguas, tótemes, báculos de obispo e incluso tracerías góticas cuando contempla estas fotografías de plantas comunes:

(...) Zugleich aber eröffnet die Photographie in diesem Material die physiognomischen Aspekte, Bildwelten, welche im Kleinsten wohnen, (...) So hat Bloßfeldt mit seinen erstaunlichen Pflanzenphotos in Schachtelhalmen älteste Säulenformen, im Straußfarn den Bischofsstab, im zehnfach vergrößerten Kastanien – und Ahornsproß Totembäume, in der Weberkarde gotisches Maßwerk zum Vorschein gebracht.⁹⁶

Estas formas vegetales que Blossfeldt fotografía se convierten, en última instancia, en obras de arte. Benjamin compara estas formas, puestas al descubierto por estas fotografías sobre especies vegetales, con una especie de *Urform*, en concreto, con una forma originaria de arte. Para Benjamin, estas imágenes son imperativos interiores de imágenes que permiten a aquél que las contempla penetrar en los profundos secretos que la naturaleza celosamente guarda. Sin embargo, Benjamin considera que sólo los grandes espíritus como los de Goethe y Herder merecen, finalmente, libar el último dulzor que estas formas vegetales ofrecen:

“Urformen der Kunst” – gewiß. Was kann das aber anderes heißen als Urformen der Natur? Formen also, die niemals ein bloßes Vorbild der Kunst, sondern von Beginn an als Urformen in

⁹⁶ Walter Benjamin en *Kleine Gedichte der Photographie* incluido en *Gesammelte Schriften II.1*, editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977), pp. 371-372. Versión española: “(...) la fotografía abre en ese material los aspectos fisiognómicos de mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo (...) Así es como con sus sorprendentes fotos de plantas ha puesto Blossfeldt de manifiesto en los tallos de colas de caballo antiquísimas formas de columnas, báculos episcopales en los manojos de helechos, árboles totémicos en los brotes de castaños y de arcos aumentados diez veces su tamaño, cruceros góticos en las cardenchas.” En Walter Benjamin, *Pequeña historia de la fotografía* incluido en *Discurso interrumpidos I* (Madrid: Taurus, 1973), p. 67.

allem Geschaffenen am Werke waren. Im übrigen muß es dem nüchternsten Betrachter zu denken geben, wie hier die Vergrößerung des Großen – z. B. der Pflanze oder ihrer Knospe oder des Blattes – in so ganz andere Formenreiche hineinführt, wie die des Kleinen, etwa der Pflanzenzelle im Mikroskop. Und wenn wir uns sagen müssen, daß neue Maler wie Klee und mehr noch Kandinski seit langem damit beschäftigt sind, mit den Reichen uns anzufreunden, in die das Mikroskop uns barsch und gewaltsam entführen möchte, so begegnen in diesen vergrößerten Pflanzen eher vegetabilische "Stilformen". (...)

Aus jedem Kelche und jedem Blatte springen uns innere Bildnotwendigkeiten entgegen, die in allen Phasen und Stadien des Gezeugten als Metamorphosen das letzte Wort behalten. Das rührt an eine der tiefsten, unergründlichsten Formen des Schöpferischen, and die Variante, die immer vor andern die Form des Genies, der schöpferischen Kollektiva und der Natur war. Sie ist der fruchtbare, der dialektische Gegensatz zur Erfindung: das *Natura non facit saltus* der Alten. Das weibliche und vegetabilische Lebensprinzip selber möchte man mit einer kühnen Vermutung sie nennen dürfen. Die Variante ist das Nachgeben und das Beipflichten, das Schmiegsame und das, was kein Ende findet, das Schlaue und das Allgegenwärtige.

Wir Betrachtenden aber wandeln unter diesen Riesenpflanzen wie Liliputaner. Brüderlichen Riesengeistern, sonnenhaften Augen, wie Goethe und Herder sie hatten, ist es noch vorbehalten, alle Süße aus diesen Kelchen zu saugen.⁹⁷

⁹⁷ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften III*, pp. 152-153. Versión inglesa: "Original Forms of Art – certainly. What can this mean, though, but original forms of nature? Forms, that is, which were never a mere model for art but which were, from the beginning, at work as original forms in all that was created. Moreover, it must be food for thought in even the most sober observer that the enlargement of what is large – the plant, or its buds, or the leaf, for example – leads us into a wholly different realm of forms than does the enlargement of what is small – the plant cell under the microscope, say. And if we have to tell ourselves that new painters like Klee and even more Kandinsky have long been at establishing friendly relations between us and the realms into which the microscope would like to seduce us – crudely and by force – we instead encounter in these enlarged plants vegetal "Forms of Style". (...)

Leaping toward us from every calyx and every leaf are inner image imperatives [*Bildnotwendigkeiten*], which have the last word in all phases and stages of things conceived as metamorphoses. This touches on one of the deepest, most unfathomable forms of the creative, on the variant that was always, above all others, the form of genius, of the creative collective, and of nature. This is the fruitful, dialectical opposite of invention: the *Natura non facit saltus* of the ancients. One might, with a bold supposition, name it the feminine and vegetable principle of life. The variant is submission and agreement, that which is flexible and that which has no end, the clever and the omnipresent.

Una exposición de las fotografías de especies vegetales realizadas por Blossfeldt se exhibió en la Bauhaus del 11 al 16 de junio de 1929. Esta exposición se titulaba "Formas arquetípicas del arte." Richard Verdi sugiere que la razón por la cual en 1929 Klee mostró un interés súbito en describir diferentes elementos vegetales fue debido a esta muestra de Blossfeldt que se expone en la Bauhaus.⁹⁸ Sin embargo, las pinturas de Klee contienen elementos botánicos desde sus principios como artista. Y las espirales, que siempre describen procesos naturales en el universo pictórico de Klee, recorren sus pinturas hasta el final de su vida. No obstante, no sería nada arriesgado sugerir que esta exposición podría haber animado a Klee a explorar y a profundizar en la descripción de los elementos – brotes, hojas, semillas, frutos, cálices, tallos y flores – que componen un ser orgánico llamado planta.

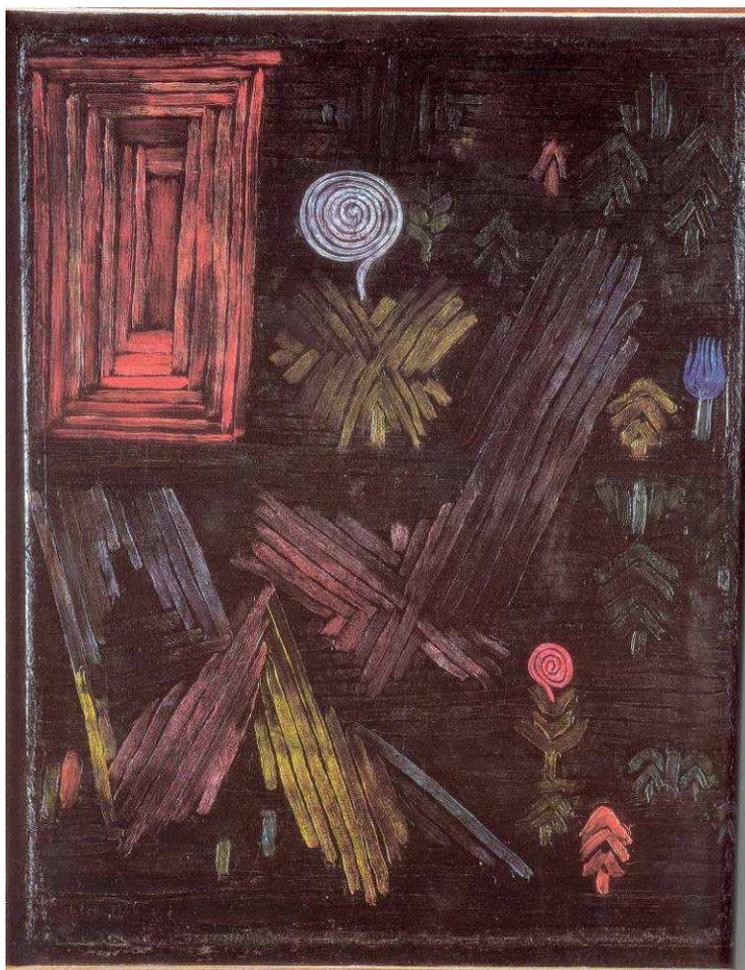
Puerta en el jardín (1926)

Tor im Garten (Puerta en el jardín) ejemplariza cómo Klee incorpora espirales en sus pinturas para describir un proceso natural en el que una planta se desarrolla desde una semilla hasta llegar a un tallo repleto de brotes. En *Puerta en el jardín* una flor azul, una espiral en flor de un color azul intenso, asoma de la base de una planta como si fuese la figura central de este jardín. A su derecha, brota una flor pequeña, de color azul oscuro y con una corola que contiene seis pétalos. Y una tercera flor, residente también de este jardín, se encuentra en la parte inferior derecha. Se trata de una pequeña espiral en flor de un color que oscila entre el rosado y el rojizo. Estas espirales, no obstante, se diferencian en cuanto a la composición: mientras que la espiral azul incorpora un movimiento

We, the observers, wander amid these giant plants like Lilliputians. It is left, though, to fraternal great spirits – sun-soaked eyes, like those of Goethe and Herder – to suck the last sweetness from these calyxes." En Walter Benjamin, *News about Flowers* en *Selected Writings. Volume 2*, pp. 156-157.

⁹⁸ Véase Richard Verdi, *Klee and Nature*, nota número 50 en la página 247.

progresivo, la rosa rojiza procede de un movimiento regresivo. Por consiguiente, sólo tres flores crecen en este jardín donde pequeños arbustos o hierbas, en forma de flecha, arropan a estas flores. El suelo y la atmósfera se representan con un color negro bastante oscuro como si fuese ya noche caída. Pese a que la puerta naranja y las tres flores, que moran en este jardín, están nítidamente definidas, los otros habitantes vivos, por el contrario, están descritos de forma difuminada. La manera como el fondo y las hierbas salvajes están coloreados con tonos oscuros provoca que se los distinga de forma visible de la puerta y de las flores, las cuales presentan colores más brillantes. Así, las flores y la puerta, con la intensidad colorista que proyectan, si se contrasta con los matices oscuros que predominan en el fondo, iluminan esta pintura.



Puerta en el jardín (1926)

La puerta naranja desentona con la flor azul en forma de espiral puesto que ni la puerta ni la flor mantienen proporción alguna entre ellas. En un primer momento, la espiral azul atrae la atención de aquél que la contempla. Sin embargo, la mirada se dirige después rápidamente hacia la puerta naranja. Consiste, pues, en una distorsión deliberada de estos dos objetos que asombra a aquél que los contempla. Klee justifica que los artistas describan objetos naturales sin tener en consideración las proporciones. Por eso argumenta que para hacer las cosas visibles, estos objetos aparecen ampliados. Según Klee, se trata una cuestión puramente relacionada con la visibilidad. Así, esta desproporción debe entenderse como una consecuencia de la visibilidad que persigue Klee en sus pinturas:

Formerly, artists depicted things that were to be seen on the earth, things people liked to see or would like to have seen. Now the relativity of visible things is made clear, the belief expressed the visible is only an isolated case taken from the universe and that there are more truths unseen than seen. Things appear enlarged and multiplied and often seem to contradict the rational experience of yesterday. An effort is made to give concrete form to the accidental.⁹⁹

Una espiral azul crece en este jardín al lado de una puerta pintada de color naranja. Se trata de una flor azul como la misteriosa flor que soñó Heinrich, el personaje principal de *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis. Una flor mística de color azul acompañó Heinrich a lo largo de su evolución y crecimiento espiritual. Esta flor azul representaba la poesía. Heinrich escuchó su voz interior permitiendo que la poesía dirigiese su vida, sin resistirse a lo que le deparaba el destino, en

⁹⁹ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, pp. 78-79. Versión española: "Antiguamente los artistas describían las cosas tal y como eran vistas en la tierra, las cosas que a la gente le gustaba ver o quería haber visto. Actualmente se ha evidenciado la relatividad de las cosas visibles, la creencia manifiesta que lo visible es sólo un caso aislado tomado del universo y que hay más verdades ocultas que vistas. Las cosas aparecen ampliadas y multiplicadas y, a menudo, parecen contradecir la experiencia racional del pasado. Se hace un esfuerzo para dar forma concreta a lo accidental."

contra de lo que su padre hizo erróneamente en el pasado. Así, la poesía irrumpió e impregnó por completo la vida de Heinrich convirtiéndose éste en un poeta.

John Gage en *Mood Indigo. From the Blue Flower to the Blue Rider (Humor añil. Desde la flor azul al Jinete Azul)* comenta que el color azul "establishes its central place in the Romantic imagination"¹⁰⁰ a través de la novela de Novalis, cuyo héroe anhelaba contemplar la flor azul. Según Gage, para el Romanticismo alemán relacionar colores con flores se convirtió en un asunto central.¹⁰¹ Aunque la flor azul no ha sido identificada todavía, pues parece ser que se trata de una idea abstracta, lo que sí está bastante claro es que el color surge antes que la flor en la mente de Novalis.¹⁰² En relación con el color, Gage esboza, con precisión y brillantez, una secuencia que va desde Novalis hasta Kandinsky a través del estudio de los sistemas de colores. Como Gage señala, Klee y Kandinsky estaban familiarizados con las teorías de colores pues ambos habían sido estudiantes en la escuela de arte de Franz von Stuck en Munich. Este artista, vinculado al simbolismo, estaba influenciado por Arnold Böcklin quien, a su vez, estaba interesado en el tratado sobre el color de Von Bezold.¹⁰³

Kandinsky manifiesta su predilección por el color azul en *Über das Geistige in der Kunst (De lo espiritual en el arte)* y en el título del almanaque, editado por él mismo y Franz Marc, para el movimiento artístico *Der blaue Reiter (El jinete azul)*. Para Kandinsky, el color azul se equipara con la espiritualidad masculina¹⁰⁴ aunque durante sus años en la Bauhaus "reversed the theosophical and Blue Rider concept of the masculine spirituality of blue, and suggested that blue

¹⁰⁰ Keith Hartley *et al.*, editores, *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990*, p. 122. Versión española: "establece su lugar principal en la imaginación romántica."

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 122-123.

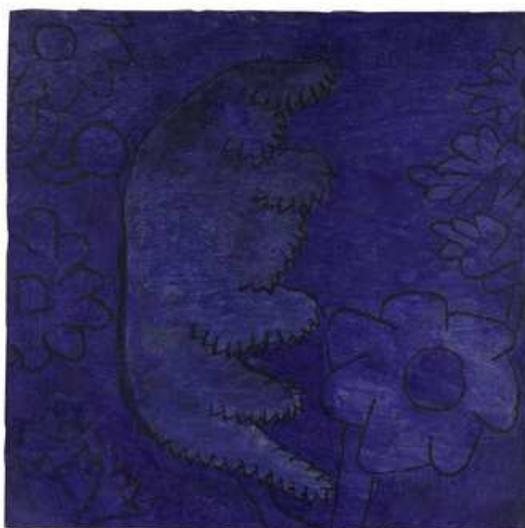
¹⁰² *Ibid.*, p. 123.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 123-126.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 127-128.

represented the feminine"¹⁰⁵ pues concibió la luna como azul y el sol como amarillo.

A pesar de que Klee "was deeply affected by his brief association with the *Blaue Reiter*,"¹⁰⁶ descubre el color en un viaje a Túnez junto con August Macke y Louis Moilliet en 1924. En la Bauhaus Klee desarrolla y enseña su teoría sobre el color en sus clases. Menciona a Goethe, a Philip Otto Runge, a Delacroix y a Kandinsky como teóricos del color que han influido en su propia teoría del color.¹⁰⁷ Sin embargo, a diferencia del Romanticismo y de Kandinsky, la teoría del color de Klee no enfatiza el color azul ni le otorga ningún simbolismo específico.



Blue flower (1939)

En 1939 Klee pinta *Blaue Blume (Flor azul)*. Describe una flor azul en un tallo, que se halla en la parte inferior derecha de la imagen. Una hoja con lóbulos, oscuros y serrados, aparece en el centro. Motivos en forma de hoja y de flor están esparcidos por todo

¹⁰⁵ Keith Hartley *et al.*, editores, *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990*, pp. 128-129. Versión española: "invirtió el concepto, teosófico y relativo al *Jinete Azul*, de la espiritualidad masculina sobre el color azul y sugirió que el azul representaba lo femenino."

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 375. Versión española: "estuvo profundamente afectado por su breve asociación con el *Jinete Azul*."

¹⁰⁷ Paul Klee, *Paul Klee, Cours du Bauhaus Weimar 1921-1922*, p. 184.

el suelo. Todas las formas vegetales están perfiladas por un color negro bastante oscuro. El fondo es de un color azul profundo. El título, sin lugar a dudas, se refiere a uno de los símbolos del movimiento romántico alemán concebido por Novalis: "the "blue flower" as a symbol of unfulfillable longing."¹⁰⁸ Según Isaiah Berlin, la flor azul están vinculada con la noción romántica de la profundidad, de lo inabarcable por lo que "the search for the blue flower is an attempt either to absorb the infinite into myself, to make myself at one with it, or to dissolve myself into it."¹⁰⁹

Klee muestra una afinidad con el Romanticismo alemán. Tiene la intención de "über das Pathos hinaus die Bewegung ordnen"¹¹⁰ lo cual le conduce a un nuevo Romanticismo. Este nuevo Romanticismo se redefine como un Romanticismo frío.¹¹¹ Kudielka sostiene que la crítica de Klee hacia la visión de Franz Marc sobre animales ilustra la actitud que muestra Klee en relación con la idea romántica de disolverse uno mismo en el universo. Así, desprovisto de "eine leidenschaftliche Art der Menschlichkeit,"¹¹² Klee resiste "all-embracing sentiment (...) [y se embarca] on a more radical quest."¹¹³ Para Kudielka, Klee busca "a more remote, more original point of creation."¹¹⁴

Consideraciones al entorno del color derivadas de las teorías románticas sobre el color aparte, Klee identifica una espiral con una espiral en flor o bien con un tallo en forma de espiral. Así, las

¹⁰⁸ Keith Hartley et al., editores, *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990*, p. 87. Versión española: "la "flor azul" como símbolo del anhelo insatisfecho."

¹⁰⁹ Isaiah Berlin, *The Roots of Romanticism*, editado por Henry Hardy (Princeton: Princeton University Press, 1999), p. 104. Versión española: "la búsqueda de la flor azul es un intento bien de absorber el infinito dentro de mí mismo, de convertirme en uno con él o bien de disolverme en él."

¹¹⁰ Paul Klee, *Tagebücher*, p. 320 [D941]. Versión española: "quiero ordenar el movimiento por encima del pathos." En Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, p. 240.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 323 [D951] (*Ibid.*, p. 242).

¹¹² *Ibid.*, p. 353 [D1008]. Versión española: "un rasgo apasionado de humanidad." En *Ibid.*, p. 264.

¹¹³ Robert Kudielka, *Paul Klee. The Nature of Creation*, p. 48. La cursiva es mía. Versión española: "todo sentimiento que abrace (...) [y se embarca] en una búsqueda más radical."

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 48. Versión española: "un punto de la creación más original y remoto."

espirales representan, en el lenguaje pictórico de Klee, procesos botánicos relacionados con el desarrollo de una planta que crece de una semilla hasta que crece y se convierte en un tallo. Una espiral simboliza, por tanto, un cambio vivo que ocurre en una planta. Como cambio supone una especie de movimiento. Aunque Klee concibe una espiral como un símbolo de la forma en movimiento, también encarna un proceso natural. Así, entendido como símbolo, una espiral describe un proceso generalizado en el reino de los vegetales. Como Richard Verdi subraya, en relación con *Puerta en el jardín*, una espiral no se puede adscribir a un desarrollo de una planta particular:

Here the closest analogies of such beings in nature would appear to be in the unfurling of a young fern frond or, among the higher plants, in the unfolding blossoms of the Forget-me-not family of flowers. But Klee's spiral blossoms probably owe nothing to such obscure sources as these and, instead, draw their inspiration from one of the most fundamental of all patterns governing plant development. For the spiral growth tendency may be seen to pervade much of the plant kingdom, from the arrangement of leaves around a stem to the organization of petals around the centre of a flower.¹¹⁵

Las espirales aparecen con bastante profusión en las pinturas de Klee. Una espiral siempre representa el proceso de nacimiento y de crecimiento en una planta, la cual, por norma general, no puede ser identificada. No sufre ninguna evolución o transformación a lo largo de la carrera artística de Klee. Desde sus inicios como artista hasta el final, Klee describe una espiral de la misma manera, sin introducir ningún cambio perceptible. Si *Pathetisches Keimen (Germinación*

¹¹⁵ Richard Verdi, *Klee and Nature*, p. 85. Versión española: "Aquí las analogías más cercanas de tales seres naturales podrían encontrarse en el despliegue de una hoja joven de un helecho o, entre las plantas superiores, en el abrirse de las flores de la familia de las nomeolvides. Las flores en espiral de Klee probablemente no deben nada a semejantes fuentes oscuras como las anteriormente mencionadas sino que, en su lugar, se inspiran en uno de los patrones más básicos de todos los que gobiernan el desarrollo de una planta. Se puede considerar a la tendencia de crecimiento en espiral como dominante en el reino vegetal, desde la disposición de las hojas entorno a un tallo hasta la organización de los pétalos alrededor del centro de una flor."

patética), uno de los últimos cuadros de Klee realizado en 1939, se compara con *Puerta en el jardín*, del 1926, las espirales que se hallan en ambas pinturas comparten la misma forma y el mismo modo en que fueron dibujadas. Las espirales, por consiguiente, no evolucionan en el lenguaje pictórico de Klee. Como símbolo, una espiral define un movimiento circunscrito al mundo botánico. Este movimiento se relaciona con un cambio, el cual transforma una semilla en una planta. Así, para Klee, el nacimiento y crecimiento de una planta a partir de una semilla se comprende como si se tratase de una serie cinética o bien una secuencia fílmica. Una espiral, por lo tanto, condensa este proceso cinético que lleva a una semilla a convertirse en un tallo con raíces, hojas y flores. Como una espiral representa una planta en movimiento, esto significa que también incorpora una magnitud temporal puesto que todo movimiento natural transcurre a medida que el tiempo avanza. Así, una espiral, como símbolo que describe el desarrollo de una planta, alberga en su interior el elemento temporal. La inclusión del tiempo en la pintura era una cuestión que preocupaba profundamente tanto a Klee como a Kandinsky; una cuestión que ambos investigaron. Esta investigación, a veces, se vinculaba con estudios musicales. Klee, pues, incorpora el componente temporal en sus pinturas mediante las espirales.



Germinación patética (1939)

En *Puerta en el jardín* una puerta naranja aparece en la parte superior, a la izquierda. Las puertas se convierten en temas recurrentes al final de la carrera de Klee cuando a su condición de exiliado en Suiza se le añade el diagnóstico de una enfermedad incurable. *Das Tor zur Tiefe (Una puerta a las profundidades)* (1936) y *Ein Tor (Una puerta)* (1939) ejemplarizan cómo Klee meditaba sobre la muerte utilizando la imagen de una puerta. Martin Heidegger, cuando vio el pequeño *gouache* titulado *Una puerta*, manifestó que "this is the gate through which we all must at some time pass: death."¹¹⁶ Mientras en *Una puerta a las profundidades* describe una superficie oscura que "fa pensare a una tomba o una porta verso l'oscuro aldilà,"¹¹⁷ *Una puerta* sorprende por su transparencia e inmaterialidad.¹¹⁸

EL CÍRCULO

Un círculo es una forma redonda cuyos bordes están formados por puntos que se encuentran a una distancia fija de un punto también fijo. La distancia fija se llama radio y el punto fijo el centro. Para Klee, un círculo "is the purest of mobile forms:"¹¹⁹ la cósmica. Su creación, no obstante, supone la eliminación de la gravedad puesto que no la amarran lazos terrestres. Según Klee, un círculo se origina en un péndulo, el cual es "a point connected with a dominant centre."¹²⁰ Cuando un péndulo oscila de forma completa, describe un círculo, el cual "remains the same whether the motion starts from left

¹¹⁶ Heinrich Wiegand Petzet, *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger 1929-1976* (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1993), p. 148. Versión española: "esta es la puerta por la cual todos, en algún momento, debemos pasar: la muerte."

¹¹⁷ Hans Christoph von Tavel, editor, *Paul Klee. Uomo, pittore, disegnatore* (Milán: Mazzotta, 2004), p. 156. Versión española: "recuerda a una tumba o a una puerta hacia más allá de lo oscuro."

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 193.

¹¹⁹ Paul Klee, *Pedagogical sketchbook*, p. 53. Versión española: "es la más pura de las formas móviles."

¹²⁰ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p. 397. Versión española: "un punto conectado a un centro dominante."

toward right, or from right toward left."¹²¹ Como la espiral, el círculo es un símbolo dinámico.

Según Kandinsky, el círculo es, al mismo tiempo, sencillo y complicado porque, por un lado, "the pressure of its boundaries is equalized"¹²² pero también, por el otro, "the transition from right to left proceeds unnoticed; likewise the transition from right and left to bottom."¹²³ Kandinsky considera un círculo, al cual define como una superficie pero no como una línea curva, como "the least stable and at the same time the stablest plane figure."¹²⁴ Kandinsky muestra que el círculo surge de una línea recta, la cual se corresponde con el péndulo descrito en el sistema de Klee.

Aunque el círculo se concibe generalmente como un símbolo solar, Klee difiere de este punto de vista y, en cierto modo, se alinea con las teorías gnósticas, las cuales consideran al movimiento circular como una representación temporal, cuando describe flores y plantas. El círculo es, para Klee, un símbolo que representa un movimiento, el cual, al mismo tiempo, incluye el elemento temporal. Mientras la espiral se entiende como un símbolo que narra el crecimiento de una planta, el círculo no se puede identificar con ningún proceso botánico concreto.

Richard Verdi clasifica todas las formas circulares que aparecen en las pinturas de Klee como pertenecientes al grupo formado por las flores compuestas. Una flor compuesta no es una flor en sí sino un conjunto de pequeñas flores que se reúnen en capítulos o cabezuelas. El grupo de las flores compuestas incluye a las margaritas, los asteres, los dientes de león, las palmas de oro, las maravillas

¹²¹ Paul Klee, *Pedagogical sketchbook*, p. 53. Versión española: "permanece igual tanto si el movimiento se desplaza de izquierda a derecha como si el sentido es de derecha a izquierda."

¹²² Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, editores, *Kandinsky, complete writings on art*, p. 688. Versión española: "la presión de sus bordes se iguala."

¹²³ *Ibid.*, p. 688. Versión española: "la transición desde la derecha hacia la izquierda pasa inadvertido de igual modo que la transición desde la derecha y desde la izquierda hacia arriba."

¹²⁴ *Ibid.*, p. 599. Versión española: "la menos estable pero, al mismo tiempo, la más estable de la figuras planas."

silvestres, los girasoles y los cardos, entre otras muchas. Verdi caracteriza el grupo de las flores compuestas por su centro en forma de disco, el cual, a menudo, irradia pétalos:

All of these varieties are marked by rayed petals arranged around a prominent, disk-like centre and, as such, they are among the simplest and most self-explanatory of flowers. They are also, however, among the most revealing; for in their basic structure may be seen that essentially radial pattern of organization which characterizes the form of the entire plant, which likewise consists of a central axis which gives rise to a series of radiating shoots.¹²⁵



Flora oficial (1924)

En 1924 Klee pinta *Officinale Flora* (*Flora oficial*). El título de este cuadro se refiere a aquella flora que parece que puede ser fácilmente reconocible pues se define como oficial. Klee parece pintar,

¹²⁵ Richard Verdi, *Klee and Nature*, p. 82. Versión española: "Todas estas variedades se caracterizan por pétalos a modo de rayo, dispuestos alrededor de un centro prominente en forma de disco y, de esta manera, se encuentran entre las más sencillas de las flores que se explican por ellas mismas. Son además de las más reveladoras; su estructura básica puede ser vista, en esencia, como un patrón radial de organización que define la forma de toda la planta, la cual, asimismo, consiste en un eje central del que surgen, irradiando, una serie de brotes."

pues, plantas comunes y silvestres. Sin embargo, no existe posibilidad alguna de identificar ninguna de ellas. Verdi subraya que "when Klee purports to depict a precise species of plant, for even in these he often chooses to illustrate something much broader."¹²⁶ Por esta razón, a veces Klee, como así ocurre en *Flora oficial*, presenta variedades vegetales que no se hallan en la naturaleza. *Árbol joven* (1932) y *Quadrupula gracilis* (1927) son epitomes, según Verdi, de los intentos de Klee de describir especies concretas de plantas, pese a no existir en la naturaleza, para mostrar que las emociones y los sentimientos profundos impregnan el mundo botánico.¹²⁷

Flora oficial consiste en la descripción de un ramo de flores secas como si hubiesen sido ya catalogadas y estuviesen a punto de ser prensadas en una hoja. Entre otras, Klee incluye flores circulares en esta pintura. Sin embargo, son círculos en los que Klee inscribe otros elementos como líneas cruzadas, un círculo e incluso un espiral en potencia a la derecha de la imagen. Klee, bastante a menudo, mezcla el símbolo del círculo con el de la espiral en sus cuadros dedicados a las plantas.

Kandinsky y Klee consideran la espiral como una variante geométrica del círculo. En las pinturas de Klee que ilustran procesos vegetales, la espiral evoluciona hacia una especie de círculo espiralado por lo que incorpora y expresa movimiento. Esta evolución se puede observar si las formas circulares de plantas se analizan detenidamente desde *Purpuraster* (*Aster morado*) hasta *Rosengarten* (*Jardín de rosas*). La pequeña flor rosada descrita como un círculo espiraliforme en *Flora oficial* se origina en esta transformación que lleva a combinar y a fusionar el círculo con la espiral.

En 1919 Klee pinta *Aster morado*, *La casa de la flor del cardo* y *Naturaleza muerta con la flor del cardo*. Se trata de pinturas de

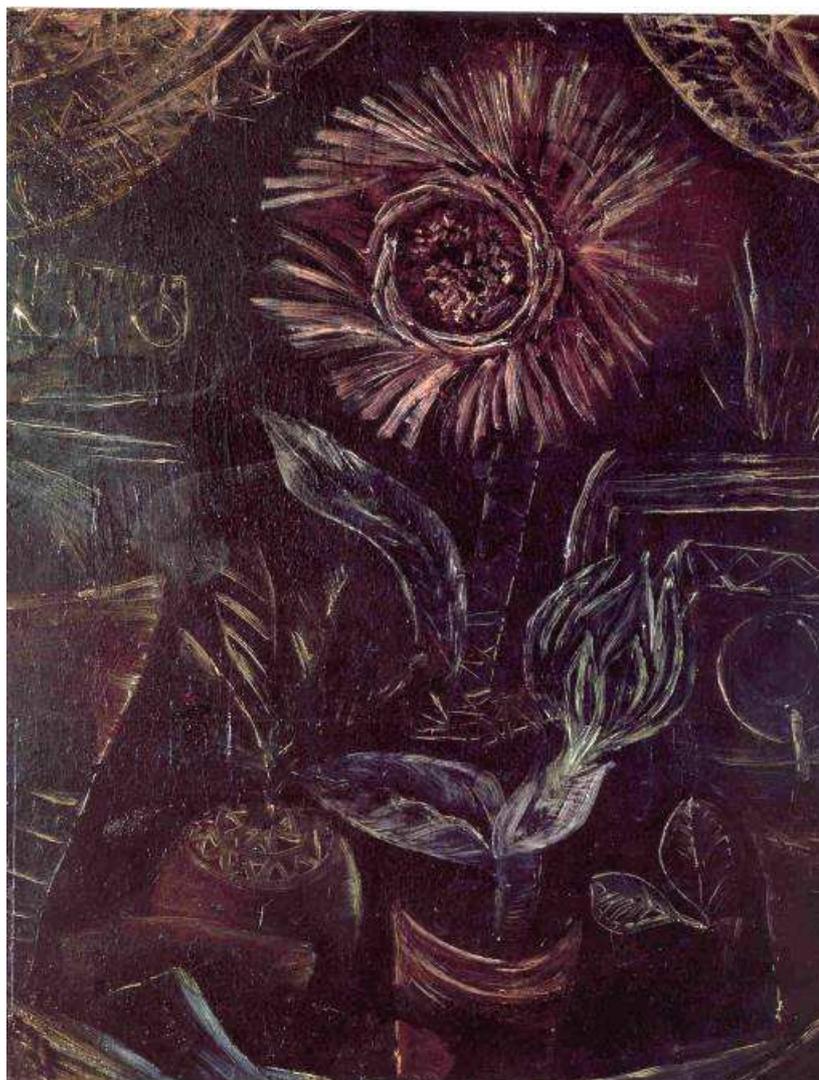
¹²⁶ Richard Verdi, *Klee and Nature*, p. 81. Versión española: "cuando Klee aparenta describir especies de plantas de forma precisa, incluso en ellas, elige, a menudo, ilustrar algo mucho más amplio."

¹²⁷ *Ibid.*, p. 81.

plantas que tienen en común el mismo tipo de flor: una flor compuesta pues tanto los asteres como los cardos pertenecen a este grupo. Los asteres y, los cardos, por tanto, comparten la misma estructura: una flor con un centro a modo de disco o modelo compuesto, como el de las margaritas. Este centro en forma de disco irradia pétalos que se describen como si fuesen líneas.



Naturaleza muerta con la flor del cardo (1919)



Aster morado (1919)

Comparando ambas pinturas, *Naturaleza muerta con la flor del cardo* y *Aster morado*, se descubren similitudes así como diferencias que aparecen de forma indiscutible. Aunque ambos óleos muestran, sobre un fondo oscuro, macetas que contienen plantas que están floreciendo y, como personaje principal destaca una sola flor con un centro a modo de disco, un cardo o bien un aster, la inclusión de un elemento diferencial claramente distingue y separa *Naturaleza muerta con la flor del cardo* de *Aster morado*. Así, el carácter estático de la flor del cardo se contrapone con el dinamismo del aster.

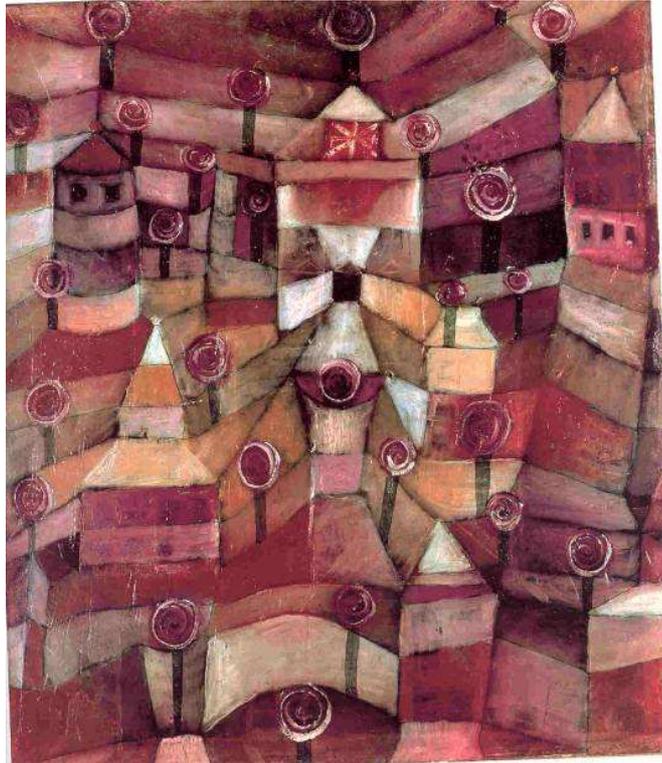
Desde la flor del cardo hasta el aster Klee ha ido transformando la forma circular pues ésta, al final de este proceso, incluye

movimiento en su seno. Por consiguiente, los pétalos del aster, como si de molinos de viento se tratasen, se mueven en el aire dibujando círculos. La flor del cardo estática contrasta, pues, con el aster morado que gira, el cual recuerda al sol que se representa en *Sol que rota* (1919), *Con el sol negro que rota y la flecha* (1919) y *Arquitectura cósmica* (1919). Tanto el sol como la flor compuesta dan vueltas alrededor de su eje. A través de esta rotación irradian, desde el centro, líneas que se convierten en rayos radiales o bien pétalos dispuestos circularmente siguiendo, de este modo, el credo suscrito por Klee según el cual "movement is the basis of everything."¹²⁸ Este es el paso intermedio del proceso que conduce a una forma circular a que incluya una espiral en su seno y se convierta en un círculo espiralado.

Los pétalos del aster morado se mueven como ruelas de la misma manera que las rosas de *Jardín de rosas*, pintado en 1920. Sin embargo, estas rosas no presentan pétalos, que se han perdido por completo. Así, esta flor con un centro a modo de disco, o representada como si fuese una flor compuesta, empieza a evolucionar y una espiral se empieza a intuir en el interior de las cabezas redondas de las rosas, las cuales se han interpretado también como si se tratasen de notas musicales.¹²⁹ Posteriormente, en 1922, *Viento de rosas* muestra a una sola rosa en medio de una confusión caótica de flechas y otros elementos. Y esta rosa se representa por una cabeza redonda que contiene una espiral. Éste es, por tanto, la última fase del proceso que Klee intenta considerando un círculo como punto de partida. Klee transforma un círculo en un círculo espiralado por lo que éste, finalmente, incluye movimiento y, al mismo tiempo, el elemento temporal. En el lenguaje pictórico de Klee, no obstante, un círculo simboliza siempre una flor compuesta.

¹²⁸ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p. 78. Versión española: "el movimiento es la base de todo."

¹²⁹ Hajo Düchting, *Paul Klee. Painting Music* (Munich y Nueva York: Prestel, 1997), p. 30.



Jardín de rosas (1920)

Sin embargo, *Höhlen Blüten (Flores en una caverna)*, pintado en 1926, muestra una variante de esta tendencia que se inclina, pictóricamente, a combinar el círculo y la espiral en un círculo espiraliforme. Klee pinta plantas y flores imaginarias que moran en una caverna. Aunque estas especies vegetales habitan en un lugar oscuro, su apariencia externa es brillante: "I "fiori" sembrano dei segni simbolici, che anche nell'oscurità di una caverna mantengono la propria luminosità."¹³⁰ Dos de estas flores se describen a partir de formas circulares. Un círculo rodeado por pétalos puntiagudos representa la flor azul y gris que se encuentra en el centro. A su derecha, destaca una flor amarillenta. Ésta se describe mediante

¹³⁰ Hans Christoph von Tavel, editor, *Paul Klee. Uomo, pittore, disegnatore*, p.128. Versión española: "las "flores" parecen signos simbólicos, los cuales, aunque en la oscuridad de una caverna, mantienen su propia luminosidad."

círculos concéntricos; desde los bordes del círculo más externo irradia pétalos.

Aunque un círculo representa una flor compuesta, como forma pictórica el círculo aún a diversas variantes. Klee a veces presenta la flor compuesta a través de un círculo puro, pero también como un círculo envuelto de rayos, como un círculo espiralado y como círculos concéntricos. El círculo que irradia rayos evoluciona, por tanto, hasta un círculo espiralado. Esta transformación que parte de una forma circular pura hasta llegar al signo espiralado supone la inclusión del movimiento. Los círculos concéntricos pueden ser también interpretados como la última etapa de esta evolución circular. Así, la secuencia evolutiva podría empezar con el círculo con rayos, trasladarse al círculo espiralado para finalizar con las formas concéntricas.



Flores en una caverna (1926)

EL RADIOLARIAN

Un *radiolarian* es un organismo marino estrechamente relacionado con las amebas, un protista marino holoplanctónico. Fue descubierto por Haeckel en 1859. Un *radiolarian*, cuyo nombre

procede de la palabra *radius* (radio), produce un exoesqueleto mineral muy intrincado, el cual se forma por secreciones. Este esqueleto está compuesto normalmente de sílice y, por regla general, su forma es esférica y simétrica. Como científico Haeckel se dedicó al estudio de este grupo formado por organismos unicelulares, los cuales son "exquisite in their ornamental morphology."¹³¹ Estos organismos exhiben "complex patterns of symmetry reminiscent of crystals, on which he based his classification of these forms."¹³²

En 1904 Haeckel publicó *Kunstformen der Natur* (*Formas artísticas en la naturaleza*), una colección de dibujos de *radiolaria*, esponjas y sifonóforos, entre otras especies marinas. Sin embargo, sus ilustraciones son "a bit short on accuracy, since Haeckel often added a touch of heightened symmetry for artistic effect."¹³³ Estas litografías estaban "arranged in weirdly distorted form and swirling symmetry, in the best tradition of reigning art nouveau."¹³⁴ Paul Klee disponía, en su biblioteca personal, del libro de Haeckel *Art Forms in Nature*, tal y como se ha comentado ya.

Super-cultura de dinamoradiolaria I (1926) ejemplariza, tal y como Verdi indica, la influencia que Haeckel ejerció sobre la obra de Klee. Según esto, Klee identifica un *radiolarian* con una especie de modelo floral puesto que esos "one-celled organisms might well have appealed to Klee as diminutive prototypes of the ubiquitous

¹³¹ Olaf Breidbach, *Brief Instructions to Viewing Haeckel's Pictures* en Ernst Haeckel, *Art Forms in Nature*, p. 9. Versión española: "exquisitos en su morfología ornamental."

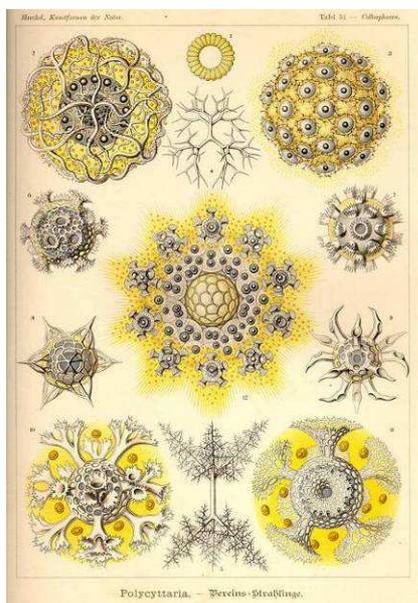
¹³² *Ibid.*, p. 9. Versión española: "modelos complejos de simetría que son reminiscentes de los cristales, sobre los cuales basó su clasificación de estas formas."

¹³³ Stephen Jay Gould, *The Flamingo's Smile. Reflections in Natural History*, p. 90. Versión española: "de una cierta imprecisión, ya que Haeckel a menudo acentuaba un punto de simetría por aquello del efecto artístico." En Stephen Jay Gould, *La sonrisa del flamenco*, p. 77.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 90. Versión española: "dispuestas en formas extrañamente distorsionadas y con turbulenta simetría con arreglo a la mejor tradición del *art nouveau*." En *Ibid.*, p. 78.

flowers."¹³⁵ Klee vincula los *radiolaria* con un molino de viento: "these flowers are radially organized and boast a series of mechanical petals which call to mind the rotating action of a dynamo, a pinwheel, or (as Klee also discovered) of a windmill."¹³⁶

Klee describe estos *radiolaria* con un centro poligonal o bien en forma de disco rodeado de pétalos. Aunque estos pétalos no surgen de un centro predeterminado, como así sucede con la disposición radial, se inclinan de forma tangencial. Esta inclinación tangencial deriva de un movimiento, el cual provoca la rotación de la flor como si ésta fuese mecida por el viento. Según Werner Schmalenbach, en *Sobrecultura de los dinamoradiolaria I*, estos pétalos como "centrifugal forms denoting rotation are responsible for the impression of rapid spinning"¹³⁷ en estas dos plantas descritas en la pintura.

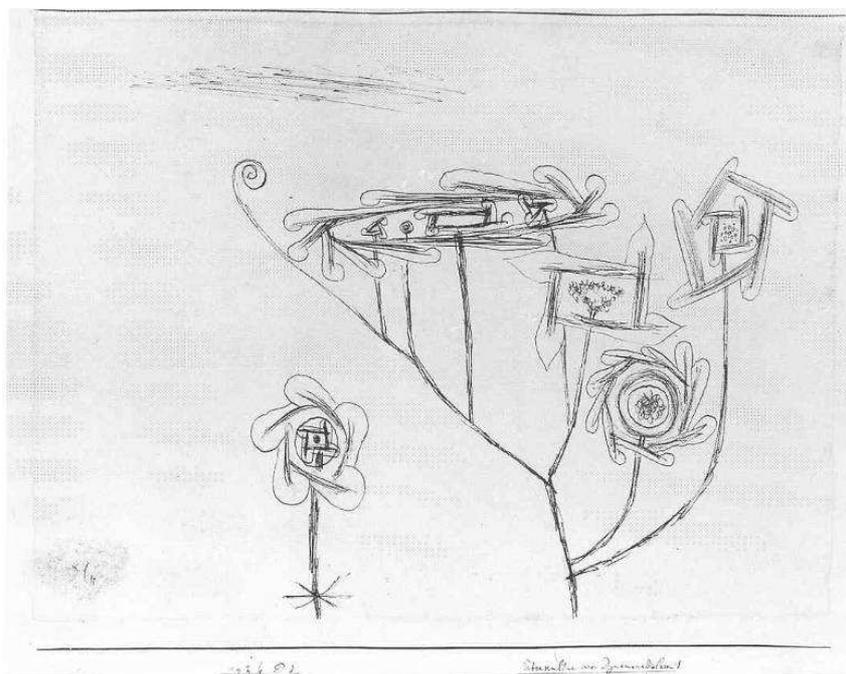


Algunos *Polycyttaria* dibujados por Ernst Haeckel

¹³⁵ Richard Verdi, *Klee and Nature*, p. 90. Versión española: "organismos unicelulares bien podrían haber llamado la atención de Klee como prototipos diminutos de las ubicuas flores."

¹³⁶ *Ibid.*, p. 90. Versión española: "estas flores están organizadas radialmente y presumen de una serie de pétalos mecánicos que recuerdan la acción rotatoria de una dinamo, de un molinete o (tal y como Klee descubrió) de un molino de viento."

¹³⁷ Werner Schmalenbach, *Paul Klee: The Düsseldorf Collection* (Munich: Prestel-Verlag, 1986), p. 49. Versión española: "formas centrífugas denotando rotación son los responsables de la impresión que provoca un movimiento rápido de giro."



Sobrecultura de los dinamoradiolaria I (1926)

Aparentemente los *radiolaria* parecen que se asemejan al grupo de las flores compuestas. Sin embargo, son diametralmente diferentes. Mientras la flor compuesta se compone de numerosas cabezuelas pese a que se represente a través de un círculo, el *radiolarian* es un organismo unicelular marino que ha sido transformado en una flor y se representa como un conjunto de flores. Así, a pesar de su origen marino, un *radiolarian* contiene una flor dentro de una flor. Klee, por tanto, irónicamente trata un *radiolarian* como si en realidad fuese una flor compuesta.

Klee incorpora movimiento en sus *radiolaria*. De este modo, transforma completamente los *radiolaria* estáticos descritos por Haeckel. Mediante su imaginación y creatividad, Klee no sólo convierte un organismo marino en una flor sino que incluye movimiento en la representación que realiza de la misma. En la teoría artística de Klee, el movimiento se erige como un concepto clave que lo genera todo, tanto si es de orden artístico como si no lo es. Para

Klee, "everything is of a dynamic nature"¹³⁸ y, en consecuencia, sostiene que:

(...) here primal movement reigns, movement as norm. Everything moves. It is an illusion to suppose that we as earth are standing still and the sun revolves round us. It is an illusion to suppose that the sun stands still and we on earth are the only ones moving. (...) The whole thing moves.¹³⁹

Desde 1924 hasta 1934 Paul Klee pintó *Teatro botánico*. Según Verdi, esta pintura muestra la creencia de Klee que "the artist should so completely immerse himself in nature that he will eventually be able to recreate it at will, from out of the depths of his imagination"¹⁴⁰ para luego añadir que "the artist appears to draw his inspiration from the collection of household cactuses he was tending during these years."¹⁴¹ Derivado de los cactus o no, el mundo botánico imaginario que Klee minuciosamente recrea contiene una flor imaginaria: el *radiolarian*. En la parte inferior, a la izquierda, cerca de un caracol, emerge un *radiolarian* del suelo. En el lenguaje pictórico de Klee los *radiolaria* sufren una evolución evidente a lo largo de su carrera. Desde *Super-cultura de los dinamoradiolaria I* (1926) y *Flores moviéndose* (1926) hasta *Teatro botánico*, estos *radiolaria* se van definiendo y sus formas geométricas tienden a perder sus pétalos redondeados, repletos de protuberancias, para adoptar una forma circular.

¹³⁸ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p. 5. Versión española: "todo presenta una naturaleza dinámica."

¹³⁹ *Ibid.*, p. 315. Versión española: "aquí el movimiento primario reina, el movimiento como norma. Todo se mueve. Se trata de una ilusión el suponer que nosotros, como Tierra, nos encontramos quietos y el Sol se mueve a nuestro alrededor. Se trata de una ilusión el suponer que el Sol se mantiene quieto y nosotros en la Tierra somos los únicos que nos movemos. (...) Absolutamente todo se mueve."

¹⁴⁰ Richard Verdi, *Klee and Nature*, p. 193. Versión española: "el artista debería sumergirse completamente en la naturaleza de manera que al final fuese capaz de recrearla a voluntad desde fuera de las profundidades de su imaginación."

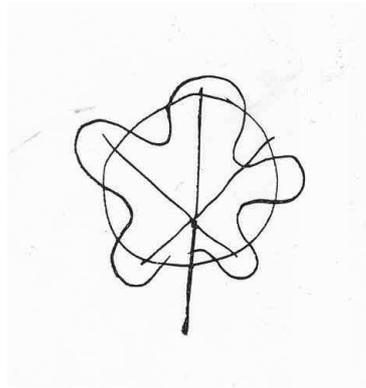
¹⁴¹ *Ibid.*, p. 95. Versión española: "el artista parece inspirarse en la colección de cactus de su hogar de los que se ocupaba durante esos años."



Teatro botánico (1934)

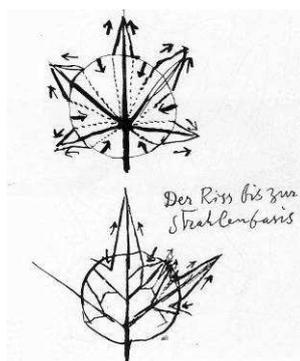
En *Teatro botánico*, una flor con un centro en forma de disco rodeado de pétalos destaca en la parte superior izquierda. Este centro se representa por un círculo que irradia rayos desde sus márgenes hacia su punto central fijo. Como Klee tardó diez años en pintar *Teatro botánico*, esta flor constituye una pieza clave para entender cómo estos modelos florales evolucionaron en la carrera artística de Klee. Así, discutir sobre su origen significa tener que tratar con, como mínimo, tres hipótesis distintas. La primera, aunque la más improbable de las hipótesis, se basa en los cuadernos de notas de la Bauhaus. En 1923 Klee instruye a sus estudiantes sobre cómo tienen que dibujar hojas. Les enseña “the basic symmetry and regularity which pervade such creations in nature.”¹⁴² Uno de estos ejemplos que versan sobre hojas parece transformarse en una flor con un centro en forma de disco como la flor que aparece en *Teatro botánico*.

¹⁴² Richard Verdi, *Klee and Nature*, p. 108. Versión española: “la simetría y regularidad básicas que dominan en tales creaciones de la naturaleza.”



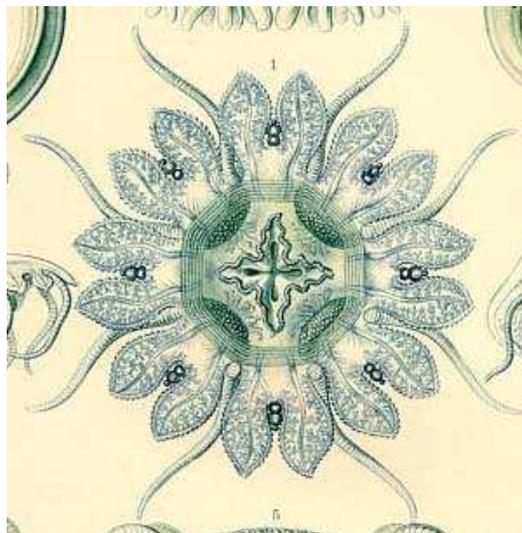
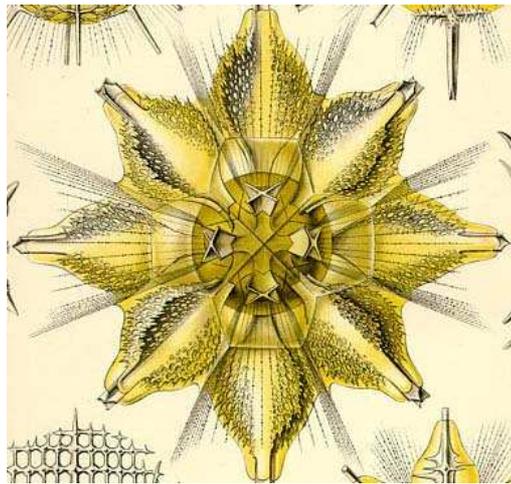
Klee inscribe un círculo en esta hoja. Dibuja también en ella tres radios como nervios que no están centrados dentro del círculo. Klee describe minuciosamente la evolución que sufre esta hoja a sus estudiantes. Desde estos tres radios, se aplica una fuerza para que así se modifique el contorno de la hoja. Como consecuencia de esta acción, los bordes redondeados de la hoja evolucionan hasta que se convierten en puntiagudos. Finalmente, estos bordes puntiagudos sobresalen del círculo como si fuesen rayos:

All three radii push the given area measurements beyond the normal limits, and in consequence the material between the radii is no longer sufficient and the borderline becomes deeply scalloped. With particularly strong radiant energy, tears may reach all the way back to the base of the radii.¹⁴³



¹⁴³ Paul Klee, *Notebooks Volume 2. The Nature of Nature*, p. 21. Versión española: "Los tres radios empujan las medidas de el área dada más allá de los límites normales, y, en consecuencia, el material entre los radios ya no es suficiente por lo que la línea limítrofe se vuelve profundamente como si fuese una vieira. Con una energía particularmente radiante y fuerte, los desgarros pueden deshacer el camino hasta la base de los radios."

Este dibujo sobre una hoja podría sugerir, por tanto, que la flor con un centro en forma de disco perteneciente a *Teatro botánico* se origina en esta hoja aunque su apariencia también recuerda los dibujos de Haeckel sobre especies de las profundidades marinas como los *radiolaria* o algunas medusas. Así, la segunda hipótesis propone que la anteriormente mencionada flor con un centro en forma de disco procede de las ilustraciones de Haeckel. Las imágenes que se muestran a continuación revelan organismos marinos que sorprenden por su simetría central. Esta simetría radial podría haber inspirado a Klee por lo que éste se decidiese a diseñar una flor con un centro radial y con pétalos circundando a este contorno circular.

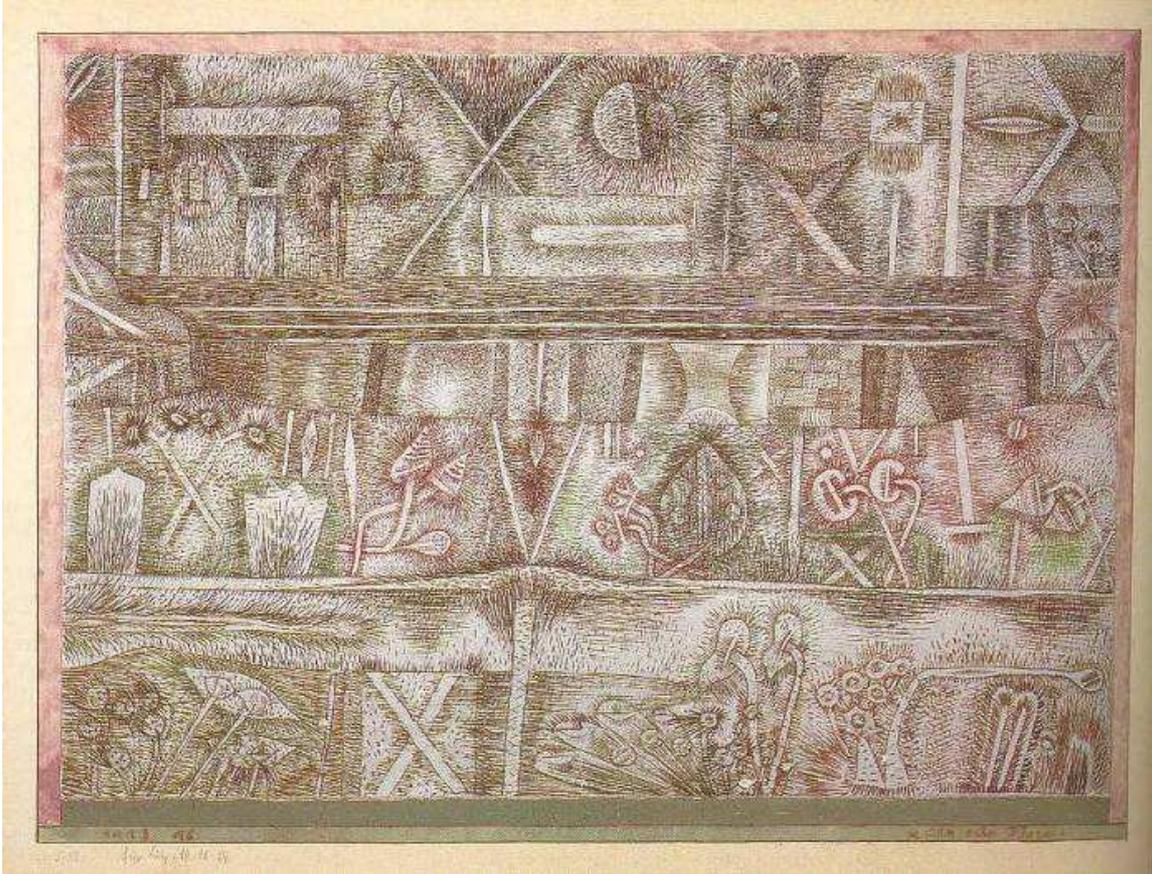


Varias clases de Acanthometra (superior) y Discomedusae (inferior)

La tercera hipótesis considera a la flor de *Teatro botánico* como una consecuencia *natural* de la evolución de un *radiolarian* dentro del lenguaje pictórico de Klee. Aunque esta flor parece ser estática mientras que el *radiolarian* es dinámico, la flor de *Teatro botánico* está formada por dos flores, una dentro de otra tal y como Klee acostumbra a representar los *radiolaria*. Para los propósitos de esta investigación, se ha considerado a esta flor que aparece en *Teatro botánico* como consecuencia de la segunda y la tercera hipótesis, que ya han sido esbozadas. La razón de esta consideración radica en la evidencia que los modelos florales evolucionan a lo largo de la carrera de Klee. Parece lógico, pues, considerar la secuencia que se sigue de la evolución del *radiolarian* como consecuencia de las dos últimas hipótesis. Esta lógica se basa en la observación de los procesos evolutivos que siguen otros modelos florales en las pinturas de Klee. Éste tiende a prescindir de los elementos decorativos superfluos que presentan las flores. Persigue la esencia que se halla en la flor en lugar de su apariencia externa. En consecuencia, las flores evolucionan siguiendo un proceso que supone que se omitan elementos pero manteniendo aquellos que las caracterizan. Como Klee define un *radiolarian* como una flor dentro de una flor, finalmente describe esta inclusión mediante líneas irradiantes que se mueven desde el borde hasta el centro. La flor de *Teatro botánico* se presenta de esta manera aunque su flor interior aún mantiene un contorno repleto de pétalos pero con líneas como rayos que señalan el centro. A pesar de que, tal y como Verdi subraya, cuando se refiere a *Teatro botánico*, "it is a world which appears to obey a logic and order which mirrors that of more ordinary nature but whose inhabitants remain forever mysterious."¹⁴⁴ Y, como la flor de *Teatro*

¹⁴⁴ Richard Verdi, *Klee and Nature*, p. 192. Versión española: "se trate de un mundo que parece obedecer a una lógica y a un orden que refleja uno de naturaleza más ordinaria pero cuyos habitantes permanecen para siempre misteriosos."

botánico es uno de sus moradores misteriosos, la lógica podría no adaptarse a ella.



Flora cósmica (1923)

Así pues, los *radiolaria* no son los únicos elementos que se han tomado claramente prestados de Haeckel. *Flora cósmica* (1923) representa flora extraña procedente del cosmos, un conjunto de especies vegetales que sólo pueblan en la imaginación de Klee pero no en un ecosistema terrestre. Como naturalista, Klee coleccionó numerosas especies diversas así como curiosidades naturales. En su estudio, Klee tenía a su disposición una colección de flores prensadas y otros objetos naturales. Su colección contenía flores, hojas, raíces, vainas con semillas; minerales como cristales y plantas petrificadas como el ámbar; algas del Báltico, musgos, líquenes, erizos de mar, caballitos de mar, corales, moluscos del Mediterráneo, mariposas,

entre otros muchos.¹⁴⁵ Utilizaba todos estos organismos para sus estudios sobre los objetos naturales tal y como su propia colección de dibujos botánicos y zoológicos demuestra. A lo largo de su carrera artística, Klee dibujó muchísimas flores y especies botánicas desde que nacían hasta que se morían. Recogía ejemplos de la realidad o bien de mundos imaginarios pero siempre transformaba y traducía estos ejemplares naturales a su propio lenguaje pictórico. En *Flora cósmica*, Klee pinta plantas y flores usando sus propias palabras pictóricas. No obstante, sus palabras recuerdan a Haeckel. Comparando *Flora cósmica* con una ilustración de Haeckel donde se describen varias especies de *Ciliata*, las analogías son obvias aunque algunas veces Klee tiñe estas flores con elementos ajenos tales como ojos en lugar de pistilos y estambres, como así ocurre con *Flores de pena* (1917).

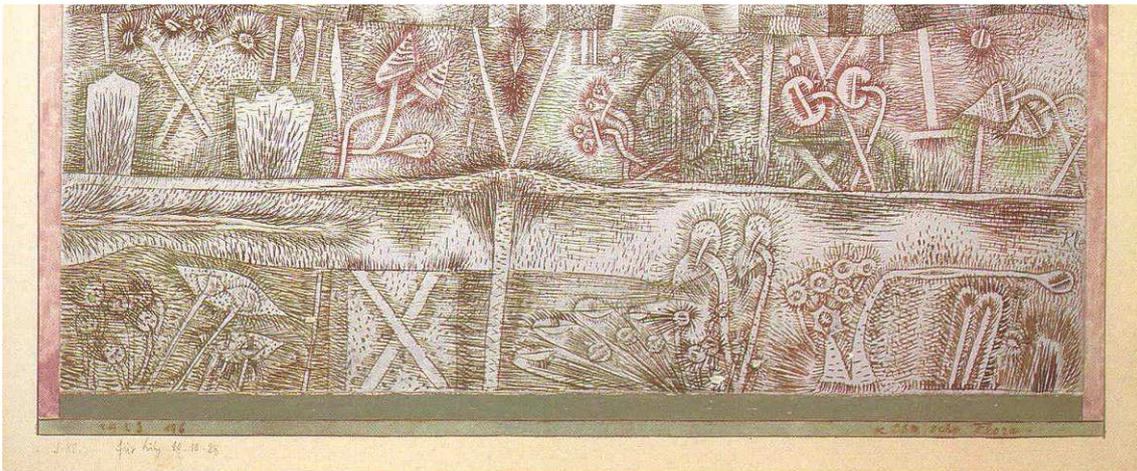
Haeckel ejerce una influencia más que evidente en Klee. El artista debe a Haeckel la creación del *radiolarian* así como otras especies vegetales. Las pinturas botánicas de Klee recrean, hasta cierto punto, las ilustraciones de Haeckel. Klee incorpora en sus obras plásticas extractos de los dibujos coloreados de organismos unicelulares dibujados por Haeckel, los cuales han sido completamente transformados en especies botánicas, y, en consecuencia, incluidas en el lenguaje pictórico de Klee. Como elementos pictóricos, se hallan sujetos a las leyes evolutivas que Klee aplica a sus flores. Aunque Schmalenbach argumente, en una clara referencia a *Sobrecultura de dinamoradiolaria I*, que esta pintura "vies with botanical terminology and mocks science,"¹⁴⁶ la sátira domina ya el primer periodo artístico de Klee. Su época satírica, y caricaturesca, se caracteriza por pinturas que presentan un contenido político claro como las que están dedicadas al Kaiser y su serie de grabados *Inventionen* (*Invenciones*).

¹⁴⁵ Richard Verdi, *Klee and Nature*, p. 11.

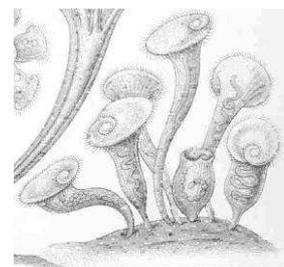
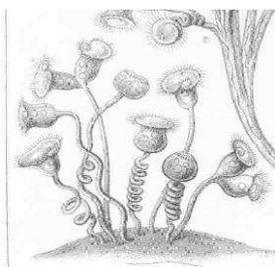
¹⁴⁶ Werner Schmalenbach, *Paul Klee: The Düsseldorf Collection*, p. 48. Versión española: "compite contra la terminología botánica y se burla de la ciencia."



Varias especies de hongos de la clase Ascomycetes



Flora cósmica (1923), detalle



Varias especies de Ciliata

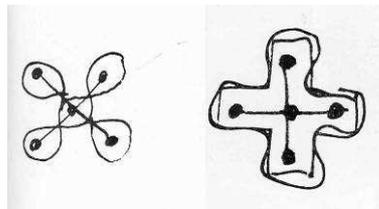
LA CRUZ, LA FORMA DE HORQUILLA Y LA ESPIGA

Flores en espiral y en cruz (1925)

En 1925 Klee crea *Flores en espiral y en cruz* con flores que presentan un círculo o un cuadrado desde el cual se irradian pétalos. Estas flores en espiral y en cruz combinan el modelo del *radiolarian* con el de la espiral. Una flor en espiral se origina en un círculo, como el que aparece en el centro de esta pintura. Se trata de un modelo de flor en espiral típico aunque aún mantenga sus pétalos dispuestos tangencialmente. Pero también una flor en espiral surge de un cuadrado, como la que se encuentra en la parte superior izquierda de la pintura; una flor que adopta la forma de espiral o la de un helecho que se despliega. En este caso concreto, esta flor pertenece a la clase *radiolarian*. Además de estos patrones florales que ya han sido identificados, un nuevo modelo de flor aparece en la parte superior izquierda de la pintura, debajo de la flor *radiolarian*: la flor en cruz. Como el *radiolarian*, se trata de una flor dentro de una flor. Su parte interior se compone de una cruz rodeada por cuatro pétalos. Esta cruz se inscribe en un cuadrado. De cada uno de sus vértices brotan pétalos que irradian tangencialmente. Su estructura recuerda a las

flores con epicálices; es decir, un cáliz extra debajo del cáliz verdadero. Se trata de una flor compleja aunque parece bastante modesta si se compara con la flor en espiral que está situada, destacando, en el centro de la pintura.

En sus lecciones en las Bauhaus Klee enseña a sus estudiantes el patrón individual llamado cruz. La analiza también. El origen de esta flor en cruz se podría encontrar en uno de estos dos ejemplos que se muestran a continuación. Comparando el ejemplo de la izquierda de la siguiente imagen con la flor en cruz, se evidencia que Klee usa este modelo de cruz como base para su nuevo tipo floral. Klee inscribe el tipo de cruz en un cuadrado y, luego, le incluye pétalos. Estos pétalos, uno a cada vértice del cuadrado, recuerdan la forma de una hoja como si fuesen sépalos en vez de pétalos. Klee pinta estos pétalos o sépalos tangencialmente como una manera de enfatizar el movimiento en esta pintura. *Flores en espiral y en cruz* describe una imagen natural muy vívida donde el movimiento parece estar completamente integrado en ella.



El patrón individual llamado cruz

La flor en cruz, por tanto, constituye otro tipo floral que recorre las pinturas de Klee dedicadas al mundo botánico. En oposición a la flor en cruz, la forma en horquilla y la espira representan árboles y arbustos. Pese a que el origen de la forma en horquilla parece desconocerse, podría derivar del género *Equisetum*. En cambio, la espiga procede de hojas. Verdi sugiere que a principios de los años 20 Klee introdujo una planta alta en sus pinturas que puede identificarse fácilmente como "a type of plant which flourished in

prehistoric times and now survives only in the single genus *Equisetum*, which includes the common horsetails and scouring rushes (...)."¹⁴⁷

Estas plantas silvestres pertenecientes al género *Equisetum* se caracterizan por sus largos tallos que brotan de un rizoma subterráneo. Estos tallos presentan nudos y entrenudos. Estos nudos tienen hojas pequeñas y delgadas. Aunque Verdi identifica la influencia del *Equisetum* en las pinturas de Klee, se muestra más interesado en relacionar la presencia y la influencia del *Equisetum* en las descripciones pictóricas de plantas al interés de Klee en la fase reproductiva sexual de las plantas. Como los tallos largos y prominentes definen las colas de caballo, Verdi equipara estos tallos a falos.¹⁴⁸ No obstante, además de sus aspectos sexuales, el perfil de una cola de caballo maduro recuerda la forma de horquilla que se muestra en *Jardín de flores* de 1924.



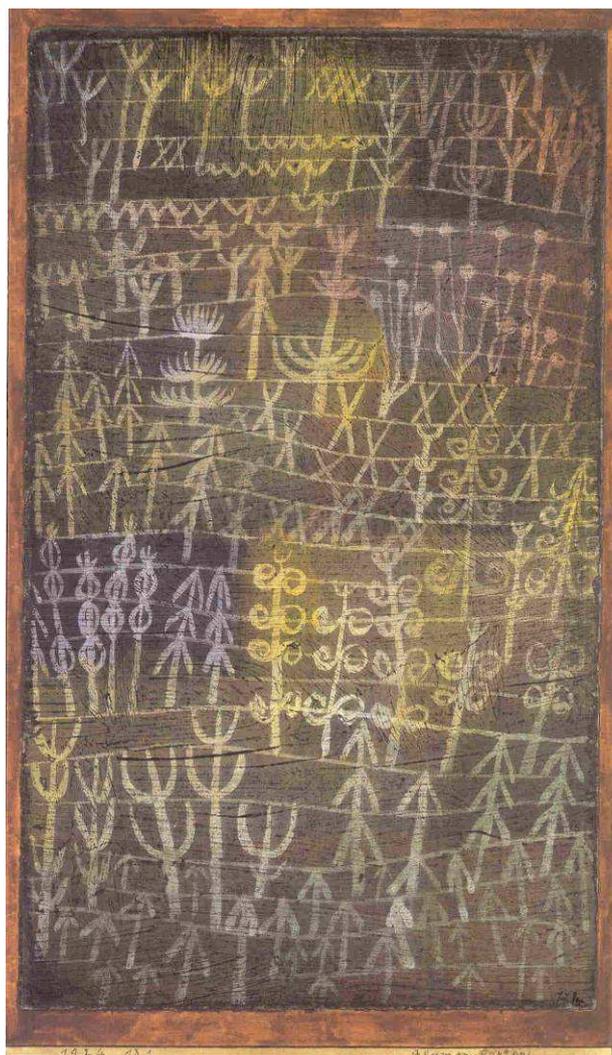
Equisetum



Pterido-equisetum

¹⁴⁷ Richard Verdi, *Klee and Nature*, p. 93. Versión española: "un tipo de planta que florecía en tiempos prehistóricos y que ahora sólo sobrevive en el único género *Equisetum*, el cual incluye a las colas de caballo comunes (...)."

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 93 ss.



Jardín de flores (1924)

Jardín de flores describe un jardín silvestre cubierto de malas hierbas o plantas silvestres. Se representan colas de caballos comunes en diferentes fases de desarrollo. Esta pintura, en realidad, muestra un conjunto de colas de caballo, tal y como se acostumbran a acumular en la naturaleza, cerca de zonas húmedas. En ellas, las colas de caballo aparecen en diversas fases de crecimiento. Estas representaciones diversas de colas de caballo evolucionan a lo largo de la carrera artística de Klee hasta que se convierten en la forma de horquilla. Un estadio de esta evolución de la cola de caballo se representa en *Beflaggter Pavillon* (*Pabellón adornado con banderas*) del 1927. Esta pintura presenta un edificio con dos banderas rojas y una amarilla, el cual está rodeado por árboles. Algunos modelos de

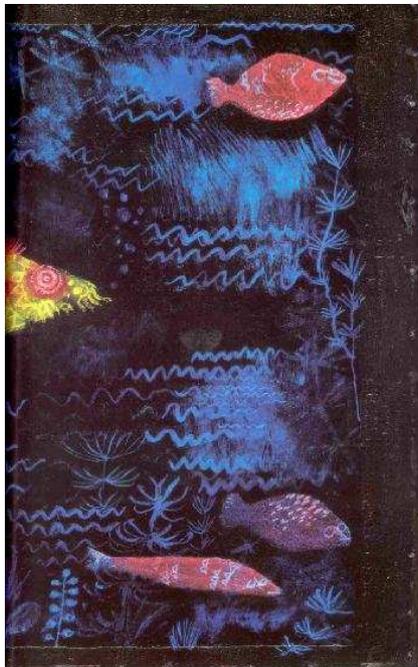
árboles se originan en el patrón de la cola de caballo. *Jardín de flores* y *Pabellón adornado con banderas* comparten, al menos, dos de estos modelos de colas de caballo, los cuales no han sufrido ningún cambio. La diferencia, no obstante, estriba en lo que estos tipos representan. Mientras en *Jardín de flores* describen flores, tal y como el título indica, en *Pabellón adornado con banderas* se refieren a árboles. Pero, en el último, un tipo de árbol deriva de una evolución de la cola de caballo. Este modelo *Equisetum* se caracteriza por sus largas hojas semicirculares que tienen estos nudos. Existen dos ejemplos de este patrón en *Jardín de flores*, uno cerca del otro, en la parte superior central. En *Pabellón adornado con banderas* se encuentran además dos que han evolucionado. El edificio está adornado por dos árboles idénticos, uno a la izquierda, cerca de la bandera roja inclinada, y otro a su derecha, cerca de la escala al edificio. Ambos árboles siguen el mismo patrón compositivo. Este modelo de árbol consiste en semicírculos concéntricos que se sitúan perpendicularmente a lo largo del tronco.



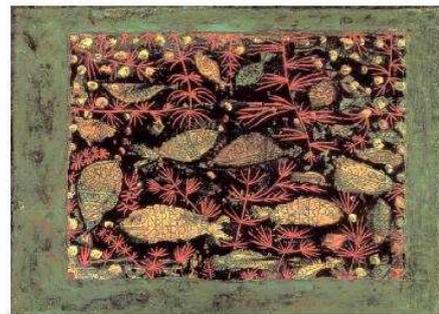
Pabellón adornado con banderas (1927)

Este tipo de árbol luego se transforma en la forma de horquilla. Los semicírculos concéntricos se convierten en formas semicirculares

tangenciales y, finalmente, los semicírculos interiores se alinean perpendicularmente con respecto al semicírculo exterior. De resultados de estas diferentes transformaciones surge un nuevo tipo vegetal: la forma en horquilla. No obstante, esta evolución no sólo supone una conversión desde el tipo de cola de caballo a la forma de horquilla; implica también una transformación morfológica. El modelo de la cola de caballo representa una planta silvestre mientras que la forma de horquilla corresponde a una flor. Así, este patrón ha cambiado desde una planta silvestre a una flor y, finalmente, de una flor a un árbol.



El pez dorado (1925), detalle

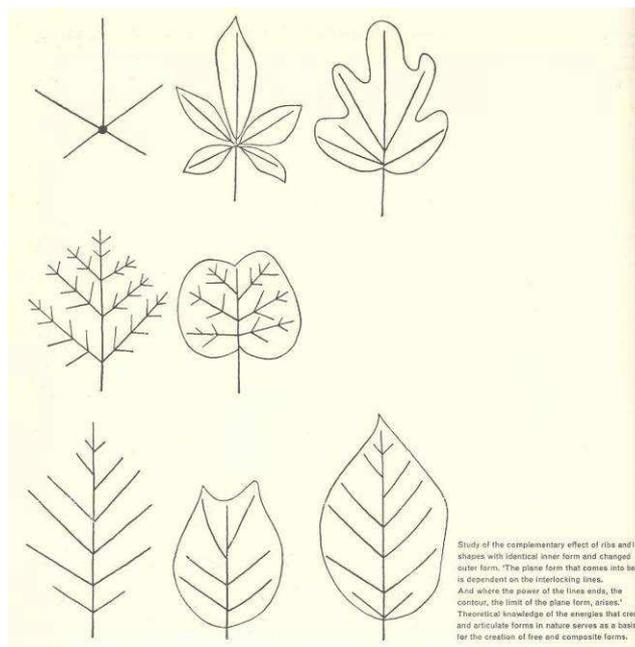


El acuario (1927)

Der Goldfisch (*El pez dorado*) (1925) y *El acuario* (1927) recrean mundos imaginarios acuáticos. Klee describe sus habitantes: diversas especies de peces que nadan en aguas profundas de color azul o en un acuario. Diferentes plantas marinas acompañan estos peces. Estas algas pertenecen principalmente al grupo *Equisetum*. Estas dos pinturas acuáticas muestran claramente la evolución que sufre este patrón de cola de caballo. Ambas pinturas presentan

innumerables algas que repiten el mismo modelo de cola de caballo. Éste está formado por un tallo prominente cuyos nudos presentan largas hojas como si fuesen sombrillas invertidas. Todas las largas hojas se originan en el mismo lugar en cada nudo. Cada uno de estas hojas presenta una forma semicircular. La transformación de la forma de horquilla de este modelo descrito en *El pez dorado* y *El acuario* significa, ante todo, reducir todos estos nudos con hojas a un único nudo con hojas. Mediante esta reducción esta mala hierba se convierte luego en un alga. Y finalmente, este único nudo con hojas se transforma en una forma de horquilla cuando sólo mantiene la hoja externa semicircular y las interiores se transmutan en pistilos o pétalos, bastante paralelos unos con los otros.

Así pues, *Pabellón adornado con banderas*, *El pez dorado* y *El acuario* ejemplarizan cómo el modelo de cola de caballo evoluciona en una forma de horquilla. Sin embargo, *Pabellón adornado con bandera* presenta también otro tipo arborescente, la espiga. Este patrón procede de la descripción de una hoja. En la Bauhaus Klee enseña a sus estudiantes cómo dibujar hojas. Describe diferentes tipos de hojas. De una de estas hojas, la situada en la parte inferior, surge el modelo de espiga.



Study of the complementary effect of ribs and leaf shapes with identical inner form and changed outer form. "The plane form that comes into being is dependent on the interlocking lines. And where the power of the lines ends, the contour, the limit of the plane form, arises." Theoretical knowledge of the energies that create and articulate forms in nature serves as a basis for the creation of free and composite forms.

Klee transforma esta hoja común, repleta de nervios y en forma de pluma, en un modelo de árbol. Como parte de este proceso, la hoja pierde el limbo y conserva el nervio principal o medial y los nervios secundarios, que se desvían lateralmente, de algún modo paralelos los unos con los otros. Así una hoja se parece a un árbol. Según Verdi, "Klee's recognition of the essential similarities between the structure of a leaf and a tree was not his own discovery"¹⁴⁹ pues este reconocimiento procede del siglo XVII. Este dibujo con hojas incluye también, en la parte superior, la descripción de una hoja que se convierte en una cruz invertida. La hoja en forma de cruz presenta una cierta similitud con el modelo de flor en cruz que aparece en *Flores en espiral y en cruz*.

BREVE GUÍA DE LAS FLORES Y PLANTAS DE KLEE

La espiral, el círculo, el *radiolarian*, la cruz, la forma de horquilla y la espiga constituyen modelos que representan, por tanto, flores y plantas en el lenguaje pictórico de Klee. Mientras algunos de estos modelos evolucionan a lo largo de la carrera artística de Klee, los patrones de la espiral y de la espiga no sufren transformación formal alguna. Al final, Klee los describe de modo que prevalece su esencia por encima de la apariencia que estos modelos muestran. Así pues, estos tipos botánicos se erigen en una especie de signos o ideogramas.

Esta prevalencia de la esencia que Klee pretende aplicar implica que los fenómenos naturales no suelen asemejarse a los objetos reales de la naturaleza. En la conferencia que pronunció Klee en Jena, intentó responder a la pregunta que se había planteado a los artistas contemporáneos. Esta cuestión planteada tenía relación con la apariencia: "why the artist often arrives at what seems to be an

¹⁴⁹ Richard Verdi, *Klee and Nature*, p. 107. Versión española: "el reconocimiento por parte de Klee de las similitudes entre la estructura de una hoja y la de un árbol no la descubrió él."

arbitrary "distortion" of natural forms."¹⁵⁰ Klee argumenta que el artista:

(...) is not interested in a scientific check on fidelity to nature. But only in freedom. A freedom that does not lead to set phases of development, exactly as they once occurred or some day will occur in nature, or as they might (one day demonstrably perhaps) occur on other planets, but rather a freedom that demands to be mobile in the same way that great nature itself is mobile.¹⁵¹

Esta libertad permite a Klee transformar a estos tipos florales y vegetales en signos o ideogramas. Un ideograma o ideografo es un símbolo gráfico que representa una idea. En el lenguaje pictórico de Klee algunas de estas representaciones botánicas, que Klee convierte en ideogramas, simbolizan procesos botánicos vinculados con el desarrollo de una planta. Esta evolución desde una representación botánica hasta un ideograma comprende toda la carrera artística de Klee, la cual abraza tanto sus primeros dibujos y grabados como las más personales de sus últimas pinturas cuando se enfrentaba irremediabilmente a la muerte. En *Arabesque, Cipher, Hieroglyph: Between Unending Interpretation and Loss of Meaning* (*Arabesco, cifras, jeroglífico: entre la interpretación sin fin y la pérdida de significado*), Hilmar Frank considera que, al final de su vida, los signos de Klee "become isolated; enigmatic hieroglyphs convey the

¹⁵⁰ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p.92. Versión española: "el porqué el artista a menudo llega a lo que parece ser una "distorsión" arbitraria de las formas naturales."

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 93. Versión española: "no está interesado en una verificación científica que sea fiel a la naturaleza. Sino sólo en la libertad. Una libertad que no conduce a un conjunto de fases de desarrollo, exactamente como ocurrió una vez o algún día pueda suceder en la naturaleza, o tal y como podría ocurrir en otros planetas (algún día quizás se demostrará); sino más bien en una libertad que exige ser móvil del mismo modo que la misma gran naturaleza es móvil."

artist's mortal predicament."¹⁵² Estos signos que Klee creó deben su existencia al Romanticismo.

EL Romanticismo desarrolló una teoría de las cifras puesto que este movimiento estimaba que los modelos naturales representaban signos que se hallaban recónditamente ocultos.¹⁵³ Como consecuencia de esta asunción, la teoría romántica que Philipp Otto Runge, entre otros, ayudó a formular influyó a los artistas del siglo XX para quienes "became the paradigm of painting as a parable of the Creation."¹⁵⁴ Novalis resumió la idea de que la escritura de la naturaleza consisten en códigos y cifras en *Die Lehrlinge zu Sais (Los discípulos en Sais)*:

Mannichfache Wege gehen die Menschen. Wer sie verfolgt und vergleicht, wind wunderliche Figuren entstehen sehn; Figuren, die zu jener großen Chifferschrift zu gehören scheinen, die man überall, auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, in Schnee, in Krystallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Innern und Äußern der Gebirge, der Pflanzen, der Thiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels, auf berührten un gestrichenen Scheiben von Pech und Glas, in den Feilspänen um den Magnet her, und sonderbaren Conjunctionen des Zufalls, erblickt. In ihnen ahndet man den Schlüssel dieser Wunderschrift, die Sprachelehre derselben; allein die Ahndung will sich selbst in keine feste Formen fügen, und scheint kein höherer Schlüssel werden zu wollen.¹⁵⁵

¹⁵² Keith Hartley et al., editors, *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990*, p. 153. Versión española: "se vuelven aislados; jeroglíficos enigmáticos que comunican el apuro mortal del artista."

¹⁵³ *Ibid.*, p. 147.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 148. Versión española: "se convirtió en el paradigma de la pintura como una parábola de la Creación."

¹⁵⁵ Novalis, *Novalis Band I* (Munich y Viena: Carl Hauser Verlag, 1978), p. 201. Versión española: "Los hombres marchan por distintos caminos; quien los siga y compare, verá surgir extrañas figuras; figuras que parecen pertenecer a aquella escritura difícil y caprichosa que se encuentra en todas partes: sobre las alas, sobre la cáscara de los huevos, en las nubes, en la nieve, en los cristales, en la configuración de las rocas, sobre el agua congelada, dentro y fuera de las montañas, de las plantas, de los animales, de los hombres, en los resplandores del cielo, sobre los discos de vidrio y resina, cuando se frotan y se palpan; en las limaduras que se adhieren al imán y en las extrañas conjeturas del azar... Se presiente la clave y la gramática de esa escritura singular; pero dicho presentimiento no quiere concretarse en un término, ni adaptarse a una forma

Estas cifras que Klee aprehende de su diálogo con la naturaleza se concretizaron parcialmente como tipos pictóricos botánicos, signos o ideogramas. Por lo tanto, esta breve guía, que recoge las flores y las plantas de Klee, intenta aunar los modelos botánicos que se han estudiado en este capítulo. Esta recopilación caracteriza estos patrones florales y vegetales que fueron concebidos por Klee a lo largo de su vida artística. Incluye también una representación pictórica de cada tipo. Esta guía, por tanto, muestra las especies botánicas que el jardinero, que existía en Klee, cultivaba en su propio jardín pues Kudielka compara el proceso creativo de Klee con el trabajo de un jardinero:

There is a way of dealing with the creative impulses which is clearly reminiscent of the work of a gardener who cultivates and tills, plants and prunes, cuts and grafts. (...) The mature Klee seems to come close to artists such as Brancusi and Matisse who introduced the ethos of the gardener into the world of plastic autonomy.¹⁵⁶

La espiral

Se trata de una curva plana que se origina en el círculo. Klee concibe la espiral como resultado de una oposición entre fuerzas. Las dos fuerzas involucradas en este proceso son la fuerza centrífuga y la gravitatoria. Esta oposición de fuerzas podría conducir a la muerte o bien a la vida. Así, un movimiento regresivo adscrito a la espiral genera un proceso que lleva a la muerte mientras que un movimiento progresivo conduce a la vida. Si se circumscribe a los procesos botánicos, esta oposición de fuerzas se podría comparar con la que se

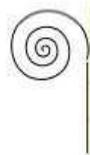
definida; y parece no acceder a convertirse en la clave suprema." En Novalis, *Los discípulos en Sais*, edición de Félix de Azúa (Madrid: Hiperión, 1988), p. 27.

¹⁵⁶ Robert Kudielka, *Paul Klee: the Nature of Creation*, p. 137. Versión española: "Existe un modo de tratar con los impulsos creativos, el cual evoca claramente el trabajo de un jardinero quien cultiva y labra, planta y poda, corta e injerta. (...) El Klee maduro parece acercarse a artistas como Brancusi y Matisse quienes introdujeron el *ethos* del jardinero en el mundo de la autonomía plástica."

describe de una manera similar por Goethe en *La tendencia espiral en la vegetación*, que define el sistema vertical y la tendencia espiral.

Klee considera una espiral como un símbolo de la forma en movimiento. En el lenguaje pictórico de Klee representa un proceso vegetal que empieza en una semilla hasta que ésta se desarrolla y se forma un tallo con brotes. Este desarrollo no se puede identificar con ninguna planta o flor específica. Como simboliza un proceso natural, una espiral se considera como un signo que incluye tanto movimiento como tiempo en su seno. No evoluciona a lo largo de la carrera artística de Klee.

Forma pictórica de representación:



Una espiral progresiva



Una espiral regresiva

El círculo

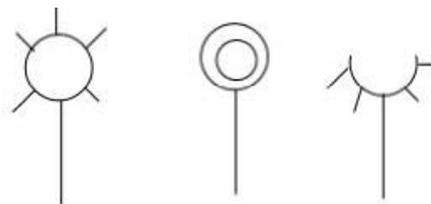
Se trata de una forma redonda que deriva del movimiento oscilatorio que presenta el péndulo. Klee describe una secuencia formal que se mueve desde la línea recta, el péndulo, al círculo, y desde ahí a la espiral. Esta evolución desde la línea a la espiral a través del círculo es análoga a la concebida por Kandinsky. Un círculo, junto con el cuadrado y el triángulo, conforma una de las tres formas básicas en el sistema de Klee. Según Klee, un círculo no presenta gravedad alguna.

Para Klee, un círculo es un símbolo de la forma en movimiento. Representa principalmente al tipo de una flor compuesta aunque parece un tanto difícil intentar reconocer e identificar claramente ninguna flor compuesta en las pinturas de Klee sin la ayuda del título que las acompaña. Una secuencia evolutiva se podría establecer desde el círculo a los círculos concéntricos a través del círculo espiraliforme. Manifiesta múltiples variantes que oscilan desde la presencia o no de rayos a cómo estos rayos se presentan.

Forma pictórica de representación (original):



Algunas variaciones circulares:

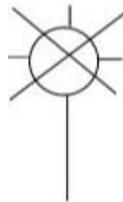


El radiolarian

Klee se inspira en las ilustraciones de Haeckel sobre organismos unicelulares para crear el patrón del *radiolarian*. Aunque un *radiolarian* es una especie marina, descubierta por Haeckel en 1859, Klee lo convierte en un tipo floral. Desde los inicios, Klee concibe este modelo floral como una flor dentro de una flor. Sin embargo, el patrón del *radiolarian* evoluciona y se presenta como un círculo con

radios definidos como rayos para así expresar el sentido de ser una forma compleja o compuesta; es decir, una flor que incluye dentro otra flor. No representa ningún proceso botánico.

Representación pictórica:



La cruz

Se podría originar en la descripción de una hoja o incluso en un estudio sobre la cruz que Klee emprendió en la Bauhaus. Como parte de su programa pedagógico que preparó y desplegó Klee como profesor en la Bauhaus, enseñó a sus estudiantes los modos de estudiar la naturaleza. Sus lecciones, por consiguiente, incluyen descripciones de hojas y estudios sobre cruces, entre otras prácticas didácticas que implican una observación minuciosa de la naturaleza. El tipo de cruz representa una flor pero no un proceso de crecimiento vegetal.

Representación pictórica:



La espiga

Procede de la descripción de una hoja que tuvo lugar en la Bauhaus siendo Klee profesor en esta institución. Klee animó a sus estudiantes a dibujar hojas imaginarias como resultado de esta sesión didáctica sobre descripción de hojas. Klee también se embarcó en este ejercicio tal y como sus pinturas ejemplarizan. Una hoja común se transforma en un árbol. No evoluciona. No representa ningún proceso arbóreo.

Representación pictórica:

**La forma en horquilla**

Resulta de la evolución de un modelo basado en el género *Equisetum*. La cola de caballo pertenece al grupo de los *Equisetum*. Klee describió varias colas de caballo en cualquier estadio de su crecimiento en sus pinturas. La forma de horquilla surge de una descripción nítida de una cola de caballo en fase madura. Aunque originalmente era una mala hierba, se convierte en una flor y, también, en un alga. No simboliza ningún desarrollo vegetal.

Representación pictórica:





Símolos cósmicos en Paul Klee

the universe that turned over a new leaf
turned over a new leaf
new leaf
leaf lived
lived in the arms
in the arms of the eternal
it lived in the arms of the eternal return
Edwin Morgan. *Vico's Song*

Si en el capítulo anterior se estudiaban los símbolos botánicos, en el presente capítulo se analizan los símbolos cósmicos que habitan las pinturas y los escritos de Paul Klee. Para ello, este capítulo se ha dividido en dos secciones. La primera, *Toda teoría es gris*,¹ explora antiguas cosmogonías y algunos símbolos cósmicos, como el huevo cósmico, presentes en el pensamiento de Klee. Durante su estancia en la Staatliches Bauhaus, Klee, además de escribir metódicamente las sesiones académicas que impartía a sus alumnos, describió cómo concebía el proceso creativo así como su metodología pedagógica. *Schöpferische Konfession (Credo creativo)* y *Über die moderne Kunst (Sobre el arte moderno)* reflejan, pues, su pensar en relación al arte y a otros aspectos aparentemente no conectados con el arte. En estos escritos teóricos, Klee compara el proceso de creación de una obra de arte con la génesis del cosmos. Así como el caos original originó el cosmos, un estado similar de movimiento primero conduce a la creación artística. En la teoría artística que suscribe Klee, el movimiento se erige como un concepto clave pues identifica la génesis con el movimiento al que asemeja, a su vez, con la esencia de la obra de arte. Equipara el caos artístico que precede a la creación con un punto gris. El color gris recuerda, por una parte, a la teoría sobre el color formulada por Goethe y por Philip Otto Runge. Por otra parte, en estas ideas cósmicas que impregnan el

¹ El título de esta sección remite al *Fausto* de Goethe. Véase J. W. von Goethe, *Faust* en *Goethe Werke. Band 3* (Munich: Verlag C. H. Beck, 1982), p. 66 (versos 2038-39): "Grau, teurer Freund, ist alle Theorie, / Und grün des Lebens goldner Baum." Versión española: "La teoría, amigo, es siempre gris, / y verde el árbol áureo de la vida." En J. W. Goethe, *Fausto* (Barcelona: Planeta, 1992), p. 58.

pensamiento de Klee resuenan antiguas cosmogonías, teorías órficas y de Heráclito, y filosofías orientales.

La segunda parte de esta sección, *Sobre lo celeste*, comenta símbolos celestes como el sol, la luna, las estrellas y los ángeles, los cuales surcan las pinturas de Klee. Esta sección se subdivide en dos. Así, mientras la primera subsección analiza el sol, la luna y las estrellas, la segunda se concentra en los espíritus celestes alados. Si bien el sol y la luna se acostumbran a representar a través de un círculo, estudiado, en parte, en el capítulo precedente, las estrellas surgen de la combinación de dos triángulos. Son elementos pictóricos formados a partir de dos de las formas geométricas básicas que constituían la teoría formal de Klee y Kandinsky pero que, en tanto formas, apenas evolucionan a lo largo de la carrera artística de Klee. Las experiencias y las frustraciones vividas durante la Primera Guerra Mundial Klee las articula a través de estrellas, barcos, aviones, flechas, pájaros y ángeles. Klee se asoció, por un breve período, con el movimiento artístico *Der blaue Reiter* (*El Jinete azul*) fundado por Wassily Kandinsky y Franz Marc en 1911. El manifiesto de *Der blaue Reiter* proclamaba la llegada de una nueva era basada en la espiritualidad. El nacimiento de esta nueva época suponía la muerte de la anterior. La transición desde los tiempos del ayer a nuevos que depara el futuro se entendía como un proceso de destrucción del sistema pasado; una destrucción que conduciría a una transformación en unos términos un tanto similares a lo que postulaba Heráclito. Algunos antiguos filósofos griegos como Empédocles consideraban el fuego como un elemento de renovación pues de la destrucción que produce se sigue una creación. Así pues, la Primera Guerra Mundial se interpretaba como el fuego que destruiría la antigua sociedad generando, de esta manera, muchas expectativas entre los seguidores del *Jinete Azul*. Por esta razón las estrellas, los barcos, los aviones, las flechas, los pájaros y los ángeles que surcan las pinturas creadas durante este período concreto necesitan ser estudiadas

considerando la situación política en Alemania en esa época concreta. Así lo entiende O.K. Werckmeister, quien en *The Making of Paul Klee's Career 1914-1920*, examina la interrelación existente entre estrellas, barcos, aviones y el contexto político en el cual fueron pintados algunas obras que incluyen estos elementos. Por lo que respecta a estos símbolos, el lenguaje pictórico de Klee los consideraba prácticamente sinónimos: las flechas se asemejan a los pájaros; los pájaros se convierten en flechas; y los pájaros casi se transforman en ángeles o bien en aviones-pájaro.

En consecuencia, si bien esta segunda subsección sólo explora el universo alado de Klee, a veces, son necesarias referencias a las flechas y a los pájaros dada su práctica equivalencia, en cuanto a significado, durante un período temporal concreto anterior a su vinculación a la Bauhaus. Este subapartado, pues, investiga los ángeles de Klee señalando que los seres alados que surgen en la serie de grabados *Inventionen (Invenciones)*, perteneciente a la primera etapa del artista, se interpretan como precursores de los ángeles que inundan su última época creativa. Aunque referirse a los ángeles de Klee significa mencionar una acuarela pintada en el 1920, *Angelus Novus*, que perteneció a Walter Benjamin, el objetivo de esta subsección no se concentra exclusivamente en indagar sobre esta acuarela, objeto de numerosos estudios relacionados con Benjamin, sino que *Angelus Novus* se considera como una pieza más dentro de la secuencia evolutiva que viven los seres alados. En los inicios de su carrera artística, Klee creó seres alados como formas satíricas donde se unían la ironía y lo grotesco. De esta manera, Klee se alineaba pictóricamente con Alfred Kubin. En estos primeros grabados se leen, además, otras influencias como el cuadro *Der Wächter des Paradieses (El guardián del paraíso)* realizado en 1889 por Franz von Stuck y la obra *The Soul of Man under Socialism (El socialismo y el alma humana)* escrita en 1891 por Oscar Wilde. Estos seres alados se transforman en *eidolas*, que no se investigan en el presente estudio,

y ángeles. En consecuencia, evolucionan desde formas caricaturescas a seres espirituales.

5.1 Toda teoría es gris

Klee no concibe pensar en un concepto sin considerar su contrario. El cosmos ordenado emerge, pues, del caos. El orden se opone al desorden como el cosmos contrasta con el caos. En el principio, el caos habita la confusión atemporal. La oscuridad y la luz conviven dentro del caos primigenio. Indivisibles, los dos polos opuestos existen dentro de la unidad primordial en el punto gris atemporal. El principio se manifiesta gris como el equilibrio vivo que mantienen la oscuridad y la luz; gris como el resultado armónico que surge del blanco y del negro. Así, desde el caos, el orden irradia en todas direcciones.² Desde un punto, donde el tiempo se halla fuera de toda aprehensión humana, el orden lucha desde dentro de la oscuridad del caos, en contra de este mismo caos, sembrando luz de forma radial de manera que se dibujan círculos concéntricos, formas geométricas sin principio ni fin. La oscuridad y la luz, como polos opuestos, combaten generando un movimiento. La génesis, por lo tanto, se interpreta como un movimiento de la misma forma que el arte es la representación terrestre de lo cósmico. Y el movimiento se encuentra en la base de todo³ puesto que todo se mueve.⁴ La génesis, pues, constituye la esencia de la obra de arte, el cual juega en la oscuridad con las cosas últimas para, al final, alcanzarlas.⁵ En consecuencia, la creación en Klee se identifica como una génesis, en un sentido un tanto bíblico. Y el principio de la creación se simboliza con un punto de color gris lo que remite a la teoría sobre el color que formuló Klee influenciada, entre otros, por Goethe.

² Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye* (Londres y Nueva York: Lund Humphries y George Wittenborn, 1961), p. 4.

³ *Ibid.*, p. 78.

⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁵ *Ibid.*, p. 80.

El concepto de movimiento que despliega Klee le relaciona con algunas teorías presocráticas como las sostenidas por Heráclito, Parménides y Empédocles. Klee estaba familiarizado con algunas de estas teorías a través de lecturas diversas y por la traducción al alemán que efectuó para la revista *Der Sturm*, que publicaba la Galería Sturm de Berlín, en enero de 1913, de un artículo sobre ideas órficas, *La Lumière (La Luz)*, escrito por Robert Delaunay.

De alguna manera, esta tradición filosófica clásica que abarca el espectro que va desde Anaximandro hasta Empédocles impregna los escritos y las pinturas de Klee. Así, Klee considera el movimiento como un elemento básico a la manera de Heráclito e interpreta la génesis del cosmos utilizando la metáfora del huevo cósmico que se halla en las teorías cosmogónicas del círculo milesio en las que comparaban la creación del cosmos con el crecimiento de una semilla. Explora, además, los cuatro elementos como partes constituyentes de la naturaleza. Y, por último, no concibe un concepto sin su opuesto de una manera similar a la teoría de Anaximandro sobre el orden cósmico, una teoría que se interpretaba como un equilibrio entre contrarios.

Sin embargo, de entre estos pensadores, cabría citar y destacar a Heráclito, Parménides y Empédocles. Heráclito consideraba que el mundo físico se hallaba inmerso en un movimiento constante: "as they step into the same rivers, other and other waters flow upon them."⁶ Además, definía el fuego como un elemento transformador de lo material. Así, el fuego se convierte en una metáfora del cambio físico. Por el contrario, Parménides sugería que nada cambia nunca. El pensamiento de Parménides, además, teorizaba sobre el ser y el no ser, o la nada. Finalmente, Empédocles definía los cuatro elementos o *cuatro raíces* como las sustancias primarias del mundo

⁶ David Furley, *The Greek Cosmologists* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), p. 33. Versión española: "Aguas distintas fluyen sobre los que entran en los mismos ríos." En G. S. Kirk, J. E. Raven y M. Schofield, *Los filósofos presocráticos* (Madrid: Editorial Gredos, 1987 (1ª reimpresión 1994)), p. 284.

físico. Estos cuatro elementos, tierra, agua, fuego y aire, conforman todos los objetos materiales existentes. Se refiere con esta idea al proceso que oscila desde el Uno hasta la Pluralidad y viceversa. En otras palabras, la unidad, el Uno, evoluciona hacia la Pluralidad y al revés: los conceptos de caos y orden, por lo tanto, surgen. Empédocles también formuló la existencia de dos fuerzas físicas llamadas Amor y Discordia que se podrían interpretar, respectivamente, como un principio constructivo y uno destructivo.

En consecuencia, Klee desarrolla en sus escritos teóricos una formulación teórica personal sobre la creación artística. En *Toda teoría es gris* se recorren *Schöpferische Konfession (Credo Creativo)* (1920), *Über die moderne Kunst (Sobre el arte moderno)* (1924) y, en menor medida, *Wege des Naturstudiums (Modos de estudiar la naturaleza)* (1923), *Pädagogisches Skizzenbuch (Cuaderno pedagógico de dibujos)* (1925) y los cuadernos de la Bauhaus para descubrir el pensamiento de Klee entorno al arte. Este planteamiento teórico que se revela en los ensayos de Klee se traduce, en este apartado, en forma de glosario terminológico, un tanto heterodoxo, donde se recogen los conceptos clave que definen y surcan el ideario artístico de Klee.

CAOS

Klee se identifica con el caos pues considera que, al principio, él mismo debía ser caos. Define el caos como una confusión o un estado desordenado de las cosas. En términos cósmicos, asocia el caos a un estado mítico del mundo desde el que se origina el cosmos ordenado por mediación de un creador. En el caos primordial, la luz y la oscuridad se confundían.⁷

Discute Klee sobre el caos al que considera como un concepto que, en realidad, no es un concepto. Lo califica de no-concepto pues

⁷ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p. 9.

puede representar nada o algo latente o un algo existente en ninguna parte o bien una nada existente en alguna parte. Se trata, sin embargo, de un concepto no conceptual que encarna, por esa misma oposición inherente que contiene, a la libertad.⁸

La idea de caos, que domina en el pensamiento de Klee, deriva de la *Teogonía* de Hesíodo, de *Las aves* de Aristófanes y de las *Metamorfosis* de Ovidio. En sus *Diarios*, Klee menciona leer *Las Aves* de Aristófanes, obra que define como deliciosa,⁹ y, posteriormente, las *Metamorfosis* de Ovidio.¹⁰ Así, Hesíodo relata, como si desgranase una teogonía, que en el principio surgió el Caos y, posteriormente, Gea, Tártaro y Eros. Erebo y la Noche nacieron del Caos. Y la unión entre Erebo y la Noche produjo el Éter y el Día:

Antes que nada nació Caos, después Gea (Tierra) de ancho seno, asiento firme de todas las cosas para siempre, Tártaro nebuloso en un rincón de la tierra de anchos caminos y Eros, que es el más hermoso entre los dioses inmortales, relajador de los miembros y que domeña, dentro de su pecho, la mente y el prudente consejo de todos los dioses y todos los hombres. De Caos nacieron Erebo y la negra Noche; de la Noche, a su vez, nacieron Éter y el Día, a los que concibió y dio a luz, tras unirse en amor con Erebo.¹¹

Pero cabe señalar que el término hesiódico de caos (χάος) no equivale a desorden¹² sino que se interpreta como aire "referido a la región existente entre el cielo y la tierra,"¹³ aunque este uso no era muy extendido en esa época.¹⁴ Influenciado por la cosmogonía poética de Hesíodo, Aristófanes, en *Las Aves*, narra que "en un principio existían Caos, la Noche, el negro Erebo y el ancho Tártaro y

⁸ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p. 3.

⁹ Paul Klee, *Tagebücher*, edición a cargo de Felix Klee (Colonia: Verlag M. DuMont Schauberg, 1957), p. 92 [D343]. Versión española en Paul Klee, *Diarios 1898-1918* (Madrid: Alianza Editorial, 1998 (1ª reimpresión 1999)), p. 70.

¹⁰ *Ibid.*, p. 178 [D601] (*Ibid.*, p. 134).

¹¹ G. S. Kirk, J. E. Raven, y M. Schofield, *Los filósofos presocráticos*, p. 62.

¹² *Ibid.*, p. 65.

¹³ *Ibid.*, p. 65.

¹⁴ *Ibid.*, p. 66.

ni Ge ni Aer ni Urano existían (...).¹⁵ Aristófanes construye una cosmogonía avial por lo que dota de alas a la Noche, al Caos y a Eros.¹⁶

La acepción de caos como desorden se halla en las *Metamorfosis* de Ovidio quien, cuando describe los orígenes del mundo, define el Caos como aquello que existía antes del mar, las tierras y el cielo, como en la cosmogonía hesiódica. Sin embargo, Ovidio, a diferencia de Hesíodo, considera el Caos como una "masa informe y enmarañada y no otra cosa que una mole estéril y, amontonados en ella, los elementos mal avenidos de las cosas no bien ensambladas."¹⁷

CREACIÓN (Y CREADOR)

Klee identifica el arte con la creación, con una parábola de la creación.¹⁸ Considera que "die Schöpfung lebt als Genesis unter der sichtbaren Oberfläche des Werkes."¹⁹ Sólo los creadores descubren la existencia de esta posibilidad que puede ser materializada en obra artística; aquellos dotados de espíritu la distinguen una vez plasmada. Así pues, Klee equipara la figura del creador con la del artista pues entiende el arte como un acto creativo. El artista, mediante la profundización en el diálogo que establece con la naturaleza, crea una obra de arte o bien participa en la creación de una obra artística. Klee considera la creación artística como un reflejo de una imagen procedente de una obra divina.²⁰ La creación artística se vincula, pues, con el creador-artista y con el creador divino.²¹

¹⁵ G. S. Kirk, J. E. Raven, y M. Schofield, *Los filósofos presocráticos*, p. 51.

¹⁶ *Ibid.*, p. 53.

¹⁷ Ovidio, *Metamorfosis* (Madrid: Cátedra, 1997), p. 193.

¹⁸ Paul Klee, *Tagebücher*, p. 354 [D1008]. Versión española en Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, pp. 264-265.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 318-319 [D932]. Versión española: "la creación vive como génesis debajo de la superficie visible de la obra." En *Ibid.*, p. 238.

²⁰ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p. 67.

²¹ *Ibid.*, p. 59.

El creador es quien, según Klee, ordena el caos primigenio que habita el principio.²² En 1934, Klee pinta *Der Schöpfer II* (*El creador II*), una figura de la que ya había representado una primera versión en 1930 con el mismo título. Describe una persona mayor, de sexo masculino, con barba reproduciendo, de alguna manera, la imagen que el cristianismo construye de Dios padre. Es un ser, pues, que se compone de un entramado a base de líneas de trazo fino de color blanco. La imagen del creador flota en un espacio rosáceo, surcándolo. Parece un ser inmaterial conformado de luz al estar constituido se constituye de blanco, un color que Klee asocia a la luz. Se trata de un blanco translúcido que define la figura pero, a la vez, permite que el fondo rosáceo se perciba. Sin embargo, a esta imagen del creador, descrita a semejanza de la figura cristiana de Dios padre, Klee le imprime un toque de humor al despojarla de toda gravedad y majestuosidad y presentarla como si fuese una bailarina que se desliza por el caos primigenio ordenándolo.



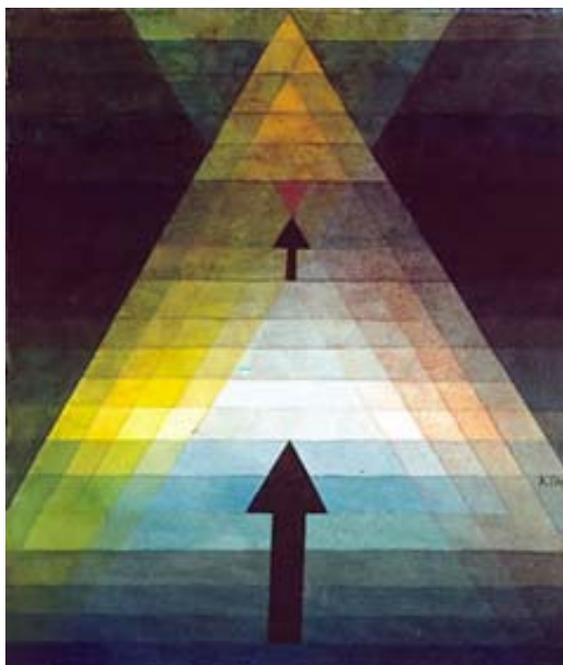
El creador II (1934)

²² Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p. 9.

FLECHA

Klee considera que el origen de la tragedia humana radica en el contraste que se manifiesta entre el libre albedrío que presenta el individuo y las limitaciones físicas que le impiden moverse a través de espacios materiales y metafísicos. Esta consideración le lleva a definir el sujeto como un ser en el que aflora una contradicción pues está, al mismo tiempo, semidotado de alas y semiprisionero.²³

La flecha constituye uno de los símbolos de la forma en movimiento. Surge del pensamiento que se interroga sobre cómo expandir la transcendencia de uno. Y el pensamiento actúa de intermediario entre lo terrestre y lo cósmico. Se evidencia con mayor nitidez la magnitud de la tragedia humana, dolorosa y coartadora, cuanto más se trasciende. Propugna, pues, Klee ser como flechas aladas, que esperan conseguir el objetivo de realizarse, aunque eso suponga extenuarse sin poder alcanzar la meta.²⁴



Eros (1923)

²³ Paul Klee, *Pedagogical sketchbook* (Londres: Faber and Faber, 1968), p. 54.

²⁴ *Ibid.*, p. 54.

En *Eros* Klee transforma el círculo de los colores newtoniano en de dos triángulos desiguales invertidos que se entrelazan y funden. De la gradación de los colores primarios surgen los colores complementarios de manera que en el centro aparece el gris. Dos flechas negras se sitúan en el triángulo inferior. La más pequeña de las dos, ubicada en la parte superior de este triángulo, acaricia uno de los vértices de un pequeño triángulo rojo. Christian Geelhaar interpreta esta acuarela a partir de cómo concibe Klee la gestación de un triángulo. Según Klee, un triángulo se origina como resultado de la actuación de Eros, adscrito a una línea, quien destensa la relación que se establece entre un punto y una línea. Recuerda, así, el papel que Eros desempeñaba en las antiguas cosmogonías donde intervenía en la lucha que mantenían la oscuridad y la luz en el caos primordial.²⁵ Geelhaar considera la flecha como uno de los símbolos más ambiguos que recorren la obra pictórica de Klee.²⁶ Así, cuando analiza la obra artística de Klee creada durante su etapa a la Bauhaus, asocia el símbolo de la flecha al movimiento, a la influencia de una fuerza mágica, y al erotismo, entre otros.²⁷

HUEVO CÓSMICO

Klee asocia el principio cosmogénico con el concepto del huevo.²⁸ En 1917, Klee representa *Ab ovo*. Se trata de una figura de formas geometrizarantes, de colores vivos, que contiene un corazón rosa que presenta un punto gris situado en un extremo. Si bien Richard Verdi compara la imagen que aparece en *Ab ovo* con fotografías de embriones,²⁹ la figura del huevo cósmico se relaciona con antiguas cosmogonías.

²⁵ Christian Geelhaar, *Klee and the Bauhaus* (Bath: Adams & Dart, 1973), p.56.

²⁶ *Ibid.*, p. 51.

²⁷ *Ibid.*, pp. 51-55,

²⁸ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p. 4.

²⁹ Richard Verdi, *Klee and Nature* (Londres: A. Zwemmer Ltd., 1984), p. 169 ss.



Ab ovo (1917)

En la tradición órfica se derivan cosmogonías que consideran el mundo surge de un huevo. Existen varias versiones. Así, en las *Rapsodias* órficas se describe que Crono produjo a Éter y a Caos quienes engendran el huevo.³⁰ En la variante de Atenágoras se detalla que Heracles o Crono, creado por el agua y el barro, produjo un huevo que se rompió en dos originando la parte superior a Urano y la parte inferior a Ge.³¹ Del huevo se formaron el cielo y la tierra pero también surgió Eros, el espíritu de la procreación.³² Aristófanes en *Las Aves* menciona el huevo como elemento cosmogónico relacionado con la figura alada de Eros:

(...) en los senos ilimitados de Erebo, la Noche de negras alas alumbra primeramente un huevo, del que, al término de las estaciones, brotó Eros el deseado, brillante su espalda con alas doradas, semejante a los ventosos torbellinos.³³

Aunque Klee no menciona en ningún momento en sus *Diarios* a la mística medieval alemana Hildegard von Bingen, la representación

³⁰ G. S. Kirk, J. E. Raven y M. Schofield, *Los filósofos presocráticos*, p. 47.

³¹ *Ibid.*, p. 49.

³² W. K. C. Guthrie, *Historia de la filosofía griega I* (Barcelona: RBA, 2005), p. 77.

³³ *Op. cit.*, p. 51.

de *Ab ovo* recuerda sobremanera a una visión sobre el "huevo cósmico" que tuvo esta mística nacida a finales del siglo XI. La imagen visionada del "huevo cósmico" constituye la tercera visión relatada por la propia Hildegard von Bingen en el primer libro de *Scivias*.

MOVIMIENTO

El movimiento se erige como un concepto clave en la concepción teórica del arte que construye Klee. Considera el movimiento como la base de todo pues todo es dinámico. Así, la obra artística surge del movimiento el cual queda capturado en la obra de arte, la cual, a su vez, se comprende a través del movimiento que realizan los ojos al contemplarla.³⁴ La esencia de la obra de arte se basa, pues, en el movimiento de la forma como elemento creador.³⁵

Heráclito mantenía que todo está en continuo movimiento y cambio. Esta idea de cambio, de fluir continuo la expresó mediante la imagen de un río: "Aguas distintas fluyen sobre los que entran en los mismos ríos. Se esparce y... se junta... se reúne y se separa... se acerca y se va."³⁶ Esta teoría del cambio continuo se relaciona con la de la identidad de los contrarios al ser el cambio cíclico pues para Heráclito "lo que cambia aparentemente en otra cosa distinta y luego vuelve a lo que era antes tiene que haber sido en cierto modo lo mismo todo el tiempo."³⁷ Klee, cuando afirma que todo se mueve, manifiesta una idea heraclíteica pero, también, transmite una tesis que Robert Delaunay expresa en su artículo *La Lumière (La luz)* donde vehicula ideas órficas. Así, Delaunay transcribe la idea del movimiento vital del mundo.³⁸

³⁴ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p. 78.

³⁵ *Ibid.*, p. 17.

³⁶ G. S. Kirk, J. E. Raven y M. Schofield, *Los filósofos presocráticos*, p. 284.

³⁷ W. K. C. Guthrie, *Historia de la filosofía griega I*, p. 426.

³⁸ Gustav Vriesen y Max Imdahl, *Robert Delaunay: Light and Color* (Nueva York: Harry N. Abrams, 1969), p. 8.

OPOSICIÓN

Klee no entiende un concepto sin la presencia de su contrario. Afirma que no existe un concepto por sí solo. Un concepto debe su existencia porque concurre su opuesto. Klee, pues, habla de pares de conceptos que se contraponen como caos-cosmos u orden-desorden. En consecuencia, concibe el dualismo desde la unidad.³⁹ Geelhaar recoge algunos de los pares de conceptos opuestos que aparecen en la filosofía artística de Klee. Menciona los pares formados por: lo estático y lo dinámico; lo lógico y lo psicológico; lo emocional y lo ético; lo trágico y lo órfico; el individuo y Dios; Richard Wagner y Mozart; el impulso y la solución; la racionalidad y la irracionalidad; y lo ponderable y lo imponderable.⁴⁰

Esta concepción de Klee sobre los pares de conceptos opuestos se asemeja a las tesis formuladas por Anaximandro y Heráclito. En la cosmogonía de Anaximandro, de lo Uno, de lo Indefinido o de lo Ilimitado, se separan los opuestos tal y como recoge Aristóteles en la *Física*.⁴¹ Para Heráclito, por el contrario, existía una unidad esencial de los opuestos pues "el camino de arriba y abajo es uno y el mismo."⁴² Cada par de opuestos forma una unidad y una pluralidad: "Las cosas en conjunto son todo y no todo, idéntico y no idéntico, armónico y no armónico, lo uno nace del todo y del uno nacen todas las cosas."⁴³

PUNTO (GRIS)

En el caos primigenio, la luz y la oscuridad permanecían dentro de la unidad. Klee compara la gradación que se produce desde el

³⁹ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p. 15-16.

⁴⁰ Christian Geelhaar, *Paul Klee and the Bauhaus*, p. 169 (nota final número 3 perteneciente al capítulo *Cool Romanticism*).

⁴¹ G. S. Kirk, J. E. Raven y M. Schofield, *Los filósofos presocráticos*, p. 192.

⁴² *Ibid.*, p. 275.

⁴³ *Ibid.*, p. 277.

blanco hasta el negro con el caos primordial cuando aún la luz y la oscuridad se mantenían unidas. Así, relaciona la luz con el color blanco mientras que a la oscuridad la asocia con el color negro. Considera que en el orden natural del cosmos debe reinar un equilibrio vital entre estos dos polos opuestos.⁴⁴

Simboliza pictóricamente el caos con un punto aunque señala que no se trata de un punto matemático. El punto gris representa, pues, un punto aciago que oscila entre la existencia y la no existencia. Klee justifica el ser de color gris a través de la contraposición de polos afirmando que es gris porque no es blanco ni negro o porque es, a la vez, blanco y negro; porque no está ni arriba ni abajo o porque está tanto arriba como abajo; porque no es ni frío ni cálido; y porque es un punto adimensional aunque hallándose entre dimensiones. El punto gris, en consecuencia, encarna el caos primigenio desde donde surge el orden que se irradia en todas direcciones.⁴⁵

Esta imagen del gris gestado a partir del blanco y el negro remite a Goethe. En su *Zur Farbenlehre (Teoría del Color)* Goethe considera al negro como el color representativo de la oscuridad mientras que el blanco lo asocia a la luz. En consecuencia, el color gris representa una semioscuridad de la que participan la luz y la oscuridad.⁴⁶ Esto le lleva a analizar, con sumo detenimiento, los bordes coloreados que aparecen cuando a una forma gris se le induce un fenómeno óptico de refracción producido a través de un prisma.

En la teoría sobre el color que expone Klee, durante las sesiones que imparte en la Bauhaus, se explica, de alguna manera, la importancia que otorga al color gris. Klee estudia los colores primarios y los complementarios. Para ello dibuja un triángulo en vez

⁴⁴ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p. 10.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 3-4.

⁴⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Goethe Werke Band 13* (Munich: Verlag C. H. Beck, 1981), p. 384 (número 249).

de un círculo cromático. En cada uno de los vértices de este triángulo sitúa un color primario: el rojo, el azul y el amarillo. Cuando se combinan estos colores primarios originan los complementarios. Así, en la mitad de cada lado del triángulo coloca el color complementario obtenido. En el lado definido por el rojo y el azul, dispone el violeta; en el que une el azul y el amarillo, el verde; y en el que va del amarillo al rojo, el naranja. Si se traza una línea que enlace cada color complementario con el color primario emplazado en el vértice opuesto, perpendicular al punto medio donde se ubica el color complementario, luego las tres mediatrices se encuentran en un punto, en el punto gris.⁴⁷ En consecuencia, Klee concluye que los colores complementarios contienen el gris y que éste se forma a sí mismo.⁴⁸

Esta representación es una esquematización del estudio de los colores que realizó Philip Otto Runge en su tratado sobre la esfera de los colores que publicó en 1810. Runge no considera el blanco y el negro como verdaderos colores. Blanco y negro se contraponen expresando lo claro y lo oscuro o la luz y la tiniebla.⁴⁹ Runge dispone en cada uno de los vértices de un triángulo equilátero, como reproduce Klee, uno de los tres colores puros o fuerzas naturales puras, el azul, el amarillo y el rojo. Encima de cada lado del triángulo sitúa los colores resultantes de la mezcla de los colores situados en los vértices que conforman cada lado. Así, obtiene el violeta de la mezcla del rojo y el azul; el naranja de la combinación del rojo y el amarillo; y el verde resultante de la mezclanza del amarillo y el azul. Runge opone la unidad de los tres colores puros a la pluralidad que se deriva de cada una de las tres mezclas pues éstas contienen infinidad de grados. Dibuja, luego, un triángulo invertido dentro de este triángulo formado por los colores puros. Los vértices de este

⁴⁷ Paul Klee, *Cours du Bauhaus* (París: Éditions Hazan, 2004), p. 216.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 217.

⁴⁹ Novalis et al., *Fragmentos para una teoría romántica del arte* (Madrid: Tecnos, 1987 (2ª edición 1994)), p. 149.

triángulo invertido se sitúan en el punto medio de cada lado del otro triángulo. Puesto que todos los colores puros y sus mezclas están relacionados con el blanco y el negro proyecta una esfera tridimensional. Esta esfera surge de extrapolar el triángulo invertido hacia el exterior de manera que se forma una estrella de seis puntas constituida por dos triángulos equiláteros que están invertidos uno respecto al otro. Un triángulo contiene en sus vértices los colores puros mientras que el otro, el invertido, sitúa en sus vértices los colores obtenidos a partir de las mezclas de los puros. Esta estrella de seis puntas, pues, describe un círculo y se inscribe en él. Erige una línea vertical, perpendicular al plano que contiene la estrella y el círculo, que pasa por el centro del círculo y de la estrella. En la parte superior de la línea vertical coloca el color blanco mientras que en el extremo inferior sitúa el color negro. En el punto central donde convergen el círculo, la estrella y la línea aparece el gris, un gris completamente neutro, resultado de la acción del blanco y el negro.⁵⁰ Este punto gris se interpreta como el “punto medio universal” puesto que se encuentra en idéntica diferencia respecto al azul, al rojo, al amarillo, al blanco y al negro.⁵¹

Klee concibe, además, la teoría del color desde el movimiento. Aunque menciona a Goethe, Philip Otto Runge, Delacroix y Kandinsky cuyas ideas reconoce influyen su propia teoría,⁵² la presencia del movimiento se debe a Delaunay. En su artículo *La Lumière (La Luz)*, traducido al alemán por Klee, Delaunay dota de movimiento a los colores por la presencia de la luz en la naturaleza. El concepto de simultaneidad, derivado de la existencia de profundidad en la realidad, la cual, a su vez, se origina en el movimiento de la luz, se asocia a la armonía, al ritmo de los colores.⁵³ Klee, cuando busca los pares auténticos de colores, estudia estos pares a partir de un

⁵⁰ Novalis et al., *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, p. 149 ss.

⁵¹ *Ibid.*, p. 155.

⁵² Paul Klee, *Cours du Bauhaus*, p. 184.

⁵³ Gustav Vriesen y Max Imdahl, *Robert Delaunay: Light and Color*, p. 8.

escalonamiento de siete grados. Entiende la gestación de los colores como un movimiento infinito y continuo que conduce de un color a otro como si fuese una secuencia, una secuencia a la que incorpora terminología musical en forma de *crescendo*, *minuendo*, voces o canon.⁵⁴

Michael Baumgartner en el artículo *Principielle Ordnung (Orden primario)* incluido en el libro *Paul Klee, die Kunst des Sichtbarmachens (Paul Klee, el arte de hacer visible)* compara la teoría del color de Klee con las tesis sobre el color sostenidas por Karl Koelsch y con aquellas expuestas por Ostwald en el libro *Einführung in die Farbenlehre (Introducción a la teoría del color)*. Así, muestra cómo una ilustración que acompaña las explicaciones sobre el canon de la totalidad cromática (Kanon der farbigen Totalität) fechado el día 19 de diciembre de 1922 se asemeja enormemente con una ilustración del círculo cromático que aparece en un libro de Koelsch sobre teorías ondulatorias aplicadas a la luz y el color publicado en 1922. Además, Koelsch expuso sus teorías sobre la luz y el color en junio de 1921 en un aula de la universidad de Munich.⁵⁵

5.2 Lo celeste

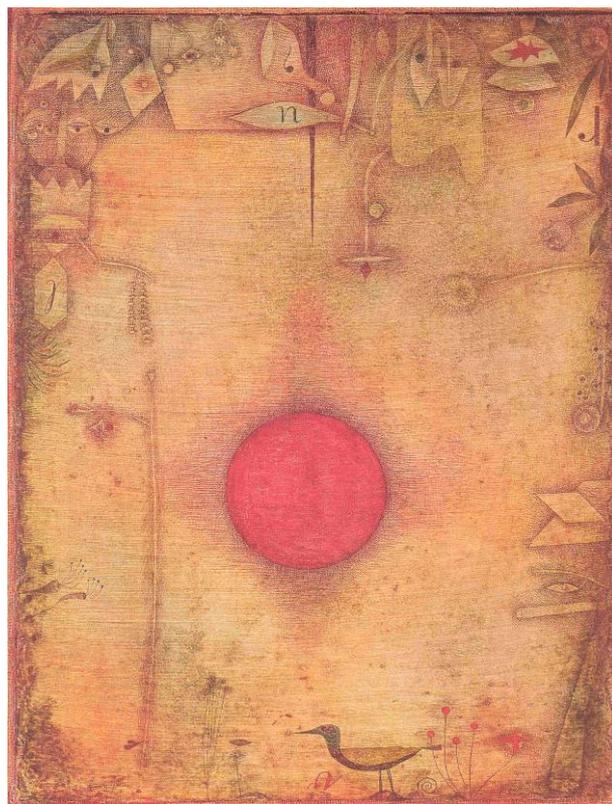
En *Lo celeste* se recogen una serie de símbolos e imágenes que Klee utiliza para representar cuerpos y seres celestes. Por una parte, se analizan el sol y la estrellas como cuerpos celestes. Mientras el sol, y, a veces, la luna, se simbolizan mediante un círculo, un símbolo que ya fue parcialmente estudiado en el capítulo anterior, las estrellas aparecen formadas por la combinación de dos triángulos invertidos que se entrelazan. Ni el sol ni las estrellas sufren evolución alguna en su representación formal. Por otra parte, se investigan los

⁵⁴ Paul Klee, *Cours du Bauhaus*, p. 202 ss.

⁵⁵ Paul Klee, *Paul Klee, die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus*, edición a cargo del Kunstmuseum de Berna y de la Paul-Klee-Stiftung (Berna: Benteli Verlag, 2000), pp. 35-37.

seres celestes donde se engloban las figuras aladas que describió Klee a lo largo de su carrera artística. Estos seres celestiales se caracterizan, pues, por la presencia de una o dos alas. Este conjunto lo forman, por un lado, imágenes de figuras humanas y representaciones que adoptan forma humana pero que, en ambos casos, se describen aladas y, por el otro, los ángeles. Se intenta establecer una secuencia evolutiva que se inicia con las primeras representaciones de figuras humanizadas, pero aladas, recorriendo, luego, las descripciones aladas que concibe Klee para finalizar con la serie de ángeles que caracterizan la etapa última del artista.

EL SOL (Y LA LUNA)



Ad Marginem (1930)

Klee representa el sol a través de una forma circular que no evoluciona ni se transforma. Puede presentar líneas a su alrededor

en forma de rayos solares. A veces, el sol y la luna comparten forma de representación aunque la luna se acostumbra a representar mediante una sección circular. En *Ad Marginem*, realizado en 1930, Klee pinta un sol de color rojo intenso que ocupa una posición central en el cuadro. En los márgenes se disponen elementos botánicos imaginarios. En la parte inferior de la pintura aparece un pájaro acompañado de un caracol. A cada lado del cuadro Klee escribe una letra: en la parte inferior, una uve invertida; en la parte superior una ene aunque bien podría tratarse de una u invertida; en el lado derecho, una erre invertida; y en el lado izquierdo, una ele invertida. Parece como si Klee quisiese emular con esta pintura la representación de un *marginalia*, las anotaciones explicativas, a veces ilustradas, que se realizaban en los textos manuscritos medievales, o bien un ciclo natural.

Para Klee, el círculo es una forma cósmica, la más pura de las que incorporan movimiento.⁵⁶ En Alcmeón, considerado por algunos como un pitagórico, el círculo representaba el movimiento circular o cíclico pues une el principio con el fin. En este sentido, Heráclito consideraba que en un círculo "el principio y el fin son comunes."⁵⁷ Esta relación del círculo con el movimiento cíclico planteaba, además, una cuestión temporal vinculada con la naturaleza del tiempo.

En *Ad Marginem*, Klee puede representar este movimiento cíclico de forma dual. Por un lado, dibuja un sol rojo, un tanto desplazado del centro, hacia abajo, alrededor del cual describe una serie de elementos de origen botánico completamente imaginarios, reminiscentes, algunos, de las ilustraciones realizadas por Haeckel. Esta flora, que crece en este universo de Klee, se acompaña sólo de dos animales, un pájaro y un caracol. Si bien Philippe Comte interpreta esta pintura sugiriendo que su visión conduce hacia el margen de las cosas, "where we are haunted by these marginal

⁵⁶ Paul Klee, *Pedagogical sketchbook*, p. 53.

⁵⁷ W.K.C. Guthrie, *Historia de la filosofía griega I*, p. 333.

figures on the borders of reality itself,"⁵⁸ *Ad Marginem* parece corresponderse con una representación cósmica donde se detalla un ciclo natural.

LA ESTRELLA

La representación de la estrella se realiza a partir de dos triángulos equiláteros invertidos el uno en relación con el otro. Y un triángulo se origina por mediación de Eros quien destensa la relación que se establece entre un punto y una línea. Un triángulo, pues, se caracteriza por la tensión existente entre un punto y una línea.⁵⁹ La estrella, en Klee, posee, en consecuencia, seis puntas definidas por los vértices de estos dos triángulos. Al igual que el sol, o la luna, cuando comparten la forma circular como símbolo, la estrella no evoluciona ni se transforma a lo largo de la carrera artística de Klee.

En 1923, Klee pinta *Blutige Tränen (Lágrimas de sangre)*. Representa una figura femenina de cuyos ojos brotan lágrimas rojas como la sangre. De esta figura sólo se muestra la cabeza, que está sesgada a nivel del cuello. El rostro es circular, con una representación muy geometrizable de los rasgos faciales. Un velo o bien una melena cae, lánguido y lacio, por la parte trasera de esta cabeza. A cada lado de esta figura, se sitúan dos estrellas dispuestas en sendos rectángulos, uno de ellos, el de la derecha, un tanto inclinado. Encima de la figura femenina aparece un objeto de forma alargada del que también brota una gota de sangre. Los colores se mueven dentro de la gama de los rojos y los azules. En el interior de la estrella situada a la izquierda, en el espacio geométrico donde los dos triángulos equiláteros se funden, surge el color gris. El fondo es

⁵⁸ Philippe Comte, *Paul Klee* (Woodstock, N.Y.: Overlook Press, 1991), p. 164. Versión española: "donde quedamos embrujados por estas figuras marginales que se hallan en los límites de la realidad misma." Si no se indica lo contrario, las traducciones al castellano de este capítulo son mías.

⁵⁹ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p. 113.

azulado con unos pocos matices rojizos. La presencia dominante del azul confiere un halo de tristeza a esta imagen.



Lágrimas de sangre (1923)

Las estrellas aparecen en las cosmogonías de los antiguos pensadores griegos. En estas teorías que explican el origen del cosmos se tiende a vincular la formación de las estrellas con un cierto componente ígneo. Así, Anaximandro afirmaba que “los cuerpos celestes nacen como un círculo de fuego separado del fuego del mundo y rodeado por aire.”⁶⁰ Anaxágoras, por su parte, equiparaba a las estrellas con piedras ígneas “que la rotación del éter lleva consigo en su movimiento.”⁶¹ Sin embargo, entre los pitagóricos, tal y como recoge Aristófanes en una de sus obras, se relacionaba a los hombres con las estrellas pues estos cuerpos celestes se consideraban las almas de los hombres muertos.⁶²

⁶⁰ G. S. Kirk, J. E. Raven y M. Schofield, *Los filósofos presocráticos*, p. 200.

⁶¹ *Ibid.*, p. 532.

⁶² W.K.C. Guthrie, *Historia de la filosofía griega I*, p. 331.

Klee, en *Lágrimas de sangre*, podría combinar la versión aristofánica del mito pitagórico, que identifica las estrellas con las almas de los hombres, con la teogonía hesiódica reproducida en las *Metamorfosis* de Ovidio. Según Hesíodo, los Gigantes nacieron de la fecundación de Gea por las gotas de sangre procedentes de la castración de Urano por Crono. Al morir los Gigantes, Ovidio agrega que “la Tierra se humedeció empapada por la abundante sangre de sus hijos.”⁶³ Partiendo, pues, de Aristófanes y Ovidio, Klee podría representar a Gea, en cuerpo femenino, llorando lágrimas de sangre por la muerte de sus hijos, cuyas almas se situarían en las estrellas que la custodian.

LOS ÁNGELES

En el universo pictórico de Klee los ángeles empiezan a aparecer a finales de los años 30. Son ángeles que se asemejan a los hombres. Son hombres que se pueden reconocer como ángeles. Klee no considera a los ángeles como seres divinos, jerárquicamente superiores a los hombres. Los ángeles son, para él, seres dotados de rasgos y matices humanos. Así pues, como los ángeles adoptan características y particularidades que son, en principio, inherentes a los seres humanos, aquello que separa y distancia los ángeles de los hombres se difumina. Los títulos que acompañan los cuadros de Klee con temática angelical reflejan esta humanización o desangelización que soportan estos seres alados. Estas representaciones de ángeles se definen por términos adscritos a la condición humana como olvido, feminidad, pobreza, tristeza, duda y prudencia, entre otros. Las figuras aladas de Klee evolucionan a lo largo de su carrera. Así, mientras en sus primeras etapas artísticas, las representaciones de los seres alados se recubren de sátira y de lo grotesco con tintes políticos, las imágenes de ángeles que realiza en su último periodo

⁶³ Ovidio, *Metamorfosis*, p. 201.

creativo se caracterizan por la presencia de ciertas dosis de humor alejado de todo sarcasmo caricaturesco.

Invenciones (1903-05)

Aunque Klee pinta la mayoría de estos ángeles en las postrimerías de su vida, cuando la muerte le estaba ya acechando, si se estudia el conjunto de su obra se puede establecer un cierto recorrido evolutivo dentro de este mundo angelical. Así, en el año 1905 existe un primer intento de dibujar un ángel cuando concibe la figura de un héroe que se distingue anatómicamente por presentar un ala. Este *Héroe con ala* pertenece a una serie de grabados titulada *Inventionen (Invenciones)*, que fue gestada entre 1903 y 1905.

Señala Hans Christoph von Tavel que los 11 grabados, o 15 si se incluyen todas las variaciones realizadas, que componen *Inventionen* muestran la inclinación que Klee sentía por el teatro dada la presencia de máscaras, vestuario y una determinada disposición escénica en la composición de estos aguafuertes que es propia del mundo del teatro.⁶⁴ Sin embargo, a pesar de la teatralidad que desprenden, estos grabados se caracterizan por la prevalencia de la sátira y la comedia. Constituyen, pues, una crítica burlesca a la sociedad a la que Klee pertenecía. Son grabados que se inspiran en la literatura pero no en la obra de otros artistas. Compara Tavel *Inventionen* con la obra del comediógrafo griego Aristófanes, a quien Klee admiraba profundamente.⁶⁵

Klee detalla con precisión en sus *Diarios* el proceso creativo que acompaña la elaboración de estos grabados. Así, en una entrada correspondiente al mes de marzo de 1902 comenta, en relación a una nueva composición que tiene en mente, que "die Satire ist gelöst in

⁶⁴ Hans Christoph von Tavel, *Appunti su Paul Klee en Paul Klee. Uomo, pittore, disegnatore* (Milán: Mazzotta, 2004), p. 17.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 19-20.

leichter Trauer."⁶⁶ Posteriormente, en junio del mismo año, sostiene que "Satire darf kein überflüssiger Unmut sein, sondern Unmut im Hinblick auf das Höhere."⁶⁷ A principios de 1905, Klee concluye que la sátira es el dolor de los intelectuales.⁶⁸

La sátira, pues, inunda estos primeros aguafuertes de Klee. Annegret Hoberg en *Irony and Grottesque* sostiene que, a través de esta serie de grabados, Klee inventa una nueva forma de representación simbólica. Se trata, no obstante, de un simbolismo al que Klee imprime un marcado carácter personal. En sus aguafuertes se observa un alejamiento y un acercamiento a este simbolismo. Así, Klee se aparta de este simbolismo cuando analiza y revela minuciosamente el dibujo que contiene el grabado mientras que regresa a él mediante un realismo conseguido con una ruptura inquietante que se produce entre el plano y el espacio pictóricos.⁶⁹ Según Hoberg, aunque las fuentes de las que bebe Klee se hallan en los modelos creados por los artistas Félicien Rops y Max Klinger, Klee introduce en los personajes que concibe un rasgo, nuevo y moderno, que se define por su alienación,⁷⁰ una alienación que se aúna con una parodia de la tradición. Estas características innovadoras que presentan los grabados de Klee se logran mediante el uso de una técnica precisa:

Marcel Franciscano maintains that part of the satirical effect of the drawings is derived from this travesty of tradition: For the *Inventionen* Klee selected a consciously meticulous and demanding technique that forced him to reproduce individual forms with extreme precision and detail. It was an attempt to introduce into his work something of the

⁶⁶ Paul Klee, *Tagebücher*, p. 105 [D379]. Versión española: "la sátira queda diluida en una ligera melancolía." En Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, p. 80.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 132 [D420]. Versión española: "la sátira no debe ser un descontento superfluo, sino un descontento con vistas a lo superior." En *Ibid.*, p. 100.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 178 [D599] (*Ibid.*, p. 134).

⁶⁹ Keith Hartley et al., editores, *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990* (Londres: Thames and Hudson, 1994), p. 381.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 381.

monumentality and creative austerity that he had found in the art and architecture of Italy, without thereby striving for the classical ideal of beauty that he admired, but did not feel capable of realizing. His solution was a style that he was retrospectively to call gothic-classical.⁷¹

Klee pretende describir la ridiculez humana de la forma más simple posible, en blanco y negro.⁷² Resume Klee de manera sucinta el contenido de *Inventionen* con estas palabras: "Lächerlicher Mensch, göttlicher Gott. Oder Haß dem Durchschnitt sumpfiger Menschenniederung im Hinblick auf mögliche Höhen des Menschentums."⁷³ En consecuencia, esta serie de grabados refleja las limitaciones de la naturaleza humana. Acerca de uno de ellos, *Begegnung* (*Encuentro*), relata:

Das Sujet meiner Bilder scheint einfacher zu werden. Ich skizzierte eine *Begegnung*. Zwei Männer sind eben aneinander vorbeigegangen. Der eine wendet, die Hände in der Tasche, im Weiterschreiten den Oberkörper nach dem andern um. Das ist alles.⁷⁴

Este *Encuentro* da origen, posteriormente, a *Zwei Männer einander in höherer Stellung vermutend, begegnen sich* (*Dos hombres se encuentran creyendo hallarse en posición más elevada*). Con fecha del 14 de septiembre de 1903, Klee escribe en su *Diarios* que "am

⁷¹ Keith Hartley et al., editores, *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990*, p. 382. Versión española: "Marcel Franciscano mantiene que parte del efecto de los dibujos se deriva de esta parodia de la tradición: Para *Inventionen* Klee seleccionó conscientemente una técnica meticulosa y exigente que le forzó a reproducir las formas individuales con un detalle y una precisión extremos. Se trataba de un intento de introducir en su obra algo de la monumentalidad y la austeridad creativa que había hallado en el arte y la arquitectura de Italia, sin, de ese modo, luchar por el ideal clásico de la belleza que había admirado pero que no se sentía capaz de realizar. Su solución consistía en un estilo que él mismo llamó retrospectivamente gótico-clásico."

⁷² *Ibid.*, p. 382.

⁷³ Paul Klee, *Tagebücher*, p. 132 [D420]. Versión española: "Hombre ridículo, dios divino. Un odio a la mediocridad de las pantanosas bajezas humanas con vistas a una posible altura de la humanidad." En Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, p. 100.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 146 [D486]. Versión española: "El tema de mis cuadros parece hacerse más sencillo. Esboqué un *Encuentro*. Dos hombres acaban de cruzarse en el camino. Con las manos en los bolsillos, uno de ellos vuelve el torso hacia el otro mientras sigue caminando. Eso es todo." En *Ibid.*, p. 110.

vierzehnten September ist es leer um mich, kalt und öde, böse und verflucht.”⁷⁵ Este estado anímico le lleva a dedicarse, dejando aflorar el resentimiento que le embargaba, a este grabado en búsqueda de un consuelo para la situación social en la que se hallaba.⁷⁶

Por lo tanto, Klee, a través de estos grabados satíricos, reflexiona sobre la condición humana lo que le conduce a una crítica ácida de la sociedad burguesa. Así, mientras Klee descubre, en relación a *Jungfrau im Baum (Doncella en el árbol)*, que “die Dame will durch die Jungfrauschaft etwas Besonderes sein, ohne dadurch eine sehr glückliche Figur zu machen,”⁷⁷ en otro grabado con temática femenina, *Weib und Tier (Mujer y animal)*, cuyo contenido poético concuerda con el de *Doncella en el árbol*, Klee persigue denunciar la hipocresía sexual que acompaña determinados comportamientos individuales: “Das Tier im Manne verfolgt die Dame, die dafür nicht ganz unempfindlich ist. Beziehungen der Dame zum Tierischen. Eine kleine Entkleidung der Damenpsyche. Feststellung einer nach außen gern verschleierte Wahrheit.”⁷⁸

Si bien estos aguafuertes que configuran la serie *Inventionen* constituyen, por una parte, en su conjunto, una crítica a la sociedad burguesa de la que Klee era hijo, evidencian, por otra parte, las contradicciones y limitaciones que esconde la condición humana. Klee trata de extrapolar mediante las actitudes individuales que muestran los personajes que recorren sus grabados lo que ocurre en el seno de la sociedad burguesa de principios de siglo XX. Su crítica de la sociedad se basa, pues, en una crítica al sujeto, a la condición individual. Así, a través del grabado *Neue Perseus (Nuevo Perseo)*

⁷⁵ Paul Klee, *Tagebücher*, p. 154 [D519]. Versión española: “el 14 de septiembre todo lo que me rodea es vacío, frío y tedioso, malvado y maldito.” En Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, p. 116.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 154 [D519] (*Ibid.*, p. 116).

⁷⁷ *Ibid.*, p. 154 [D514]. Versión española: “la dama quiere ser algo especial gracias a su virginidad, sin revelar con ello una figura precisamente feliz.” En *Ibid.*, p. 115.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 153 [D513]. Versión española: “El animal dentro del hombre persigue a la dama, que no se muestra del todo indiferente. Relaciones de la dama con el animal. Poner un poco al descubierto la psicología de la dama. Determinación de una verdad que suele disimularse siempre que se puede.” En *Ibid.*, p. 115.

Klee pretende erradicar el sufrimiento, el dolor que acompaña al individuo, mediante un proceso simbólico de decapitación artística que vive el personaje de este aguafuerte:

Dieser *neue Perseus* hat dem traurig-stumpfen Ungeheuer Leid durch Kopfabhauen den Garaus gemacht. Dieser Vorgang spielt sich physiognomisch in den Zügen des Mannes ab, dessen Antlitz ein Spiegel der Handlung sein soll. Zu den Grundspuren von Schmerz mischt sich als zweites ein Lachen, so daß es die Oberhand behält. Von hier aus gesehen, wird ungemischter Schmerz in dem seitwärts beigefügten Gorgonenhaupt ad absurdum geführt. Der Ausdruck ist mehr blöd, das Haupt seines Adels und seines Schlangenschmuckes bis auf lächerliche Reste beraubt. Der Witz hat über das Leid gesiegt (ein verfeinertes Nachspiel zum *Komiker*.⁷⁹

Este grabado *Komiker* (Cómico) revela, además, la influencia que ejerce la lectura de las comedias de Aristófanes en la concepción de sus obras. Klee lo describe como una "groteske Maske vor einem sittlich ernstesten Kopfe"⁸⁰ que se ubica en un entorno aristofánico pues "leider konnte ich der Versuchung, die Szenerie dieses grandiosen Theaters in einer Radierung zu übernehmen, nicht widerstehen."⁸¹

Sobre *Cómico*, Klee afirma que la máscara tras la que se oculta este personaje, al que describe lateralmente, representa el arte.⁸² Para Klee, las líneas que recorren y conforman la máscara son

⁷⁹ Paul Klee, *Tagebücher*, pp. 170-171 [D582]. Versión española: "Este *Nuevo Perseo* mandó al otro mundo al triste y embotado monstruo que es el Sufrimiento, decapitándolo. Este proceso se refleja fisonómicamente en los rasgos del hombre cuyo rostro se supone debe ser un espejo de la acción. A los vestigios fundamentales del dolor se une como segundo elemento la risa, en tal forma que vence sobre el primero. Desde este ángulo se lleva *ad absurdum* el dolor sin mezcla tal como aparece en la cabeza de la Gorgona, añadida a un lado. La expresión es más bien imbécil, la cabeza ha sido despojada de su nobleza y casi totalmente de sus adornos viperinos. La broma ha triunfado sobre el sufrimiento (epílogo refinado al *Cómico*)." En Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, p. 128.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 154 [D517]. Versión española: "grotesca máscara frente a una seria y mesurada cabeza." En *Ibid.*, p. 116.

⁸¹ *Ibid.*, p. 154 [D517]. Versión española: "por desgracia no pude vencer la tentación de transferir a un grabado el escenario de este magnífico teatro." En *Ibid.*, p. 116.

⁸² *Ibid.*, p. 183 [D618] (*Ibid.*, p. 138).

mecanismos para analizar la obra de arte pues considera que "die Zweistimmigkeit der Welten Kunst und Mensch ist organisch, wie bei einer Invention des Johann Sebastian."⁸³ No sólo esta entrada en sus *Diarios* ilumina este grabado sino que además sugiere que el nombre con que se conoce a este serie de grabados puede ser un homenaje del Klee músico a Johann Sebastián Bach quien compuso 15 *Invencciones* como ejercicios destinados a la educación musical de sus estudiantes entre 1717 y 1723.

En una entrada de sus *Diarios* correspondiente al mes de abril de 1905, Klee indica que la representación de otro busto, esta vez frontal, *Das drohende Haupt (La cabeza amenazante)*, constituye la última obra con la que se cierra esta serie de grabados. Considera Klee que este último aguafuerte es "ein düsterer Abschluß dieser Radierungen. Ein Gedanke, vernichtender als Tat. Reine Negation als Dämon. Die Physiognomie hauptsächlich resigniert."⁸⁴ En otra entrada posterior, pero perteneciente al mismo mes, Klee menciona el manifiesto componente de fealdad que presentan estos grabados, cuyo sentido, el de la presencia de esta fealdad, él mismo admite que "über den Sinn der ‚Häßlichkeit‘ meiner Figuren könnten Dissertationen geschrieben werden."⁸⁵

Sin embargo, aunque Klee reconoce la fealdad de los personajes que surcan sus aguafuertes, la realización de esta serie pone al descubierto las dudas e inseguridades que afronta el Klee artista quien indaga continuamente para intentar hallar un lugar en el mundo del arte. En junio de 1905 Klee, si bien se muestra orgulloso con el resultado final obtenido materializado como esta serie de grabados, observa que debe continuar buscando su propio camino

⁸³ Paul Klee, *Tagebücher*, p. 183 [D618]. Versión española: "el dúo de los mundos, arte y hombre, es orgánico, como en una Invención de Juan Sebastián." En Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, p. 138.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 182 [D610]. Versión española: "un sombrío final de estos grabados. Una idea más destructora que la acción. La negación pura como demonio. La fisonomía en lo fundamental resignada." En *Ibid.*, p. 136.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 183 [D618]. Versión española: "podrían escribirse tesis enteras acerca del sentido de la "fealdad" de mis figuras." En *Ibid.*, p. 138.

artístico al margen del grabado, del que no posee la especialización necesaria: "Ich will mit meinen Radierungen relativ zufrieden sein, nur geht es so nicht weiter, denn ich bin kein Spezialist. Vorläufig will ich doch nicht alles zusammenwerfen, sondern den logischen Weg herausfinden."⁸⁶ Destaca que le interesa observar este proceso de búsqueda en pos de su camino artístico como espectador. Además, designa la serie de grabados *Inventionen* como un opus I concluso:

Die Radierungen sehe ich als abgeschlossenes Opus eins vor mir, oder richtiger hinter mir. Denn sie muten mich schon an wie eine Historie aus meinem Dasein. Durch die Tat müßte ich das den anderen nun buweisen, mir nicht. Ich habe die bestimmtesten Gefühle, aber sie noch nicht in Kunst umgebildet. Für die anderen bin ich also der Alte, der rasch ermüdet und abspringt. Also heißt es nun wieder kämpfen; und zwar hauptsächlich gegen Hemmungen in der Verwertung meines ursprünglichen Talentes. Unfrei ist es sicher, aber deswegen darf ich der Anwendung, es zu unterschätzen, kein Recht zusprechen. Ich kämpfe auch noch viel zu ungestüm, ich müßte überhaupt nicht auf das Wort ‚kämpfen‘ kommen, wenn ich es rational betriebe. So wechseln wütende Anläufe und Depressionen schrecklicherweise miteinander ab. Dabei erhält mich vorläufig ein zuschauerhaftes Interesse an diesem Prozeß lebendig und wach. Ein autobiographisches Interesse. Fürchterlich, wenn dies Selbstzweck würde.⁸⁷

⁸⁶ Paul Klee, *Tagebücher*, p. 185 [D632]. Versión española: "Quiero darme por relativamente satisfecho con mis grabados, sólo que no puedo seguir así, pues no soy un especialista. Por lo pronto no voy a revolverlo todo; trataré de encontrar el camino lógico." En Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, p. 139.

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 197-198 [D693]. Versión española: "Considero los grabados como el opus I concluso, como opus que se encuentra ya detrás de mí. Pues me parecen ser ya como un episodio de mi vida. Mediante hechos debería demostrárselo a otros, no a mí. Tengo los sentimientos más determinados, pero aún no están transformados en arte. Para los otros sigo siendo el Viejo, que se cansa pronto y abandona las cosas.

De este modo se trata de emprender nuevamente la lucha, principalmente contra las inhibiciones en la valoración de mi talento original. Seguramente es poco libre, pero no por eso he de alentar mi propensión a menospreciarlo. Por otra parte lucho todavía con demasiado ímpetu, ni siquiera se me debería ocurrir la palabra "luchar" si mi actitud fuese racional. De este modo alternan terriblemente los impulsos furiosos y las depresiones.

Al propio tiempo me mantiene vivo y despierto un interés de espectador por este proceso. Un interés autobiográfico. Qué horrible si esto se convirtiese en finalidad en sí misma." En *Ibid.*, pp. 148-149.

En consecuencia, *Inventionen* es una obra que Klee, en agosto de 1905, considera perteneciente a una etapa artística que forma parte de su pasado más inmediato. Para Klee, la serie de grabados *Inventionen* significa un punto y aparte en su periplo artístico. Esto le supone meditar, efectuando una mirada retrospectiva, sobre lo que ha llevado a cabo a nivel artístico desde su estancia formativa en Munich hasta llegar a Berna. Intenta encontrar su lenguaje artístico, una manera propia de expresarse, de comunicarse en y a través del arte. No obstante, observa Klee una dualidad persistente en su arte que lo mantiene anclado y sin posibilidad de progresar pues no logra emanciparse de los estudios al natural. El darse cuenta de esta dualidad provoca poder producir "ohne direktes Naturstudium einige gültige Arbeiten."⁸⁸ Sin embargo, Klee entiende que debe proseguir en su lucha para situarse en el mundo del arte. Esta lucha, de la que él mismo se considera espectador, sugiere un viraje en el camino emprendido como artista. Este cambio de rumbo en su actividad artística se consigue, finalmente, a través de las ilustraciones que realiza para el *Candide* (*Cándido*) de Voltaire entre 1911 y 1912 lo que supone "a breakthrough to new, expressive devices of his own, for which he had been looking so tirelessly in previous years."⁸⁹

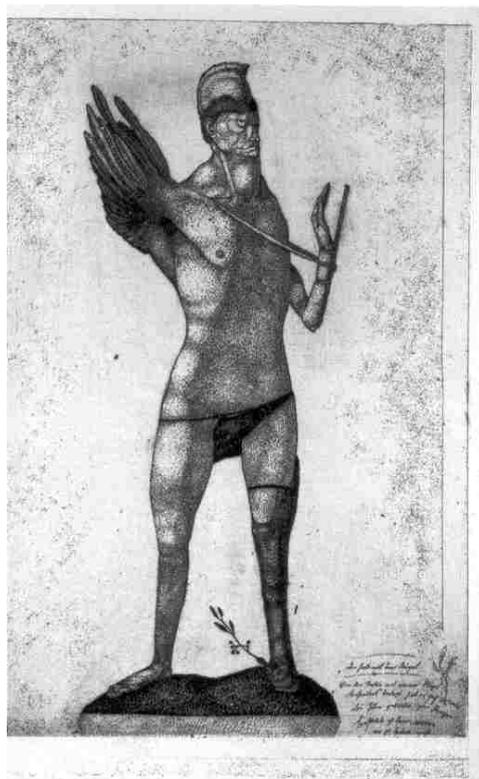
Héroe con ala (1905)

Der Held mit dem Flügel (*Héroe con ala*) forma parte de la serie de grabados *Inventionen*. Al ser una obra de la primera época de Klee, *Héroe con ala* aún no muestra con claridad los rasgos característicos que definen sus creaciones artísticas posteriores. Se trata, pues, de una obra perteneciente al período de aprendizaje y

⁸⁸ Paul Klee, *Tagebücher*, p. 160 [D555]. Versión española: "al menos algunas obras válidas sin recurrir al estudio directo de la naturaleza." En Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, p. 120.

⁸⁹ Keith Hartley et al., editores, *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990*, p. 382. Versión española: "un avance hacia mecanismos propios, nuevos y expresivos, los cuales había estado buscando con tanto esfuerzo durante los años previos."

descubrimiento de las posibilidades que anidaban en el Klee artista. Es una época en la que aún domina el mundo del claroscuro con algunas incursiones en el color, con el que Klee tantea. Sin embargo, el color no tiñe e invade el lenguaje pictórico de Klee de forma rotunda hasta después del viaje que realiza a Túnez con Macke y Moilliet en 1914.



Héroe con ala (1905)

El comentario que acompaña a este aguafuerte reza: "El héroe con el ala. Provisto por la naturaleza con un ala, se imagina que estaba destinado a volar; lo que es causa de su perdición."⁹⁰ Este grabado fue, en un principio, escogido, por el tamaño, según relata Klee en sus *Diarios*, por Franz Blei para publicarlo en la revista que editaba, *Hyperion*, aunque, luego, Meier-Gräfe lo desestima y decide publicar tres dibujos monocromos de Klee en lugar del grabado. Pero finalmente la editorial devolvió a Klee todos los dibujos y el grabado

⁹⁰ Susanna Partsch, *Klee* (Colonia: Taschen, 2000), p. 41.

sin que fuesen publicados.⁹¹ Según Hoberg, el rechazo hacia los dibujos de Klee por parte de las editoriales se debe a las características que presentaban las formas individuales que se representaban en ellos: "the markedly individual form (...) was a striking feature, and this made them unacceptable to popular satirical magazines."⁹² No sólo se pueden seguir en los *Diarios* de Klee los vanos intentos para conseguir la publicación de este héroe sino que su gestación también se detalla minuciosamente. Así, en enero de 1905, Klee anota:

Der Held mit dem Flügel, ein tragikomischer Held, vielleicht ein antiker Don Quijote. Diese im November 1904 sumpfig aufgetauchte Formel und dichterische Idee ist nun endgültig trockengelegt und ausgebaut. Dieser Mensch im Gegensatz zu göttlichen Wesen mit nur einem Engelsflügel geboren, macht unentwegte Flugversuche. Dabei bricht er Arm und Bein, hält aber trotzdem unter dem Banner seiner Idee aus. Der Kontrast seiner monumental-feierlichen Haltung zu seinem bereits ruinösen Zustand war besonders festzuhalten, als Sinnbild der Tragikomik.⁹³

Se trata de un héroe representado en términos clásicos. La desnudez lo acompaña como si fuese el héroe protagonista de un mito griego. La parte derecha de su cuerpo presenta dos inmovilizaciones: una a la altura del brazo y la otra en la pierna. El pie derecho pisa una rama de olivo. En el lado izquierdo, a la altura del hombro, en lugar de la

⁹¹ Paul Klee, *Tagebücher*, p. 239 [D829], p. 246 [D853] y p. 250 [D864]. Versión española en Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, pp. 178-179, p. 185 y p. 188.

⁹² Keith Hartley et al., editores, *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990*, p. 382. Versión española: "la forma marcadamente humana (...) era una característica destacada lo que provocaba que los dibujos no fueran aceptados por las revistas satíricas populares."

⁹³ *Op. cit.*, p. 172 [D585]. Versión española: "El héroe con un ala, un héroe tragicómico, quizá un antiguo Don Quijote. Esta fórmula e idea poética que se me presentó vagamente en noviembre de 1904 ha tomado ya contornos precisos. Este hombre, nacido con sólo un ala de ángel a diferencia de los seres divinos, intenta continuamente volar. Se rompe un brazo y una pierna, pero dominado por su idea fija persiste en su intento. El contraste entre su monumental y solemne actitud y su estado ruinoso era algo que quería yo plasmar especialmente, como símbolo de la tragicomedia." En *Op. cit.*, p. 129.

articulación que origina el brazo aparece un ala. A pesar de la inmovilidad que reviste el lado derecho, este héroe persiste en querer volar. Está intentando, en vano, alzar el vuelo. Realiza el gesto, el movimiento que le llevaría a levantarse del suelo. Sin embargo, todo intento es inútil. Su semblante es serio como si fuese incapaz de aceptar la realidad de su propia situación. La cabeza está tocada por una especie de casco militar similar al que pinta en el cuadro *Mefisto como Pallas* del año 1939. La mirada se dirige hacia el horizonte, hacia un punto indeterminado donde posa y fija la mirada antes de proceder a intentar a volar.

Klee dibuja un héroe siguiendo el canon clásico, como si fuese una escultura, pero al que pervierte mediante una obscena fealdad.⁹⁴ Se trata de un héroe con todas sus contradicciones, unas contradicciones que no son ajenas al individuo. Su aspecto majestuoso contrasta con su inmovilidad, con su imposibilidad de volar. Es un hombre, no un ser divino. Un hombre que, a pesar de contener un signo aparente de divinidad como es el ala, no acepta las limitaciones humanas, sus fracturas. Es un héroe que se asemeja a Dédalo o a Ícaro, quienes diseñan alas para intentar huir del rey Minos desafiando a los dioses.

Federica Pirani en *Gli angeli di Klee (Los ángeles de Klee)* sugiere que la figura de este héroe alado se deriva de una visión romántica de la realidad humana o de la condición existencial del artista que constituye el eje central por el que discurre toda la poética de Klee; una visión romántica que, sin sufrir apenas variaciones, Klee retoma durante su estancia en la Bauhaus.⁹⁵ Richard Verdi, por su parte, arguye que, en *Héroe con ala*, Klee se burla de los intentos del hombre por volar como si de un ángel se tratase.⁹⁶

⁹⁴ Keith Hartley et al., editores, *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990*, p. 382.

⁹⁵ Hans Christoph von Tavel, editor, *Paul Klee. Uomo, pittore, disegnatore*, pp. 53-54.

⁹⁶ Richard Verdi, *Klee and Nature*, p. 49.

Procedente o no de una idea romántica, la idea de volar aparece de forma recurrente en los sueños de Klee, donde, en sueños, se imagina volando. Ya el 22 de junio de 1902, Klee sueña con la figura de un hombre volando, sin escorzos y con la tercera dimensión incluida en el plano. Sueña con esta imagen, se sueña a sí mismo junto al modelo al que identifica con su yo proyectado.⁹⁷ Este sueño puede haberse materializado a través de este grabado *Héroe con ala*, que fue gestado, posteriormente, en enero de 1905.

El viejo Fénix (1905)

En marzo de 1905, Klee creó otro de los grabados que componen la serie *Inventionen, Der greise Phoenix (El viejo Fénix)*. Se trata de la representación, un tanto lateral aunque mantiene una cierta frontalidad, de un ave fénix, un ave fabulosa que los antiguos creían que renacía de sus cenizas. *El viejo Fénix* de Klee se halla de pie, como si aguardase el momento preciso para iniciar de nuevo su periplo vital después de haber renacido de sus cenizas. Se muestra con porte adulto pero con las características propias de un ave recién nacida. Es un ave con apenas plumas. Sus dos alas, como brazos, muestran su extrema desnudez. Sólo dos largas plumas surgen de los extremos de sus alas, que se asemejan a los dedos de una mano humana. Su apariencia física recuerda a una figura humana. Es un ave humanizada. Su ala izquierda sostiene un bastón tocado por una especie de calavera aviaria, cuyo cráneo está cubierto por cuatro plumas, como contera. Este puño en forma de una calavera de un ave constituye, de alguna manera, una imagen especular de este viejo fénix pues de su cabeza sólo brotan cinco plumas. Aunque, también, esta calavera bien podría tratarse de un recuerdo, de un *memento*, del ave fénix pericida de cuyas cenizas renace este viejo

⁹⁷ Paul Klee, *Tagebücher*, p. [D425]. Versión española en Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, p. 101.

fénix. Mientras su tórax presenta unos pocos plumones, el final de su espalda está cubierto por unas cuantas plumas dispuestas a modo de cola pero que no muestran ningún tipo de esplendor. Su pie izquierdo está hundido en el suelo mientras que el derecho reposa sobre el suelo. Unas flores crecen cerca del pie izquierdo.



El viejo Fénix (1905)

Klee considera que la representación de esta ave mítica, *El viejo Fénix*, a quien el paso de los siglos envejece lentamente aunque vuelve a renacer, "hat als Gleichnis etwas Homerisches; er gleicht in einem Punkt, wird aber im übrigen selbständig ausgestaltet."⁹⁸ En sus *Diarios*, con fecha del 20 de marzo de 1905 cuando tuvo lugar la

⁹⁸ Paul Klee, *Tagebücher*, p. 183 [D618]. Versión española: "tiene algo de homérico en cuanto parábola; es parecido en un punto, pero en lo demás es elaborado independientemente." En Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, p. 138.

primera impresión, Klee describe este grabado con las siguientes palabras:

Der greise Phoenix stellt keine Idealgestalt vor; er ist wirklich nahezu 500 Jahre alt, und es ist ihm, wie ersichtlich, in dieser Zeit allerlei zugestoßen. Diese Kreuzung von Realismus und Fabel ergibt die komische Wirkung. Ohne Tragik ist der Ausdruck auch nicht und der Gedanke, daß dieses Wesen nun bald zur Parthenogenese schreiten wird, eröffnet auch keine heiteren Perspektiven. Der Rhythmus der Unzulänglichkeit mit 500jähriger Periodizität ist eine erhaben-komische Vorstellung. Obwohl Ovid nicht dazu paßt, ist dort manches Hübsche über diesen Vogel zu lesen (Metamorphose XV 393 f.). Mir ist lieber, er wird nicht gewaltsam verbrannt, da bin ich mit Ovid eins.⁹⁹

Klee se refiere a las *Metamorfosis* de Ovidio y menciona a Homero para equiparar este grabado con una parábola o con una combinación de fábula y realismo lo que produce que esta imagen se revista de tragicomedia. En una carta a Lily Stumpf, fechada el 19 de febrero de 1905, Klee añade, en relación a *El viejo Fénix*, que este aguafuerte representa una alegoría de la insuficiencia, una insuficiencia que ha sido destruida por las llamas y que ahora resurge renovada de sus cenizas. Encarna, pues, el mito de la eterna renovación:

(...) un'allegoria dell'insufficienza como fenice risorgente; [...] Bisogna pensare, in qualche modo, che vi è appena stata una rivoluzione, l'insufficienza è stata bruciata, e ora risorge ringiovanita dalle proprie ceneri. [...] Inoltre, dalla testa, del torace e delle braccia ho [già

⁹⁹ Paul Klee, *Tagebücher*, pp. 178-179 [D602]. Versión española: "El viejo Fénix no representaba una figura ideal, de veras tiene casi 500 años de edad, y según puede verse le han ocurrido bastantes cosas en ese tiempo. Esta mezcla de fábula y realismo produce ese efecto cómico. Pero la expresión no carece de tragedia, y la idea de que este ser emprenderá pronto su camino hacia la partenogénesis tampoco ofrece las más alegres perspectivas. El ritmo de la insuficiencia con periodicidad de 500 años resulta una imagen a la vez solemne y cómica. Si bien Ovidio no juega con eso, pueden leerse en él varias notas simpáticas acerca de esta ave (*Metamorfosis*, XV). Yo prefiero que no sea quemado por la violencia, en eso estoy de acuerdo con Ovidio." En Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, pp. 134-135.

iniziato in passato] una *Allegorie des Ekels / Allegoria del disgusto*, anche se non rende affatto [...] c'è anche una *Digerierte Venus / Venere digerita*.¹⁰⁰

Matiza esta visión de esta alegoría tragicómica en otra carta dirigida a su prometida que está fechada el 20 de marzo de 1905. Define Klee *El viejo fénix* como un símbolo de la insuficiencia relativo a las más altas cosas humanas. Razona, además, el uso del adjetivo viejo aplicado a este fénix alegando que considera que se trata de una figura delicadamente frágil cuyo fin ve cercano.¹⁰¹

Sin embargo, a pesar de las referencias literarias a Ovidio, en este aguafuerte *El viejo Fénix* se puede percibir la influencia, a nivel compositivo, de Franz von Stuck, quien fue profesor de Klee y Kandinsky en la academia de arte donde ambos estudiaron en Munich. Stuck pintó *Der Wächter des Paradieses (El guardián del Paraíso)* en 1889 que fue presentado en la Secesión de Munich. Se trata de un ángel, sensual y andrógino, que, con sus alas completamente desplegadas, se halla de pie, mirando frontalmente, mientras sostiene una especie de arma celestial en su mano derecha.

Es la imagen de un guardián que se representa en términos clásicos. La antigüedad clásica con todas sus características formales influyó notablemente en la obra artística de Stuck. En sus clases, Stuck obligaba a sus alumnos a abandonar el color y a trabajar exclusivamente en blanco y negro para así poder dedicarse al estudio de la forma.¹⁰² Tanto *El viejo Fénix* como *Héroe con ala* son representaciones de figuras humanizadas, en blanco y negro para

¹⁰⁰ Hans Christoph von Tavel, editor, *Paul Klee. Uomo, pittore, disegnatore*, p. 71. Versión española: "(...) una alegoría de la insuficiencia como fénix que resurge; [...] Es necesario pensar, de alguna manera, que apenas se ha tratado de una revolución, la insuficiencia ha sido quemada, y ahora resurge renovada de sus propias cenizas. Además, de la cabeza, del tórax y de los brazos ha empezado una *Allegorie des Ekels / Alegoría del disgusto*, aunque no se ha transformado del todo [...] es además una *Digerierte Venus / Venus digerida*."

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰² Maria Martha Makela, *The Munich Secession: art and artists in turn-of-the-century Munich* (Princeton: Princeton University Press, 1990), p. 31 y pp. 110-112.

realzar la forma, que reproducen plenamente un modelo de representación clásico como si fuesen esculturas pertenecientes a la antigüedad. Sin embargo, ambos aguafuertes recuerdan, debido a la composición formal cercana al clasicismo que presentan, al óleo *El guardián del paraíso* de Stuck.

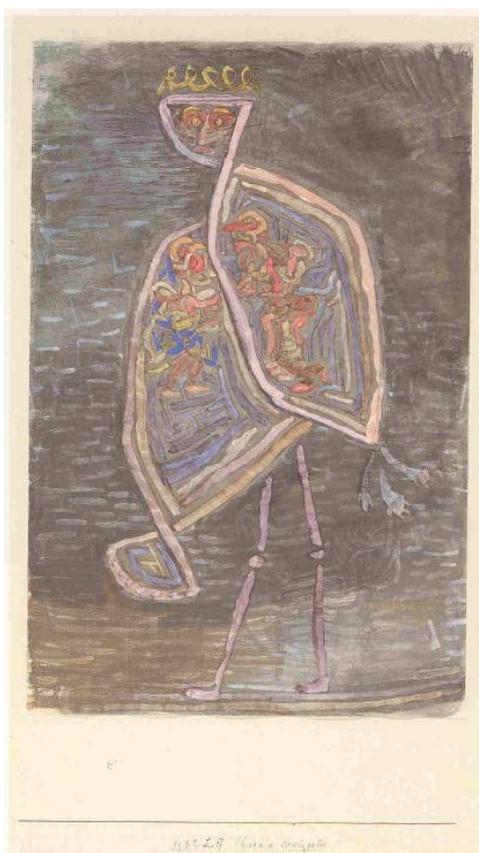


El guardián del paraíso (1889)

Aunque emanan clasicismo, las imágenes que conforman esta serie de grabados *Inventionen* contienen una elevada carga de sarcasmo. En este sentido, Kudielka interpreta estas representaciones sarcásticas como elementos clave en la obra de Klee que reflejan la situación en que se hallaba el artista pero también comunican las posturas políticas vinculadas a la izquierda que defendía Klee influido, quizás, por la transcripción de párrafos de *El socialismo y el alma humana* de Oscar Wilde en las cartas que escribía a Lily Stumpf, su

prometida, en un intento por solucionar el conflicto interno que invadía al artista.¹⁰³

Estos grabados fueron expuestos en la Secesión de Munich de 1906. Sin embargo, en las anotaciones que figuran en sus *Diarios*, Klee reconoce que se le permitió exhibir sus aguafuertes por ser discípulo de Stuck pero que la crítica apenas se hizo eco de su paso por la Secesión, a excepción hecha de un periódico local suizo al que tilda de periodicucho. Klee se muestra contrariado por la casi nula recepción por parte de la crítica de sus obras expuestas: "Die Kritik verschwieg, was für mich immerhin Ereignis, bis auf ein Winkelblatt in der Urschweiz, welches gewaltig den Kopf schüttelte, das bedeutet in unserem Klima ‚Nein‘!"¹⁰⁴



Phoenix Conjugalis (1932)

¹⁰³ Robert Kudielka, *The Nature of Creation*, p. 46.

¹⁰⁴ Paul Klee, *Tagebücher*, p. 224 [D790]. Versión española: "La crítica calló lo que para mí significaba, al fin y al cabo, un acontecimiento, con excepción de un periodicucho local en la vieja Suiza, que movió dubitativamente la testa, lo cual en nuestro clima significa tanto como "no". En Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, p. 168.

Klee retoma la figura del ave fénix para crear *Phoenix Conjugalis* en 1932. El blanco y negro deja paso al color. Se trata de la representación de un ave fénix colorista quien, sorprendente e inusualmente, está acompañada por su pareja sentimental. Sabine Rewald señala este aspecto indicando que "nowhere in classical literature does the fabulous Phoenix appear with mate."¹⁰⁵ Según Rewald, es la hembra quien carga a sus espaldas con el macho, pues éste se caracteriza por el atractivo y el colorido que presentan los machos dentro del mundo animal.¹⁰⁶ La hembra está completamente inclinada hacia delante como si estuviese picoteando algo en el suelo mientras el macho, tocado con una vistosa cresta amarilla y con una cola compuesta por tres plumas azuladas, mira frontalmente. Ambos cuerpos son muy coloristas, representados con una paleta de colores muy similar aunque se pueden distinguir entre ellos pues en la hembra predominan más los tonos azulados mientras que en el macho dominan los tonos rojizos. A diferencia de *El viejo Fénix*, la descripción de esta pareja de aves fénix no se basa en el prototipo humano sino que, aunque manteniendo algún rasgo humano, se asemejan más a pájaros a pesar de comportarse como seres humanos. El fondo del cuadro es totalmente oscuro, plano, adimensional, con predominio de líneas gruesas de escasa longitud en tonos azulados y grisáceos.

En *Phoenix Conjugalis*, Klee describe esta pareja de aves fénix mediante un lenguaje pictórico propio basado en una geometrización austera de la forma. Klee depura los trazos en pos de la esencia de la figura. Describe estas aves a través de un contorno realizado con trazo grueso al que rellena con una disposición de formas curvilíneas en colores. La forma y la tridimensionalidad las consigue a partir de la aplicación de un trazo grueso irregular en su geometría. Se ha

¹⁰⁵ Sabine Rewald, *Paul Klee* (Londres: Tate Gallery, 1989), p. 254. Versión española: "en ningún lugar en la literatura clásica aparece el fabuloso Fénix con una pareja."

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 254.

abandonado, pues, toda representación y formalidad clásica. Si tras concluir la serie de grabados *Inventionen*, Klee inicia una búsqueda para encontrar su propia voz que le permita expresarse plenamente, esta voz que se articula en un lenguaje pictórico que le es característico se halla completamente presente en esta obra.

Angelus Novus (1920)

Paul Klee y Walter Benjamin se relacionan a través de una acuarela, *Angelus Novus*, que fue pintada en el año 1920 por Klee y, posteriormente, adquirida por Benjamin. Los ángeles no se circunscriben únicamente a los territorios que explora Klee. Benjamin, utiliza, muchas veces, la figura del ángel. Se trata de un ángel que se interpreta en términos judaicos de mensajero donde se concreta la figura del crítico o del filósofo, pues en alemán se confunden los dos términos, que recorre su pensamiento filosófico. En el ángel confluyen pasado, presente y futuro tal y como Benjamin argumenta en una de las tesis que conforman su última formulación teórica completa *Über den Begriff der Geschichte (Tesis de filosofía de la historia)*. En los ángeles, pues, se encuentran Klee y Benjamin.

Sin embargo, la relación de Benjamin con Klee no se inicia con la adquisición de la acuarela *Angelus Novus*, tal y como relata Gershom Scholem en las memorias que publicó narrando su amistad con el filósofo y crítico alemán. Según aquél, Dora, la esposa de Benjamin, le había obsequiado por su cumpleaños, en el año 1920, con una pintura de Klee titulada *Presentación del milagro*¹⁰⁷:

Con vistas al aniversario de Walter, y todavía en primavera, Dora había adquirido una pintura de Paul Klee, "Presentación del milagro", que a

¹⁰⁷ En el MoMA de Nueva York se exhibe *Introduction of the Miracle* realizada en el año 1926 por lo que o bien se trata de otra obra o bien Klee repitió el mismo tema unos cuantos años después de la primera ejecución.

partir de entonces colgó en su alcoba, pero de la cual no he conservado recuerdo alguno.¹⁰⁸

Cerca del año 1921 fue el propio Benjamin quien adquirió la acuarela *Angelus Novus*. Recuerda Scholem que: "poco tiempo después fue el propio Benjamin quien vino a Munich a verme, (...). Acababa entonces de comprar, por 1000 marcos (¡14 dólares!), la acuarela de Klee *Angelus Novus*."¹⁰⁹ Según Scholem, Benjamin podría haber visitado la exposición de Klee que tuvo lugar en Berlín en abril de 1921 donde probablemente se exhibía *Angelus Novus*.¹¹⁰ Se establece, de manera inmediata, una vinculación especial entre Walter Benjamin y la obra de Paul Klee:

El día 4 de agosto me comunicó la gran noticia: el editor Weissbach le había propuesto publicar, a partir del primero de enero de 1922, una revista totalmente orientada según sus ideas, que llevaría por nombre el título del cuadro de Klee.¹¹¹

La figura del ángel de Klee inspira, pues, el nombre de una revista que debía dirigir Benjamin. A partir de este momento, *Angelus Novus* se convierte en una imagen que acompaña a Benjamin a lo largo de toda su vida. Scholem considera que, para Benjamin, *Angelus Novus* constituía una pintura para meditar así como un recuerdo ligado a la vocación espiritual aunque, por encima de todo, representaba una alegoría entendida en términos benjaminianos de tensión dialéctica.¹¹² La imagen de *Angelus Novus* transita, pues, por varios escritos de Benjamin. Así, en *Tesis de filosofía de la historia* interpreta un papel destacado. De las dieciocho tesis existentes, la

¹⁰⁸ Gershom Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una amistad* (Barcelona: Ediciones Península, 1987), p. 99.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 109.

¹¹⁰ Gershom Scholem, *Walter Benjamin and His Angel* incluido en *On Walter Benjamin. Critical Essays and Recollections*, editado por Gary Smith (Cambridge, Mass., y Londres: The MIT Press, 1988), pp. 61-62.

¹¹¹ *Op. cit.*, p. 111.

¹¹² *Op. cit.*, pp. 62-63.

novena, la parte central de este conjunto, se refiere al *Angelus Novus*. Esta novena tesis viene encabezada por un pequeño poema de Scholem, el matemático estudioso de la Cábala y amigo personal de Walter Benjamin. Este poema está compuesto por cuatro versos y se titula *Saludos al Angelus (Gruss vom Angelus)*. Seguidamente, Benjamin describe la acuarela de Klee adaptando su relato a las tesis que expone y sostiene:

*Mein Flügel ist zum Schwung bereit,
ich kehrte gern zurück,
denn blieb ich auch lebendige Zeit,
ich hätte wenig Glück.*

Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen ist *dieser* Sturm.¹¹³

¹¹³ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften I.2*, edición a cargo de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978), pp. 697-698. Versión inglesa: "Mi ala está pronta al vuelo, / vuelvo voluntariamente hacia atrás, / pues si me quedase tiempo para vivir, / tendría poca fortuna. Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal

En su proyecto inacabado de *Pariser Passagenwerk (Pasajes)*, Benjamin pretendía mostrar a través de imágenes la verdad histórica. Se interesa, pues, en la historia centrándose en lo que ocurre en la modernidad que se simboliza mediante la imagen de los pasajes, los centros comerciales, que inundan París. Cuando la mirada de Benjamin se dirige hacia la modernidad, la búsqueda de aquello esencial se relaciona con la alienación del presente. La modernidad es un territorio minado de peligros para el hombre moderno. Mostrarlos, dejarlos al descubierto evita la alienación, la pérdida de lucidez y libertad que implica la caída en las trampas del capitalismo. Busca, pues, imágenes históricas que visualicen ideas filosóficas. De esta manera, el crítico y el filósofo se encuentran y confluyen en la figura del historiador.

En esta búsqueda de imágenes, Benjamin utiliza la imagen del *Angelus Novus* de Klee para asimilar la figura del ángel que aparece en la acuarela con la figura del ángel de la historia. Mediante esta imagen visual, Benjamin expone la delimitación última de la actividad del crítico a través de las páginas de las *Tesis de filosofía de la historia* (1940). Este ángel de la historia, empujado violentamente por el viento, contempla, con la mirada profunda el pasado. Sin embargo, se ve obligado a avanzar hacia el futuro, hacia delante. El progreso no permite que se detenga. El pasado, el presente y el futuro se encuentran en este punto, en este punto que se simboliza a través de la imagen del ángel de la historia. El presente se presenta como ese lugar temporal que necesita de una reparación, de una memoria. La historia siempre ha estado escrita por los vencedores así que Benjamin reclama una historia de los vencidos para poder subsanar este olvido. Entiende que cada presente está relacionado con un determinado pasado. Este vínculo se establece en forma de recuerdo que nos anuncia la existencia de un peligro. Descubrir esta

tempestad es lo que llamamos progreso.” En Walter Benjamin, *Angelus Novus* (Barcelona: Edhasa, 1971), p. 82.

relación provoca un despertar, como si de un *satori* se tratase, un desencanto que permite convertir el mito del pasado, una pesadilla, en un conocimiento. El hechizo que pesa sobre el presente sólo puede ser destruido a través del conocimiento de este pasado. Se tiene que utilizar el pasado para salvar aquello que se ha arrinconado en nombre del progreso. La alienación del presente, sometido a la vorágine de la modernidad, se puede evitar. El historiador, como antes el crítico, debe encontrar la imagen donde el presente y el pasado confluyen para formar una constelación. De esta manera, se podrá leer todo aquello que no ha estado escrito. Se podrá completar todo aquello que había sido prometido. En el contexto de una obra de arte, se debe fragmentar la aparente unidad que viste la obra artística para descubrir aquello inexpresable, aquello que permanece latente a pesar del paso del tiempo. En consecuencia, Benjamin exige una interrupción del presente y del pasado, una fragmentación del tiempo pues, de esta manera, se rompe el discurso de los vencedores. La opresión se detiene si se elimina la idea de la historia como proceso histórico lineal. Así, el lenguaje, el arte y la historia se encuentran.

En el momento en que el ámbito de interés de Benjamin se centra en la historia aquello que ha de resquebrajarse es el *continuum* del tiempo. La idea de la historia entendida como un proceso lineal se tiene que romper. La figura del historiador recuerda a la del crítico, a la del traductor. En consecuencia, no se puede desvincular el lenguaje de la crítica del arte como tampoco se puede desligar el lenguaje de la crítica del arte. Es por esta razón que el lenguaje, el arte y la historia concurren en un punto ¿espacial? O quizás ¿temporal? Benjamin camina siempre en busca de aquello que pervive a pesar del transcurrir del tiempo. Esta búsqueda ofrece la clave para interpretar el pasado y el futuro; una exploración que aporta lucidez y libertad. Quizás, también, ¿felicidad?

Angelus Novus, sin embargo, no aparece únicamente en las *Tesis de filosofía de la historia*. En el ensayo sobre Karl Kraus, un periodista, ensayista y dramaturgo austriaco además de editor de la revista satírica *Die Fackel* (La Antorcha), aparece la figura del ángel de Klee como elemento liberador de la humanidad que Benjamin asocia a la del crítico vienés Kraus. Según Scholem, como el sentido justiciero de Kraus es de índole destructivo, "the demon contained in Karl Kraus has been conquered by the angel."¹¹⁴ Además, existen dos versiones de escrito de tipo autobiográfico *Agesilaus Santander*, escritas durante la estancia de Benjamin en Ibiza en el año 1933. Ambas versiones presentan diferencias sutiles. La primera versión data del día 12 de agosto. En ella narra una historia cabalística según la cual Dios crea continuamente ángeles nuevos que sólo existen el momento preciso de que disponen para loarlo:

(...) Im Zimmer, welches ich zuletzt bewohnte, hat jener, eh er aus dem alten Namen gerüstet und geschient ans Licht trat, sein Bild bei mir besfestigt: Neuer Engel. Die Kabbala erzählt, daß Gott in jedem Nu eine Unzahl neuer Engel schafft, die alle nur bestimmt sind, ehe sie in Nichts zergehen, einen Augenblick vor seinem Thron sein Lob zu singen. Meiner war dabei unterbrochen worden: seine Züge hatten nichts Menschenähnliches. Im übrigen hat er es mir entgolten, bei seinem Werk gestört worden zu sein. Indem er nämlich sich den Umstand zu nutze machte, daß ich unterm Saturn zur Welt kam – dem Planeten der langsamen Umdrehung, dem Gestirn des Zögerns und Verspätens – schickte er seien weibliche Gestalt der männlichen im Bilde auf dem längsten, verhängnisvollsten Umweg nach, obschon doch beide so sehr benachbart gewesen waren. Er wußte vielleicht nicht, daß er damit die Stärke dessen, gegen den er anging, zur Geltung brachte. Denn mit nichts ist meine Geduld zu überwinden. Ihre Schwingen ähneln denen des Engels darin, daß sehr wenige Stöße ihnen genug sind, um sich unverrückbar im Angesichte derer zu erhalten, welche sie zu erwarten entschlossen ist. Doch sie, die Klauen wie der Engel hat und

¹¹⁴ Gershom Scholem, *Walter Benjamin and His Angel*, pp. 80-81. Versión española: "el demonio contenido dentro de Karl Kraus ha sido conquistado por el ángel."

messerscharfe Schwingen, macht nicht Miene, auf die, die sie gesichtet hat, zu stürzen. Sie lernt vom Engel, wie er seinen Partner im Blick umfaßt, dann aber stoßweise und unaufhaltsam weicht. Er zieht ihn nach auf jener Flucht in eine Zukunft, aus der er vorgestoßen ist. Er hofft von ihr nichts Neues mehr als nur den Blick des Menschen, dem er zugewandt bleibt.
So fuhr ich, kaum daß ich zum ersten Male dich gesehen hatte, mit dir dahin zurück, woher ich kam.¹¹⁵

Benjamin asocia la figura del ángel descrita en *Angelus Novus* con las imágenes efímeras de los ángeles nuevos concebidos por la tradición mística cabalística. Describe este ángel nuevo despojado de rasgos humanos, provisto de pezuñas y de alas afiladas como si fuesen cuchillos. La segunda versión es del día 13 de agosto. Si bien la primera versión es más críptica, en la segunda Benjamin se refiere, de manera más explícita a aspectos personales, sobre todo relacionados con su vida sentimental. En esta segunda versión equipara la figura del ángel con los seres humanos y las cosas de las que se ha debido separar por circunstancias vitales. Considera que el

¹¹⁵ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften VI*, edición a cargo de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985), p. 521. Versión española: "(...) En la última habitación que ocupé, aquél, antes de salir del antiguo nombre a la luz, bien armado y con armadura, fijó su imagen en mi cuarto: Ángel Nuevo. La Cábala cuenta que Dios crea a cada instante un sinnúmero de ángeles nuevos y que todos ellos únicamente están destinados a cantar sus alabanzas ante su trono por un instante, antes de deshacerse en la Nada. El mío había sido interrumpido en ello: sus rasgos no tenían nada humanoide. Por lo demás, él me ha pagado el haberle importunado a mitad de su obra. Pues aprovechando la circunstancia de que yo vine al mundo bajo el signo de Saturno –el planeta de la lenta rotación, la constelación de la tardanza y el retraso–, envió a sabiendas su figura femenina a la masculina por el camino más largo y funesto, a pesar de que realmente ambos habían estado muy próximos.

Tal vez no sabía que con ello estaba poniendo de relieve el punto fuerte de aquel contra quien luchaba. Pues no hay nada que pueda superar mi paciencia. Sus alas se asemejan a las del ángel en que les son suficientes muy pocas sacudidas para que se mantenga inmóvil en el rostro de aquella a la que está decidido a esperar. Pero ella, que tiene pezuñas igual que el ángel y alas afiladas como cuchillos, no hace señas para que se lancen a quienes ha divisado. Aprender del ángel cómo éste alcanza con la vista a su compañera, y luego se retira imparables sacudiendo las alas. No espera de ella nada nuevo, más que únicamente la mirada del ser humano, al que sigue estando consagrado.

Así yo, nada más verte por primera vez, regresé contigo hacia el lugar de donde venía." En Walter Benjamin, *Escritos autobiográficos* (Madrid: Alianza Editorial, 1996), pp. 244-245.

ángel habita en las cosas que ya no le pertenecen. Describe el ángel con garras y alas afiladas, como en la primera versión, pero añade que este ángel busca la felicidad:

(...) Der Engel aber ähnelt allem, wovon ich mich habe trennen müssen; den Menschen und zumal den Dingen. In den Dingen, die ich nicht mehr habe, haust er. Er macht sie durchsichtig und hinter jedem erscheint mir der, welchem sie zudedacht sind. Darum bin ich von niemandem im Schenken zu übertreffen. Ja, vielleicht war der Engel angelockt von einem Schenkenden, der leer ausgeht. Denn auch er selbst, der Klauen hat und spitze, ja messerscharfe Schwingen [,] macht keine Miene, auf den, den [er] gesichtet hat, zu stürzen. Er faßt ihn fest ins Auge – lange Zeit, dann weicht er stoßweis, aber unerbittlich zurück. Warum? Um ihn sich nachzuziehen, auf jene[m] Wege in die Zukunft, auf dem er kam und den er so gut kennt, daß er ihn durchmißt ohne sich zu wenden und den, den er gewählt hat, aus dem Blick zu lassen. Er will das Glück: den Widerstreit, in dem die Verzückung des Einmaligen, Neuen, noch Ungelebten mit jener Seligkeit des Nocheinmal, des Wiederhabens, des Gelebten liegt. Darum hat er auf keinem Wege Neues zu hoffen als auf dem der Heimkehr, wenn er einen neuen Menschen mit sich nimmt. So wie ich, kaum daß ich zum ersten Male dich gesehen hatte, mit dir dahin zurückfuhr, woher ich kam.¹¹⁶

Sostiene Scholem que Benjamin asocia al ángel de Klee un elemento de índole luciferino que no se deriva de tradición hebrea alguna sino

¹¹⁶ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften VI*, p. 523. Versión española: "(...) Pero el ángel se asemeja a todo aquello de lo que he tenido que separarme: los seres humanos, y sobre todo las cosas. En las cosas que ya no tengo, habita él. Las hace traslúcidas y detrás de cada una se me aparece aquel a quien están destinadas. Por eso no hay quien me supere haciendo regalos. Sí, tal vez el ángel se sintiese atraído por un regalador que acaba sin nada. Pues él mismo, que tiene garras y alas en punta, afiladas como cuchillos, tampoco le hace ningún gesto para que se lance a quien ha divisado. Le prende fuertemente en su retina, mucho tiempo...; pero luego se retira inexorablemente agitando sus alas. ¿Por qué? Para seguirle por ese camino hacia el futuro del que vino y que conoce tan bien que lo recorre sin volverse ni apartar su vista de aquel a quien ha elegido. Él busca la felicidad: el enfrentamiento en que se encuentra el arrobamiento de lo único, de lo nuevo, de lo aún no vivido, con aquella dicha de la otra vez, del volver a tener, de lo vivido. Por eso el único camino en el que puede esperar algo nuevo es el del regreso a casa, cuando se lleva consigo a un nuevo ser humano. Igual que yo, nada más verte por primera vez, regresé contigo hacia el lugar de donde venía." En Walter Benjamin, *Escritos autobiográficos*, p. 246.

que se debe a la fascinación que sentía Benjamin por Baudelaire.¹¹⁷ Scholem considera que en ambas versiones se ensalza el carácter satánico del ángel a través de los rasgos destacados por Benjamin en sus escritos: las garras y las alas afiladas, características ambas de Satán.¹¹⁸ Este elemento satánico vinculado al ángel desaparece en los escritos posteriores. Sin embargo, lo que sí pervive es la concepción del ángel como elemento transmisor de mensajes. Scholem señala que en hebreo ángel significa mensajero.¹¹⁹

Agessilaus Santander es un escrito autobiográfico marcadamente enigmático (¿o esotérico?) lo cual dificulta enormemente su interpretación. En las dos versiones escritas durante su estancia en Ibiza, Benjamin, como el ángel representado en el *Angelus Novus*, mira hacia atrás, hacia su pasado. Reflexiona sobre lo que ha sido su experiencia personal detallando las circunstancias astrológicas de su nacimiento, bajo el signo de Saturno, planeta de retornos que suponen cambios en la vida de las personas determinadas por este signo, su condición de judío así como sus relaciones amorosas que marcaron su vida. Benjamin observa su pasado pero también, desde el presente, contempla el futuro, su futuro, el de un exiliado. El año 1933 tras la subida al poder de Hitler, Benjamin abandona Alemania e inicia un viaje sin retorno en búsqueda de una patria que lo acogiese. Durante esta huida, forzada por el crecimiento y la extensión del nazismo, las dificultades económicas menudean así como las dificultades para publicar. Benjamin se separa de sus seres queridos y deja sus preciadas pertenencias: el piso de Berlín, su biblioteca y sus colecciones, entre otras cosas. Benjamin contempla, con una mirada profunda, su propia historia personal. Las ruinas de su pasado quedan expuestas delante de sus ojos en el instante presente. Sin embargo, el discurrir inexorable de los acontecimientos le empuja a avanzar hacia su futuro, hacia las penurias de su exilio.

¹¹⁷ Gershom Scholem, *Walter Benjamin and His Angel*, pp. 65-66.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 74.

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 65-66.

La acuarela de Klee, motivo de múltiples disquisiciones benjaminianas, muestra la imagen de un ángel que mira frontalmente; su mirada, fija en un punto del cual parece pretender huir. Los brazos se levantan como si gesticulase nerviosamente por algo que le preocupa. La cabeza no mantiene proporción alguna con el resto del cuerpo. Completamente lateralizados aparecen dos ojos con iris de color marrón intenso, que destacan dentro de la uniformidad cromática que mantiene la acuarela. El cabello está revuelto por la acción del viento. Se compone de grandes flecos que adoptan la forma de espiral.



Angelus Novus (1920)

Los rasgos fisonómicos que presenta *Angelus Novus* recuerdan a otras obras que fueron realizadas por Klee durante el mismo periodo temporal como *Santa* (1921), *Espectro de un genio* (1922) o bien *La cantante L. como Fiordiligi* (1923), la heroína de la ópera de Mozart *Così fan Tutte*. A excepción de *Santa*, todas estas obras

coinciden en presentar una figura que mira frontalmente al espectador. Además, tanto en *Angelus Novus* como en *Die Sängerin L. als Fiordiligi* (*La cantante L. como Fiordiligi*) se describen figuras con los brazos levantados. Las características faciales de las dos imágenes están diseñadas en base a espirales y a otros elementos geométricos. Aparecen en el centro del cuadro, como si fuesen muñecos movidos por hilos imaginarios asemejándose a las marionetas que Klee construía para su hijo Felix. *Espectro de un genio* mantiene la cabeza inclinada hacia la derecha como si alguien invisible le indicase algún tipo de movimiento o guiase su comportamiento. *Santa* está sentada en el suelo como si hubiese terminado su particular actuación o bien como si estuviese a punto de levantarse mientras contempla la flor que sostiene entre sus manos. Según Christian Geelhaar,¹²⁰ la actitud que adopta *La cantante L. como Fiordiligi*, los brazos alzados tocándose la pámela con que se cubre la cabeza, se corresponde perfectamente a un momento heroico perteneciente a la escena doce del segundo acto.



Espectro de un genio (1922)

¹²⁰ Citado en Philippe Comte, *Paul Klee*, p.104.



La cantante L. como Fiordiligi (1923)



Sin título (El genio del casquillo) (1925)

Angelus Novus es una figura angelical enigmática y deforme. Parece estar flotando en medio de la nada. Sus pies no se posan en suelo alguno sino que parece como si acabasen de alzar el vuelo. Son pies que se asemejan a garras propias de pájaros. Sus brazos están levantados dibujando una uve. Los dedos de las manos se extienden, largos. Existe una evidente desproporción entre las extremidades superiores y el resto del cuerpo así como con la cabeza. Del interior de la boca abierta se descubren unos dientes largos y blancos. Los ojos marrones, grandes y muy abiertos, se sitúan en los extremos de la faz. Miran fijamente. La cabeza se cubre de pelo ondulado y enmarañado. Los colores se mantienen dentro de la escala de los tonos amarillentos y ocres. Fondo e imagen presentan la misma gama de colores. La imagen se distingue del fondo mediante el trazo que la delimita; un trazo fino en color negro, que, también, tiñe algún espacio del fondo.

La representación de este ángel recuerda al genio que aparece en el cuadro *Espectro de un genio*. En ambas figuras no se guarda proporción alguna entre el cuerpo y el conjunto formado por el cuello y la cabeza. Los ojos son ovalados y ocupan todo el espacio que va, en sentido horizontal, de extremo a extremo de la cara aunque también cabe decir que estos ojos se asemejan a ojos rasgados. Son figuras humanas con desproporciones que las recubren de una cierta fealdad e incluso, a veces, de monstruosidad.

Angelus Novus, como *Espectro de un genio* y *La cantante L. como Fiordiligi*, se trata de una imagen construida en base a líneas geométricas que delimitan su contorno y lo revisten. Klee emplea para ello una técnica que bautiza como trazo al óleo. Coloca entre dos hojas de papel, un papel empapado de óleo o bien de tinta. Las formas se delinean con un objeto punzante metálico y, posteriormente, se colorean con acuarelas.¹²¹ Así, en *Angelus Novus*, el torso, las extremidades y la cara se componen de unas pocas

¹²¹ Christian Geelhaar, *Paul Klee and the Bauhaus*, pp. 87-88.

líneas que dibujan y conforman la figura del ángel. El pelo se describe con formas onduladas que trazan espirales. La descripción del pelo caracteriza *Angelus Novus* así como otras pinturas como la del personaje de Fiordiligi. En ésta, tanto el pelo como la figura se construyen a base de espirales y volutas. Según Geelhaar, este tipo de representación utilizando formas espiralizadas procede del rococó, donde se consideraban bellas, aunque Klee las definiese barrocas.¹²²

O.K. Werckmeister mantiene que *Angelus Novus* es una obra en la que Klee representa los intentos de volar como en *Héroe con ala*. Interpreta *Angelus Novus* como una pieza, dentro de una secuencia lógica, que origina, posteriormente, *Accidente aéreo*, concebida en el mismo año. Werckmeister sostiene que la creación de estas dos pinturas es una consecuencia de un retomar, por parte de Klee, de "the antithetical depiction of flights and crashes which he had derived from his experiences at the military airfields and made into images of his artistic self-reflection."¹²³ En *Accidente aéreo*, un avión que se asemeja a un pájaro, compuesto por diversas figuras geométricas rectangulares y flechas, vuela, en picado, dirigiéndose, con una velocidad vertiginosa, hacia el suelo donde se prevé que se estrellará en cualquier momento.

Volar, pues, se convierte en una imagen repetitiva en el pensamiento de Klee, como reflejan numerosas pinturas creadas a partir de 1919, que contienen temática aérea a través de representaciones de pájaros, flechas o aviones. Durante la Primera Guerra Mundial Klee sirvió, como soldado alemán, primero en un regimiento de infantería y, luego, en un batallón de reserva de pilotos en Schleißheim en agosto de 1916 para, finalmente, en enero de 1917, quedar adscrito a una escuela de aviación en Gersthofen. En el

¹²² Christian Geelhaar, *Paul Klee and the Bauhaus*, p. 86.

¹²³ O.K. Werckmeister, *The Making of Paul Klee's Career 1914-1920* (Chicago y Londres: The Chicago University Press, 1989), p. 237. Versión española: "la descripción antitética de vuelos y colisiones que se derivan de sus propias experiencias en los campos de aviación militares y que convirtió en imágenes de su autorreflexión artística."

año 1915 Klee anota en sus *Diarios* una reflexión personal sobre la guerra que asola Europa relacionándola con sus ansías de volar que se manifiestan como una forma de escapatoria aunque Werckmeister argumenta que, dada la cohesión y continuidad en el pensamiento de Klee, *Angelus Novus* se gesta como consecuencia de este sueño. Interpreta, pues, la acuarela *Angelus Novus* como "an image of the artist's exaltation, by means of abstraction, into a spiritual counterworld."¹²⁴ Describe Klee el sueño en el que vuela dentro del mismo sueño huyendo de las ruinas de su pasado: "Um mich aus meinen Trümmern herauszuarbeiten, mußte ich fliegen. Und ich flog. In jener zertrümmerten Welt weile ich nur noch in der Erinnerung, wie man zuweilen zurückdenkt."¹²⁵

Aunque Klee, como Kandinsky y Marc, entre otros artistas, vieron en la guerra, influenciados por la lectura de la novela *Die andere Seite (El otro lado)* del novelista austriaco Alfred Kubin, que fue identificada como una metáfora del período en el que vivían,¹²⁶ una oportunidad única que podía conducir a una destrucción de la sociedad burguesa, a la que pertenecían pero rechazaban, para que así pudiese nacer una nueva sociedad de sus cenizas, cual ave fénix. Sin embargo la muerte de Franz Marc en el frente, en 1915, cambió radicalmente las expectativas de Klee.

Sin embargo, este sueño en el que vuela dentro del sueño no es el único que vive Klee. A principios de 1906, en sus *Diarios*, Klee relata otro sueño en el que vuela hacia lo que el artista identifica como el principio. Es un recorrido donde los sentidos intervienen

¹²⁴ O.K. Werckmeister, *The Making of Paul Klee's Career 1914-1920*, pp. 241-242. Versión española: "una imagen de la exaltación del artista, mediante la abstracción, en contra del mundo espiritual."

¹²⁵ Paul Klee, *Tagebücher*, pp. 323-325 [D952]. Versión española: "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." En Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, p. 242.

¹²⁶ Keith Hartley et al., editores, *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990*, p. 380.

activamente. Se trata de un viaje de regreso a una casa, a lo que Klee llama la célula original la cual se asocia con la productividad:

Traum. Ich flog nach Haus, wo der Anfang ist. Mit Brüten und mit Fingerkauen begann es. Dann roch ich was oder schmeckte was. Die Witterung löste mich. Ganz gelöst war ich mit einem Mal und ging über, wie der Zucker ins Wasser. Mein Herz war auch im Spiel, viel zu groß war es schon lang, nun quoll es übergroß. Aber keine Spur von Beklemmung. An Orte ward es getragen, wo man die Wollust nicht mehr sucht. Käme jetzt eine Abordnung zu mir und neigte sich feierlich vor dem Künstler, dankbar auf seine Werke weisend, mich wunderte das nur wenig. Denn ich war ja dort, wo der Anfang ist. Bei meiner angebeteten Madame Urzelle war ich, das heißt so viel wie fruchtbar sein.¹²⁷

El sueño de volar se plasma, pues, a través de los cuadros que contienen flechas, aviones, pájaros y seres alados. Los límites que describen flechas, pájaros, aviones y ángeles se difuminan a menudo por lo que los pájaros se asemejan a flechas; las flechas se mueven y se caracterizan como pájaros; los aviones-pájaro se comportan como flechas; y en los ángeles se descubren rasgos de los pájaros. En consecuencia, ángeles, aviones, flechas y pájaros manifiestan el deseo de volar que invade Klee, que se traduce, a menudo, en forma de sueños. A pesar de relacionar las flechas con esta aspiración que manifiesta Klee por volar, Geelhaar considera la flecha como uno de los símbolos más ambiguos que se hallan en Klee,¹²⁸ una ambigüedad

¹²⁷ Paul Klee, *Tagebücher*, p. 206 [D748]. Versión española: "Sueño. Volé a casa, donde está el principio. Comenzó con meditación y mordida de uñas. Luego olí algo o gusté algo. El olfato me liberó. De repente me sentí libre y pasé de un estado al otro, como el azúcar en el agua.

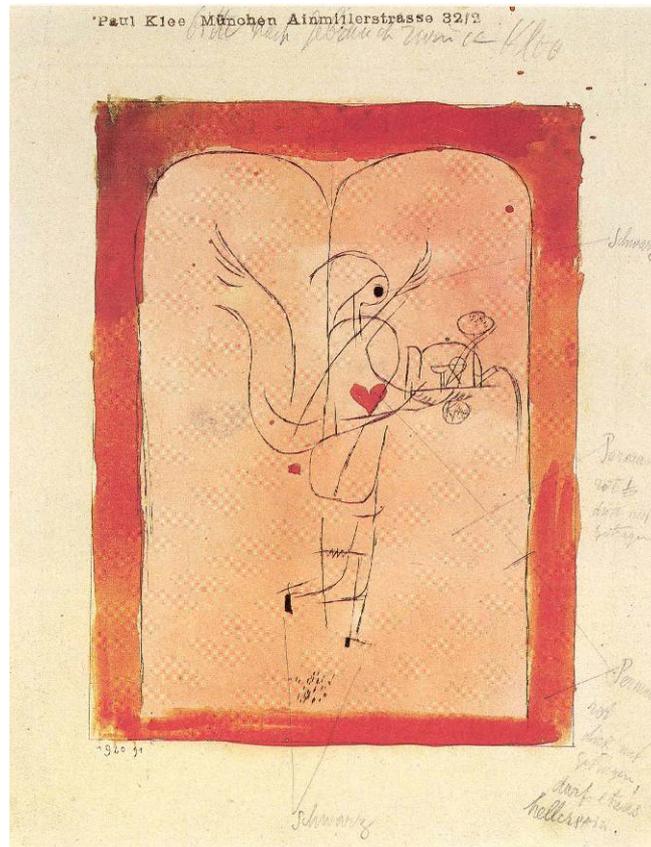
También mi corazón tomaba parte en el juego, desde hacía tiempo era demasiado grande, y ahora se hinchaba terriblemente. Pero ni asomo de opresión. Fue llevado a lugares donde ya no se busca la voluptuosidad.

Si ahora llegase una diputación y se inclinase solemnemente ante el artista, señalando con agradecimiento sus obras, poco me extrañaría. Pues yo me encontraba allí donde es el principio. Estaba con mi adorada Madame Célula Original, lo que significaba tanto como ser productivo." En Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, pp. 154-155.

¹²⁸ Christian Geelhaar, *Paul Klee and the Bauhaus*, p. 51.

que dificulta su interpretación aunque se adscriba, habitualmente, a motivos aéreos.

Un genio sirve un pequeño desayuno (un ángel trae lo deseado) (1920)



Un genio sirve un pequeño desayuno (un ángel trae lo deseado) (1920)

Paul Klee pinta otro ángel en el año 1920. Se trata de una litografía pintada titulada *Ein Genius serviert ein kleines Frühstück (Engel bringt das Gewünschte)*, (*Un genio sirve un pequeño desayuno (un ángel trae lo deseado)*). En ella, Klee representa una figura alada, notablemente diferente a la del *Angelus Novus* en cuanto a su concepción, que sostiene algo con las manos. Esta imagen angelical está contenida dentro de las páginas de un libro, quizás un libro sagrado, o bien, tal y como sugiere Pirani, enmarcada bajo un doble arco lo que le recuerda "il gesto dell'Arcangelo Gabriele nelle

Annunziazioni quattrocentesche o quello di una musa ispiratrice che offre preziosi doni al poeta che la invoca.”¹²⁹ El ángel se mueve dirigiéndose hacia un lugar indeterminado situado a la derecha de la imagen portando una bandeja con una especie de tetera de la que brota un líquido, un jarro con una flor y otro objeto desconocido, una copa quizás. Debajo de la bandeja, inscrito en un círculo aparece el nombre de Klee. En el centro de la figura del ángel, Klee pinta un corazón teñido de rojo intenso como el marco que rodea el doble arco; un corazón dibujado como lo haría un niño cuando quiere mostrar su amor hacia alguien. La litografía está pintada a mano con acuarelas de distintos colores. Existen varias versiones, realizadas aplicando combinaciones diversas de colores, de esta imagen.

Sorprende observar, al comparar ambas imágenes, las diferencias que se establecen entre los dos ángeles pintados en el curso del mismo año 1920. *Angelus Novus* y *Un genio sirve un pequeño desayuno (un ángel trae lo deseado)* poco se asemejan aunque sí comparten, de alguna manera, la aplicación de una misma técnica pictórica. En ambos casos, un trazado fino y preciso, privado de elementos innecesarios, contornea las formas angelicales. Así, en *Un genio sirve un pequeño desayuno*, Klee dibuja un ángel, en vista lateral, con muy pocos trazos. Imprecisa el trazado de sus alas a las que, sin embargo, con una concreción exquisita de líneas, dota con un suave movimiento. Apenas se detiene en detalles interiores de la figura. Sin embargo, aunque las dos pinturas, a nivel técnico, se parecen, en cuanto al tratamiento conceptual del ángel, difieren ostensiblemente. Así, mientras que en *Un genio sirve un pequeño desayuno* Klee describe una figura completamente angelical en un cuerpo un tanto humano que actúa, al ofrecer aquello que uno anhela, como un mensajero, en el sentido hebraico del término ángel,

¹²⁹ Hans Christoph von Tavel, editor, *Paul Klee. Uomo, pittore, disegnatore*, p. 54. Versión española: “el gesto del Arcángel Gabriel de las Anunciaciones del Quattrocento o el de una musa inspiradora que ofrece dones preciosos al poeta que la invoca.”

en *Angelus Novus*, Klee muestra un ángel deforme que en nada recuerda a las representaciones clásicas de seres angelicales como si de un *divertimento* se tratase.

Ángeles

Las figuras de los ángeles vuelven a surgir en los dos últimos años de Klee aunque existen dos pinturas con temática angelical pertenecientes, una, al año 1930 y, la otra, al año 1934. La primera, *Ángel borracho*, consiste en la descripción de un ángel que recuerda a la figura del *Ángelus Novus* y a la de *La cantante L. como Fiordiligi*. Es un ángel, que en estado de embriaguez, está danzando alegremente. Mueve los brazos, uno de ellos está alzado, mientras su cabeza está mirando hacia arriba con los ojos abiertos. Parece como si estuviese girando sobre si mismo como si fuese un derviche. Se trata de una figura angelical cuyo cuerpo se compone por dos triángulos invertidos, el superior de menor tamaño que el inferior. De este cuerpo, surgen parte de las extremidades inferiores, descritas de forma linear, y las extremidades superiores, de color berenjena, que definen, ambas, una línea en zigzag al final de la cual aparecen unas manos de color verde. De la parte superior del cuerpo nacen dos alas, una a cada lado, en forma de uve. Las alas están completamente desplegadas y presentan un color blanco-violáceo. El contorno de la cabeza apenas está trazado. Se intuye la cabeza por las ondulaciones del cabello y por los hexágonos, que contienen un pequeño círculo, en forma de ojos. La boca está formada por un corazón rojo invertido como el que contenía en su seno *Un genio sirve un pequeño desayuno*. En *Ángel borracho* predominan los colores tierra, violáceos y azulados.



Ángel borracho (1930)

La segunda representación angelical es una pintura de un ángel que se está gestando, *Engel im Werden* (*Ángel en preparación*), del año 1934. Se trata de un óleo que queda dividido en varias áreas por la acción de una serie de líneas geométricas curvilíneas. Estas superficies disímiles, pintadas en colores cálidos con predominio de tonalidades tierra, confluyen en un espacio central e irregular de color naranja. En la parte superior del cuadro se representa un círculo ocre perfilado de naranja mientras que en la parte inferior se dibuja un triángulo anaranjado. A la derecha, Klee traza una cruz un tanto inclinada. Es una representación abstracta que, a tenor del título, simboliza el proceso de creación de un ser angelical. Si bien *Ángel borracho* podría interpretarse como un *divertimento* de Klee a través del cual desvela las debilidades angelicales, en *Ángel en preparación*

se observa como un cambio de registro semántico pues no se percibe rastro alguno de ironía.



Ángel en preparación (1934)

Este cambio en Klee se refleja no sólo en el incremento en la producción de obra artística a partir del año 1937, sino que la temática de su arte así como su concepción formal también viran. En este sentido, Antonio Saura sostiene que el cambio formal que se observa en la obra de Klee implica una transformación cuyo resultado se interpreta como una afirmación sobria y, a veces, impregnada de violencia:

(...) ce qui, chez Klee, s'exprimait par une forme quasi intime, minutieuse, débusquant des présences mystérieuses, des paysages énigmatiques - toute l'œuvre subtile, élaborée, que nous connaissons, souvent douée d'un humour très personnel - se transforme

subitement en affirmation austère, rude, parfois même violente.¹³⁰

En consecuencia, el cambio no se limita sólo a la técnica empleada sino que la obra de Klee se reviste de gravedad y de seriedad lo que provoca que se abandone el misterio, la sutilidad y el sentido del humor por la sensualidad y el sentido trágico.¹³¹ Observa Saura un predominio, en los últimos años de Klee, de la figura humana que oscila entre un esquematismo lineal y la informalidad subjetiva.¹³²

Dotados de rasgos y características humanos, son los ángeles que Klee concibe. Se trata de unos ángeles que se suelen representar mediante figuras humanas. En sus dos últimos años de su vida, Klee creó 35 ángeles. Existen diversas interpretaciones para estas figuras angelicales que pueblan el universo de Klee en su último periodo creativo. Así, Rewald describe estos ángeles como seres híbridos repletos de debilidades y antojos como si fuesen humanos. Sugiere que, dada la situación personal de Klee, quien se debatía entre la vida y la muerte pues, unos años antes, en 1936, se le había diagnosticado una enfermedad incurable, el artista se habría sentido cercano a estos seres lo que explicaría la presencia de un sinnúmero de ángeles al final de su vida artística.¹³³ Por su parte, Grohmann relaciona los ángeles de Klee con los ángeles que aparecen en las *Duineser Elegien (Elegías de Duino)* de Rainer Marie Rilke pues considera que los ángeles de Klee "also inhabit the great Unity that encompasses life and death, and in the invisible they perceive a higher kind reality, but for this was also true of man"¹³⁴ aunque

¹³⁰ Antonio Saura, *Klee, point final* (París: L'échoppe, 1999), p. 12. Versión española: "(...) lo que, en Klee, se explicaría como una forma casi íntima, minuciosa, haciendo aflorar presencias misteriosas, paisajes enigmáticos – toda la obra sutil, elaborada que conocemos, a menudo dotada de un sentido del humor muy personal – se transforma de repente en una afirmación austera, brusca, e incluso violenta."

¹³¹ *Ibid.*, p. 13.

¹³² *Ibid.*, p. 16.

¹³³ Sabine Rewald, *Paul Klee*, p. 270.

¹³⁴ Will Grohmann, *Klee* (S.I.: Julio Ollero, 1990), pp. 45-46. Versión española: "también habitan la gran Unidad que incluye la vida y la muerte y, en lo invisible,

Scholem considera improbable esta vinculación que establece Grohmann.¹³⁵ Para Pirani, en cambio, las figuras angelicales de Klee representan "il simbolo della potenzialità immaginativa dell'artista, della sua capacità di esplorare i territori dell'invisibile."¹³⁶

En consecuencia, el universo angelical de Klee puede considerarse constituido por seres híbridos representados por figuras humanas que simbolizan la capacidad imaginativa que presenta Klee para expresar la irracionalidad que habita en la condición humana. Así, estos ángeles son seres celestes, pues están dotados de alas, pero guardan una vinculación terrestre al corporeizarse bajo figura humana y manifestar cualidades que caracterizan al ser humano.

Pirani considera que estas representaciones angelicales que pueblan los últimos años creativos de Klee constituyen una serie: "gli angeli dell'ultimo periodo di vita del pittore costituiscono, invece, una serie a sé."¹³⁷ Una de las pinturas con temática angelical que forman esta serie de ángeles es *Ángel pobre*, creado en el año 1939. Klee representa un ángel colorista con semblante triste y ensimismado. Al igual que la figura descrita en *Angelus Novus*, *Ángel pobre* contiene la representación de una figura deformada de un ángel. La figura de este ángel se dibuja a partir de un trazo fino que contornea la forma angelical. Unas pocas líneas independientes esbozan los rasgos faciales reducidos a boca y ojos. El único brazo que se proyecta se asemeja a las alas. Se han reducido al máximo las líneas que describen este ángel. Así, las líneas geométricas que inundaban *Angelus Novus*, se han ido depurando hasta minimizarse como ocurre en *Ángel pobre*. Es una imagen bañada de colores

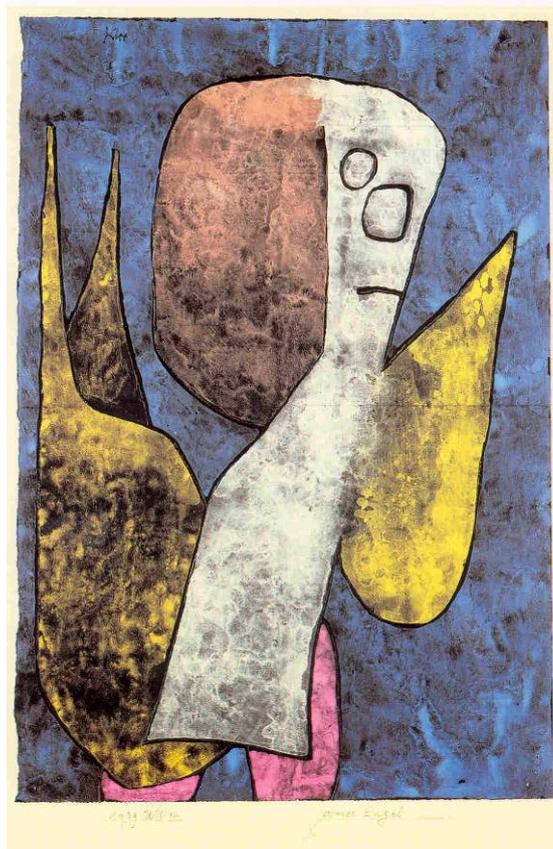
perciben una clase de realidad superior si bien esto también era cierto para el hombre."

¹³⁵ Gershom Scholem, *Walter Benjamin and His Angel*, p. 61.

¹³⁶ Hans Christoph von Tavel, editor, *Paul Klee. Uomo, pittore, disegnatore*, p. 56. Versión española: "el símbolo de la potencialidad imaginativa del artista, de su capacidad de explorar el territorio de lo invisible."

¹³⁷ *Ibid.*, p. 56. Versión española: "los ángeles del último periodo de la vida del pintor constituyen, más bien, una serie por sí misma."

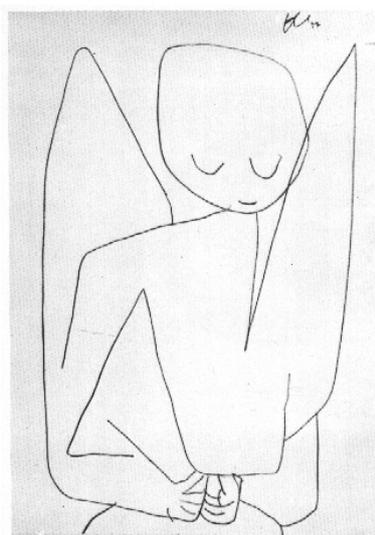
aunque Klee abandona el color en las representaciones de sus ángeles para limitarse al negro sobre el blanco del papel.



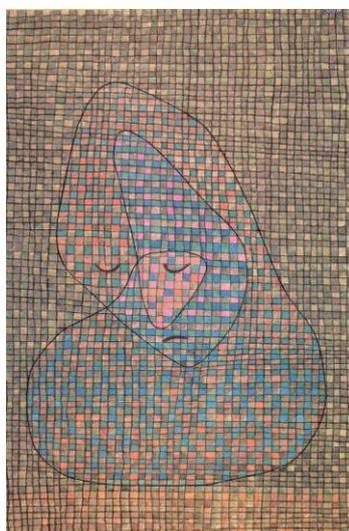
Ángel pobre (1939)

Vergesslicher Engel (Ángel olvidadizo) ejemplariza los ángeles que se representan en negro sobre blanco. Se trata de un ángel, creado en el año 1939, en el que un trazo fino negro define la figura del ángel sobre el blanco del papel. La reducción de líneas para describir esta figura se maximiza. Así, a este contorno angelical Klee lo completa con unos pocos detalles esbozados a partir de un mínimo de líneas: los ojos caídos, la boca cerrada y los dedos de las manos. Su actitud cabizbaja recuerda a la de alguien que es reprendido por haber hecho algo incorrecto o, en su caso, haberse olvidado algo, si se atiene al título. Aunque el semblante de este ángel se parece al que mantiene la figura representada en *Trauernd (Aflicción)*, una pintura realizada en 1934. Según Ferrier, la imagen de *Aflicción*

comunica una infelicidad intensa,¹³⁸ una infelicidad que *Ángel olvidadizo* ya no transmite pues la convexidad que dibuja la boca en *Aflicción* se ha transformado en una cierta concavidad en la figura de *Ángel olvidadizo*.



Ángel olvidadizo (1939)



Aflicción (1934)

En una de sus últimas obras, *Ohne Titel* (*Sin título*), aparece la imagen de un ángel que conserva una cierta fealdad. Este ángel se dibuja, de forma separada, sobre papel. Se titula *Engel, noch häßlich*

¹³⁸ Jean Louis Ferrier, *Klee* (París: Éd. Terrail, 1999), p. 165.

(*Ángel, todavía feo*). El trazado de la forma continúa siendo fino aunque en algunas zonas se observa una mayor densidad lineal. La fealdad cubre su rostro. Desdibuja una sonrisa. Sorprende ver la imagen de este ser angelical como si se abrazase a sí mismo. Parece como si su mirada se dirigiese hacia su propio interior. Camina hacia delante pero mantiene un pie dubitativo hacia atrás como si a la fealdad se le añadiese la torpeza. Como la mayoría de los ángeles su postura es frontal.



Ángel, todavía feo (1940)

Aunque se trate de un ser angelical en nada agraciado y un tanto deforme, Klee ha despojado a sus seres alados de todo sarcasmo e ironía. Los ángeles que conforman la serie angelical de su última etapa creativa contienen ciertas dosis de humor pero desprovisto de sarcasmo teñido de connotaciones políticas o sociales.

En consecuencia, los seres alados que representa Klee manifiestan una evolución a lo largo de su carrera artística. Así, las primeras figuras aladas que concibe, relacionadas con imágenes de la tradición clásica occidental, se van transformando hasta convertirse en ángeles. Sin embargo, ésta no es la única transformación que viven estos seres. Mientras en los inicios sus imágenes de figuras aladas presentan un fuerte componente crítico contra la sociedad burguesa además de revelar las contradicciones que habitan en la condición humana, los ángeles de su última etapa, aunque descubren características inherentes al individuo, presentan una imagen más dulcificada, con algún toque de humor. Klee describe siempre estas figuras aladas mediante forma humana. Se trata de seres humanizados o de ángeles desangelizados que representan las limitaciones y las contradicciones del individuo.

Los ángeles y las figuras aladas, pues, son representaciones de lo celeste que aparecen en las obras de Klee. Si bien, a través de las diversas imágenes de los ángeles que recorren el catálogo artístico de Klee, personifica a seres celestes espirituales, también lo celeste material se representa. El sol y las estrellas forman aquello celeste constituido de materia pero no de espíritu. El círculo representa la imagen del sol aunque, a veces, también, la de la luna. La forma circular, además, simboliza el movimiento en el lenguaje pictórico de Klee. La estrella se define a partir de la combinación de dos triángulos que dibujan un hexágono. No se le asocia movimiento alguno pero en la formación de los triángulos interviene Eros como elemento liberador de tensión. A diferencia de los ángeles y demás seres alados, el sol y la estrella no sufren evolución ni transformación alguna en su representación formal.



Conclusión

Sur la pente fatale, le voyageur profite
De la faveur du jour, verglas et sans cailloux,
Et les yeux bleus d'amour, découvre sa saison
Qui porte à tous les doigts des grands astres en bague.

Sur la plage la mer a laissé ses oreilles
Et la sable creusé la place d'un beau crime.
Le supplice est plus dur aux bourreaux qu'aux victimes
Les couteaux sont des signes et les balles des larmes.

Paul Éluard, *Paul Klee*

La conclusión de mi tesis aúna los diferentes capítulos que conforman esta investigación a través del óleo *Ohne Titel (Sin título)*, una obra hallada, sobre el caballete y sin rúbrica alguna, en el estudio de Klee después de que le aconteciese la muerte en 1940. Se trata de una pintura conocida como *Ohne Titel (Sin título)* o bien *Stilleben (Naturaleza muerta)* a pesar de que Klee nunca otorgó nombre alguno a esta pintura de gran formato, cuyas dimensiones y forma de ejecución difieren considerablemente de las que presentan sus trabajos anteriores. Siempre se ha considerado este cuadro como un "manifiesto and a testament."¹ Sobre un fondo negro, Klee representa unos jarrones y vasos, una tetera, una escultura y unos objetos no identificados; un ángel dibujado sobre un papel en blanco; un ramillete de flores esparcidas sobre un círculo amarillo; y la luna. El fondo negro no se compone de una superficie uniforme sino que presenta suaves líneas sinuosas. Constituye, pues, una "pintura dentro de una pintura." Susanna Partsch sostiene que Paul Klee pintó *Ohne Titel (Sin título)* en 1940, si bien empezó a trabajar en él en 1939, y, *a posteriori*, extrajo de él un fragmento que lo reprodujo sobre papel y lo llamó *Engel, noch häßlich (Angel, todavía feo)*.²

Así pues, *Sin título (Naturaleza muerta)* reúne los motivos simbólicos que se han estudiado y analizado a lo largo de esta tesis.

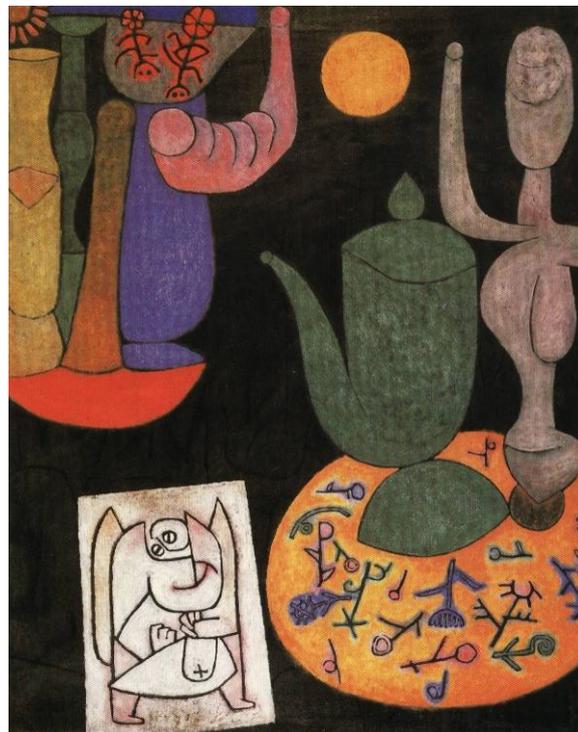
¹ Philippe Comte, *Paul Klee* (Woodstock, N.Y.: Overlook Press, 1991), p. 224. Versión española: "un manifiesto y un testamento." Si no se indica lo contrario, las traducciones al castellano de esta conclusión son mías.

² Susanna Parstch, *Klee* (Colonia: Taschen, 2000), p. 83.

Mi objetivo final consiste en mostrar que estas representaciones simbólicas, pertenecientes al lenguaje pictórico de Klee, contienen y comunican un profundo conocimiento adquirido a través de la observación de la naturaleza. Pese a que la presente investigación se ha encauzado sobre todo al estudio de los símbolos botánicos y cósmicos, se intentará apuntar la procedencia de uno de los elementos sin identificar que aparece en este óleo.

Esta conclusión se ha dividido en una serie de apartados dedicados, en primer lugar, a *Sin título (Naturaleza muerta)*; seguidamente, a las flores; después a la luna, para continuar con los ángeles y para finalizar con los jarrones y vasos. Así, cada parte trata de un tipo de motivo concreto de manera que al final permiten componer la conclusión final de esta investigación sobre simbolismo que se ha aplicado a algunas obras que Klee gestó durante su estancia en la Bauhaus.

Sin título (Naturaleza muerta) (1940)



Sin título (Naturaleza muerta), (1939)

Sin título (Naturaleza muerta) fue pintado entre 1939 y 1940. Se halló en el estudio de Klee, situado en Berna, después de la muerte del artista. Se encontraba sobre el caballete, sin que hubiese sido firmado por Klee y sin que constase título alguno. Fue Felix, el hijo de Klee, quien bautizó a este óleo al describirlo como *Das letzte Stilleben (La última naturaleza muerta)*. Klee representó en esta pintura un conjunto de motivos que constituyen el núcleo del lenguaje pictórico que creó a lo largo de su carrera artística. A través de este lenguaje pictórico, muy imaginativo y peculiar, Klee transmitió aquello aprehendido en su incansable dialogar con la naturaleza.

Así, los ángeles y las flores, entre otros objetos íntimamente relacionados en el universo pictórico de Klee, participan en este cuadro. Las flores están esparcidas de manera cuidadosa sobre la bandeja naranja. Una tetera y una escultura también se sitúan sobre esta misma bandeja. A su derecha, se encuentra la figura de un ángel dibujada sobre el blanco de una hoja de papel. Sobre este ángel, se disponen unos recipientes en forma de vaso que aparentan ser jarrones y vasos. Por encima de ellos, aparecen dos plantas rojas en flor, cerca de una luna anaranjada. El fondo se presenta oscuro, completamente negro, aunque su superficie se percibe suave y sinuosa. Pirani describe esta pintura con las siguientes palabras:

(...) da un fondo nero emergono colorate figure fluttuanti, quasi in bilico sulla superficie della tela: sulla destra sono un idolo africano e una brocca poggiati precariamente sopra un tavolo decorato da segni grafici, una scrittura di pittogrammi con forme metamorfiche; in alto, sospesa nel cielo notturno illuminato da un astro lunare arancione, è una natura morta con vasi e fiori, mentre in basso, quasi fosse adagiato sul dipinto, vi è un angelo sorridente, simile a quelli disegnati dall'artista quegli anni, che trattiene tra le mani una piccola croce.³

³ Hans Christoph von Tavel, editor, *Paul Klee. Uomo, pittore, disegnatore* (Milán: Mazzotta, 2004), p. 53. Versión española: "(...) de un fondo negro emergen figuras

A primera vista y partiendo de la descripción realizada por Pirani, parece que el orden natural reina sobre esta pintura, la cual, aparentemente, representa una naturaleza muerta. Sin embargo, el orden de la naturaleza se ha invertido de forma deliberada. En consecuencia, la vida habita los objetos inanimados como los jarrones y los vasos mientras que la muerte invade los personajes animados como las flores y las plantas, tal y como Richard Verdi señala. Por consiguiente, se ha pervertido el orden natural de las cosas y:

Now the living things of this world –in this case, plants and flowers- are depicted as dead or thwarted in their attempts to beget new life. (...) In contrast to all of this, however, the creations of inanimate nature here appear endowed with almost obscene powers of growth, procreation, and self-assertion.⁴

Verdi observa que esta alteración deliberada del orden aceptado caracteriza algunas de las últimas obras de Klee. Concluye, por eso, que en algunas obras pertenecientes al último periodo de Klee “living things become machines and the non-living suddenly acquire ominous life.”⁵ Comte también menciona esta distorsión del orden natural aunque relaciona esta perversión natural como debida a la magia y al trastorno. Así, señala que la magia que envuelve esta

coloreadas que flotan, casi perdiendo el equilibrio sobre la superficie de la tela: a la derecha se encuentra un ídolo africano y un jarrón apoyado precariamente sobre una mesa decorada con signos gráficos, una escritura de pictogramas con formas metamórficas; en la parte alta del cuadro, se suspende del cielo nocturno iluminado un astro lunar anaranjado. Se trata de una naturaleza muerta con jarrones y flores. En la parte inferior, más o menos colocado sobre la pintura, aparece un ángel sonriente, similar a los dibujados por el artista en aquellos años, que sujeta en la mano una pequeña cruz.”

⁴ Richard Verdi, *Klee and Nature* (Londres: A. Zwemmer Ltd., 1984) p. 188. Versión española: “Ahora las cosas vivientes de este mundo – en este caso, las plantas y las flores – son descritas como muertas o se han frustrado los intentos de engendrar una nueva vida. (...) En contraste con todo esto, sin embargo, las creaciones de naturaleza inanimada aquí parecen dotadas de poderes casi obscenos de crecimiento, procreación, y autoafirmación.”

⁵ *Ibid.*, p. 189. Versión española: “las cosas vivientes se convierten en máquinas y las no vivientes de repente adquieren una vida ominosa.”

pintura y el estado emocional que provoca su contemplación como el resultado de la alteración deliberada del orden natural: "magical and disturbing, these everyday objects come alive."⁶

Sin título, por lo tanto, representa un orden no natural del mundo el cual Klee describe de forma irónica. Pero además contiene algunos de los temas principales que recorren las obras de sus últimos años como son los ángeles y las flores, entre otros objetos. Por esto, ambos, Comte⁷ y Pirani,⁸ coinciden al considerar esta pintura como un resumen del arte de Klee. Por esta misma razón, Comte define *Sin título* como "a manifesto and a testament."⁹

En consecuencia, *Sin título* simboliza el compendio del arte en Klee. Se trata de uno de sus últimos trabajos, tal y como ya se ha mencionado. La última fase artística de Klee se caracteriza por ser el periodo más productivo de su carrera a pesar de que sus últimos años estuvieron marcados por dos circunstancias trágicas: la enfermedad y el exilio. Así pues, además de reflejar su tragedia personal, sus últimos trabajos también comunican "Klee's own despair and demise [*which*] coincided with that of the world about him."¹⁰ En este sentido, Verdi considera las últimas creaciones de Klee como "the most moving of his entire career – and among the most profound late works by any artist of our century."¹¹ Por esta razón, Verdi reclama un examen minucioso y separado de los últimos cuadros de Klee pues considera que éste transformó sus imágenes favoritas de manera que "emerge wholly new and, more often than

⁶ Philippe Comte, *Paul Klee*, p. 224. Versión española: "mágicos e inquietantes, estos objetos cotidianos adquieren vida."

⁷ *Ibid.*, p. 224. Versión española: "un manifiesto y un testamento."

⁸ Hans Christoph von Tavel, editor, *Paul Klee. Uomo, pittore, disegnatore*, p. 53.

⁹ Philippe Comte, *Paul Klee*, p. 224.

¹⁰ Richard Verdi, *Klee and Nature*, p. 29 (El añadido en cursiva es mío). Versión española: "el propio desespero y traspaso de Klee los cuales coincidieron con el del su mundo."

¹¹ *Ibid.*, p. 29. Versión española: "las más conmovedoras de toda su carrera – y entre los más profundos últimos trabajos realizados por cualquier artista de nuestro siglo."

not, deeply disturbing.”¹² Sin embargo, este análisis separado que reivindica Verdi no supone que no se tenga que considerar el contexto de Klee como tampoco que no se tenga en cuenta sus otras creaciones pues, tal y como Grohmann afirma, todo está relacionado en el arte de Klee:

In Klee everything is connected with everything else; as he grows fonder of technical innovation, he grows fonder of philosophising, too. (...) the optical-physical approach is outworn; now the artist explores the object's inner being, its cross-sections (anatomy), vital functions (physiology), the laws governing its life (biology), and, lastly, its ties with the universe as a whole (...) Self and Universe are related at every point. The result is pictures which differ from the optical image of the object and yet do not contradict it from the point of view of the totality, for all these considerations merge in the artist's eye. What is produced is not just a complex design, but a complex formal structure.¹³

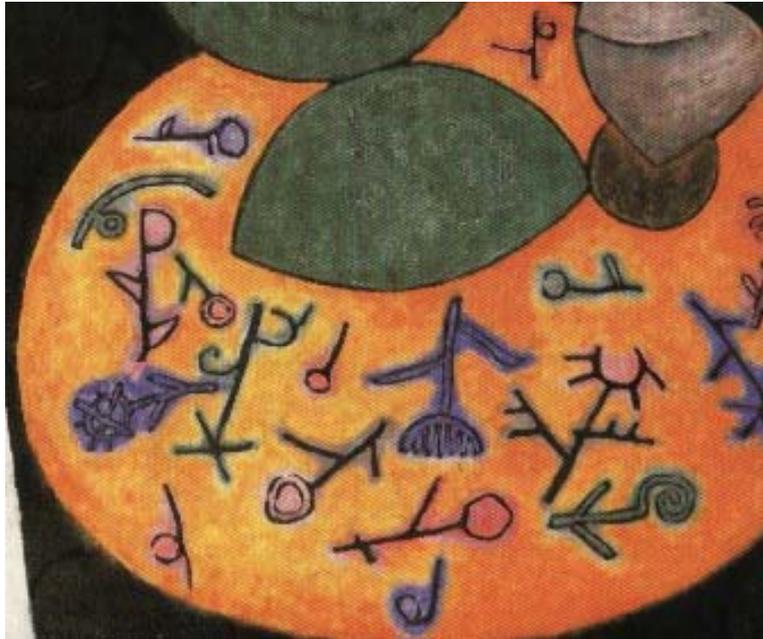
Sin título muestra esta complejidad e interrelación formal que conecta todo con todo lo demás. Así pues, analizar esta pintura significa no sólo examinar sus motivos sino también considerar el contexto y la relación que mantiene con los trabajos anteriores de Klee. Como compendio del arte de Klee, representa, por tanto, “a final testament couched in a language so powerful and portentous that it speaks to us of hitherto undisclosed truths and imprints itself

¹² Richard Verdi, *Klee and Nature*, p. 29. Versión española: “emergen totalmente nuevas y, muy a menudo, profundamente inquietantes.”

¹³ Will Grohmann, *Paul Klee* (N.I.: Julio Ollero, 1990), p.31. Versión española: “En Klee todo está conectado con todo lo demás; a medida que crece su afición por la innovación tecnológica, crece, además, su afición por filosofar. (...) El enfoque óptico-físico está más que gastado; ahora el artista explora la esencia del objeto, sus secciones que se cruzan (anatomía), las funciones vitales (fisiología), las leyes que gobiernan su vida (biología), y, finalmente, lo relaciona con el universo como un todo. (...) El uno y el Universo están relacionados en todo momento. El resultado es obras que difieren de la imagen óptica del objeto pero sin contradecirla desde el punto de vista de la totalidad, todas estas consideraciones se fusionan el ojo del artista. Lo que se produce no es sólo un dibujo complejo sino una estructura formal compleja.”

indelibly on the memory,"¹⁴ tal y como Verdi considera esta última pintura que Klee concibió.

Flores



Un ramillete de flores se halla extendido esmeradamente sobre una bandeja naranja, la cual parece ser el reflejo de la luna que domina la noche. Son ideogramas florales que representan algunas especies botánicas que Klee describió de forma recurrente en sus pinturas. Estos signos gráficos están sutilmente dibujados. Mientras el color negro define su forma y contorno, diversos colores los pintan.

Así, esta bandeja naranja reúne una espiral en flor, una planta en forma de horquilla, una flor del tipo *radiolarian*, una cruz en flor y una flor circular. La planta en forma de espiga no aparece. Philippe Comte interpreta estas flores como lágrimas caídas de los objetos

¹⁴ Richard Verdi, *Klee and Nature*, p. 29. Versión española: "un testamento final expresado en un lenguaje tan poderoso y portentoso que nos habla de verdades hasta el momento no reveladas e se imprime indeleble en la memoria."

pero también como "the characters of a strange alphabet waiting to be formed into a language, characters in search of meaning."¹⁵ Como signos gráficos pertenecen al lenguaje pictórico que Klee gestó a lo largo de su carrera artística. Simbolizan el diálogo que Klee mantuvo con la naturaleza. Transmitió el conocimiento obtenido a través de este diálogo mediante estos símbolos botánicos. Por tanto, son el resultado de la observación de la naturaleza en la que se embarcó Klee a lo largo de toda su carrera; pero también, evocan y recuerdan las ilustraciones de Haeckel sobre especies marinas y las teorías botánicas de Goethe.

Estas representaciones botánicas evolucionan en el universo pictórico de Klee. Aunque, en las primeras etapas de su carrera, Klee las describió portando todavía algunos elementos decorativos, al final de su trayectoria artística, se transformaron completamente en ideogramas. Se trata, pues, de un proceso evolutivo similar al crecimiento de una planta a partir de una simiente. El resultado de esta evolución botánica se manifiesta en signos metafóricos en los cuales prevalece la esencia frente a la apariencia. Así pues, estos ideogramas transmiten plenamente su ser más íntimo. Y esta esencia señala verdades universales, tal y como Verdi sugiere cuando se refiere a las últimas representaciones florales de Klee: "his flowers remain mere ciphers – or ideographs – which point us in the direction of universal truths."¹⁶

Esta evolución hacia los ideogramas botánicos está vinculada con el cambio pictórico que se evidencia en las últimas obras de Klee debido a la existencia de una crisis creativa. Se sobrepuso de este trance mediante una transformación de la línea lo que significó una

¹⁵ Philippe Comte, *Paul Klee*, p. 224. Versión española: "los elementos de un alfabeto extraño que se esperan para formar un lenguaje, elementos en pos de significado."

¹⁶ Richard Verdi, *Klee and Nature*, p. 214. Versión española: "sus flores permanecen como meras cifras – o ideografos – que nos señalan en la dirección de las verdades universales."

especie de renovación, "which Matisse called "cultivating the soil"."¹⁷ Aunque Klee transforma la línea convirtiéndola en más gruesa, Kudielka sugiere que este cambio en la línea además conlleva una consecuencia sutil: un enfoque diferente a la manera cómo el artista crea su arte debido a sus circunstancias personales. Por eso, este cambio en la línea supone no sólo un engrosamiento sino también un proceso que conduce a la eliminación de todo componente innecesario. Klee adopta un trazo en forma de línea gruesa el cual claramente define e identifica sus obras finales:

The most obvious difference in Klee's last body of work is the coarsening of the line, particularly in his paintings. Handicapped by the disease, which increasingly restricted his movements, Klee accepted the fact that the subtle and playful walks he had taken with the line were no longer possible. But this restriction would have remained an awkward limitation had he not balanced the nature of his work in a new way. With the "bar-like stroke" came a structure in which disruption and elimination, removal and denial played a role equal to the positive plastic constituents.¹⁸

Estos ideogramas, pues, proceden de una evolución donde está involucrado el engrosamiento de la línea. Estos signos botánicos se caracterizan por estos trazos de línea gruesa que se tiñen de color negro. Las primeras pinturas botánicas de Klee presentan flores y plantas que muestran pétalos, cálices y otras partes florales. Como Klee perseguía la esencia en sus representaciones naturales, eliminó

¹⁷ Robert Kudielka, *Paul Klee: The Nature of Creation. Works 1914-1940* (Londres: Hayward Gallery and Lund Humphries, 2002), p. 161. Versión española: "lo que Matisse definió como "cultivando la tierra"."

¹⁸ *Ibid.*, pp. 161-162. Versión española: "La principal y obvia diferencia en el último cuerpo de trabajo de Klee es el engrosamiento de la línea, particularmente en sus pinturas. Disminuido por su enfermedad, la cual restringió de forma creciente sus movimientos, Klee aceptó el hecho de que los paseos juguetones y sutiles que había emprendido con la línea ya no eran posibles. Sin embargo, esta limitación habría permanecido una limitación inoportuna si no hubiese equilibrado su trabajo de una nueva manera. Con el "trazo de línea gruesa" apareció una estructura en la que la interrupción y la eliminación, la eliminación y el desmentido jugaron un papel igual junto con los componentes plásticos positivos."

de estas flores y plantas todos aquellos aspectos superfluos a través de estas líneas de trazo grueso. Así pues, estos signos botánicos pueden ser considerados, también, como una consecuencia directa de la transformación acontecida en la línea la cual se convierte en tosca, áspera y dura.

Aunque estos ideogramas botánicos evocan algunas teorías románticas sobre representación mediante cifras y jeroglíficos, también recuerden la búsqueda de Goethe por la *Urpflanze*, es decir, la planta arquetípica. En su conferencia en Jena *Über die moderne Kunst (Sobre el arte moderno)* Klee propone desplazarse del prototipo al arquetipo cuando expone sus ideas relacionadas con la manera cómo se debe reproducir los objetos naturales en arte. Sostiene que el artista no es un imitador de la naturaleza por lo que las cosas pueden aparecer distorsionadas y agrandadas en una obra artística. Añade que un artista no persigue la fidelidad en la descripción de la naturaleza. Por consiguiente, Klee afirma que el arte no imita a la naturaleza pero posibilita que las cosas no reveladas se hagan visibles.¹⁹ Esta búsqueda de la esencia de los fenómenos naturales que persigue Klee se convierte en uno de sus lemas artísticos, expuesto repetidamente en sus escritos teóricos.

Esta esencia que Klee intenta representar en sus pinturas le vincula con Goethe. La búsqueda botánica de Goethe estaba consagrada a la planta arquetípica, "the blueprint from which all existing plant types might be derived."²⁰ Klee buscaba la esencia que se escondía tras la apariencia física de las plantas y las flores. A partir de la observación de la naturaleza Klee pudo haber llegado a la misma conclusión que los estudios botánicos llevaron a Goethe. Verdi sugiere que tanto Goethe como Klee podrían haber considerado que

¹⁹ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye* (Londres y Nueva York: Lund Humphries y George Wittenborn, 1961), p. 93.

²⁰ Richard Verdi, *Klee and Nature*, p. 86. Versión española: "el anteproyecto a partir del cual todas las plantas existentes podrían derivarse."

todas las plantas existentes derivasen de una planta arquetípica.²¹ Sin embargo, Goethe concibió una planta arquetípica que era un concepto abstracto y mental. Y esta abstracción mental se encontraba "beyond visual interpretation."²² Por contra, Klee redujo las plantas y las flores a algunos tipos botánicos tales como la espiral, el círculo, el *radiolarian*, la cruz, la forma de horquilla y la espiga. Por tanto, Klee partió de un concepto abstracto para llegar a unos modelos botánicos concretos y reales que representan la planta arquetípica que Goethe meticulosamente buscó.



Dos flores con un centro radial y semillas en su base se hallan en la parte superior izquierda, cerca de los jarrones y de los vasos. Su forma está perfilada por un contorno geométrico de color negro. Están delineadas de color rojo. Las premoniciones sobre su propia muerte se convirtieron en compañeras habituales de Klee durante sus últimos años, tal y como Verdi recoge.²³ En el año 1902 Klee escribió en sus *Tagebücher* (*Diarios*) que "und sollte ich sterben, dann leuchten sanft zwei Abendblumen in der Dämmerung. Zu deinen Augen mit der zarten tiefen Rändern werde ich credo sagen und glauben, was da ist beim Abschied."²⁴ Aunque Comte considera

²¹ Richard Verdi, *Klee and Nature*, p. 86. Versión española: "fuera de cualquier interpretación visual."

²² *Ibid.*, p. 86.

²³ *Ibid.*, p. 29.

²⁴ Paul Klee, *Tagebücher*, editado por Felix Klee (Colonia: Verlag M. DuMont Schauberg, 1957), p. 136 [D431]. Versión española: "Y si tuviera que morir, dos flores vespertinas brillarían dulcemente en el crepúsculo. Pronunciaré el "credo" ante tus ojos, con sus delicados y profundos perfiles, y creeré en lo que se presente en la despedida." En *Paul Klee, Diarios 1898-1918* (Madrid: Alianza Editorial, 1987 (1ª reimpresión 1999), p. 102.

que estas "two flowers have conquered eternity and live with their strange roots in a unique and definitive red light,"²⁵ Klee pudo haber materializado y representado estas dos flores vespertinas brillando en el crepúsculo que describió, unos años antes, en sus *Diarios* en el óleo *Sin título*. De ser así, estas rojizas flores flotantes simbolizan la despedida personal de Klee. Estas dos flores rojizas son signos "circular and beginningless"²⁶ del mismo modo que el infinito no posee ni principio ni fin.

Ángel



En la parte inferior izquierda de *Sin título*, dibujado en una hoja de papel en blanco, se halla un ángel que se encuentra cerca de la bandeja recubierta de ideogramas florales. En 1940 Klee pintó un ángel llamado *Engel, noch häßlich* (*Ángel, todavía feo*) sobre papel. En una fotografía tomada el 18 de diciembre de 1939 con motivo del sexagésimo cumpleaños de Klee, aparece el artista en su estudio en

²⁵ Philippe Comte, *Paul Klee*, p. 224. Versión española: "dos flores han conquistado la eternidad y viven con sus raíces extrañas en una definitiva luz rojiza única."

²⁶ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p. 78. Versión española: "circulares y carentes de principio."

Berna. Detrás de él, se halla *Sin título*, expuesto sobre el caballete, como una especie de fondo para esta fotografía conmemorativa de su cumpleaños. Aunque, en el catálogo oficial de Klee, *Sin título* está fechado en el año 1940, O. K. Werckmeister señala, cuando analiza esta fotografía, que esta pintura tenía la misma forma y composición que presenta actualmente ya en el año 1939.²⁷ Así pues, es probable que *Sin título* fuese pintado en algún momento entre 1939 y 1940. También parece ser que Klee tomó un fragmento de *Sin título* y lo transfirió sobre papel en 1940. Como este fragmento al óleo se transformó en un dibujo a lápiz, adoptó una forma separada e independiente de *Sin título*. Se convirtió, por tanto, en *Ángel, todavía feo*. No obstante, si el ángel de *Sin título* se compara con el de *Ángel, todavía feo*, surge una minúscula diferencia. Mientras el ángel de *Sin título* muestra una cruz situada bajo su mano izquierda, una línea horizontal ocupa el lugar de la cruz en el ángel feo.

Ángel, todavía feo representa un ser angelical. Este ángel no es físicamente atractivo aunque sonríe dulcemente. Tiene una mirada un tanto cómica. Parece como si intentase abrazarse a sí mismo con las manos aunque el gesto de sus manos puede también sugerir que está agarrando un objeto desconocido de color blanco que contenga la descripción de una cruz. Mientras la interpretación de Grohmann propone que esta imagen representa una batalla bíblica, "Jacob wrestling with the angel,"²⁸ Pirani la considera como una representación simbólica del alter ego del artista. Sugiere que Klee describió este ángel en vez de firmar la pintura, que fue encontrada sin rúbrica y todavía en el caballete después de la muerte de Klee. Así, según Pirani, esta imagen angelical representa a Klee.²⁹ Por contra, Verdi no pretende desvelar el significado o el origen de este ángel pero destaca que este ser angelical epitomiza la perversión del

²⁷ Hans Christoph von Tavel, editor, *Paul Klee. Uomo, pittore, disegnatore*, p. 214.

²⁸ Will Grohmann, *Klee*, p. 47. Versión española: "Jacob batallando con el ángel."

²⁹ *Op. cit.*, p. 53.

orden natural de las cosas que Klee, de forma deliberada, llevó a cabo cuando pintó *Sin título*. Verdi considera que este ángel feo representa una contradicción en sí:

(...) remains a true contradiction in terms – a celestial being which appears anguished, earth bound, and seemingly strangled presiding over a world in which living things wither and die and only the non-living flourish. Like any number of Klee's late birds, beasts, and fishes, it seems to represent a defunct and obsolete species momentarily summoned back from a point in oblivion to witness that moment when metal and machine will take over the world.³⁰

Sin embargo, además de la aparente contradicción existente en el ángel feo, destacada por Verdi, esta pintura muestra también la predilección que sentía Klee por los ángeles. Éstos, al igual que las flores, aparecen en las pinturas de Klee ya en sus primeras etapas como artista, si bien Klee empezó a pintar seres humanos alados pero no verdaderos ángeles. Estas primeras representaciones aladas evolucionan y finalmente se convierten en seres celestiales. Existe una evolución formal que va desde el ser humano alado hasta el ángel que se acompaña de un cambio en el significado de estas representaciones aladas. Así, los primeros grabados eran descripciones con un obvio contenido satírico y grotesco. Klee articuló a través de estas imágenes sus preocupaciones políticas y sociales. Algunos estudiosos han subrayado la influencia que ejercen la obra de Goya, Blake y Beardsley en estos primeros dibujos pues Klee estudió las obras de estos artistas expuestas en la Munich Pinakothek

³⁰ Richard Verdi, *Klee and Nature*, pp. 189-190. Versión española: "(...) constituye una pura contradicción – un ser celestial que aparece angustiado, ligado a la tierra, y aparentemente estrangulado presidiendo un mundo en el cual las cosas vivientes se marchitan y mueren y sólo las cosas no vivientes florecen. Como un buen número de pájaros, bestias y peces pertenecientes a las últimas obras de Klee, parece representar especies difuntas y obsoletas que están momentáneamente convocadas desde un punto lejano en el olvido para presenciar ese momento en el cual el metal y la máquina se harán cargo del mundo."

mientras estaba trabajando en estos grabados.³¹ De este modo, Ferrier considera que estos grabados están “closer to the apocalyptic William Blake and the Goya of *Los Desastres de la Guerra* than to symbolism.”³² Después de 1933, debido a su enfermedad y a su condición de exiliado, Klee empezó a pintar seres celestiales a pesar de que ya había dibujado alguno de ellos durante la década de los años 20. Kudielka señala que Klee entiende el espíritu como algo “closer to the heart of creation.”³³ Por consiguiente, como los ángeles son seres espirituales, pueden simbolizar los poderes creativos que intervienen en el cosmos. En este sentido, Grohmann subraya la presencia de fuerzas supremas o bien de la muerte en las últimas creaciones de Klee:

The world is growing darker, and the only voices Klee harkens to are Persephone's or angels'. (...) In his last months Klee was interested only in the darker, higher powers; pictorially speaking, he was interested only in extremes of realization, no matter was the schema employed: patchwork, Baroque exaggeration, spare signs, or the ghostly sort of grid in *La Belle Jardinière (A Biedermeier Ghost)*. Others of the last works take us to the domain of angels, of the numinous, of death.³⁴

Los últimos ángeles de Klee podrían estar relacionados con las fuerzas supremas que habitan el cosmos. Sin embargo, también expresan sentimientos y estados emocionales que definen y

³¹ Keith Hartley *et al.*, editors, *The Romantic Spirit in German Art* (Londres: Thames and Hudson, 1994), p. 488.

³² Jean-Louis Ferrier, *Paul Klee* (París: Pierre Terrail Éditions, 1998), p. 29.

³³ Robert Kudielka, *Paul Klee: The Nature of Creation. Works 1914-1940*, p. 164. Versión española: “cercano al corazón de la creación.”

³⁴ Will Grohmann, *Paul Klee* (Nueva York: Harry Abrams, 1978), p. 154. Versión española: “El mundo crece oscuro, y las únicas voces que Klee escucha son las de Perséfone o las de los ángeles. (...) En sus últimos meses Klee sólo estaba interesado en lo oscuro, las fuerzas supremas; hablando de forma pictórica, estaba sólo interesado en los extremos de realización, no importa cuál fuese el esquema empleado: mosaico, exageración barroca, signos sobrerros, o el tipo fantasmagórico de cuadrícula en *La Belle Jardinière (A Biedermeier Ghost)*. Otros de sus últimos trabajos nos llevan al territorio de los ángeles, de lo sobrenatural, de la muerte.”

caracterizan al individuo. Klee, por tanto, humaniza estos seres angelicales introduciéndoles emociones y características humanas. Klee no les describe de manera satírica aunque, a veces, incluye en ellos un toque humorístico. Con esto, Klee realza sus características humanas que contrastan con su esencia no humana. En consecuencia, convierte estos ángeles en menos angelicales pero en más humanos.

Klee dibujó los ángeles en un cuerpo humano que ha sido desmembrado y luego ha vuelto a ser ensamblado. Kudielka razona que mediante este proceso "Klee creates a classic "pathos figure" [which] can adopt a physiognomic expression."³⁵ Kudielka vincula algunas de estas fisonomías a imágenes amenazantes, desasosegadores e inquietantes, que apuntan directamente a la muerte de Klee. Sin embargo, los seres angelicales muestran rasgos y emociones que no son ni amenazantes ni inquietantes.

Klee no reproduce ningún modelo angelical establecido aunque las series de ángeles presentan el mismo atributo físico: dos alas puntiagudas colocadas en su espalda. Nunca describe alas desplegadas en sus ángeles. En términos de composición, estos seres celestiales acostumbrar a estar dibujados en negro sobre un fondo blanco por lo que "the line, once again thin and supple, gives way to a vast luminous whiteness as the impalpable matrix of formation."³⁶

Tal y como ya se ha expuesto, Grohmann destaca, cuando señala la presencia de poderes superiores, que la realización de los últimos trabajos de Klee suponía el empleo de una técnica musivaria, la exageración barroca y los signos. De alguna manera, *Sin título* es un mosaico repleto de signos. Aunque no se trate de una pintura fragmentaria, *Sin título* consiste en un aplegar una serie de temas

³⁵ Robert Kudielka, *Paul Klee: The Nature of Creation. Works 1914-1940*, p. 162 (El añadido en cursiva es mío). Versión española: "Klee crea una "figura pathos" clásica que puede adoptar una expresión fisonómica."

³⁶ *Ibid.*, p. 163. Versión española: "la línea, otra vez delgada y flexible, da lugar a una vasta blancura luminosa como la impalpable matriz formativa."

que aparecen, de manera similar, en otras pinturas de Klee. La pintura *Ángel, todavía feo* epitomiza esta reunión. Pero también las flores se describen de forma análoga en *Flora am Felsen (Flora en el peñasco)*, el cual fue pintado en 1940. Éste representa una confusión caótica de flores, ramas, semillas y brotes que invaden un suelo por completo coloreado. Como en *Sin título*, unos ideogramas botánicos realizados con líneas de trazo grueso de color negro representan esta flora que reside en las rocas.

Sin título, por tanto, contribuye de manera decisiva en la gestación de otras pinturas puesto que comparten algunos componentes. Aunque formalmente no se trate de una pintura fragmentaria, *Sin título* ejemplariza cómo Klee entendía la fragmentariedad. Esta pintura consiste en partes que representan los motivos de Klee en los cuales el artista se interesó profundamente a lo largo de su carrera. Klee aún a estos temas en forma de una naturaleza muerta. En su ensayo dedicado al arte moderno, Klee considera que "we have found parts, but not the whole."³⁷ Esta idea de Klee recuerda al movimiento romántico, el cual consideraba los fragmentos como el único camino para aprehender la realidad. El Romanticismo consideraba la realidad como algo inalcanzable. La realidad, pues, es imposible de describir sin utilizar símbolos y mitos que contienen aquello que es inexpresable, lo inefable. *Sin título* se compone de partes, que son reminiscentes de la idea romántica de fragmentariedad. Y algunas de estas partes condensan el simbólico corpus que compone el lenguaje pictórico de Klee.

La luna y la noche

Las obras pictóricas de Klee contienen pocas lunas. Normalmente describe a la luna a través de una forma semicircular

³⁷ Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, p. 95. Versión española: "hemos encontrado las partes pero no así el todo."

como la imagen que se suele tener de una media luna. Klee, raras veces, dibuja una luna llena como en *Sin título*. En esta pintura la luna adopta una forma circular como el sol. La noche se representa oscura, en color negro, aunque la superficie nocturna no se presente lisa sino suave y sinuosa. Klee pintó objetos nocturnos así como una noche de Walpurgis en 1935. Se trata de una especie de homenaje al *Fausto* de Goethe. Técnicamente esta pintura presenta similitudes evidentes con *El creador. Walpurgisnacht (La noche de Walpurgis)*, por tanto, consiste en un dibujo intensamente azulado que describe algunos seres monstruosos de color azul contenidos en un fondo negro. Estos seres están delimitados y contorneados por una línea azul. Schmalenbach reconoce en estas monstruosidades azules, con toda probabilidad, a criaturas terrestres pero no a realidades superiores: "significantly, these creatures nearly always stand on the earth or, at least, on a strip of ground: they inhabit an earthly stage rather than a far-off dream world."³⁸ *La noche de Walpurgis* significa "ein wahres Hexenelement!"³⁹ Brujas azuladas aparecen en esta pintura de Klee, las brujas que moran la noche de Walpurgis descrita en el *Fausto* de Goethe.



³⁸ Werner Schmalenbach, *Paul Klee: The Düsseldorf Collection* (Munich: Prestel-Verlag, 1986), p. 38. Versión española: "de forma significativa casi siempre estas criaturas aparecen en la tierra o, al menos, en un trozo de tierra: habitan un estadio terrestre más que un mundo onírico lejano."

³⁹ J. W. von Goethe, *Goethe Werke. Band 3* (Munich: Verlag C. H. Beck, 1982), p. 126 (verso 4019). Versión española: "Está la brujería en su elemento." En J. W. Goethe, *Fausto* (Barcelona: Planeta, 1992), p. 117.

En la parte superior central de *Sin título* se halla una luna amarillenta. Está rodeada por la noche que se representa oscura. La luna evoca al Romanticismo el cual mistificó el concepto de la noche a partir de *Hymnen an die Nacht (Himnos a la noche)* de Novalis. Klee describió mediante la noche y la luna cómo se enfrentaba a la muerte. Jami, un poeta sufí, se refería a “la noche oscura del alma” en su poesía para expresar la pérdida momentánea de fe. La oscuridad invade esta naturaleza muerta como si dentro de Klee no anidase ni la esperanza ni la fe.

Jarrones y vasijas



Sobre la bandeja naranja se encuentran una tetera de color verde y una escultura gris, rodeados por las flores meticulosamente desparramadas. Sin embargo, en la parte izquierda, algunos objetos desconocidos se agrupan. Estos objetos parecen estar flotando en el fondo negro como las flores rojizas que se encuentran situadas cerca del objeto grande de color azul. Los objetos de color azul, verde y marrón claro se pueden identificar con jarrones y búcaros. Por el contrario, el que se define por una base roja y el objeto flotante de

color rosado, que está cerca del de color azul, no han sido clasificados aún aunque algunos estudiosos han formulado algunas hipótesis sobre su identidad.

Mientras Comte identifica estos objetos desconocidos que se hallan en *Sin título* como "encased forms,"⁴⁰ Verdi los relaciona con algunas partes corporales. Verdi ve en su representación como si "jugs and pitchers sprout arms, breasts, faces and phalluses, and suddenly stake a claim for themselves among the most vigorous and dynamic creations of nature."⁴¹ Si se suscribe la interpretación de Verdi, la escultura gris, próxima a la tetera verde, parece mostrar un seno izquierdo y una cara alargada. Su forma recuerda a una figura humana pero también a una representación humana arcaica. Tal y como Verdi sugiere, algunos de estos objetos no identificados manifiestan connotaciones fálicas obvias. Así tanto el objeto marrón con la base rojiza como el flotante rosado tienen una forma fálica evidente. E incluso la escultura gris levanta su brazo adoptando, de esta manera, una apariencia fálica. Sin embargo, el primero, el de color marrón con base roja, evoca también la imagen de un *lingam*, que es el símbolo para la devoción de Shiva, el dios hindú, colocado sobre un *yoni*, la base rojiza. Así, el *lingam*, el símbolo del poder creativo masculino, combinado con el *yoni*, el símbolo de la energía creativa femenina, representa la creación.

Sin título es, por tanto, una pintura que contiene algunos motivos claves que Klee creó a lo largo de su toda carrera artística. Así, las flores ejemplarizan cómo Klee dialogó con la naturaleza. Representó este diálogo a través de unos modelos florales que han sido exhaustivamente investigados en el capítulo 4. Algunas de estas representaciones florales y vegetales se encuentran esparcidas en la

⁴⁰ Philippe Comte, *Paul Klee*, p. 224. Versión española: "formas encajonadas."

⁴¹ Richard Verdi, *Klee and Nature*, p. 188. Versión española: "de los jarrones y jarros brotasen brazos, pechos, caras y falos, y, de repente, se reclamasen entre las creaciones de la naturaleza más vigorosas y dinámicas."

bandeja naranja. Esta naturaleza muerta muestra también algunos elementos cósmicos como la luna, la noche así como un ángel feo. Aunque la luna y la noche son motivos poco habituales en las obras artísticas de Klee, los seres alados recorren sus pinturas desde las primeras etapas de su carrera. El capítulo 5 de la presente investigación ha estudiado estas representaciones cósmicas que Klee desarrolla en sus pinturas. En consecuencia, Klee aún en *Sin título* algunos de sus símbolos florales como la espiral, la planta en forma de horquilla, el *radiolarian*, la cruz y el círculo así como uno de sus símbolos cósmicos, el ángel. Aunque Klee representa también la luna y la noche, que pueden incluirse en el grupo de los símbolos cósmicos, lo inusitado de su representación pictórica provoca que su presencia sea remarcable. Sin embargo, lo inusual de esta representación puede interpretarse como el resultado de las circunstancias personales que enmarcaron la vida de Klee en sus últimos años.

Como Klee transmitía mediante símbolos visuales el diálogo que mantenía con la naturaleza, el primer capítulo de esta investigación ha versado sobre el simbolismo. Así, ha explorado diferentes enfoques al símbolo que van desde la semiótica a la psicología. Primeramente, ha analizado cómo varias disciplinas definen el concepto del símbolo. Luego ha caracterizado el símbolo. Y, finalmente, ha propuesto una definición no definitiva sobre el símbolo visual. Se define como no definitiva porque el objetivo último de este capítulo no consiste tanto en definir el símbolo visual sino en determinar sus características esenciales para luego aplicarlas al estudio del simbolismo en la obra artística de Klee que tiene lugar en los capítulos 4 y 5.

El segundo capítulo ha examinado el divorcio entre las ciencias y las humanidades. Se acerca a este divorcio desde diversos estudiosos que han formulado hipótesis sobre su origen o bien han sugerido como sobrepasarlo. Aunque esta discusión teórica se ha

confinado mayoritariamente al mundo académico anglosajón, se ha decidido incluirla en esta investigación debido a sus obvias conexiones con el concepto del símbolo. Un símbolo transmite una idea, su significado intrínseco o contenido, según Panofsky. Los símbolos de Klee se manifiestan en imágenes. Como expresiones artísticas visuales, teóricamente se adscriben al ámbito humanístico. Sin embargo, transmiten el conocimiento que Klee adquirió mediante su diálogo con la naturaleza. Así, en teoría, su contenido se sitúa en el área científica. En consecuencia, los símbolos visuales de Klee pueden considerarse como representaciones que han sobrepasado o han abolido este distanciamiento pues su forma es de naturaleza humanística mientras que su contenido presenta un carácter científico.

Klee propuso un diálogo con la naturaleza. La naturaleza de este diálogo se ha estudiado en el capítulo 3. Se trata de un capítulo de transición que une los capítulos teóricos previos con los posteriores más prácticos. Principalmente ha investigado cómo Klee concibe el diálogo con la naturaleza recorriendo sus escritos teóricos sobre arte. Además se compara el modo de ver de Klee con el de Goethe, descrito por éste en su ensayo *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt (El experimento como mediador entre el objeto y el sujeto)*. Este diálogo origina tres formas básicas: el triángulo, el cuadrado y el círculo. En sus escritos pedagógicos, Klee cuidadosamente define su esencia y sus características formales. Tanto Klee como Kandinsky consideraban estas formas geométricas como básicas. Así pues, los puntos de vista de ambos también se han confrontado. Este capítulo, finalmente, ha tratado cuestiones relativas a lo visible y a la visibilidad.

El capítulo 4 ha analizado los símbolos botánicos en el arte de Klee. Además de los modelos botánicos más o menos establecidos por Richard Verdi, se identifican otros tipos florales. Por tanto, ha estudiado cómo Klee transmitía su diálogo con la naturaleza

mediante algunos motivos florales tales como la espiral, el círculo, el *radiolarian*, la cruz, la espiga y la forma de horquilla. Descubre algunas influencias que se hallan en estos modelos botánicos. En este sentido, las ilustraciones sobre especies marinas realizadas por Haeckel proporcionan a Klee modelos para concebir la forma del *radiolarian* así como otras representaciones florales. Demuestra además cómo algunos de estos símbolos botánicos evolucionaron a lo largo de la carrera artística de Klee y se transformaron en ideogramas. Estos ideogramas botánicos recuerdan a teorías expuestas durante el Romanticismo.

El último capítulo ha investigado algunos símbolos cósmicos que se hallan en los cuadros de Klee. Estos símbolos cósmicos incluyen el sol, las estrellas, los seres alados y los ángeles. Por una parte, ha estudiado algunos conceptos claves como el caos, la creación, la flecha, el huevo cósmico, el movimiento, la oposición y el punto gris. Estas nociones están íntimamente ligadas con cómo Klee concebía la creación artística. Contienen influencias filosóficas que van desde cosmogonías de la antigua Grecia hasta algunas teorías sobre el color formuladas por Goethe y Runge pasando por la teoría del color de Delaunay basada en ideas órficas. Por otro lado, ha explorado los símbolos cósmicos anteriormente mencionados. Sobre los ángeles ha sugerido una especie de secuencia evolutiva lógica que empieza con los seres alados que aparecen en los primeros grabados de Klee para finalizar con sus últimos ángeles.

En conclusión, todas las partes de mi investigación se encuentran en *Sin título*. Por tanto, este óleo aglutina algunos de los símbolos botánicos y cósmicos que Klee creó. Como expresiones simbólicas visuales pertenecen al lenguaje pictórico de Klee; pero también, articulan cómo Klee dialoga con la naturaleza. Mediante este diálogo, creó representaciones simbólicas que incorporan y transmiten su profunda comprensión de los fenómenos naturales. Klee produjo símbolos visuales nuevos toda vez que adoptó algunos

de antiguos o símbolos naturales, si se sigue la clasificación de Jung. Estos símbolos visuales que componen el lenguaje pictórico de Klee transmiten un conocimiento adquirido por mediación de un diálogo. Y estas representaciones simbólicas y visuales no distinguen ningún abismo entre las ciencias y las humanidades.

Bibliografía

DE KLEE:

- Klee, Paul. *Über die moderne Kunst*. Bern-Bümpliz: Benteli, 1945.
- *Tagebücher*. Edición a cargo de Felix Klee. Colonia: Verlag M. DuMont Schauberg, 1957.
 - *Paul Klee, die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus*. Edición a cargo del Kunstmuseum de Berna y de la Paul-Klee-Stiftung. Berna: Benteli Verlag, 2000.
 - *Das Frühwerk 1883-1922*. Munich: Städtische Galerie im Lenbachhaus, sin fechar.
 - *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*. Edición a cargo de Jürg Spiller. Londres y Nueva York: Lund Humphries y George Wittenborn, 1961.
 - *On Modern Art*. Traducción de Paul Findlay. Londres: Faber, 1966.
 - *Notebooks Volume 2. The Nature of Nature*. Edición a cargo de Jürg Spiller. Londres: Lund Humphries, 1970.
 - *Pedagogical sketchbook*. Traducción de Sibyl Moholy-Nagy. Londres: Faber and Faber, 1968.
 - *Diarios 1898-1918*. Edición y prólogo a cargo de Felix Klee. Traducción de Jas Reuter. Madrid: Alianza Editorial, 1987 (1ª reimpresión 1999).
 - *The Diaries of Paul Klee 1898-1918*. Londres: University of California Press, 1992.
 - *Poesie*. Edición a cargo de Giorgio Manacorda. Milán: Abscondita, 2000.
 - *Paul Klee, Cours du Bauhaus Weimar 1921-1922. Contributions à la théorie de la forme picturale*. Traducción al francés de Claude Riehl. París: Éditions des Musées de Strasbourg y Éditions Hazan, 2004.
 - *Lettres de l'époque du Bauhaus (1920-1930)*. Tours: Éditions Farrago y Éditions Léo Scheer, 2004.
 - *Catalogue Raisonné* (9 volúmenes). Editado por la Paul-Klee-Stiftung. Londres: Thames and Hudson, 1998-2004.

SOBRE KLEE:

- Barnett, Vivian Endicott y Helfenstein, Josef, editores. *Die Blaue Vier : Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee in der neuen Welt*. Colonia: Dumont, 1997.
- Berggruen, Heinz, et al. *Klee aus New York*. Berlín: Staatliche Museen zu Berlin, 1998.
- Bishop, Jane C. *Paul Klee: the Bauhaus years 1921-31*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1990.
- Boulez, Pierre. *Paul Klee: Le Pays Fertile*. París: Gallimard, 1989.
- Chevalier, Denys. *Klee*. Naefels: Bonfini P., 1979.
- Comte, Philippe. *Paul Klee*. Woodstock, N.Y.: Overlook Press, 1991.
- Düchting, Hajo. *Paul Klee. Painting Music*. Munich y Nueva York: Prestel, 1997
- Ferrier, Jean-Louis. *Paul Klee*. París: Pierre Terrail Éditions, 1999.

- Franciscono, Marcel. "The Making of Paul Klee's Career", *Art Bulletin*, 1991, 73(4): 694-699.
- Geelhaar, Christian. *Klee and the Bauhaus*. Bath: Adams & Dart, 1973.
- Gerlach-Laxner, Uta y Schwinzer, Ellen, editoras. *Paul Klee: Reisen in den Süden*. Stuttgart: Hatje, 1997.
- Gohr, Siegfried, editor. *Pflanzenwelten, Blüenträume : Ellsworth Kelly, Paul Klee, Henri Matisse, Piet Mondrian, Pablo Picasso, Sophie Taeuber-Arp*. Rolandseck: Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber Arp, 1993.
- Grohmann, Will. *Paul Klee dentro de la colección The Library of Great Painters*. Nueva York: Harry Abrams, 1978.
— *Klee*. S.I.: Julio Ollero, 1990.
- Haxthausen, Charles Werner. *Paul Klee, the formative years*. Nueva York: Garland Publications, 1981.
- Jordan, Jim M. *Paul Klee and cubism*. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- Knott, Robert. "Paul Klee and the Mystic Center", *Art Journal*, 38(2):114-118.
- Kudielka, Robert. *Paul Klee. The Nature of Creation. Works 1914-40*. Londres: Hayward Gallery y Lund Humphries, 2002.
- Marcoulesco, Ileana. *A piece of the moon world: Paul Klee in Texas Collections*. Houston: Menil Collection, 1995.
- Parstch, Susanna. *Klee*. Colonia: Taschen, 2000 (Versión española) y 2003 (Versión inglesa).
- Plant, Margaret. *Paul Klee, figures and faces*. Londres: Thames and Hudson, 1978.
- Rathle-Köhl, Sylvia. *Paul Klee nelle collezioni private*. Milán: Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, 1986.
- Rewald, Sabine. *Paul Klee: the Berggruen collection in the Metropolitan Museum of Art, New York, and the Musée National d'Art Moderne, Paris*. Londres: Tate Gallery, 1988.
- Rosenthal, Mark. "The Prototypical Triangle of Paul Klee", *The Art Bulletin*, 1982, 44(2): 299-310.
- Roskill, Mark W. *Klee, Kandinsky, and the thought of their time: a critical perspective*. Urbana: University of Illinois Press, 1992.
- Saura, Antonio. *Klee, point final*. París: L'échoppe, 1999.
- Schmalenbach, Werner. *Paul Klee: The Düsseldorf Collection*. Munich: Prestel-Verlag, 1986.
- Tavel, Hans Christoph von, editor. *Paul Klee. Uomo, pittore, disegnatore*. Milán: Mazzotta, 2004.
- Tower, Beeke Sell. *Klee and Kandinsky in Munich and at the Bauhaus*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.

Verdi, Richard. *Klee and Nature*. Londres: A. Zwemmer Ltd, 1984.

Werckmeister, O. K. *The Making of Paul Klee's Career 1914-1920*. Chicago y Londres: The Chicago University Press, 1989.

— "From a better history to a better politics", *Art Bulletin*, 1995, 77 (3): 387-392.

GENERAL:

Adam, Hans Christian. *Karl Blossfeldt 1865-1932*. Colonia: Taschen, 2004.

Alter, Robert. *Necessary Angels. Tradition and Modernity in Kafka, Benjamin and Scholem*. Cambridge, Mass. y Cincinnati: Harvard University Press y Hebrew Union College Press, 1991.

Arnheim, Rudolf *et al.* *Estetica e teoria dell'informazione*. Edición a cargo de Umberto Eco. Milán: Bompiani, 1972.

Bakhtin, Mikhail M. *The Bakhtin reader: selected writings of Bakhtin, Medvedev and Voloshinov*. Edición a cargo de Pam Morris. Londres y Nueva York: Edward Arnold, 1994.

Barron, Stephanie. *"Degenerate Art" The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Los Angeles y Nueva York: The L.A. County Museum of Art y Harry Abrams, 1991.

Barthes, Roland. *Elementos de semiología* dentro de la colección *Comunicación serie B*. Madrid: Alberto Corazón editor, 1970.

— *Image. Music. Text*. Londres: Fontana, 1977.

— *La chambre claire. Note sur la photographie*. París: Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

Bataille, Georges. *L'érotisme*. París: Minuit, 1957.

— *Documents*. París: Mercure de France, 1968.

Batnitzky, Leora. "Rosenzweig's Aesthetic Theory and Jewish *Unheimlichkeit*", *New German Critique*, 1999, 77: 87-113.

Bauhaus-Archiv y Weber, Klaus, editores. *Happy Birthday! Bauhaus-Geschenke*. Berlín: Bauhaus-Archiv GmbH, 2004.

Benjamin, Andrew y Hanssen, Beatrice, editores. *Walter Benjamin and Romanticism*. Londres: Continuum, 2002.

Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften I.1*. Edición a cargo de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.

— *Gesammelte Schriften I.2*. Edición a cargo de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978.

— *Gesammelte Schriften II.1*. Edición a cargo de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977.

— *Gesammelte Schriften III*. Edición a cargo de Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972.

— *Gesammelte Schriften VI*. Edición a cargo de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985.

- *One-way street and other writings*. Londres y Nueva York: Verso Classics, 1979.
- *Selected Writings. Volume 1 1913-1926*. Edición a cargo de Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Cambridge y Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996.
- *Selected Writings. Volume 2 1927-1934*. Edición a cargo de Michael W. Jennings, Howard Eiland y Gary Smith. Cambridge y Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996.
- *Illuminations*. Edición a cargo de Hannah Arendt. Londres: Pimlico, 1999.
- *The Origin of German Tragic Drama*. Londres y Nueva York: Verso, 2003.
- *Angelus Novus*. Traducción de H. A. Murena. Barcelona: Edhasa 1971.
- *Discursos Interrumpidos I*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1973.
- *El origen del drama barroco alemán*. Traducción de José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus Humanidades, 1990
- *Escritos autobiográficos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- *Dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona: Gedisa, 1996 (1ª reimpresión: 2000).

Berger, John. *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Books, 1972.

- Berlin, Isaiah. *The Magus of the North. J. G. Hamann and the Origins of Modern Irrationalism*. Edición a cargo de Henry Hardy. Londres: John Murray, 1993.
- *The Proper Study of Mankind. An Anthology of Essays*. Edición a cargo de Henry Hardy y Roger Hausheer. Londres: Pimlico, 1998.
 - *The Roots of Romanticism*. Editado por Henry Hardy. Princeton: Princeton University Press, 1999.
 - *Contra la corriente. Ensayos sobre historia de las ideas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1983 (2ª reimpresión 1992).

Bölsche, Wilhelm. *Haeckel. His Life and his Work*. Londres: T. Fisher Unwin y Adelphi Terrace, 1906.

Boyle, Nicholas y Guthrie, John, editores. *Goethe and the English-Speaking World*. Rochester y Woodbridge: Candel House, 2002.

Brea, José Luis, editor. *La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

Breton, André. *L'Art Magique*. París: Éditions Phébus, 1991.

Breton, André, y Éluard, Paul. *Diccionario abreviado del surrealismo*. Traducción de Rafael Jackson. Madrid: Siruela, 2003.

Brockman, John, editor. *La tercera cultura. Más allá de la revolución científica*. Traducción de Ambrosio García. Barcelona: Editorial Tusquets, marzo 1996.

Bourdieu, Pierre. *Language & Symbolic Power*. Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 1991.

Buck-Morss, Susan. *The origin of negative dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*. Hassocks (Sussex): The Harvester Press, 1977.

Capra, Fritjof et al. *El espíritu de la ciencia*. Barcelona: Kairós, 2000.

Carus, Carl Gustav. *Psyche: on the development of the soul*. Dallas: Spring Publications, 1989.

Cassirer, Ernst. *Language and Myth*. Nueva York: Dover Publications Inc., 1953.

-
- *An Essay on Man*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1963.
 - *The Problem of Knowledge. Philosophy, Science and History since Hegel*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1978.
 - *The Philosophy of Symbolic Forms. Volume Four: The Metaphysics of Symbolic Forms*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1996.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio. *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel Patrimonio Histórico, 1998.
- Chuang-Tzu. *Wandering on the way. Early Taoist tales and parables of Chuang Tzu*. Nueva York: Bantam Books, 1994.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997 (2ª edición 2004).
- Coomaraswamy, Ananda K. *The Transformation of Nature in Art*. Nueva York: Dover Publications, 1964.
- *Teoría medieval de la belleza*. Traducción de Esteve Serra. Palma de Mallorca: Ediciones de la Tradición Unánime, 1987.
- Coomaraswamy, Rama P., editor. *The Essential Ananda K. Coomaraswamy*. Bloomington: World Wisdom, 2004.
- Davis, Philip J. *Spirals. From Theodorus to Chaos*. Wellesley, Mass.: A. K. Peters, 1993.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. París: Seuil, 1967.
- *De la Grammatologie*. París: Minuit, 1967.
 - *Marges de la philosophie*. París: Minuit, 1972.
 - *La carte postale : De Socrate à Freud et au de-là*. París: Flammarion, 1980.
 - *Positions*. Londres: The Athlone Press, 1987.
 - *Le monolingüisme de l'autre : ou la prothèse d'origine*. París: Galilée, 1996.
 - *Aporías: morir-esperarse (en) los límites de la verdad*. Barcelona: Paidós, 1998.
 - *La verdad en pintura*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Droste, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. Colonia : Benedikt Taschen, 1990.
- Ducrot, Oswald, y Todorov, Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. París: Éditions du Seuil, 1972.
- Eco, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Traducción de Francisco Serra Cantarell. Barcelona: Editorial Lumen, 1978.
- *La definizione dell'arte*. Milán: Garzanti, 1984 (2ª edición).
 - *Art i bellesa a l'estètica medieval*. Barcelona: Edicions Destino, 1990.
- Eliade, Mircea. *Images and Symbols. Studies in Religious Symbolism*. Traducción de Philip Mairet. Londres: Harvill Press, 1961.
- *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1955 (Reeditado en 1999).
- Eliot, T. S. *The Sacred Wood and Major Early Essays*. Mineola, N.Y.: Dover Publications, 1998.
- Éluard, Paul. *Œuvres Complètes*. Edición a cargo de Marcelle Dumas y Lucien Scheler. París: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1968.

- *Capitale de la douleur*. Edición, introducción y notas a cargo de Vera J. Daniel. Oxford: Blackwell French Texts, 1985.
- Epiney-Burgard, Georgette y Zum Brunn, Emilie. *Mujeres trovadoras de Dios. Una tradición silenciada de la Europa Medieval*. Traducción de María Tabuyo y Agustín López. Barcelona: Paidós, 1998.
- Fiedler, Jeannine y Feierabend, Peter, editores. *Bauhaus*. Colonia: Könemann, 2000.
- Fink, Karl J., *Goethe's History of Science*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 1991.
- Fischer, Ernst. *The Necessity of Art. A Marxist Approach*. Traducción de Anna Bostock. Londres: Penguin Books, 1963.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI editores, 1968 (2ª edición española 1999).
- Freund, Gisèle. *Photographie et société*. París: Éditions du Seuil, 1974.
- Furley, David. *The Greek Cosmologists*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Gasman, Daniel. *The scientific origins of National Socialism: social Darwinism in Ernst Haeckel and the German Monist League*. Londres y Nueva York: MacDonald y American Elsevier Inc, 1971.
- Gateau, Jean-Charles. *Éluard, Picasso et la peinture (1936-1952)* incluido en *Histoire des Idées et Critique Littéraire*, vol. 212. Ginebra : Librairie Droz, 1983.
- Gee, Malcolm, editor. *Art Criticism since 1900*. Manchester: Manchester University Press, 1993.
- Glaser, Hermann. *The Cultural Roots of National Socialism*. Londres: Croom Helm, 1978.
- Godfrey-Smith, Peter. *Theory and reality: an introduction to the philosophy of science*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Goethe Werke. Band 3. Dramen I*. Munich: Verlag C. H. Beck, 1982.
- *Goethe Werke Band 12. Kunst und Literatur*. Munich: C. H. Beck, 1981.
- *Goethe Werke. Band 13. Naturwissenschaftliche. Schriften I*. Munich: Verlag C.H. Beck, 1981.
- *Faust*. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1996.
- *Faust* (2 volúmenes). Oxford: Oxford University Press, 1998.
- *Scientific Studies. Volume 12*. Editado y traducido al inglés por Douglas Miller. Nueva York: Suhrkamp Publishers, 1988.
- *Fausto*. Traducción de José María Valverde. Barcelona: Planeta, 1992.
- *Teoría de la naturaleza*. Traducción de Diego Sánchez Meca. Madrid: Tecnos, 1997.
- Gombrich, E. H. *Aby Warburg: An intellectual biography with a memoir on the history of the library of F. Saxl*. Londres: Warburg Institute, 1970.

- Gould, Stephen Jay. *The Flamingo's Smile. Reflections in Natural History*. Nueva York y Londres: W. W. Norton and Company, 1985.
 — *La sonrisa del flamenco*. Barcelona: Crítica, 1995.
- Graves, Robert. *The White Goddess. A historical grammar of poetic myth*. Londres: Faber and Faber Limited, 1959.
- Greenberg, Allan C. *Artists and Revolution: Dada and the Bauhaus, 1917-1925*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1979.
- Groupe µ. *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Traducción de Manuel Talens Carmona. Madrid: Cátedra, 1993
- Guthrie, W. K. C., *Historia de la filosofía griega I*. Barcelona: RBA, 2005.
- Habermas, Jürgen. *Philosophical-Political Profiles*. Londres: Heinemann, 1983.
- Haeckel, Ernst. *Art Forms in Nature*. Munich y Nueva York: Prestel-Verlag, 1998.
- Hāfiz. Teachings of Hāfiz. Traducción del persa de Gertrude Lowthian Bell. Londres: The Octagon Press for the Sufi Trust, 1979 (2ª reimpresión 1985). Se trata de una reedición de un libro publicado en 1897.
- Hansen, Miriam. "Benjamin, Cinema and Experience: "The Blue Flower in the Land of Technology"", *New German Critique*, 1987, 40: 179-224.
- Hartley, Keith *et al.*, editores. *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990*. Londres: Thames and Hudson, 1994.
- Haynes, Deborah J. *Bakhtin and the visual arts*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 1995.
- Heidegger, Martin. *Pathmarks*. Edición a cargo de William McNeill. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 1998.
- Heisenberg, Werner. *The Physicist's Conception of Nature*. Londres: Hutchinson Scientific and Technical, 1958.
- Hildegard, Saint. *Scivias*. Santa Fe: Bear, 1986.
 — *Selected Writings*. Londres y Nueva York: Penguin Books, 2001.
- Horkheimer, Max. *Eclipse of Reason*. Nueva York: The Seabury Press, 1974.
- Ingram, Susan. "The Writing of Asja Lacis", *New German Critique*, 2002, 86: 159-177.
- Jung, Carl G. *et al. Man and His Symbols*. Londres: Aldus Books/Jupiter Books, 1964 (Reimpresión en 1974).
 — *The Collected Works of C.G. Jung*. Edición a cargo de Sir Herbert Read *et al.* Londres: Routledge, 1957-1983.
- Kandinsky, Wassily. *Kandinsky: Russian and Bauhaus Years 1915-1933*. Nueva York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1983.
 — *Kandinsky, complete writings on art*. Edición a cargo de Kenneth C. Lindsay y Peter Vergo. Boston: De Capo Press, 1994.

- Kandinsky, Wassily, y Marc, Franz, editores. *The blaue Reiter Almanac*. Londres: Thames and Hudson, 1974.
- Kaufmann, David. "Beyond Use, Within Reason: Adorno, Benjamin and the Question of Theology", *New German Critique*, 2001, 83: 151-173.
- Kimball, Roger. "The Two Cultures, today." *The New Criterion*, 1996, 12:6
- Kingsley, Peter. *Ancient Philosophy, Mystery, and Magic. Empedocles and Pythagorean Tradition*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
— *In the dark places of wisdom*. Londres: Duckworth, 2001.
- Kirk, G. S., Raven, J. E., y Schofield, M., *Los filósofos presocráticos*. Madrid: Editorial Gredos, 1987 (1ª reimpresión 1994).
- Kristeva, Julia. *In the Beginning was love: Psychoanalysis and Faith*. Nueva York: Columbia University Press, 1987.
— *Black sun. Depression and melancholia*. Nueva York: Columbia University Press, 1989.
- Laszlo, Ervin. *El cosmos creativo*. Traducción de José Luis San Miguel de Pablos, Barcelona: Editorial Kairós, 1997.
— *Science and the Reenchantment of the Cosmos. The Rise of the Integral Vision of Reality*. Rochester: Inner Traditions, 2006.
- Lazier, Benjamin. "Writing the *Judenzarathustra*: Gershom Scholem's Response to Modernity. 1913-1917", *New German Critique*, 2002, 85: 33-65.
- Löwy, Michael. "Messianism in the Early Work of Gershom Scholem", *New German Critique*, 2001, 83: 177-191.
- Makela, Maria Martha. *The Munich Secession: art and artists in turn-of-the-century Munich*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Mate, Reyes. *De Atenas a Jerusalén. Pensadores judíos de la Modernidad*. Madrid: Ediciones Akal, 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. París: Gallimard, 1964.
- Mitchell, W. J. T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1987.
— *Picture Theory*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1994.
—, editor. *The language of images*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- Naydler, Jeremy. *Goethe y la ciencia*. Traducción de Carlos Fortea y Esther de Arpe. Madrid: Siruela, 2002.
- Novalis. *Novalis Band I*. Munich y Viena: Carl Hauser Verlag, 1978.
— *Los discípulos en Sais*. Edición de Félix de Azúa. Madrid: Hiperión, 1988.
— *Fragments*. Barcelona: Quaderns Crema, 1998. Edición en alemán y catalán.
- Novalis et al., *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Antología y edición a cargo de Javier Arnaldo. Madrid: Tecnos, 1987 (2ª edición 1994).
- Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas*. Madrid: Ediciones Castalia, 1998.

- Ouaknin, Marc-Alain. *El Libro Quemado. Filosofía del Talmud*. Barcelona: Riopiedras, 1999.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Pan, David. *Primitive renaissance: rethinking German expressionism*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001.
- Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Nueva York: Icon Editions, 1972.
- *Meaning in the Visual Arts*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.
 - *El significado en las artes visuales*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1970.
 - *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- Payne, Philip. *Robert Musil's works 1906-1924: a critical introduction*. Frankfurt am Main y Nueva York: P. Lang, 1987.
- *Robert Musil's "The Man without Qualities": a critical study*. Cambridge y New York: Cambridge University Press, 1988.
- Petzet, Heinrich Wiegand. *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger 1929-1976*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1993.
- Platón. *The Dialogues of Plato*. Traducción de Benjamin Jowett. Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc, 1952 (4ª impresión, 1993).
- *Diálogos VI*. Madrid: Editorial Gredos, 1992.
- Popper, Karl. *Vermutungen und Widerlegungen I*. Tubinga: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1963/1994.
- *Auf der Suche nach einer besseren Welt*. Munich y Zurich: Piper, 1984.
 - *Conjeturas y refutaciones*. Traducción de Néstor Míguez. Barcelona: Editorial Paidós, 1991.
 - *En busca de un mundo mejor*. Barcelona: Paidós, 1994 (3ª reimpresión 1996).
 - *The world of Parmenides. Essays on the Presocratic Enlightenment*. Londres y Nueva York: Routledge, 1998 (Reimpresión 2002).
- Prigogine, Ilya. *Introducción a la termodinámica de los procesos irreversibles*. Traducción de M. G. Velarde y A. Soilán Lorenzo. Madrid: Selecciones científicas, 1974 (1ª edición).
- *From being to beginning. Time and complexity in the physical sciences*. San Francisco: W.H. Freeman and Company, 1980.
 - *El fin de las certidumbres*. Traducción de Pierre Jacomet. Madrid: Santillana S.A. Taurus, 1997.
 - *¿Tan sólo una ilusión? Una exploración del caos al orden*. Barcelona: Tusquets Editores, 1997 (4ª edición).
 - , con Stengers, Isabelle. *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia*. Madrid: Alianza Editorial, 1990 (2ª edición).
- Rella, Franco. *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempo de crisis*. Traducción de Andrea Fuentes Marcel. Barcelona: Paidós Básica, 1992 (1ª edición).
- *Confins: la visibilitat del món i l'enigma de l'autorepresentació*. Traducción de Xavier Antich. Valencia: Climent, 1998.
- Rubin, W. S. et al. *"Primitivism" in the 20th Century Art: affinity of the tribal and the modern*. Edición a cargo de William Stanley Rubin. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1984.

- Said, Edward W. *Beginnings: Intention & Method*. Londres: Granta Books, 1985 (Reedición del mismo título publicado en 1975).
- *Orientalism*. Londres: Penguin Books (Reedición del mismo título publicado en 1978, pero incluyendo un prefacio nuevo).
- Santayana, George. *Tres poetas filósofos. Lucrecio, Dante, Goethe*. Traducción de José Ferrater Mora. Madrid: Tecnos, 1995.
- Saxl, Fritz. *La vida de las imágenes*. Traducción de Federico Zaragoza. Madrid: Alianza Forma, 1989.
- Schiller, Friedrich, *On the Aesthetic Education of Man*. Londres: Oxford University Press, 1967.
- Scholem, Gershom. *La cábala y su simbolismo*. Madrid: Siglo XXI editores, 1976 (9ª edición 1995).
- *From Berlin to Jerusalem. Memories of my youth*. Nueva York: Schocken Books, 1980.
- *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. Barcelona: Ediciones Península, 1987.
- *Major Trends in Jewish Mysticism*. Nueva York: Schocken Books, 1995.
- editor. *Zohar: The Book of Splendor*. Nueva York: Schocken Books, 1963 (7ª reimpresión 1974)
- Schrödinger, Erwin. *Ciencia y humanismo*. Barcelona: Tusquets Editores, 1998.
- Sharpe, Lesley, editor. *The Cambridge Companion to Goethe*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 2002.
- Smith, Gary. *On Walter Benjamin. Critical Essays and Recollections*. Cambridge, Mass., y Londres: The MIT Press, 1988.
- Snow, C.P. *The Two Cultures and The Scientific Revolution. The Rede Lecture 1959*. Cambridge: The Syndics of the Cambridge University Press, 1959.
- Stewart, Ian y Golubitsky, Martin. *¿Es Dios un geómetra?* Barcelona: Crítica, 1995.
- Steiner, George. *Grammars of Creation*. Londres: Faber and Faber, 2001.
- Stoichita, Victor I. *Ver y no ver*. Madrid: Siruela, 2005.
- Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture: an introduction*. Londres: Prentice Hall, 1993 (3ª edición 2001).
- Sontag, Susan. *On Photography*. Londres: Penguin Books 2002 (Reedición del mismo título publicado en 1977)
- *Illness as Metaphor. AIDS and Its Metaphors*. Londres: Penguin Group, 1991.
- *Against Interpretation*. Nueva York: Vintage, 2001 (Reedición de la edición publicada por Vintage Edition en 1994).
- *Where the stress falls*. Londres: Jonathan Cape, 2002.
- Tihanov, Galin. *The master and the slave. Lukács, Bakhtin, and the ideas of their time*. Oxford y Nueva York: Clarendon Press y Oxford University Press, 2000.
- Todorov, Tzvetan. *Théories du symbole*. París: Éditions du Seuil, 1977.
- *Symbolisme et interprétation*. París: Éditions du Seuil, 1978.
- *Poétique de la prose, choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*. París : Éditions du Seuil, 1978.

-
- *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*. París : Éditions du Seuil, 1981.
 - *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*. París: Éditions du Seuil, 1984.
 - *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVIIe siècle*. París: Éditions du Seuil, 1997 (1ª edición publicada en 1993 con Éditions Adam Biro).
- Trías, Eugenio. *La edad del espíritu*. Barcelona: Destino, 1994.
- *La razón fronteriza*. Barcelona: Destino, 1999.
- Verissimo, Luis Fernando. *Borges and The Eternal Orang-Utans*. Traducción de Margaret Jull Costa. Londres : The Harvill Press, 2004.
- Voltaire, F.M.A. *Candide ou l'optimisme*. Kent: Hodder y Stoughton, 1977.
- Vriesen, Gustav y Imdahl, Max. *Robert Delaunay: Light and Color*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1969.
- Warburg, Aby. *El ritual de la serpiente*. Traducción de Joaquín Etoarena Hoameche. México D. F.: Sextopiso, 2004.
- Werckmeister, O. K. "Radical Art History", *Art Journal*, 1982, 284-291.
- "Walter Benjamin's Angel of History, or the Transfiguration of the Revolutionary into the Historian", *Critical Inquiry*, 1996, 22 (2): 239-267.
 - "Hitler the Artist", *Critical Inquiry*, 1997, 23: 270-297.
- Whitford, Frank, editor. *Das Bauhaus. Selbstzeugnisse von Meistern und Studenten*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstatt, 1993.
- Wilde, Oscar. *De Profundis and other writings*. Harmondsworth: Penguin, 1973.
- Wilson, Edward O. *Consilience. La unidad del conocimiento*. Traducción de Joandomènec Ros. Barcelona: Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 1999.
- Wolin, Richard. *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*. Nueva York: Columbia University Press, 1982.
- Žižek, Slavoj. *Tarrying with the negative: Kant, Hegel and the critique of ideology*. Durham: Duke University Press, 1993.
- *Invisible remainder: an essay on Schelling and related matters*. Londres: Verso, 1996.
 - *The ticklish subject: on absent centre of political ontology*. Londres: Verso, 1999.
 - *The Fragile Absolute: or, why the Christian legacy is worth fighting for?* Londres: Verso, 2000.