

Paul Klee o el cántico de lo invisible

Javier Sologuren

Una vez dijo Paul Klee que sus obras deberían hablar por sí mismas. En esa ocasión, hablaba sobre el arte moderno y lo hacía al frente de una exposición de sus pinturas. Reconoció, sin embargo, que su palabra "acaso añada, a ciertas impresiones recibidas de los cuadros, el complemento de nitidez que aún pueda faltarles". No del todo seguro de la eficacia del comentario verbal, sin embargo Klee se valió en diversas circunstancias de la palabra tanto para el ejercicio de la docencia, el esclarecimiento de su trabajo plástico y, en general, del arte y sus problemas como para, a través de los títulos de sus pinturas, gravitar aún más poéticamente sobre éstas. Tal actitud fue sin duda positiva no sólo para apreciar mejor su propia creación sino además a favor de la comprensión de aspectos fundamentales y controvertidos del arte de su tiempo.

Una consideración así hace que me acoja a sus beneficios, movido por las fuerzas de un viejo entusiasmo y de un gozoso disfrute de ese mundo calidoscópico donde la imagen visual se prodiga en sutiles floraciones que convocan, a la vez y con rara felicidad, los dones de la poesía y la música.

Paul Klee publicó un esbozo autobiográfico seis meses antes de su muerte. Este hecho proyecta una luz muy especial sobre este documento. Pero no adelantaré observaciones antes de transcribirlo en seguida.

"Nací el 18 de diciembre de 1879, en Münchenbuchsee. Mi padre era profesor de música en la Escuela Cantonal para Maestros de Kefwyl; mi madre era suiza. Cuando empecé el colegio en la primavera de 1886, vivíamos en Länggasse, Berna. Estudié los primeros cuatro años en la escuela primaria de la localidad y los cuatro siguientes en el Progymnasium municipal. Luego ingresé a la Escuela de Literatura del Gymnasium y aprobé los exámenes del Cantón en 1898. Así concluyó mi educación general. Escoger mi profesión fue bastante fácil, por lo menos exteriormente. Aunque cualquier carrera estaba abierta para mí en virtud de mi certificado de graduación, decidí estudiar pintura y dedicar mi vida al arte. A fin de lograr este objetivo, tuve que viajar al extranjero (lo mismo se podría decir de muchos artistas jóvenes suizos de hoy), ya sea a París o a Alemania. Me sentí más atraído por Alemania y escogí ir allá.

Es así como llegué a la capital de Baviera donde, por consejo de la Academia de Arte, empecé mis estudios en la Escuela de Arte Knirr. Me dediqué al dibujo y a la pintura, y poco tiempo después pude ingresar a la clase de Franz Stuck en la Academia. Luego de tres años de estudios en Munich, amplí mi experiencia con un viaje de un año por Italia, gran parte del cual lo pasé en Roma. Y entonces tuve que detenerme para digerir lo que había aprendido e iniciar mi trabajo independiente. Para llevar a cabo este programa de trabajo tranquilo, regresé a Berna, hogar de mi juventud; los frutos de mi estada allí fueron un conjunto de grabados realizados entre 1903 y 1906 que aun entonces llamaron algo la atención.

Durante mis años de Munich había hecho muchos amigos, incluyendo la mujer que es mi esposa. Ya que ella ejercía profesionalmente allí, decidió —por motivos que me parecieron importantes— regresar a Munich en el otoño de 1906. Me estaba haciendo lentamente un nombre como artista; y Munich, centro de arte y de artistas en ese momento, ofrecía perspectivas relevantes para el desarrollo profesional. Con excepción de tres años de servicio militar cuando estuve destacado en Landshut,

Schleissein y Gertsofen, permanecí en Munich hasta 1920. Al mismo tiempo, mantuve contacto con Berna retornando cada año al hogar paterno por dos o tres meses durante el verano.

En 1920 fui designado para formar parte del cuerpo docente de la Bauhaus en Weimar. Enseñé allí hasta 1926, trasladándome luego a Dessau, la nueva sede de la escuela. Finalmente, en 1930, recibí un llamado de la Academia del Estado Prusiano en Düsseldorf para hacerme cargo de un curso de pintura. Este nombramiento fue bienvenido pues me permitía limitar mi enseñanza al campo que mejor conocía. Enseñé en esta Academia de 1931 a 1933.

Los trastornos políticos de Alemania tuvieron su impacto también en las Bellas Artes, constriñendo no sólo mi libertad para enseñar sino además el libre ejercicio de mi talento creador. Ya que para entonces había logrado una reputación internacional como pintor, me sentí bastante seguro para renunciar a mi puesto asalariado y dedicar todos mis esfuerzos a mi propio trabajo creador.

La cuestión de dónde establecerme para esta nueva fase de mi vida se resolvió por sí sola. Realmente nunca perdí contacto con mi ciudad natal; ahora me sentía fuertemente atraído de nuevo por ella. Desde entonces, resido en ella. Mi único deseo es llegar a ser su ciudadano también."

Hasta aquí el currículo de Klee fechado el 7 de enero de 1940 en Berna. Meses después, el 27 de junio, Klee muere en Muralto, cerca de Locarno. Este hecho, esta proximidad de su muerte, incide significativamente en estas páginas tan mesuradas y concisas, en las que sólo cuentan los escuetos datos concernientes a su formación profesional y el ejercicio de la docencia superior. Pero hay algo ejemplar que mana de ellas: sencillez y probidad.

Es necesario señalar algunos hechos de gran trascendencia en la vida y el arte del maestro. En primer término, su pertenencia a una familia con tradición musical, pues no sólo fueron músicos sus padres sino también varios ascendientes, y su mujer, la pianista Lily Stumpf. El mismo, heredero de esa vocación familiar, fue un

violinista de notable talento. No se queda ahí esta capacidad, se hace patente a lo largo de su obra pictórica, en las sutiles modulaciones del color, tal como acontece —aunque en distinto estilo— en la de su coevo Kandinsky.

Su residencia en Italia (de 1901 a 1902) ejerció en él valiosa influencia surtiéndolo de una amplia gama de motivos que más tarde aflorarían transfigurados en sus cuadros. Tal como Herbert Reed lo destaca, en Génova pudo contemplar navíos de diversas banderas; en Siena, la basílica y los claustros antiguos; pudo admirar el arte bizantino y cristiano, los tejidos coptos, las viejas caligrafías; lo sedujo el acuario de Nápoles y los grabados renacentistas del siglo XVI. Todo esto más los universos estéticos que captó en su frecuentación admirativa de numerosos maestros (Goya, Blake, Redon, Van Gogh, Cézanne, Munk, Ensor, Daumier, Doré, Toulouse Lautrec, Beardsley, Matisse, Picasso). Esta rica experiencia actuó a modo de levadura para la maravillosa disponibilidad de su imaginación sin apartarlo un ápice de su visión personal. Una etapa de formación, asimismo, tan plena de incitaciones que lo llevaría, para alcanzar a ser quien fue, a reflexionar con hondura y trazarse a continuación una sabia línea de conducta artística. “Es una gran necesidad —escribió— tener que empezar por lo más pequeño. Quiero ser como un recién nacido. No saber nada, absolutamente nada de Europa, ignorar poetas y modas, ser casi primitivo. Luego quiero hacer algo muy modesto: lograr por mí mismo un motivo formal pequeño, uno que mi lápiz sea capaz de aprehender sin técnica.”

En 1911, tomó contacto con el grupo artístico llamado “Der Blaue Reiter” (El Jinete Azul) al que pertenecían ya como miembros, ya como adherentes, Kandinsky, Marc, Feininger, Arp, Jawlensky y Macke. Grupo que en esencia vio al arte como “una objetivación de las fuerzas fundamentales del universo: fuerzas naturales, fuerzas emocionales y fuerzas espirituales.”

Otro acontecimiento importante se produce en 1912, año en que Klee reside por segunda vez en París, al trabar amistad con el pintor Robert Delaunay cuyas buscas y realizaciones le despertaron un profundo interés al punto de traducir al alemán un ensayo suyo titulado “Sobre la luz”. Este encuentro con el padre del cubismo órfico fue decisivo para el arte de nuestro pintor quien “adoptó el mosaico transparente como principio ordenador de las

imágenes pero sin construirlo, sino formándolo libremente según una estructura siempre distinta" (Pintura Europea en Museos Alemanes, III). En este mismo año conoce personalmente a Picasso y a Braque, visita una retrospectiva de Rousseau el Aduanero quien, no es arduo imaginárselo, lo atrae por su intensa poesía y esa cualidad inmarcesible de su pintura, esa "frescura original". Asiste también a la exposición que Matisse efectuó en Marruecos y —caso un tanto gemelo al de Rousseau— quedó prendado por el jubiloso esplendor de sus formas y colores.

1914 es el año en que viaja a Túnez y Kairouan. Aunque su permanencia allí fue muy breve, significó toda una revelación. Su sensibilidad para el color, ya estimulada, como acabamos de indicar, por las telas de Delaunay y Matisse, va a agudizarse aún más ante el espectáculo de la deslumbrante naturaleza africana. Y es así que escribe en su *Diario*: "El color me posee... Soy pintor."

Tiempo después, a partir de 1921 y durante toda esa década, Klee integra el cuerpo docente de la Bauhaus en Weimar y luego, desde 1925, en Dessau. La Bauhaus (literalmente: casa de la construcción) fue una escuela técnica de diseño, con énfasis especial en las artes industriales y el estudio de materiales y métodos modernos. Su fundación se debió, como es sabido, al arquitecto Walter Gropius. Las investigaciones que en ella se efectuaron —nos dice William Fleming en su *Arte, música e ideas*— dieron por resultado nuevos procedimientos de pintura, cerámica, metalurgia, textiles en busca de la máxima adecuación entre la forma del artefacto y su función, y de una simbiosis entre el arte y la industria. Es así como muchos de los objetos de nuestra vida doméstica y cotidiana proceden de sus diseños. Klee enseñó primero en la sección de pintura sobre vidrio, después en la de textura y finalmente llegó a ser profesor de pintura, dictando, al lado de Kandinsky, lecciones sobre teoría de la forma artística. Explora de modo sistemático los medios pictóricos puros, los cuales, según Werner Haftmann, "lo llevan a una excepcional clarificación de las posibilidades evocativas de la pintura abstracta." Cosa que veremos al referirnos a las nociones teóricas de Klee.

La década del 20 fue el período más importante de su vida, sus años estelares, tanto en el orden de sus indagaciones, hipótesis y teorías como en el de su creación misma que logró una riqueza y una diversidad inagotables. Con cuánta fortuna pudo conciliar

dos mundos, dos códigos, en apariencia antagónicos, el analítico y abstracto frente al concreto y creador.

De la Bauhaus pasa, en 1931, a enseñar en la Academia de Düsseldorf, a la que tiene que dejar debido a las presiones y pública denuncia del nazismo que ve en su obra otra de las manifestaciones de lo que llamó "arte degenerado". Vuelve a Berna en 1933 y allí recibe la visita de Picasso y Braque. Es sabrosa la anécdota que se cuenta al respecto. Picasso se dirige a Klee diciéndole que el maestro del gran formato (Picasso, por supuesto) visita al maestro del pequeño formato. Fue su modo personal de rendirle homenaje. A ambos genios los nutrió un mismo cordón umbilical dando por resultado el hacer de ellos los más prodigiosos y pródigos creadores de imágenes del siglo.

Se acerca el término de su vida física. Su obra va creciendo aunque con rasgos que le confieren un carácter premonitorio. "Como Mozart —escribe Will Grohmann, eximio estudioso de Klee— compone su propio requiem, sus últimas pinturas." Y Mozart fue su compositor predilecto.

Hombre de múltiples talentos, a los de pintor de irradiante influjo poético y músico notable, sumó los de naturalista y filósofo, considerando estos dos últimos no como actividades sistemáticas sino como inclinaciones fértiles ya que enriquecieron su concepción y su praxis artística. El pensamiento especulativo de Klee esclarece y corrobora el gran vuelco que, a partir de la segunda década de este siglo, da el arte al incorporar la otra cara de la realidad desconocida hasta entonces: la interior e invisible pero poderosamente actuante en la subconciencia del creador. Este ya no se halla supeditado al imperio exclusivo de los objetos exteriores dando de ellos, de algún modo pero siempre, su testimonio inventarial. Ahora promueve el surgimiento de las fuerzas profundas de la mente humana, revelando su impacto sobre el mundo objetivo, el cual —precisa subrayarse— no queda abolido o cancelado, sino trasmutado, mostrando su inquietante reverso. De ahí, la verdad del célebre aserto de Klee: "El arte no reproduce lo visible, torna visible," tal como lo formuló en su "Credo del creador". A quienes están familiarizados con su pintura, no los sorprenderá otra afirmación suya: "Si no se debe crear *según* la naturaleza, se debe crear *como* ella." Es cierto que podemos tenerlo como un enunciado ambiguo, pues las palabras *según* y *como* las pode-

mos entender, a primera vista, como meros sinónimos. Una lectura más detenida puede, en cambio, devolvernos el sentido que quiso darle. Según queda con el significado de "conforme con", "con arreglo a". Lo que equivale a decir que no se debe crear sujetándose a los dictados de la naturaleza, imitándola, sino como ella, o sea tal cual la naturaleza crea. Dicho de modo más explícito: el artista debe crear partiendo de sus raíces anímicas, creciendo desde su interior más lejano, vibrando en diapasón con los objetos, sean éstos planta, pájaro, paisaje, estructura cristalina, pasión, delirio encarnado en un rostro humano. Ya no es cuestión de realidad objetiva y realidad subjetiva, de figuración y no figuración o abstracción. Las formas brotan libremente y poseen su fundamento en sí mismas. Son criaturas nacidas de la experiencia sensorial, de la introspección y de la fantasía. "Abstracciones con recuerdo", como una vez se definió a sí mismo.

Tanto la viva imaginación poética de Klee como su libérrima disponibilidad espiritual y su aguda sensibilidad para captar el halo mágico y secreto en que cada cosa está envuelta, no fueron obstáculos para el análisis de su proceso creador, sus medios y los problemas formales y de contenido que se le plantearon. Atendamos al curso de las ideas del maestro expuestas en su conferencia de Jena, en 1924, que versó sobre el arte moderno.

En su afán de esclarecimiento, Klee recurre a una parábola a fin de explicar los vínculos que se establecen entre el mundo, el artista y la obra. El multiforme mundo de las apariencias y experiencias de las cosas de la naturaleza y la vida está representado por las raíces de un árbol. De éstas asciende la savia que se expande a través del tronco, es decir el artista que toma aquello que le viene de las profundidades para acarrearlas más allá, dirigiéndola, de acuerdo con su visión personal, hacia las múltiples ramas del árbol, esto es el follaje o la obra. A continuación comenta: "A nadie le vendrá la idea de exigirle a un árbol que forme sus ramas por el modelo de sus raíces. Todos estamos de acuerdo en que la copa no puede ser un mero reflejo de la base. Es evidente que a diferentes funciones ejercidas en órdenes diferentes deben corresponder serias desemejanzas." Pero, tal como el tronco, el artista no es más que un simple intermediario entre la naturaleza y la obra; ambas, entidades heterogéneas. La naturaleza sufre necesariamente deformaciones impuestas por su paso al orden plástico que posee sus

dimensiones propias. ¿Cuáles son éstas? En primer lugar, los datos o elementos formales: línea, claroscuro, color.

La línea posee sólo su condición de ser mensurable; el claroscuro, tono o tonalidad consiste en las ilimitadas gradaciones entre el blanco y el negro y le concierne al peso o densidad; el color tiene por característica la cualidad, posee un valor tímbrico así como el claroscuro un valor tonal. Estos tres elementos se interrelacionan. El color es cualidad, pero también tiene peso, pues a su carácter cromático une otro lumínico, y es además medida pues cuenta con límites, contornos, extensión. El claroscuro es obviamente densidad y así mismo medida. La línea no es sino medida. Estos elementos formales poseen su correspondiente representación simbólica. La línea en la regla graduada, el claroscuro en la escala de densidades con sus diversos grados y el color se simboliza en el círculo segmentado en seis partes iguales (los colores principales: tres simples o primarios y tres compuestos o secundarios) que sirve además para establecer las relaciones cromáticas.

Pasa luego Klee a estudiar las construcciones donde tales elementos se emplean y donde tiene su centro de gravedad el trabajo consciente. Si estos elementos ya se han dominado, es posible obtener construcciones capaces de soportar dimensiones nuevas que superen al oficio consciente. Se está ante una etapa de la creación donde, pese a las mejores disposiciones interiores y por carencia de una orientación suficiente en el mundo de las formas, se escapan los contenidos más vastos y profundos. Klee acude, al respecto, a su propia experiencia para decirnos que esa es la ocasión que decide cuáles de los diversos elementos plásticos van a abandonar el orden general de alineación, con sus lugares fijados, para elevarse conjuntamente a un orden nuevo. Para obrar de consuno en esa cosa que se designa "forma" u "objeto".

Tenemos así, primero, elección de elementos formales y, segundo, combinación de éstos. La obra va produciéndose en términos plásticos, pero sucede que de pronto se establece una asociación de ideas "con la que los demonios —dice Klee— de la interpretación figurativa se aprestan a intervenir. Pues todo ordenamiento un tanto riguroso se presta, con un poco de imaginación, a una comparación con las realidades de la naturaleza ya conocidas." Son, qué duda cabe, las insinuaciones de la semejanza. Es tarea del artista saber valerse de tales reminiscencias, dándoles el

sitio conveniente al equilibrio del cuadro, admitiendo la presencia del objeto y estando atento a su presentación, "a su particular modo de existencia."

Téngase presente que "forma" es usada por Klee en el sentido de "creaciones que evocan una figura cualquiera", lo cual es también significado por la palabra "objeto". De modo que las formas u objetos (tales como una estrella o un vaso) lo son en tanto que provocan las correspondientes asociaciones con los objetos reales. Aquí enfila su crítica al realismo pictórico que se somete servilmente a las apariencias de la naturaleza. El nuevo artista, a quien Delaunay le ha abierto el fascinador horizonte de la abstracción —llámese Kandinsky, Feininger o Klee—, no se siente supeditado a dichas apariencias, ya que las formas detenidas, los objetos completamente formados, no representan para él la esencia del proceso creador de la naturaleza, esencia que se halla no en el producto engendrado (la naturaleza naturalizada) sino en el dinamismo generador (la naturaleza naturalizante). De ahí que este nuevo artista busque, escapándose de la figuración, crear *como* la naturaleza. De ahí que la obra de arte sea, sobre todo y antes que nada, génesis y que jamás se la capte como mero producto cerrado y estático. Klee formula esta ecuación: "Su ser es el devenir". Por eso puedo afirmar, por cuenta mía, que si las imágenes de Klee están tocadas de poesía, su ápice lo tienen en la música, arte del tiempo, del devenir. Gillo Dorfles, al estudiar el elemento temporal en el arte del gran pintor suizo, declara: "lo que verdaderamente nos impresiona es su manera de introducir en la pintura de la época un elemento verdaderamente nuevo: ese nuevo elemento es la inclusión del tiempo en la tela por medio de la línea. La línea es la verdadera dominante en su arte; la línea, que es siempre un 'recorrido'. La línea de Klee —más que la de Miró, que tanto le debe— es pues un recorrido en el tiempo."

He resumido algunas ideas de su teoría, en la que alternan consideraciones analíticas rigurosas con pasajes de subido tono emocional, en la confianza de que puedan tal vez servir de estímulo para su cabal conocimiento. Lo que sigue pretende caracterizar su propia obra de más cerca, aunque apretadamente.

Me parece de primera importancia destacar que el "misterio Klee", es decir, su magia, el aura mística y arcana de sus imágenes, que con razón se le atribuye, encuentran su origen en una visión

secreta y libérrima; imaginativa, poética y lúdica, de los mundos interno y exterior. Y esa visión jamás es descriptiva e inmovilizada, jamás se vale para expresarse de los lenguajes ya acuñados, ya que proviene de uno que como él "aprende —son sus palabras— a mirar detrás de la fachada, a aprehender la raíz de las cosas. Uno aprende a reconocer las corrientes subterráneas, los antecedentes de lo visible. Uno aprende a cavar, a descubrir, a encontrar la causa, a analizar." Los hallazgos iban entonces de la mano de un artista con plena posesión de un oficio maduro y de un lenguaje puramente plástico y renovador.

Hay que ver, además, su obra como resultante de la convergencia y la conciliación de dos cualidades antagónicas. De una parte, su capacidad reflexiva, analítica y teórica; de otra, su viva espontaneidad y la gracia de su lirismo. Hecho realmente admirable.

Importa señalar la multiplicidad de sus recursos técnicos y la portentosa variedad y abundancia de su producción. Nada menos que unas nueve mil piezas (3,500 dibujos y más de 5,500 pinturas). Otras tantas respuestas a la total realidad de dentro y fuera; otras tantas criaturas, dueñas de una indestructible identidad, que van a enriquecer el mundo.

Es preciso aclarar qué se debe entender cuando se habla de "infantilismo" a propósito de algunos dibujos suyos. Ciertamente es que el niño y su mundo propio aparecen en sus pinturas, que el humor y la gracia de Klee lo acercan a aquél tanto como un especial deleite en las manifestaciones festivas. Pero tal atribución va particularmente por el carácter filiforme de esos dibujos; la línea, ingenua en apariencia, que recuerda las expresiones visuales de los niños. Pero hay (como lo ha observado Herbert Reed) una diferencia decisiva: en Klee hay un propósito consciente, se dirige a un público entendido, mientras el niño dibuja por su propio placer, sólo para él, naturalmente.

Paul Valéry dijo que en todo poeta (aunque es lícito extenderlo a todo creador) existe un hombre muy antiguo. Klee, yendo siempre en busca de lo invisible para revelarlo en su originalidad, parece confirmar tal aserto. Su cántico visual parece confirmarnos que crear es recordar.



"Senecio" (1922)

Esta pintura, al igual que la precedente, combina rectángulos con curvas. Presenta una apreciable diversión (tomándose la palabra en su doble significado de diversidad y distracción), notoria en

los párpados: uno angular, otro circular, y en los ojos, uno más grande y más alto que el otro. Todo lo cual dinamiza el conjunto y le confiere un aspecto perturbador.

"Pez dorado" (1925) 48.5 x 67 cm.

El ascua intensamente luminosa del pez es el motivo central. Distancias, tamaños y direcciones de los peces que se hallan en torno, dinamizan la imagen. Las ondulantes líneas paralelas y la vegetación contribuyen a darle a ese fondo azul la mullida textura de una alfombra. El maestro de Berna fue un amoroso y tenaz observador de la vida natural a la que supo rescatar en sus mágicos prestigios.





*"Barcos de vela en suave navegación"
(1927) 30.5 x 46 cm.*

Klee fue magnífico dibujante, de línea sutil, dócil y extraordinariamente sensible, apreciable por igual en sus dibujos y pinturas. El mismo dijo, al definir su arte, que era asunto "de sacar a pasear la línea." ¡Y en qué maravillosa aventura se convirtió ese paseo!

Acá tenemos este dibujo a pluma compuesto de cuatro unidades independientes (los veleros) pero capaces de dar la impresión de ser producto de un solo trazo continuo, animado por un ritmo tan

suave y fresco como nos place imaginar el viento que los impulsa. Trazos delgados verticales y oblicuos, y otros gruesos y horizontales en claro contraste. Abandonándome una vez más, al demonio de la interpretación, veo, no puedo dejar de ver, aunque esquemáticamente claro está, violoncelistas con sus arcos en plena ejecución. Klee era músico, y no por mera afición sino con pleno dominio. La música fue, tanto como la poesía, su musa magna.



"Juego de niños" (1939) 16 2/8 x 12 5/8"
Aguada y acuarela

Pintada en el año anterior a su muerte, esta obra se inscribe entre las que tipifican el último periodo del pintor, ya por los gruesos trazos, ya por la extrañeza que produce.

El título no parece condecir con la imagen en la que, pese a su animación, las negras pinceladas y las formas desmembradas sugieren algo bastante ajeno a la vida, hecho que lo emparenta con algunos de los personajes de los poemas de Eguren, en apariencia infantiles pero en realidad expresivos de un sentimiento trágico. Piénsese, por caso, en "El Dominó".

Aunque pueda juzgarse fortuita esta proximidad, conviene recordar que tanto a Klee como a Eguren se les puso —muy a la ligera— la misma etiqueta de infantilismo.

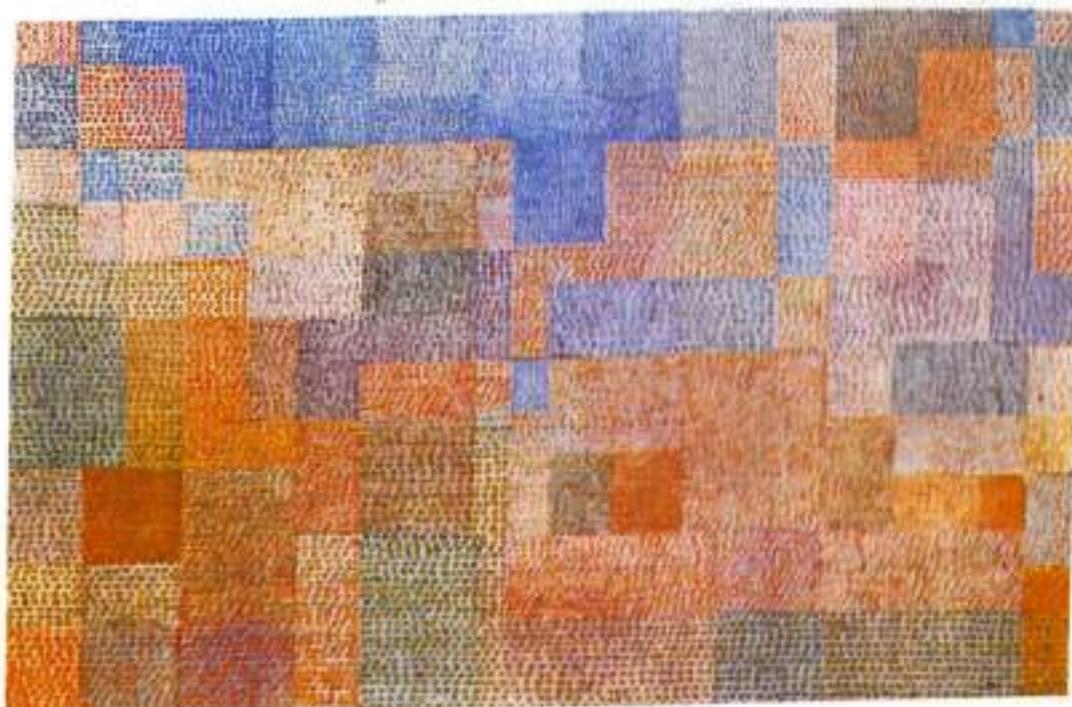
"Polifonía" (1932) 66.5 x 106 cm.

Klee investigó en la Bauhaus los asuntos relacionados con la textura y enseñó diseño aplicado a los tejidos. Antes cuando residió en Italia, tuvo ocasión de ver los tejidos coptos y es muy probable —si es que esto no se conoce con certeza— que haya visto y admirado el arte textil del Perú antiguo, pues hay notables afinidades entre éstos y algunas de sus pinturas. Estas experiencias hallaron cauce en sus propios cuadros tal como podemos observarlo en éste, donde el dimi-

nuto toque puntillista equivale a la textura de una tela.

Se aprecia además la segmentación de la imagen en rectángulos asimétricos, lo cual, unido a sus valores cromáticos y tonales, sostiene su juego rítmico compositivo. El motivo del tablero de ajedrez fue estudiado por Kandinsky y destacado por la Bauhaus.

Se puede afirmar que éste es un buen ejemplo de esa música visual tan propia del maestro.





"Via troncal y vías laterales" (1929) 83 x 67 cm. Oleo s. tela

Klee visitó Egipto de diciembre de 1928 a enero de 1929. Esta pintura es un trasunto de su experiencia del paisaje de ese país: metamorfosis del mismo en una forma abstracta que sigue su patrón compositivo típico, llevado en los términos de una diáfana amplitud y un colorido vario y fluyente. Su título es coherente con la imagen.