

# Perspectivas mandálicas y yántricas en la obra pictórica de Paul Klee

---

Íñigo Sarriugarte Gómez  
*Universidad del País Vasco*

## RESUMEN

El artista suizo Paul Klee (1879-1940) comenzó una carrera creativa tanto en el campo musical como pictórico, aunque finalmente se decantaría por este último de una manera más comprometida. Su interés por ir más allá de las fuentes tradicionales de estudio literario le haría acercarse a los textos sagrados de la cultura asiática, tanto del Mahabarata como de los sermones de Buda. A partir de aquí, conocería las diversas formas diagramáticas de los mandálas y los yantras, que posteriormente serían aplicadas en la psicoterapia junguiana. La influencia de las composiciones geométricas de estos diagramas espirituales, junto con la representación de un centro neurálgico en relación a la génesis evolutiva y la relación de los mandálas con el propio cuerpo, generarían una serie de propuestas pictóricas que se adentraban en una estructuración formal y cromática marcada por la seducción de su valor simbólico-espiritual.

## PALABRAS CLAVE:

Paul Klee, mandala, yantra, abstracción.

## ABSTRACT

The Swiss artist Paul Klee (1879-1940) began a creative career in the musical and pictorial field, though finally he inclined to favour the painting in a determined way. As his interest went beyond the traditional sources of literary study, he approached the sacred texts of the Asian culture, for example the Mahabarata and Buda's sermons. From here, he knew the diverse diagrammatic forms of the mandalas and the yantras, which later would be applied in the Jungian psychotherapy. The influence of the geometric compositions of these spiritual graphs, together with the representation of a neuralgic centre in relation to the evolutionary genesis and the relation of the mandala with the own body, generated a set of proposals that analyzed the formal and chromatic structure and the their symbolic-spiritual values.

## KEYWORDS:

Paul Klee, mandala, yantra, abstraction.

\* \* \* \*

## 1. Introducción biográfica

Paul Klee (1879-1940) nació en una familia de músicos, comenzando a tocar el violín apenas cumplidos los siete años. Pronto dominó el instrumento a la perfección, siendo nombrado con once años miembro extraordinario de la orquesta de la Sociedad Musical de Berna. Mientras realizaba su actividad musical, también se dedicó a dibujar y a escribir poesía. Mientras que su faceta musical fue claramente alentada desde el ámbito familiar, su práctica pictórica fue extraída desde una perspectiva más interior.

Al instalarse en Munich en 1898, comienza a acudir regularmente a los cursos del pintor y grabador Heinrich Knirr, frecuentando a su vez conciertos, óperas y teatros. Dos años después, se inscribe en el taller del artista Franz Stuck, a la vez que sigue cursos de historia del arte y anatomía. La estancia en esta ciudad le permitió formarse con destreza en el dibujo y especialmente en la técnica del aguafuerte<sup>1</sup>. No obstante, se decantaría con rapidez por la experimentación cromática, destacando la realización de trabajos pintados en vidrio en 1905, así como una serie de acuarelas negras. Por otra parte, su conocimiento pictórico se asentaría gracias a una serie de ejercicios basados en escalas cromáticas. En 1905, en un viaje a París, visita El Louvre y el Museo de Luxemburgo. En esta ciudad, conoce a la pianista Lily Stumpf, quien se convertirá en su esposa un año más tarde.

En 1911, entra en contacto con otros artistas, por ejemplo, en Berna se encuentra con August Macke, y posteriormente con Wassily Kandinsky, conociendo a través de este último a Franz Marc, con quienes establece el grupo Der Blaue Reiter.

Una de las experiencias más fructíferas de su vida profesional fue su viaje a Túnez en 1914 con Louise Moilliet y August Macke, lo que le permitió encontrar un estilo propio de pintar, llegando a afirmar lo siguiente: “El color ha tomado posesión de mí para siempre.

Este es el sentido de la hora feliz: yo y el color somos uno. Soy pintor”<sup>2</sup>. Los trabajos realizados por los tres pintores ya por entonces divergían considerablemente, de hecho, Klee tendía hacia una mayor abstracción, mientras que Macke se decantaba por el uso de colores fuertes y brillantes y Moilliet trataba el cuadro utilizando superficies más amplias, aunque también es cierto que en ciertos momentos se produjo una reciprocidad mutua.

Con el objetivo de asentar las bases docentes de la Bauhaus a comienzos de los años 20, Gropius se rodeó de colaboradores capaces de apoyarle en su proyecto, caso de los pintores Lyonel Feininger y Oskar Schlemmer, Moholy-Nagy, el escultor Gerhard Marcks, el arquitecto Meyer y, más adelante, tras dejar Munich, se une a ellos Paul Klee. También, en 1922, se suma a este nutrido grupo Wassily Kandinsky. El propósito de Gropius fue unificar las distintas ramas del arte y sobre todo fundir armónicamente la obra artesanal y la creación artística, rompiendo la abolición tradicional entre bellas artes y artes aplicadas.

En enero de 1921, Klee inicia en Weimar su actividad docente, siendo en abril cuando comienza con los cursos de teoría, donde analiza y presenta trabajos suyos. Posteriormente, presentó un curso nuevo denominado “Teoría de las formas artísticas”<sup>3</sup>.

En su época en la Bauhaus, desde principios de los años 20 hasta 1931, el artista definió el concepto de abstracción, tal y como se expresa a continuación: “¿Abstracto? Ser pintor abstracto no significa de entrada abstraer de los objetivos naturales en que es posible comparar los objetos, sino que se basa, independientemente de esos objetivos, en la puesta en libertad de relaciones pictóricamente puras... Relaciones pictóricamente puras: entre lo claro y lo oscuro; el color, lo claro y lo oscuro; entre el color y el color; lo largo y lo corto; lo ancho y lo estrecho; lo agudo y lo romo; derecha e izquierda, arriba y abajo, delante y atrás; entre el círculo, el cuadrado y el triángulo”<sup>4</sup>.

En diciembre de 1928, viaja a Egipto, con el dinero de la K.K.Gesellschaft<sup>5</sup>, donde permanece-

<sup>1</sup> Modalidad de grabado realizado sobre una plancha o lámina de aleación metálica, generalmente de hierro o zinc. Esta base es recubierta con una fina capa de barniz o cera protectora ante los ácidos. Posteriormente, se dibuja con un estilete apuntado y muy afilado sobre dicha capa, pero sin penetrar en el cobre, para posteriormente sumergir la lámina en una solución de agua y ácido nítrico, que corroe el cobre en las zonas no protegidas por el barniz, lo que conlleva que se generen unos surcos. Después, se retira el barniz y la lámina está lista para la estampación.

<sup>2</sup> KLEE, PAUL. Citado en PARTSCH, Susanna, *Paul Klee 1879-1940*, Madrid, Taschen, 2003, p. 20.

<sup>3</sup> Este curso se publicaría en 1979 en forma de libro.

<sup>4</sup> KLEE, PAUL. Citado por GLAESEMER, Jürgen, *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern*, Bern, Kornfeld & Cie., 1976, p. 33.

<sup>5</sup> En noviembre de 1925, Otto Ralfs, un comerciante de Brunswick, apasionado por la pintura y coleccionista,



Fig. 1. Paul Klee. Bajo la estrella negra, 1918.

ce un mes, analizando Egipto desde el puro trazado geométrico de sus monumentos. En 1931, rescinde su contrato con la Bauhaus y acepta la cátedra que le ofrece la Academia de Düsseldorf. Dos años más tarde, el artista es deportado y atacado por los nazis, dejando Alemania para instalarse definitivamente en Suiza.

Aunque en sus comienzos artísticos, se observa una notable influencia simbolista,

---

se sintió entusiasmado por la obra de Paul Klee y Wassily Kandinsky, de ahí que se le ocurriera la idea de fundar una sociedad destinada a facilitar a sus asociados la adquisición de acuarelas y pinturas de ambos artistas, gracias a una pequeña contribución mensual, de este modo, se funda la K.K.Gesellschaft.

destacando la linealidad de Aubrey Beardsley y la atmósfera de James Ensor, posteriormente, para Valeriano Bozal, “el artista investiga los modos de producir significación al margen de las pautas establecidas por la plástica tradicional y más allá de la inicial ruptura de los artistas de vanguardia, como Kandinsky y Mondrian. Su actividad se enriquece siguiendo el ejemplo de los poemas chinos escritos-pintados<sup>6</sup>, pero también toma como punto de parti-

---

<sup>6</sup> La primera conexión directa entre poesía y pintura se encuentra en los poemas escritos de los autores de la época Tang: Li Bai (701-762 d.C.) y Du Fu (712-770 d.C.), quienes empezaron a escribir poemas después de inspirarse en una pintura. Wang Wei (c.700-761), pintor

da las posibilidades que ofrece la estructura musical”<sup>7</sup>.

Paul Klee había mantenido un fuerte interés por el socialismo, de hecho, un profesor de Berna llamado Philipp Lotmar<sup>8</sup>, jurista en esta misma ciudad y padre de Fritz Lotmar, estrecho amigo de Klee, le adentra en las ideas socialistas. De hecho, Lotmar le había dejado el ensayo de Oscar Wilde “El Socialismo y el alma humana”, afirmando el artista lo siguiente: “Si el Socialismo quiere proporcionar a cada talento individual su ambiente propicio, y si está en condiciones de hacerlo, yo también soy socialista. Pero, como en la mayoría de las cosas, aquí también me falta la fe. Pero nunca estaré en contra de él, puesto que es el único movimiento honrado”<sup>9</sup>.

Durante los años de la guerra, redacta su libro “Schöpferische Konfession” (Confesión creadora), finalizado en 1918, poco antes de la desmovilización, y publicado dos años más tarde. Se edita en un pequeño volumen colectivo, donde se muestran textos de una veintena de poetas, dramaturgos, pintores y músicos, entre los que se encontraban Däubler, Toller,

---

y calígrafo budista, realizó una serie de poemas, como parte de un paisaje horizontal, pintado en un rollo de papel de gran tamaño: un género de su invención. Posteriormente, en el siglo XI, el pintor y poeta Su Shi (1036-1101 d.C.), entre otros, comenzó a promover la combinación de estas dos artes, llegando a conformar el “poema silencioso”. Un gran número de las pinturas tradicionales contienen referencias directas a la caligrafía, por este motivo, se pretende que un poema se complemente estéticamente con una pintura y viceversa, es decir, belleza formal con contenido visual. Para los artistas chinos, la línea resulta el elemento estructural básico de la caligrafía, como de toda pintura.

<sup>7</sup> BOZAL, Valeriano, “Paul Klee: hacer visible”, en CASA-NOVA, María (coord.), *Paul Klee*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza & IVAM Centre Julio González, 1998, p. 24.

<sup>8</sup> Hombre de leyes alemán (1850-1922), que junto a Hugo Sinzheimer (“padres de las leyes modernas del trabajo”), impulsó el reconocimiento jurídico de los convenios colectivos y muchos de los derechos sociales de la Constitución de Weimar. Este hecho permitió avanzar hacia una concepción global del Derecho del Trabajo, que lo distinguía de otras ramas tradicionales del ordenamiento jurídico. Un proceso de construcción jurídica que quedó truncado con la llegada de los nazis al poder. El punto de inicio para ambos fue plantear un equilibrio de poder entre el patrón y el trabajador, ya que siempre este último se encontraba en una posición de debilidad. Esta indefensión individual podía ser atajada si se ponían en marcha organizaciones de trabajadores que defendieran sus derechos.

<sup>9</sup> KLEE, Paul. Citado en KLEE, Felix (ed.), *Paul Klee – Briefe an die Familie 1893-1940*, Köln, DuMont, 1979, p. 482.

Pechstein y Beckmann, entre otros. Se trataba del primer texto que el artista hacía público y que posteriormente sería considerado como su credo personal y manifiesto artístico, donde se plantean cuestiones entrelazadas entre realidad visible, percepción y fantasía creadora. También, destaca la publicación “Álbum de apuntes pedagógicos”, breve manual escolar editado en 1925 y dirigido especialmente a sus alumnos.

De acuerdo a Matthias Bärmann<sup>10</sup>, Paul Klee sufrió dos dramáticos acontecimientos, uno la subida al poder del nacionalsocialismo, lo que le generó un creciente aislamiento social y profesional y, por otro lado, la esclerodermia. No obstante, el artista siguió trabajando, de hecho, según el mismo autor: “lejos de dejarse vencer por ese peligro doble, Klee respondió con una intensificación progresiva de su producción artística. Aún cuando el stress que ello le provocaba era negativo para su organismo y le suponía un desgaste perjudicial, sin embargo, estimulaba profundamente su espíritu de forma que Klee fue así capaz de enviarnos un mensaje espiritual de singular energía a través de la barrera que suponía su aislamiento físico y social”<sup>11</sup>.

## 2. Aproximaciones filosóficas a su obra

Paul Klee aborda la literatura relacionada con las tradiciones místicas en determinados momentos vitales, aunque destaca el periodo comprendido entre 1917-1918. Igualmente, de acuerdo a Will Grohmann<sup>12</sup>, este creador, a partir de 1933, realiza lecturas de autores griegos trágicos, como Parsifal y especialmente se adentra en la literatura asiática, mediante el Mahabarata<sup>13</sup> y los sermones de Buda, así

---

<sup>10</sup> BÄRMANN, Matthias, “En el camino de la tragedia. Acerca de la emigración, la enfermedad y el proceso creativo en los últimos años de la vida de Paul Klee”, en CASANOVA, María (coord.), *Paul Klee*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza & IVAM Centre Julio González, 1998, p. 57.

<sup>11</sup> Ídem.

<sup>12</sup> GROHMANN, Will, *Paul Klee*, New York, Harry N. Abrams, 1985, p. 30.

<sup>13</sup> Texto escrito en sánscrito, clave del hinduismo, que constituye toda una tradición literaria y mitológica. Se trata del segundo trabajo literario más extenso del mundo, después de los “Cuentos tibetanos de Gesar”. Esta obra monumental combina la prosa y el verso, predominando este último con más de 100.000 versos, distribuidos en diez cantos. El Mahabarata forma parte de los textos hindúes “Itijasa”, es decir aquellos que no son



Fig. 2. Paul Klee. Ab Ovo, 1917.

como en los libros de historia de Theodor Mommsen<sup>14</sup>. Anteriormente, ya se había adentrado en el estudio de los elementos cromáticos y gráficos de los mandálas budistas, así como de los paisajes chinos. Por ejemplo, esta cercanía hacia la obra lineal y caligráfica del arte chino, se puede apreciar en “Americano-japonés” de 1918, así como “El camino de Unklaich a China” de 1920, donde se recrean linealidades caligráficas, sin color, en una renuncia evidente hacia el color, al gusto más ortodoxo de la pintura china. En “Ciudad oriental” de 1912, se aboga por el emborrón-

---

directamente filosóficos, junto con los “Purana” y el “Ramayana”. La obra fue redactada por varios autores en diferentes siglos, siendo enriquecida con el paso del tiempo con temas colaterales. El argumento central se refiere a la guerra entre dos familias: los Pandavas y los Koravas por la sucesión al trono. En cuanto a la versión definitiva, no hay duda de que procede del siglo IV a.C. Mediante este amplio texto, se pretende instruir al lector acerca de los cuatro objetivos de la vida: dharma (deber religioso), artha (riqueza), kama (placer) y moksa (salvación, objetivo último del alma), siendo todos ellos articulados bajo el concepto de karma.

<sup>14</sup> Jurista, filólogo e historiador alemán (1817-1903), que recibió el Premio Nobel de Literatura un año antes de su fallecimiento. Sus principales obras son: “Historia de Roma”, que le valió la anterior distinción, “Derecho constitucional romano” y “Las provincias romanas”. En definitiva, más de 1.500 títulos, que genera una excepcional contribución a la historia antigua. Hoy en día sus aportaciones jurídicas, filológicas, epigráficas y numismáticas siguen siendo referentes fundamentales para los especialistas.

do del paisaje, con el empleo de la pluma y la tinta china sobre papel de tela amarillo, pegado en cartón. En la pintura “Con el mordisco del dragón” de 1919, se observan los mismos materiales que en la obra anterior. Muchos de sus trabajos se realizan con la tinta china y se imita el sentido caligráfico de la pintura china, como en “Vista desde Waldbrand sobre el lago Thun” de 1909.

También, son habituales, desde 1934 hasta su muerte, los signos lineales de gran espesor pictórico, monocromos y negros en muchas ocasiones, que se convierten en los protagonistas de las imágenes, originándose su procedencia en la caligrafía oriental. En este sentido, genera simulaciones cercanas a los jeroglíficos egipcios en “Barcos en la inundación” y “Leyenda del Nilo”, ambas de 1937 e “Ínsula dulcamara” de 1938. Por otra parte, se aprecian entramados lineales más personales en “Signos en amarillo” de 1937. De hecho, los signos se superponen como formas independientes a las superficies, configurándose ocasionalmente dameros.

Paul Klee se mostró particularmente crítico con la antroposofía de Rudolf Steiner, que se había extendido con fuerza en los círculos intelectuales alemanes. Aunque no se trata de un artista tan conexas con los planteamientos espirituales como ocurría en el caso de Kandinsky, Mondrian y Malevich, entre otros, su postura hacia este ámbito parece dar un giro cuando empieza a ser aquejado de la esclero-

dermia. En cualquier caso, su entorno resulta claramente propicio para acercarse a las numerosas corrientes filosóficas, espirituales y esotéricas que se habían extendido por los diferentes círculos culturales europeos durante las primeras décadas del siglo XX. Un gran número de creadores como Paul Gauguin, Constantin Brancusi, Theo van Doesburg, Johannes Itten, Walter Gropius, Robert Delauney, Aleksandr Scriabin, Arnold Schoenberg, Franz Marc, Boris Pasternak, Aleksandr Blok, Katharine Mansfield y T. S. Eliot, entre otros, tuvieron en mayor o menor medida relaciones con la teosofía y otras ramas esotéricas como la antroposofía y la ariosofía<sup>15</sup>.

Volviendo a Paul Klee, debemos recordar que había trabajado en Munich con uno de los artistas más conexados con la corriente teosófica, como era Wassily Kandinsky, en unos años en los que se estaba desarrollando su transición hacia el arte abstracto. Antes del encuentro con Kandinsky y el intercambio de ideas estéticas y espirituales entre ambos, el artista suizo ya había desarrollado un estilo cercano a la fantasía y la mente subconsciente en el arte. Robert Knotts en el artículo "Paul Klee and the Mystic Centre", afirma que "ciertamente Blavatsky era del interés de Klee al revelar las fuerzas misteriosas que hablan de un nivel diferente de la conciencia humana, un nivel para el cual Klee siempre encontró un parentesco. En su trabajo, Klee casi siempre saca cosas de su entorno inmediato, situándolas en reinos expandidos, que resultan de una correspondencia cercana entre la tierra y el cosmos, la vida y la muerte, el pasado y el presente."<sup>16</sup>

En el contexto de la desilusión general provocada por la Primera Guerra Mundial, numerosos escritores pacifistas, como Klabund, Ludwig Rubiner, Ernst Toller y Paul Kornfeld, pro-

pusieron a los artistas y a otros intelectuales comprometerse en una misión de libertadores, donde el artista se tenía que transformar para convertirse en un modelo para el resto, mostrando una actitud de regeneración, que inspirada en el pensamiento chino llegó a calar en el ámbito cultural alemán durante los años 20. Para Constance Naubert-Riser<sup>17</sup>, Paul Klee participa de esta visión con diferentes trabajos, caso de "Niño predestinado" y "Agnus Dei qui tollis peccata mundi", ambos de 1918. En ambos casos, un personaje abre los brazos en ademán de plegaria. Además, "la figurilla situada bajo la estrella negra se halla bajo una forma de arca, sugerida por el arco oscuro de la izquierda, completado por cuatro formas circulares rosadas. El arca es un elemento recurrente en los paisajes de 1918, tanto como la estrella. Estas figuras suelen tener por función connotar un lugar místico en el que las relaciones entre las cosas se hallan sometidas a otras leyes."<sup>18</sup> También, esta misma forma se encuentra en "Bajo la estrella negra" de 1918, donde, al igual que en las obras anteriores, un personaje abre los brazos bajo una gran estrella negra. Pero ante todo, destaca por la actitud de plegaria "Connected to the Stars" de 1923, donde los diferentes personajes, divididos en diversas secciones geométricas, aparecen exaltados y en actitud de reverencia ante diferentes astros solares. Posteriormente, destaca su trabajo "Esta estrella enseña la humildad" de 1940. Aquí, bajo una estrella de trazos negros, dos figuras esquemáticas con la espalda encorvada bajo una pesada barra se sitúan sobre un fondo azul. Esta pintura evoca la aceptación de su condición, observándose la relación de las últimas series de dibujos con la evolución personal de Klee. Anteriormente, también se encuentra la estrella negra en el trabajo "Destrucción y esperanza" de 1916. Junto con la representación de la estrella, también se plasman numerosas cruces, como en "Ermita" de 1918, inspirándose en esta ocasión en un paisaje chino. Para el artista, la conjunción de la cruz y la visión eremítica sería la simbología de un nuevo renacer, es decir, la materialización de la ideología de la regeneración.

Resulta destacable la temática cristiana en las propuestas "Salmo 23" de 1915 y "El Cordero" de 1920, donde aparece este animal

<sup>15</sup> Corriente filosófica, conocida también como armanismo, basada en una visión de la naturaleza esotérica. Estos planteamientos fueron estudiados y defendidos por Guido von List y Jörg Lanz von Liebenfels en Austria entre 1890 y 1930 en unos años donde se produce un impulso del ocultismo en Alemania y Austria, inspirado por el paganismo germánico. También, se emplearon otros términos como wotanismo, teozoología y ariocristianismo. En 1904, Lanz von Liebenfels publicó su libro "Teozoología", siendo un compendio de razonamientos de corte racial y sectario ante los enfermos y las razas inferiores y una constante glorificación de la raza aria. Esta ideología racional tuvo una base bíblica.

<sup>16</sup> KNOTT, Robert. Citado en REGIER, Kathleen J., (recopiladora), *La Imagen Espiritual en el Arte Moderno*, Wheaton, Illinois, Casa de Publicaciones Teosóficas, 1987, p. 135.

<sup>17</sup> NAUBERT-RISER, Constance, *Klee*, Madrid, Editorial Debate, 1988, p. 60.

<sup>18</sup> Ídem, p. 60.

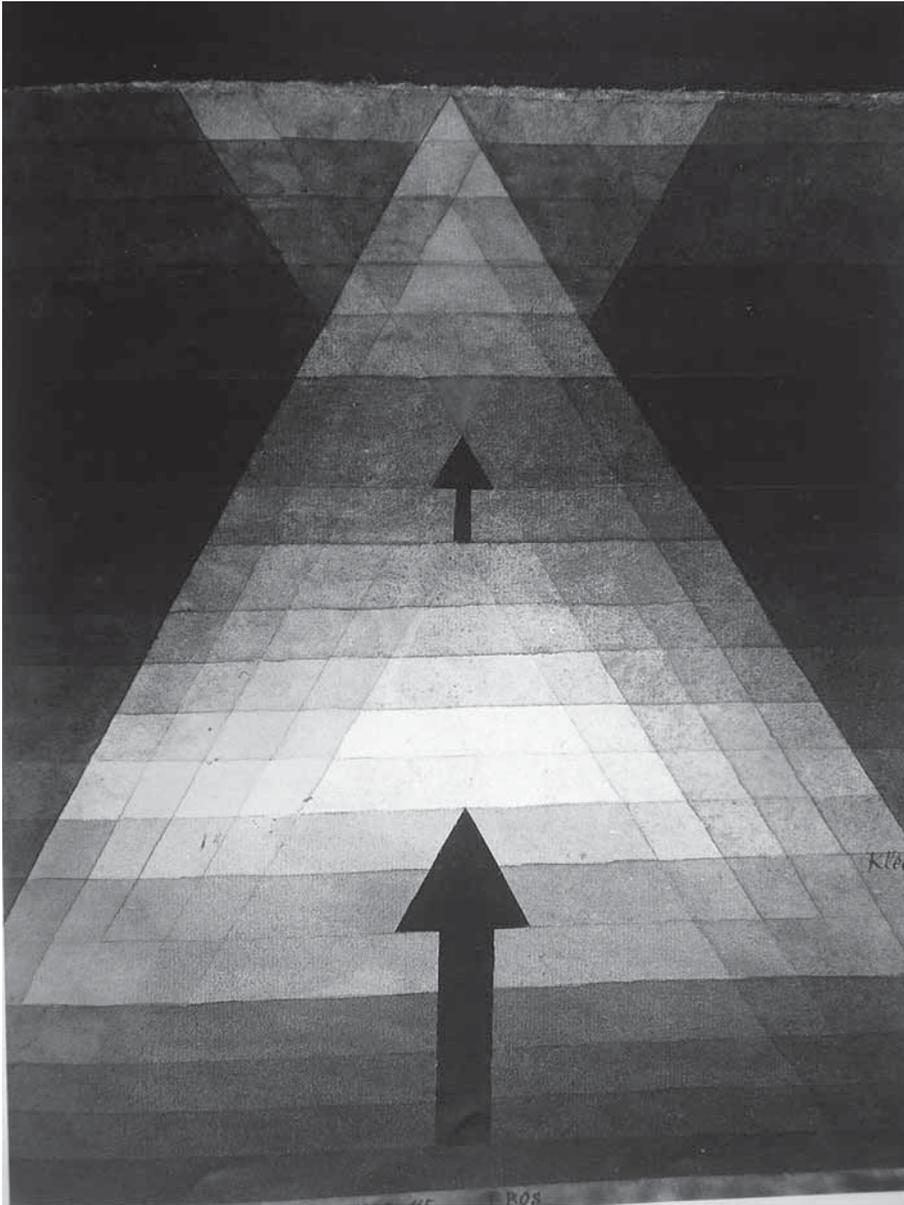


Fig. 3. Paul Klee.  
Eros, 1927.

coronado por una cruz en un paisaje totalmente estratificado; "Preparación del lavatorio de los pies" y "Pasión detallada", así como las escenas del coronado de espinas, entre otros temas. Junto a estos testimonios, aparecen también representaciones de ángeles, como imágenes y símbolos de esperanza y consuelo, que son invocados a partir de trazos lineales. Sobre estos seres celestiales, encontramos numerosos ejemplos, como "Ángel olvidadizo", "Ángel escéptico", "Ángel sabio" y "Ángel todavía femenino", todos de los años 30, aunque también hay ángeles belicosos y armados. En general, para 1939, había realizado 28 ángeles y cuatro más el año de su fallecimiento, siendo unos veinte los que preceden a estos

últimos. Las diferencias formales entre los hombres y los ángeles no son muchas, de ahí trabajos como "Ángel inacabado" y el "Ángel pobre" de 1939. Estos últimos son seres en mutación, que se están transformando desde su condición humana a la de angelical. Especialmente, destacan las representaciones de ángeles sonrientes, caso de "Ángel con estrella", "Ángel vigilante" y "Ángel olvidadizo", de los años 30, que sirven para demostrar el triunfo del espíritu sobre el sufrimiento. De hecho, para Will Grohmann<sup>19</sup>, los ángeles de

<sup>19</sup> GROHMANN, Will, *Paul Klee*, New York, Harry N. Abrams, 1985, p. 41.

Klee son emblemas de la última transformación y su secuencia no puede ser interpretada como un orden ascendente jerárquico. Para este mismo autor<sup>20</sup>, Klee se hizo más consciente de las fuerzas telúricas y, por este motivo, se situó entre este mundo y el más allá. En definitiva, sus series de ángeles representan su propia condición física, siendo a su vez símbolos de otros planos transcendentales de los cuales había sido reacio a creer. Junto a los ángeles, aparecen trabajos donde se produce una introducción simultánea del bien y el mal, afirmando esta relación de opuestos tanto a nivel formal como filosófico. Por ejemplo, en “Cacodemoníaco” de 1916 nos remite a la propia situación de la guerra, aspecto este último que se aprecia igualmente en “Destrucción y Esperanza” de 1916.

### 3. Definición y concreción del término mándala y yantra

Este primer término de origen sánscrito hace alusión a diagramas esquemáticos y representaciones simbólicas complejas, que representan el macrocosmos y el microcosmos, utilizadas tanto en el budismo como en el hinduismo. Como bien afirma Martin Brauen, “el término mándala puede ser aplicado a todo el cosmos, cuando el entero universo purificado es ofrecido mentalmente en un ritual especial.”<sup>21</sup>

Sus formas básicas son entramados geométricos concéntricos organizados en diversos niveles visuales, apareciendo círculos, triángulos, cuadrados y rectángulos. En este sentido, pueden ser bidimensionales o tridimensionales, por ejemplo, la planta de numerosos templos budistas e hinduistas están basados en estas formas. El diferente uso y aplicación de los mándalas aparece explicado en antiguos textos como el Sadhanamala o el Nispanayogavali, donde se detallan aspectos formales, cromáticos y su simbolismo, así como diferentes beneficios físicos y espirituales.

Igualmente, el concepto yantra, que procede del sánscrito, se relaciona con los siguientes términos: mecanismo, herramienta e instrumento. Formalmente, tiene una estrecha relación con el mándala, ya que se vuelven a dar representaciones geométricas y complejas

de energías del cosmos, por este motivo, el yantra se emplea en los niveles superiores del ritual tántrico<sup>22</sup>. Después de la construcción mental, el oficiante lo va disolviendo de manera gradual. Se supone que la identificación es tal con la figura geométrica, que el oficiante difícilmente distingue si el yantra está en su interior o es él quien penetra en el yantra.

En los rituales tántricos, especialmente, se emplea el “Sri Yantra”, compuesto de nueve triángulos yuxtapuestos y colocados de forma que dan origen a 43 pequeños triángulos. Los triángulos orientados hacia arriba se relacionan con la energía cósmica masculina de Siva, mientras que los que se orientan hacia abajo se conectan con la energía femenina de Sakti. Todos los triángulos se muestran insertados dentro de un loto de ocho pétalos, que simboliza a Visnu. Si en el yantra la abstracción es general, en cambio, en el mándala encontramos formas figurativas de deidades, que funcionan como un foco de visualización y meditación en el progreso espiritual del practicante. En cualquier caso, las funciones del yantra hindú como del mándala tibetano son similares. La única diferencia estriba en que el mándala conlleva un diseño más pictórico y figurativo, dibujándose sobre una base circular, mientras que el yantra podría ser una clase de mándala, cuyas imágenes son única y exclusivamente geométricas. En relación a esta materialización de fuerzas invisibles, Paul Klee afirmó lo siguiente: “Ahora, se pone de manifiesto la relatividad de las cosas visibles y con ello se expresa la creencia de que lo visible, en relación con el conjunto del universo, es sólo un ejemplo aislado, y que otras verdades se hallan latentes en la mayoría de las ocasiones. En un cierto sentido –ampliado y diversificado–, las cosas se muestran a menudo aparentemente contradictorias frente a la experiencia racional de antaño.”<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Ídem.

<sup>21</sup> BRAUEN, Martin, *The Mandala: Sacred Circle in Tibetan Buddhism*, London, Serindia Publications, 1997, p. 11.

<sup>22</sup> El tantrismo fue un movimiento filosófico-religioso iniciado en el siglo IX, siendo asimilado posteriormente por el hinduismo, el jainismo y el budismo Vajrana. Tiene un cierto parecido al yoga en el sentido de que es ante todo una realización práctica que involucra todas las fuerzas del cuerpo y el espíritu. Para conseguir los fines, se penetra profundamente en el mundo material, en vez del espiritual, siendo lo material un principio liberador. En su práctica, se puede dar un redescubrimiento religioso del misterio de la mujer y la sakti. Igualmente, la unión sexual (Maitena) pasa a ser una unión simbólica con la fuerza del universo. No obstante, esta práctica sexual resulta anecdótica en la mayoría de las escuelas tántricas.

<sup>23</sup> KLEE, Paul, *Klee Óleos, acuarelas, dibujos y grabados*, Madrid, Fundación Juan March, 1981, punto 5.

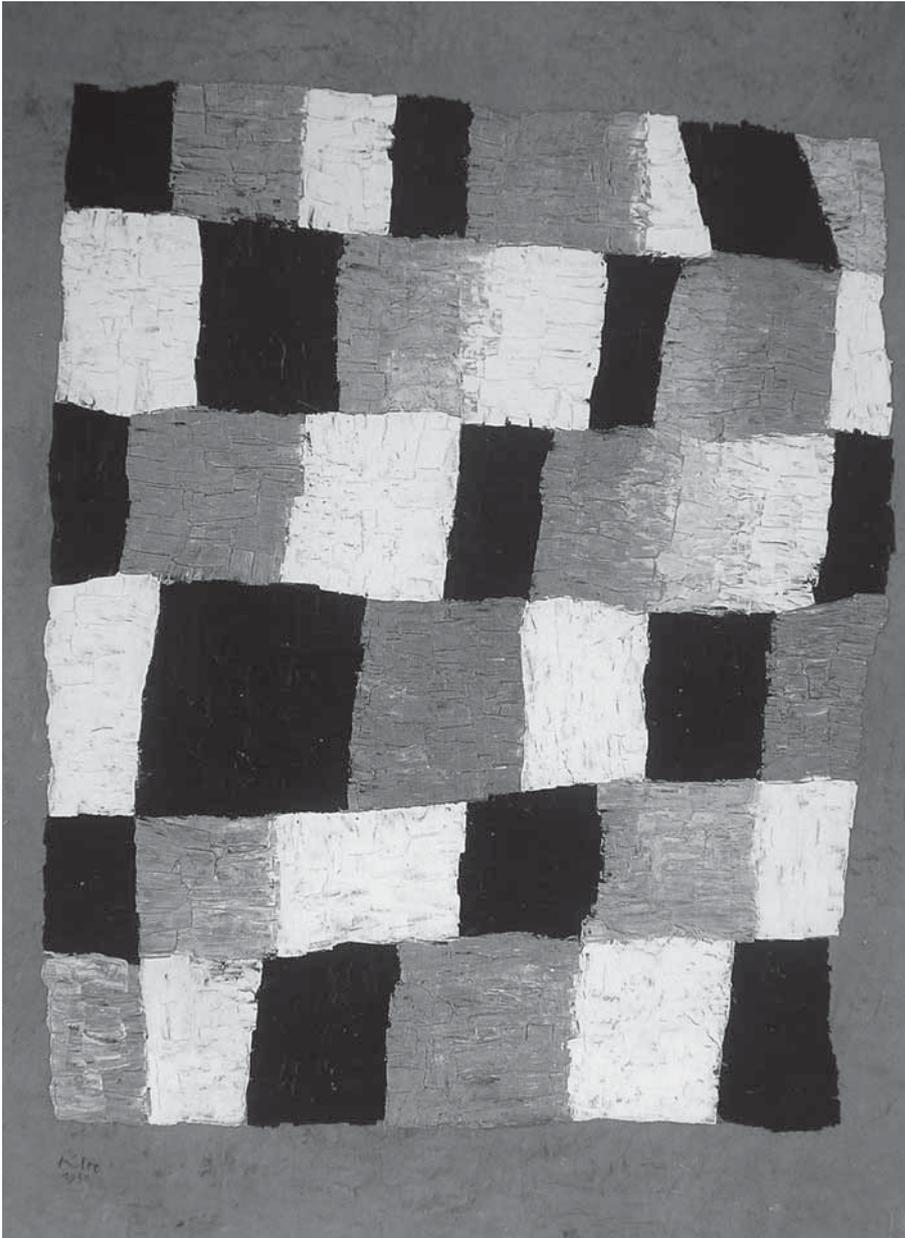


Fig. 4. En Ritmo, 1930.

En ambos casos, sus formas concéntricas sugieren una idea de perfección, mientras que el perímetro del círculo evoca el eterno retorno de los ciclos de la naturaleza. Curiosamente, para el psiquiatra Carl Gustav Jung<sup>24</sup>, los mandalas representaban posibles expresiones del inconsciente colectivo, siendo el centro del mandala un símbolo del si-mismo (Selbst), que el sujeto intenta perfeccionar en el proceso de

evolución. De ahí, que Carl G. Jung los empleará en terapias con el objetivo de alcanzar la búsqueda de individualidad en los seres humanos. Para éste, representan la totalidad de la mente, abarcando tanto el consciente como el inconsciente.

Si estas representaciones se utilizan como herramientas para la meditación, mediante la observación y su dibujo, en este sentido, los trabajos de Paul Klee al ser observados también estarían jugando con esta intención meditativa. De ahí, las siguientes palabras de Paul Klee, “partiendo de los elementos formales abstractos y pasando por su conjunción en

<sup>24</sup> Para profundizar sobre este tema, remitirse a JUNG, C.G., *Mandala Symbolism*, New York, Princeton University Press, 1973.

seres concretos o en cosas abstractas, como números y letras, se llega finalmente a crear un cosmos formal, el cual muestra tal semejanza con la gran Creación, que basta un solo soplo para realizar la expresión de lo religioso, la religión misma.”<sup>25</sup>

En el arte moderno, aparecen constantemente las formas geométricas de los mándalas y los yantras, tal y como se puede observar en la obra de Paul Klee. Debemos recordar que en uno de sus cursos en la Bauhaus, Klee explicaba la génesis de las tres formas básicas: el triángulo, el círculo y el cuadrado, mostrando las características de los tres con el objetivo de favorecer la génesis de las formas<sup>26</sup>.

#### 4. Relación de la obra de Paul Klee con los mándalas y los yantras

Para Giuseppe Tucci, “quien, llegado al término de su preparación espiritual, se siente identificado con el centro del mándala, punto del que todo arranca y al que todo vuelve y donde las esencias arquetípicas de quien se encuentra en él se proyectan en haces luminosos que invaden el mundo, lo sacan de la nada y lo resorben.”<sup>27</sup> En relación a este centro neurálgico, que se muestra en las formas mandálicas y yántricas, Paul Klee juega con este concepto tanto en propuestas abstractas como en figurativas. La utilización del centro ha sido de gran importancia en el misticismo budista e hinduista a través de dichas representaciones. Por ejemplo, H.P. Blavatsky comentaba lo siguiente: “Los brahmanes colocaban la conciencia astral (yuch’) en el ombligo, y lo mismo creyeron Platón y otros filósofos. El versículo cuarto del segundo himno del *Nâbhânedishtha* dice así: “Oíd, ¡oh hijos de los dioses!, al que habla por su ombligo (*nâbhâ*) y os saluda en vuestras viviendas”. Muchos orientalistas convienen en que ésta es una de las más antiguas creencias induistas. Los modernos fakires, lo mismo que los antiguos gimnósofos, concentran su pensamiento en el ombligo y permanecen inmóviles en la contemplación para identificarse con *Âtmân* y unirse a la Divinidad.

<sup>25</sup> KLEE, Paul, *Klee. Óleos, acuarelas, dibujos y grabados*, Madrid, Fundación Juan March, 1981, punto 5.

<sup>26</sup> NAUBERT-RISER, Constance, *Klee. Grandes Maestros de la Pintura Moderna*, Madrid, Editorial Debate, 1992, p. 74.

<sup>27</sup> TUCCI, Giuseppe, *Teoría y práctica del mándala*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 120.

El moderno sonambulismo también considera el ombligo como el círculo del sol y asiento de la divina luz interna... Dice un traductor del *Rig Veda* que los modernos parsis creen que los adeptos de su religión tienen en el ombligo una llama, cuyo resplandor disipa toda obscuridad y les muestra las cosas lejanas del mundo físico y las invisibles del mundo espiritual. Llamamos a esta llama la lámpara del *deshtur* (sumo sacerdote) y también la luz del *dikshita* (iniciado), con otras varias denominaciones.”<sup>28</sup> En este sentido, en el lienzo “Omphalo-Centric Lecture”, de 1939, además de ser una referencia al “Ulises” de Joyce, se muestra el ombligo como asentamiento de la luz divina e inspiración profética, llegando a convertirse en símbolo de nacimiento y reencarnación. También, en “Reina de Corazones” de 1922, se aprecian dos centros importantes, uno de ellos se presenta como un rectángulo en el pecho y el otro mediante un punto en el ombligo, quedando todo ello dividido en numerosos cuadrantes geométricos.

En los mándalas, se representa un espacio sagrado<sup>29</sup> con el centro del universo, conformándose un círculo dentro de una forma cuadrangular. De manera similar, el yantra tiene un punto central, conocido como bindu, que representa la matriz creadora del universo y la puerta de acceso a la realidad trascendental. Nuevamente, esta idea de un centro neurálgico se aprecia en varios de los trabajos de Paul Klee: “Castle with Setting Sun” de 1918, “Cosmic Architecture” de 1919, “Picture with the Cock and Grenadier” de 1919, “Festival of the Asters” de 1921, “Rose Wind” de 1922 y “Affected Place” de 1922. Pero especialmente, destaca “Ab Ovo” de 1917, donde se hace referencia al concepto de génesis, mediante la alusión y representación del huevo, como elemento del origen de la creación formal. En este último trabajo, Klee llega a comentar que “falta sin duda en mi arte la manera apasionada de lo humano... lo terrenal cede en mí ante el pensamiento cósmico... Ocupó un punto

<sup>28</sup> BLAVATSKY, Helena Petrovna, *Isis sin Velo. Clave de los Misterios de la Ciencia y Teología Antiguas y Modernas*, Tomo I, Barbará del Vallés, Barcelona, Humanitas Editorial, 2004, pp. 34-35.

<sup>29</sup> Para algunos pensadores, estas representaciones esquemáticas aparecen igualmente en otras culturas, mediante la mandorla del arte cristiano medieval, ciertos laberintos en el pavimento de las iglesias góticas, los rosetones de vitral en las mismas iglesias; los diagramas de los indios Pueblo, etc.



Fig. 5. Senecio (Pronto anciano), 1922.

lejano que si sitúa en el origen de la creación y donde sondeo fórmulas para el hombre, la bestia, el vegetal, el mineral..."<sup>30</sup> En este trabajo, la imagen del huevo supone para el artista una visualización del concepto fundacional de su teoría del arte: el de la génesis formal. Como bien afirma G. Tucci, "igual que en el acto sexual el huevo es el resultado de la unión del semen y el óvulo, en la práctica del yoga, de la unión del conocimiento superior con el medio, representados por los dos canales ida y pínga-

la, nace en la chandáli el huevo de la reintegración de la identidad primordial, más allá de la ilusión efímera del pensamiento individual.

Ese huevo es precisamente la conciencia, que brilla entonces en la chandáli como una luz resplandeciente..."<sup>31</sup>

En "Ab Ovo", podemos observar como se extiende una estructura central, donde se combinan motivos cósmicos y orgánicos. Los triángulos se sitúan alrededor del núcleo como si estuvieran protegiendo física y simbólicamente dicho espacio, haciendo suyas las siguientes

<sup>30</sup> KLEE, Paul. Citado por NAUBERT-RISER, Constance, *Klee. Grandes Maestros de la Pintura Moderna*, Madrid, Editorial Debate, 1992, p. 56.

<sup>31</sup> TUCCI, Giuseppe, *Teoría y práctica del mándala*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 138.

palabras de Tucci en relación al mándala como “una delimitación de una superficie consagrada y protegida de la invasión de fuerzas desintegradoras simbolizadas en el círculo demoníaco.”<sup>32</sup> Por otra parte, debemos recordar la utilización de los triángulos apuntando tanto hacia arriba como hacia abajo en los “Sri Yantras”. En esta pintura, todos los elementos aparecen fuertemente combinados, de hecho, se juega incluso con un equilibrio de claroscuros. Pero, ante todo, cabe resaltar la presencia de un corazón, de un punto neurálgico en el centro, al igual que el mándala y el yantra se presentan como un cosmograma fuertemente simétrico concentrado en torno a un centro y dividido en cuadrantes de igual tamaño, con el objetivo de convertirse en un instrumento para la meditación, la visualización de la estructura ideal de un universo perfecto.

Igualmente, Robert Knott<sup>33</sup> explica como en la pintura “Desnudo femenino hasta las rodillas” de 1910, una figura misteriosa se muestra sosteniendo en su mano un ombligo reluciente, es decir, la luz interna divina de la cual todo conocimiento se derrama. De este modo, el ombligo se convierte en un círculo central, siendo el punto de referencia sagrado, al cual intenta acceder el propio artista: “La misión del artista es penetrar, dentro de los límites de lo posible, en ese terreno secreto donde la ley primordial alimenta el desarrollo. ¿Qué artista no desearía habitar el órgano central de todo movimiento en el espacio-tiempo (sea el cerebro o el corazón de la creación) del cual derivan todas las funciones de su vida?”<sup>34</sup>

Estos puntos centrales se relacionan con la idea de la génesis en su proceso de creación y desarrollo, tal y como se puede observar en “Physiognomic Genesis” de 1929, donde toda una serie de elementos geométricos se muestran en movimiento y en proceso de conformación estructural a partir de un punto. De igual manera, en “Open Book” de 1930, se van articulando y desarrollando secciones de mayor dimensión a partir de un núcleo triangular en ascensión evolutiva. En relación a este centro neurálgico, también destacan propuestas como “Flora en la peña” de 1940 y

“The Sublime Aspect” de 1923, “El sitio de los mellizos” de 1929, donde a partir de un círculo se van añadiendo distintos campos orgánicos. Igualmente, destaca el “Lugar en cuestión” de 1922, “Castillo para construir en el bosque” de 1926 y “Blanco enmarcado polifónicamente” de 1930.

Si la conformación yántrica se presenta totalmente abstracta, de igual manera, Paul Klee aborda esta actitud en numerosas obras, como “Eros” de 1923, donde busca una fuerza equivalente y formal a la propia fuerza de atracción de esta figura mitológica. La obra se relaciona con una serie de acuarelas de “gradaciones cromáticas”, que realiza a partir de su llegada a la Bauhaus en 1921, con el objetivo de explorar los colores. En la composición, que se centra en degradaciones cromáticas inscritas en bandas horizontales, emplea la figura de Eros para explicar la creación del triángulo, afirmando que “el triángulo se forma durante el siguiente proceso: un punto establece una relación tensional con una línea y realiza esta tensión obedeciendo la orden de su Eros.”<sup>35</sup> Igualmente, las flechas negras de la composición que generan la orientación de la atracción marcan otro triángulo rojo, que hace referencia al centro, origen y fuente de creación, de ahí las palabras de Constance Naubert-Riser, “estas interacciones del orden biológico y el pictórico se hallan en el centro de la enseñanza de Klee, así como de su teoría de la creación”<sup>36</sup>.

De acuerdo a Luis González Robles, “imaginémonos un sencillo proceso pictórico, típico de él, algo como lo que sigue: sobre una pequeña superficie va surgiendo poco a poco un mosaico de rectángulos de color, cuadrados parte de ellos, no con entera regularidad, no muy geoméricamente, pero haciendo percibir la regla y la geometría; las líneas no son del todo horizontales y verticales, pero están trazadas de modo que proclaman el principio de la horizontalidad y la verticalidad.”<sup>37</sup> A partir de aquí, podemos observar que numerosas obras abogan por la creación de daderos cromáticos, como en “Mirada amable” de 1923, “Antigua sonoridad” de 1925 y “En ritmo” de

<sup>32</sup> TUCCI, G., *The Theory and Practice of the Mandala*, New York, Samuel Weiser, Inc., 1969, p.23.

<sup>33</sup> KNOTT, Robert, “Paul Klee and the Mystic Center”, en *Art Journal*: Winter 1978/79, Vol. 38, number 2, pp. 114-118.

<sup>34</sup> KLEE, Paul. Citado en JUNG, Carl Gustav, *Man and His Symbols*, London, Aldus Books, 1967, p. 252.

<sup>35</sup> KLEE, Paul. En NAUBERT-RISER, Constance, Klee. *Grandes Maestros de la Pintura Moderna*, Madrid, Editorial Debate, 1992, p. 74.

<sup>36</sup> NAUBERT-RISER, Constance, Klee. *Grandes Maestros de la Pintura Moderna*, Madrid, Editorial Debate, 1992, p. 74.

<sup>37</sup> SCHMALENBACH, Werner, *Klee 1879-1940*, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1972, p. 9.

1939; así como en formas estratificadas, caso de “Medidas individualizadas de los estratos” de 1930.

Paul Klee recrea un auténtico tejido abstracto de la superficie, de hecho, para Luis González Robles: “su arte, más que cualquier otro de este siglo, es arte filosófico; pero su “medium” se llama pintura. Klee fue, ciertamente, un filósofo que pintaba, pero jamás un pintor filosofante. Pintaba en lo invisible lo visible, en lo individual lo general, en lo mínimo lo máximo...”<sup>38</sup>

También, podemos apreciar la relación entre cuerpo y mandala, mediante la configuración de un cuerpo entero o bien rostros, que son articulados y divididos en diferentes secciones geométricas. Destaca la obra titulada “The One Who Understands”, de 1934, un cuadro en yeso y óleo, que invita a la reflexión y el discernimiento metafísico. Para Julie Rauer<sup>39</sup>, la obra fomenta la conectividad, la inclusividad y la construcción visual oriental que tenía el artista suizo con la definición de Martin Brauen respecto a un mandala, diseccionado a lo largo en su volumen comprensible. En este sentido, si extrapolamos la naturaleza del diagrama cosmológico a la obra de Klee, encontramos “Máscara de Actor” de 1924, donde, según Julie Rauer<sup>40</sup>, emplea una partición oriental del espacio. Esta y otras pinturas del artista evitan los convencionalismos artísticos europeos, siendo un trabajo específicamente orientalista en lo que se refiere a la influencia cultural y el tratamiento cromático. Esta última obra muestra el rostro de un ser humano visto como un yantra. Para Tucci: “el mandala externo se traslada al mandala interno, o sea, al cuerpo, en el que se sitúan los mismos símbolos del primero en correspondencia análogas.”<sup>41</sup>

La intención es reconstruir el cuerpo como un mandala o yantra cósmico, de ahí que Paul Klee comente lo siguiente: “los símbolos dan consuelo al espíritu a fin de que advierta que para él no existe sólo la posibilidad de lo terrenal con sus eventuales sublimaciones.”<sup>42</sup> Para

numerosos autores, como Giuseppe Tucci, las conexiones entre el mandala y el cuerpo humano son habituales, tal y como lo explica en su libro “The Theory and Practice of the Mandala”, de 1964, donde se investiga la moderna psicología del subconsciente en relación al arte tibetano y sus prácticas rituales. Por este motivo, se tiende a comparar el cuerpo humano y el universo como un todo, no sólo en su extensión física y sus divisiones, sino como contenedor de todos los dioses.

Al diseccionar la estructura humana, siendo reducida a los elementos esenciales como en el caso de los mandalas, Paul Klee entra dentro de la propia esencia humana, en la evidencia del intelecto y la emoción, tal y como se puede apreciar en su cuadro “Printed Sheet with Picture” de 1937, donde se presenta un complejo diagrama del universo dentro de un individuo, en clara relación con las explicaciones de Giuseppe Tucci al reflejar el universo como un cuerpo de mandala<sup>43</sup>, a modo de laberinto de círculos solares y lunares, siendo proyectado sobre el mandala “el drama de la desintegración y la reintegración cósmica como revivido por el individuo, único inventor de su propia salvación...”<sup>44</sup> Igualmente, para Martin Brauen<sup>45</sup>, “el ser humano es también visto como un mandala. Por ejemplo, cada uno de los canales etéreos, que de acuerdo a la concepción tántrica, fluyen dentro del cuerpo, está unido a una dirección particular, elemento, conjunto (skandha) y color, así forma un mandala. En el así llamado, “mandala interior”, el cuerpo humano es visto como un mandala del cosmos”.

En el trabajo “Busto de un niño” de 1933 y “Marcado” de 1935, se presentan divisiones diagramáticas del individuo, donde nuevamente se podrían realizar conexiones con los planteamientos de Brauen y Tucci. De hecho, para este último, “el cuerpo corresponde a lo que los tibetanos llaman, con la terminología del mandala, el rten (en sánscrito ádhâra), el soporte físico del fulgor divino. Es como un receptáculo dado a luz por la obra misma de esas fuerzas divinas que, al instalarse en él, determinan con su manifestación la expansión espacial y la sucesión temporal.”<sup>46</sup>

<sup>38</sup> Ibid., p. 10.

<sup>39</sup> RAUER, Julie, “Klee’s Mandalas. How a Swiss Orientalist mapped his Tibetan Cosmos”, artículo on-line en <http://www.asianart.com/articles/klee/index.html>, sin página.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> TUCCI, Giuseppe, *Teoría y práctica del mandala*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 123.

<sup>42</sup> KLEE, Paul, *Klee. Óleos, acuarelas, dibujos y grabados*, Madrid, Fundación Juan March, 1981, punto 7.

<sup>43</sup> TUCCI, G., *The Theory and Practice of the Mandala*, New York, Samuel Weiser, Inc., 1969, p.109.

<sup>44</sup> Ibid., p.108.

<sup>45</sup> BRAUEN, Martin, *The Mandala: Sacred Circle in Tibetan Buddhism*, London, Serindia Publications, 1997, p. 11.

<sup>46</sup> TUCCI, Giuseppe, *Teoría y práctica del mandala*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 126.

También, destaca “Baya silvestre”, de 1921, donde todo el cuerpo se estructura en diversos planos, residiendo el núcleo de interés en la cabeza y en su parte superior, donde nuevamente encontramos un círculo dentro de un plano amarillo, haciendo alusión al alma. Por otra parte, en “Senecio” de 1922, se vuelve a jugar con el campo de las emociones, conjuntándose figuración y abstracción en una red lineal.

Desde los primeros años de su vida artística, se han producido notables cambios en su paleta de color, en el desarrollo compositivo y

espacial, en el simbolismo gráfico y la translación arquitectónica de las tres dimensiones a dos, además de generar una iconografía visual, que iría reinventándose a sí misma a través de su carrera. El objetivo del artista era “entrar de nuevo en la tierra original de la improvisación psíquica. Aquí, ligado tan sólo de manera muy indirecta a una impresión de la naturaleza, puedo atreverme a configurar precisamente aquello que oprime mi alma. Aquí puedo transcribir las experiencias que incluso en la ciega noche podrían traducirse en líneas”<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> GEELHAAR, Christian, *Paul Klee. Dibujos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 13.