



PAUL KLEE

EQUILÍBRIO
INSTÁVEL

PAUL KLEE

UNSTABLE
BALANCE

PAUL KLEE

EQUILÍBRIO
INSTÁVEL
UNSTABLE
BALANCE

Ministério da Cidadania apresenta
Banco do Brasil e BB Seguros apresentam e patrocinam

PAUL KLEE

EQUILÍBRIO
INSTÁVEL
UNSTABLE
BALANCE

CURADORIA
CURATORSHIP
Fabienne Eggelhöfer

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

CCBB SÃO PAULO
13 de fevereiro a 29 de abril de 2019
February 13th to April 29th, 2019

CCBB RIO DE JANEIRO
15 de maio a 12 de agosto de 2019
May 15th to August 12th, 2019

CCBB BELO HORIZONTE
28 de agosto a 18 de novembro de 2019
August 28th to November 18th, 2019

Organização e Produção



Apoio



Patrocínio



Realização

MINISTÉRIO DA
CIDADANIA



O Ministério da Cidadania, o Banco do Brasil e a BB Seguros, com apoio da Cateno, apresentam *Paul Klee – Equilíbrio Instável*. A exposição foi concebida especialmente para o Brasil e reúne, de forma inédita, mais de 100 obras, entre pinturas, gravuras, painéis, desenhos e objetos pessoais do artista. O acervo pertence ao Zentrum Paul Klee de Berna, na Suíça.

A mostra acontece nas unidades do CCBB de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, e traz o trabalho de um dos mais importantes artistas da modernidade clássica. A retrospectiva abrange todo o período de sua vida artística e apresenta obras raras e pouco conhecidas.

Ao realizar a exposição, o CCBB reforça seu compromisso de promover o acesso amplo e democrático à cultura e à fruição artística, e contribui para o repertório cultural da sociedade e para formação de público, oferecendo aos brasileiros a oportunidade de conhecer grandes acervos e coleções de arte nacionais e internacionais.

— Centro Cultural Banco do Brasil

The Ministry of Citizenship, Banco do Brasil and BB Seguros, with support from Cateno, present *Paul Klee – Equilíbrio Instável [Paul Klee – Unstable Balance]*. Conceived especially for Brazil, this entirely new exhibition features more than 100 artworks, including paintings, prints, panels, drawings and personal objects of the artist. The collection belongs to the Zentrum Paul Klee of Bern, Switzerland.

The show is being held in the CCBB units of São Paulo, Rio de Janeiro and Belo Horizonte, giving the public a firsthand look at one of the most important artists of classical modernity. The retrospective covers his entire artistic career and includes rare and little-known works.

By holding this exhibition, CCBB reinforces its commitment to promoting wide and democratic access to culture and to artistic appreciation, while contributing to the public's cultural repertoire and knowledge about art, offering Brazilians the opportunity to know great national and international art collections.

— Centro Cultural Banco do Brasil

A BB Seguros acredita que o acesso a atividades e eventos culturais aproxima as pessoas da arte e complementa o processo educacional, contribuindo para o desenvolvimento do pensamento crítico. Afinal, o repertório intelectual que construímos ao longo da vida nos ajuda a entender quem somos, quais são nossos valores e o que queremos do mundo. Cidadãos mais críticos e conscientes questionam e se tornam agentes de transformação, capazes de influenciar e mudar a sociedade onde vivem.

Em linha com essa crença, sentimo-nos honrados com a oportunidade de apoiar a exposição *Paul Klee – Equilíbrio Instável*. As 120 obras cuidadosamente selecionadas do acervo do Zentrum Paul Klee, de Berna (Suíça), para a exibição brasileira são uma oportunidade ímpar de conhecer um pouco mais do artista, que teve a sua última retrospectiva no país há 23 anos, na XXIII Bienal Internacional de São Paulo, em 1996.

A experiência proporcionada por uma visita à mostra é riquíssima. As obras de Klee aludem frequentemente à poesia, à música e aos sonhos. E o seu estilo peculiar foi influenciado por várias tendências artísticas diferentes, incluindo o expressionismo, cubismo e surrealismo.

Desde 2012, os projetos incentivados pela BB Seguros já impactaram 20 milhões de pessoas. Encaramos cada uma das iniciativas como uma maneira ímpar de promover o conhecimento e democratizar o acesso à cultura, criando uma sociedade mais desenvolvida, que se apropria de sua história.

Todos os investimentos da companhia em arte e cultura são norteados por critérios de espírito público e ampliação do acesso às artes, além da preservação e difusão do patrimônio cultural e artístico do Brasil.

Este é um projeto que nos enche de orgulho e uma amostra da importância que dispensamos ao fomento das artes e da cultura.

— Fernando Barbosa, Presidente da Brasilseg, uma empresa BB Seguros.

BB Seguros believes that access to cultural activities and events brings people closer to art and complements the educational process, contributing to the development of critical thought. After all, the intellectual repertoire that we construct throughout life helps us to understand who we are, what our values are, and what we want from the world. Critically minded and aware citizens tend to have a more questioning attitude and become agents of transformation, able to influence and change the society in which they live.

In line with this belief, we feel honored to have the opportunity to support the exhibition Paul Klee – Equilíbrio Instável [Paul Klee – Unstable Balance]. The 120 artworks carefully selected from the collection of Zentrum Paul Klee, of Bern (Switzerland), for the Brazilian exhibition are a unique opportunity to get to know a little more about this artist, who had his last retrospective in this country 23 years ago, at the 23rd Bienal de São Paulo, in 1996.

A visit to the show provides a very enriching experience. Klee's works often allude to poetry, music and dreams. And his peculiar style was influenced by various artistic trends, including expressionism, cubism and surrealism.

Since 2012, the projects supported by BB Seguros have already impacted 20 million people. We see each of these initiatives as a unique opportunity to foster knowledge and to democratize access to culture, creating a more developed society, effectively grounded in a knowledge of its own history.

All of the company's investments in art and culture are guided by criteria aimed at benefiting the public and enlarging access to the arts, while also preserving and spreading Brazil's artistic and cultural heritage.

We are proud of this project and pleased to offer this show so important for the promotion of the arts and culture.

— Fernando Barbosa, President of Brasilseg, a BB Seguros company.

PAUL KLEE NO BRASIL

O Zentrum Paul Klee traz pela primeira vez ao Brasil uma abrangente retrospectiva de Paul Klee. O título da exposição, *Paul Klee – Equilíbrio Instável*, remete à maneira como Klee, na década de 1920, muitas vezes intitulou algumas de suas obras. Como exemplo, *Schwankendes Gleichgewicht* [Equilíbrio instável], *Gesuchtes Gleichgewicht* [À procura do equilíbrio] ou ainda *Gleichgewicht-Capriccio* [Equilíbrio Capriccio]. Assim ele tematizava as relações de força de suas composições carregadas de tensão, às quais ele incorporava também símbolos de setas como marcações. Ao mesmo tempo, é possível ler esses títulos como mini-haikais, relacionando seu sentido metafórico tanto com a situação pessoal do artista quanto com a situação social e política da Alemanha.

Klee influenciou várias gerações de artistas brasileiros, principalmente depois da Segunda Guerra Mundial. Isso se deu, via de regra, por meio de reproduções em revistas e livros de arte, pois há poucos originais no país. A única obra do artista em coleções públicas brasileiras é *Die Heilige vom inneren Licht* [A Santa da luz interior], 1921, 122, uma litografia a cores que se encontra no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP).

Algumas poucas exposições no Brasil possibilitaram a oportunidade de um contato mais próximo com o artista. Contamos poucas delas com obras de Paul Klee: nas Bienais de São Paulo de 1953, 1957, 1965 e 1996, e em 1972, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ) e no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), com obras da coleção Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (Alemanha).

Paul Klee – Equilíbrio Instável, com mais de 120 obras do acervo do Zentrum Paul Klee, é uma rara oportunidade para o público brasileiro conhecer o diversificado trabalho do artista. Dados adicionais sobre sua vida, técnicas de pintura, músicas preferidas e informações diversas sobre sua trajetória artística complementam a exposição.

A exposição circulará pelas sedes do Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Agradecemos o empenho da instituição em garantir a gratuidade da mostra, tornando-a acessível a todos os visitantes.

Para nós, a exposição *Paul Klee – Equilíbrio Instável* tem um significado especial. Ela nos estimula a investigar a influência de Klee no modernismo brasileiro e no diálogo com os expoentes da cena cultural do país, com o intuito de realizar futuramente um projeto com esse propósito na sede da instituição em Berna, Suíça.

Muito obrigada a todos que tornaram esta exposição possível, aos nossos engajados colaboradores brasileiros, bem como a todos os apoiadores deste projeto.

— Nina Zimmer, diretora do Zentrum Paul Klee

PAUL KLEE IN BRAZIL

Zentrum Paul Klee is bringing an exhibition of Paul Klee to Brazil, the first broad retrospective of the artist ever held in this country. The title of the exhibition, *Paul Klee – Equilíbrio Instável* [*Paul Klee – Unstable Balance*] refers to the manner in which Klee, in the 1920s, often titled some of his works. For example, *Schwankendes Gleichgewicht* [*Unstable Equilibrium*], *Gesuchtes Gleichgewicht* [*In Search of Equilibrium*], or even *Gleichgewicht-Capriccio* [*A Balance-Capriccio*]. He thus themed his works on the relations of force in his compositions charged with tension, in which he also included arrow symbols as markings. At the same time, it is possible to read these titles as mini-haikus, relating their metaphorical meaning both with the artist's personal situation as well as with the social and political situation in Germany.

Klee influenced various generations of Brazilian artists, especially after World War II. This generally took place through reproductions in art magazines and books, as there are few originals in the country. The artist's only work in a public collection in Brazil is *Die Heilige vom inneren Licht* [*The Saint of the Inner Light*], 1921, 122, a colored lithograph in the collection of the Museu de Arte Contemporânea of the Universidade de São Paulo (MAC-USP).

A few exhibitions in Brazil have forged a closer link with the artist. We count a few of them with works by Paul Klee: the 1953, 1957, 1965 and 1996 editions of the Bienal de São Paulo, and a 1972 exhibition at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ) and the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) with works from the Nordrhein-Westfalen collection, Düsseldorf (Germany).

Paul Klee – Unstable Balance, featuring more than 120 artworks from the collection of Zentrum Paul Klee, is a rare opportunity for the Brazilian public to get to know the wide-ranging work of the artist. The exhibition is rounded out by additional facts about his life, painting techniques, favorite songs and other information about his artistic career.

The exhibition will travel to the branches of Centro Cultural Banco do Brasil in São Paulo, Rio de Janeiro and Belo Horizonte. We are grateful for the institution's eagerness to ensure free admission, making the show accessible to the public at large.

For us, the exhibition *Paul Klee – Unstable Balance* has a special meaning. It spurs us to investigate Klee's influence on Brazilian modernism and on the dialogue with the leading figures of the Brazilian cultural scene, with the aim of later carrying out a project with this purpose at the institution's headquarters in Bern, Switzerland.

We extend a hearty thanks to everyone who made this exhibition possible, to our engaged Brazilian collaborators, as well as to all the supporters of this project.

— Nina Zimmer, director of Zentrum Paul Klee

SUMÁRIO

12 VIDA E OBRA DE PAUL KLEE

1

48 A EXPOSIÇÃO

2

- 51 INTRODUÇÃO
- 52 DESENHOS DE INFÂNCIA
- 58 ESTUDOS DA NATUREZA
- 74 INVENÇÕES
- 80 RETRATOS DE FAMÍLIA
- 90 CAMINHOS PARA A ABSTRAÇÃO
- 102 O MUNDO COMO PALCO
- 116 PROFESSOR NA BAUHAUS
- 124 DESENHANDO A REALIDADE
- 138 ANJOS E OUTRAS CRIATURAS
- 154 TRABALHOS TARDIOS

194 A LINHA DO TEMPO DE KLEE

3

212 KLEE POR KLEE

4

- 214 OS ESCRITOS DE PAUL KLEE – “NÃO FALE, FORME ARTISTAS”
- 220 CONFISSÃO CRIADORA
- 228 CAMINHOS DO ESTUDO DA NATUREZA
- 232 SOBRE A ARTE MODERNA
- 244 TENTATIVAS DE EXATIDÃO NO CAMPO DA ARTE

246 ENSAIOS

5

- 248 CRIAÇÕES HÍBRIDAS – OS FANTOCHES DE KLEE: ENTRE ARTE E TEATRO DE BONECOS
- 276 WALTER BENJAMIN E O ANJO NOVO
- 284 PAUL KLEE NO BRASIL

296 LISTA DE OBRAS E CRÉDITOS

6

TABLE OF CONTENTS

12 LIFE AND WORK OF PAUL KLEE

1

48 THE EXHIBITION

2

- 51 INTRODUCTION
- 52 CHILDHOOD DRAWINGS
- 58 NATURE STUDIES
- 74 INVENTIONS
- 80 FAMILY PORTRAITS
- 90 PATHS TO ABSTRACTION
- 102 THE WORLD AS A STAGE
- 116 PROFESSOR AT THE BAUHAUS
- 124 DRAWING REALITY
- 138 ANGELS AND OTHER BEINGS
- 154 LATE WORKS

194 KLEE'S TIMELINE

3

212 KLEE BY KLEE

4

- 214 THE WRITINGS OF PAUL KLEE – “DON'T TALK, CREATE ARTISTS”
- 220 CREATIVE CONFESSION
- 228 WAYS OF NATURE STUDY
- 232 ON MODERN ART
- 244 EXACT EXPERIMENTS IN THE REALM OF ART

246 ESSAYS

5

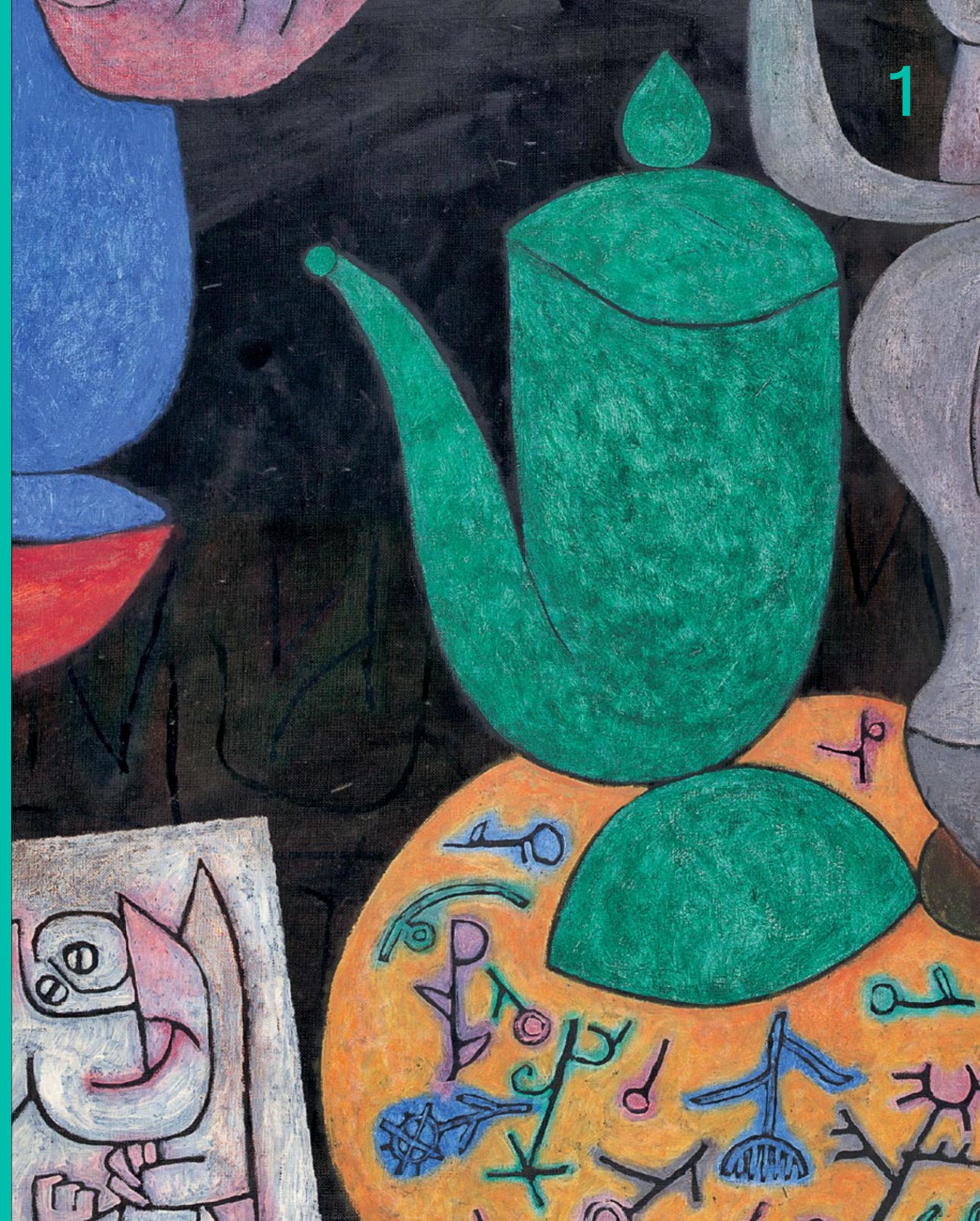
- 248 HYBRID CREATURES – KLEE'S HAND PUPPETS: BETWEEN ART AND KASPERL THEATER
- 276 WALTER BENJAMIN AND THE NEW ANGEL
- 284 PAUL KLEE IN BRAZIL

296 LIST OF WORKS AND CREDITS

6

VIDA E OBRA DE PAUL KLEE

LIFE AND WORK
OF PAUL KLEE



“NULLA DIES SINE LINEA” – VIDA E OBRA DE PAUL KLEE LIFE AND WORK OF PAUL KLEE

– Fabienne Eggelhöfer

Paul Klee é um artista ao qual não podemos atribuir simplesmente um determinado estilo. “Eu sou o meu estilo”, ele registrou autoconfiante no seu diário em 1902.¹ A observação não estava errada. Klee era, em primeiro lugar, um desenhista muito talentoso, que permaneceu fiel ao seu lema – “nulla dies sine linea” [nenhum dia sem linha] –, durante toda a sua vida. Nos anos 1910, desenvolveu também uma percepção muito fina sobre o uso das cores. Seu trabalho é único na arte da modernidade clássica. Mesmo tendo conhecido o expressionismo, o cubismo, o construtivismo e o surrealismo, sua expressão pictórica permaneceu própria.

Como muitos de seus contemporâneos, ele buscou inspiração nas artes pré-histórica, arcaica e indígena, a fim de encontrar uma linguagem visual que se afastasse da tradição artística acadêmica europeia. Justamente por não pertencer a nenhum estilo definido, ele foi, e continua sendo até hoje, um exemplo interessante para as gerações de artistas que o sucederam, seja nos Estados Unidos, na América Latina, na Ásia, na Europa ou nos países árabes, pois ele não determinou nenhum estilo ou desenvolvimento artístico restritivo, mas apontou caminhos que permitiriam o surgimento de uma expressão pictórica individual e autêntica.

Klee trabalhava simultaneamente com o figurativo e o abstrato, com a intuição e o controle. Ele sempre realçava a importância do processo de trabalho e exigia a visibilidade da sua gênese. Ao lado do processo formal de criação, interessava-se também pelo acontecimento concreto do aqui e agora. Ele compreendia o mundo como um palco e, por meio de inúmeras obras, comentava eventos sociais e políticos, muitas vezes de maneira irônica e distanciada. Este ensaio, publicado aqui pela primeira vez em língua portuguesa, traça um panorama sobre sua vida e sua obra.²

ANOS DE FORMAÇÃO EM BERNA E MUNIQUE

O talento artístico de Paul Klee foi incentivado desde a sua infância. A avó materna despertou seu prazer pelo desenho. Klee alcunhou ao nível artístico parte desses desenhos de infância, incorporando-os em 1911 ao catálogo que ele mesmo redigiu, reunindo suas obras realizadas até então (ilustr. 1 e pp. 53–57). Ao mesmo tempo, o pai, Hans

Paul Klee is an artist to whom we cannot simply attribute a particular style. “I am my style,” he wrote self-confidently in his diary in 1902.¹ That was an apt observation. Klee was, above all, a very talented draftsman, who remained faithful to his motto “nulla dies sine linea” [not a day without a line] throughout his life. In the 1910s, he also developed a very refined perception for the use of colors. His work is unique in classical modern art. Although he was familiar with expressionism, cubism, constructivism and surrealism, his pictorial expression remained all his own.

Like many of his contemporaries, he sought inspiration in prehistoric, archaic and indigenous art in order to find a visual language apart from the academic European artistic tradition. Precisely for not belonging to any defined style, he was and continues being until today an interesting example for the generations of artists who came after him, whether in the United States, Latin America, Asia, Europe, or the Arab countries. For he did not determine any style or restrictive artistic development, but rather pointed to paths by which an individual and authentic pictorial expression can arise.

Klee worked simultaneously with the figurative and the abstract, with intuition and control. He always highlighted the importance of his work process and insisted that its genesis be apparent. Besides the formal process of creation, he was also interested in the concrete happening of the here and now. He understood the world as a stage and through countless works commented on social and political events, often from an ironic and distanced point of view. This essay, published here for the first time in the English language, is an overview of his life and work.²

YEARS OF TRAINING IN BERN AND MUNICH

Paul Klee’s artistic talent was encouraged since his childhood. His maternal grandmother sparked his pleasure for drawing. Klee elevated part of these childhood drawings to the artistic level, including in the 1911 catalog that he himself drew up, presenting the artworks he had made up to then (ilustr. 1 and pp. 53–57). Meanwhile, his father, Hans Klee, encouraged his son’s musical education on the violin. Hans gave piano and organ classes, as well as classes in singing and violin, to elementary school teachers in Hofwill, in the canton of Bern. Due to these artistic incentives, Klee developed a double talent, interested to the same degree in

Klee, incentivava a educação musical do filho ao violino. Hans dava aulas de piano e órgão, além de canto e violino, a professores de educação fundamental em Hofwill, no cantão de Berna. Devido a esse estímulo artístico, Paul Klee se tornou um duplo talento, interessado na mesma medida por música e por artes plásticas. Ao fim da fase escolar, não foi fácil para o jovem escolher qual aptidão transformaria em profissão. Particularmente, ele pendia para a música, mas receava não possuir o necessário virtuosismo para ser violinista. A possibilidade de se tornar compositor foi descartada, pois, segundo suas convicções, o ápice da história da música já havia sido alcançado por Johann Sebastian Bach e Wolfgang Amadeus Mozart. Assim ele escreveu retrospectivamente:

As artes plásticas tinham algo de sedutor, mesmo se no início fosse menos pela arte em si e mais pela expectativa de ir para longe em breve, sair do país para algum lugar maior, mais interessante e mais animado. Somente mais tarde percebi o acerto intuitivo.³

Em outubro de 1898, poucas semanas após a conclusão do equivalente ao ensino médio, Klee decidiu deixar a agradável cidade de Berna para estudar arte em Munique. Naquela época, Munique, ao lado de Paris, era um dos lugares mais importantes para a formação artística. Na bagagem, Klee levava seus cadernos de esboços repletos de desenhos naturalistas, bem como alguns rascunhos em folhas arrancadas de seus cadernos escolares (ilustr. 2 e 3).⁴

Sua inscrição na academia, porém, não foi aceita, visto que naquele tempo se dava muito valor aos conhecimentos de anatomia humana e sua representação acadêmica. Diante disso, Klee passou a frequentar a escola particular de desenho de Heinrich Knirr, onde deveria aprender desenho figurativo, visando à prova de ingresso na academia. O professor confirmou o talento do rapaz e incentivou-o a seguir o próprio caminho, em vez de se adequar às exigências acadêmicas. Do período das aulas com Knirr, foram preservados 65 desenhos, quase exclusivamente representações de nus ou desenhos de paisagens (pp. 66–69).

Em paralelo, Klee tentou trabalhar com pintura a óleo. Surgiram então representações de paisagens movimentadas, impulsivas, impregnadas da dinâmica do traço gráfico em tons escuros de verde e marrom, que lembram um “lirismo da natureza” do grupo de Dachau* e das pinturas ao ar livre de Adolf Hözel, como *Ohne Titel (Baumgruppe, Burghausen)* [Sem Título (Grupo de árvores, Burghausen)] (p. 65). Klee permaneceu muito crítico quanto às próprias tentativas na pintura a óleo, considerando-as experiências técnicas sem valor artístico: “Certamente muito no começo ou antes do começo!”.⁵ Logo em seguida, Klee conseguiu obter uma vaga na Academia de Munique para a masterclass com o “príncipe dos pintores”, Franz von Stuck, à época um dos artistas

music and the visual arts. At the end of his schooling, it was not easy for the young Klee to choose which talent he would transform into a profession. He was leaning toward music, but was afraid he lacked the virtuosity to be a violinist. He discarded the possibility of becoming a composer, as he believed the apex of the history of music had already been reached by Johann Sebastian Bach and Wolfgang Amadeus Mozart, as he explained:

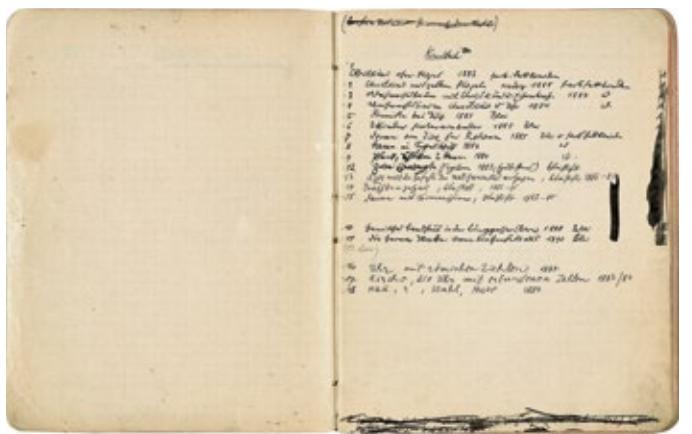
The visual arts appealed to me somehow, even if at the beginning it was less for the art itself and more for the expectation of soon going far away, leaving the country for a larger, more interesting and animated place. Only later did I perceive how I had instinctively made the right choice.³

In October 1898, a few weeks after he had completed the equivalent of high school, Klee decided to leave the pleasant city of Bern to study art in Munich. At that time, Munich ranked alongside Paris as an important hub for acquiring artistic training. In his luggage, Klee brought his sketchbooks full of naturalist drawings, as well as some sketches on sheets torn out of his school notebooks (ilustr. 2 and 3).⁴

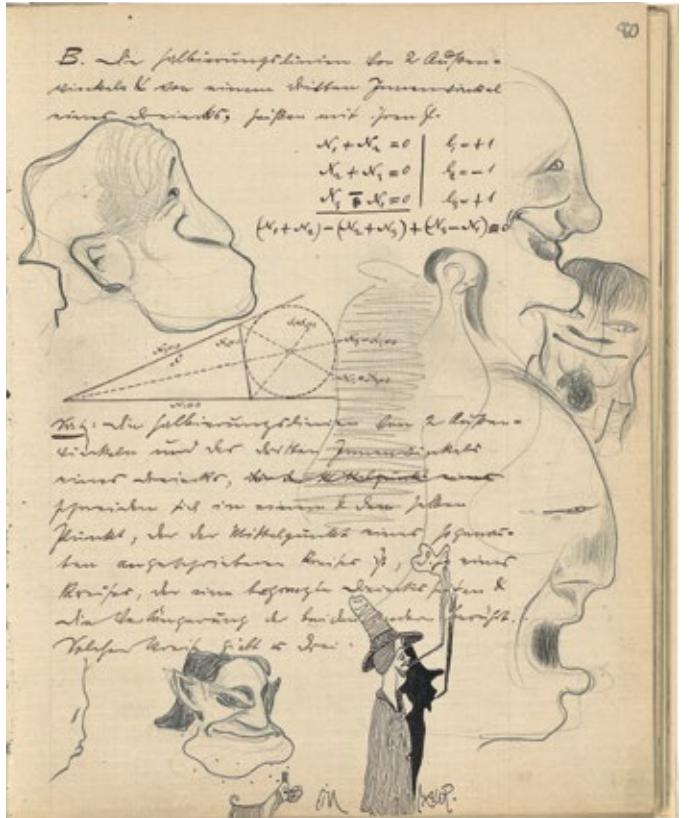
His application to the academy, however, was rejected, since at that time knowledge of human anatomy and its academic depiction was deemed highly important. Klee therefore began to attend the private drawing school of Heinrich Knirr, aiming to learn figurative drawing in order to pass the academy’s entrance exam. The teacher perceived the youth’s talent and encouraged him to follow his own path, instead of adapting to the academic demands. During the time of his classes with Knirr, Klee made 65 preserved drawings, almost exclusively depictions of nudes or drawings of landscapes (pp. 66–69).

Parallel to this, Klee tried to work with oil painting. He painted impulsive depictions of landscapes full of movement, evincing the dynamics of graphic lines in dark green and brown tones, that recalled the “lyricism of nature” of the Dachau group and the plein air paintings of Adolf Hözel as *Ohne Titel (Baumgruppe, Burghausen)* [Untitled (Group of Trees, Burghausen)] (p. 65). Klee remained very critical about his attempts at oil painting, considering them technical experiments without artistic value: “Certainly I’m very much at the beginning or before the beginning!”.⁵ Soon thereafter, Klee managed to secure a slot at the Munich Academy for a masterclass with the “Prince of Painters” Franz von Stuck, at that time one of the most successful artists in the city. The young Klee soon perceived, however, that Stuck was not the right teacher for him and quit taking his classes after about six months. “To be a student of Stuck sounded good. In reality, however, it was not half so splendid.”⁶*

Beyond art, Klee’s years of study in Munich included outings to theaters and concerts, as well as get-togethers in cafés, and artist dances. At a musical soirée he met pianist Karoline (Lily) Stumpf, three years older than him, with whom he became secretly engaged in 1901, before returning to his parents’ house in Bern. In October of that



1 Oeuvre-Katalog 1883–1917,
Kindheit 1–18 [S. 2–3]
Catálogo de obras 1883–1917,
infância 1–18 [pp. 2–3]
Oeuvre-Catalog 1883–1917,
Childhood 1–18 [pp. 2–3]
Zentrum Paul Klee, Berna [Berna]



2 Grotesken. In: Schulheft Analytische Geometrie
Grotescos. In: Caderno escolar de geometria analítica
Grotesks. In: School Book for Analytical Geometry
1898, p. 80

tinta, nanquim e lápis sobre papel ink, Indian ink and pencil on paper
23 x 18,5 cm
Coleção particular, em comodato com o [On permanent loan from private collection to] Zentrum Paul Klee, Berna [Berna]

de maior sucesso na cidade. O jovem Klee logo notou que Stuck não era o professor adequado e deixou suas aulas após meio ano. "Ser aluno de Stuck soava bem. Na realidade, porém, não tinha nem metade desse brilho".⁶

Os anos de estudo de Klee em Munique incluíam, além da arte, idas a teatros e a concertos, bem como encontros em cafés e bailes de artistas. Numa soirée musical ele conheceu a pianista Karoline (Lily) Stumpf, três anos mais velha, com a qual ficou noivo secretamente em 1901, antes de retornar à casa dos pais em Berna. Em outubro do mesmo ano, no encerramento de sua formação, Klee fez uma viagem de estudos à Itália, juntamente com um colega de classe, o escultor Hermann Haller. Klee partiu de Berna e passou por Milão, Gênova, Livorno e Pisa, até chegar em Roma, onde ficou por cinco meses. Logo depois, seguiu viagem para Nápoles, Pompeia, Amalfi e Florença. Do ponto de vista artístico, a viagem foi uma decepção. Por um lado, Klee identificou que a arte da Antiguidade e do Renascimento não correspondia ao seu querer artístico. Por outro, compreendeu que a arte que havia conhecido em Munique como exemplar era apenas uma retomada de velhos temas e formas. Ele chegou à conclusão de que vivia num "tempo epigônico"⁷ de escassa criatividade e de que "o terreno do ideal nas artes plásticas é anacrônico" para o artista contemporâneo.⁸ Restou-lhe, como saída provisória, a sátira e o grotesco.

Mesmo que a viagem à Itália não tenha tido efeito imediato sobre sua criação artística – apenas três desenhos de conteúdo satírico foram preservados –, foi a partir daí que ele passou de uma pretensão mais geral de reflexão artística para os primeiros passos de uma base teórica mais precisamente elaborada. A leitura de *Italienischer Reise* [Viagem à Itália] (1813–1817), de Goethe, bem como de *Der Cicerone* [O cicerone] (1855), de Jacob Burkhardt, foram impulsos importantes para suas considerações.⁹ Os registros do diário de Klee na Itália revelam sua análise exaustiva sobre as leis conformativas dominantes na arquitetura, na arte e na natureza. O seguinte registro oferece um exemplo claro de sua lida com os meios pictóricos e os princípios de sua utilização:

"Desenho alguns troncos com formas estranhas das árvores do parque da Villa Borghese. Os padrões das linhas são semelhantes aos do corpo humano, apenas mais vinculados. Utilizo os resultados imediatamente em minhas composições".¹⁰ A semelhança constatada por Klee entre a organização das linhas da árvore e do ser humano pode ser entendida como uma indicação da validade geral dos princípios por ele apontados, independentemente da forma de sua manifestação. O artista reconhece as regras por meio do estudo da natureza e, à medida que ele as emprega no campo pictórico, converte essas leis naturais na base do próprio processo artístico.

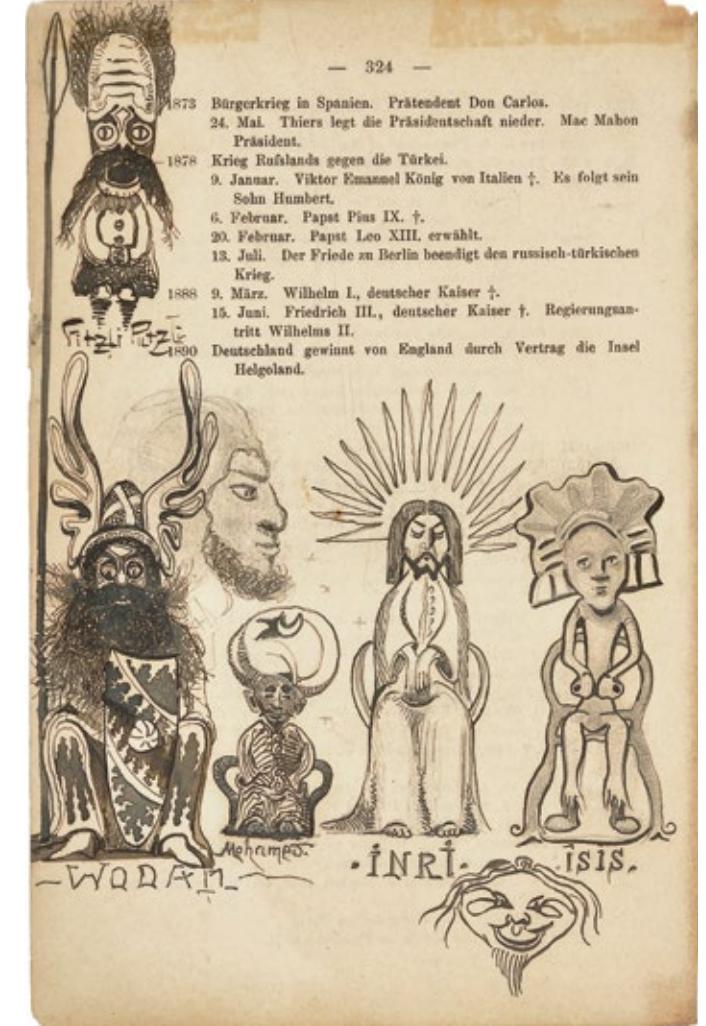
Durante sua viagem de formação pela Itália no inverno de 1901 e início de 1902, Klee percebeu que a análise da estrutura interna da natureza e da arquitetura era pré-requisito para a criação artística e não a cópia do invólucro externo. Apenas muito mais tarde ele resumiu

same year, at the end of his education, Klee went on a study trip to Italy, together with one of his classmates, sculptor Hermann Haller. Klee left Bern and visited Milan, Genoa, Livorno and Pisa before arriving in Rome, where he stayed for five months. He then traveled to Naples, Pompeii, Amalfi and Florence. From an artistic point of view, the trip was a disappointment. On the one hand, Klee discovered that ancient and Renaissance art did not correspond to his artistic aims. On the other, he understood that the art taken as a model in Munich was only a rehashing of the old themes and forms. He concluded that he was living in an "epigonic age"⁷ of scarce creativity and that "the realm of the ideal in the visual arts is anachronic" for the contemporary artist.⁸ What he was left with, as a provisory solution, was satire and the grotesque.

Even though his trip to Italy did not have an immediate effect on his artistic creation – only three drawings of satirical content were preserved – this was when he began to move away from a more general approach to art and take his first steps toward a more precisely elaborated theoretical basis. His reading of Goethe's *Italienische Reise* [Trip to Italy] (1813–1817), as well as *Der Cicerone* [The Cicerone] (1855), by Jacob Burkhardt were key to his considerations.⁹ The entries in Klee's diary in Italy reveal his exhaustive analysis on the then prevailing laws in architecture, art and nature. The following entry offers a clear example of his handling of the pictorial media and the principles of their use: "I drew a few queerly shaped tree trunks in the park of the Villa Borghese. The linear principles here are similar to those of the human body, only more tightly related. What I have thus learned I at once put to use in my compositions."¹⁰ The similarity Klee noted between the organization of the lines of a tree and the human body could be understood as an indication of their general validity, no matter how they are manifested. Through the study of nature the artist recognized the inherent laws of growth and applied them in his artistic process. He thus accepted the natural laws as the basis of his own artistic creation.

During his educational trip to Italy in the winter of 1901 and beginning of 1902, Klee perceived that a prerequisite for artistic creation was not the copy of the outer shell, but rather the inner structure of nature and of architecture. Only much later did he summarize this knowledge with the following words: "Art does not reproduce the visible; rather, it makes visible."¹¹ The deepening of the notions acquired on his trip to Italy is evident in the entries in his diary in the following months:

*In Italy, when I learned to comprehend the works of architecture, I had an immediate gain in terms of my understanding. Although these works served for practical ends, the principle of form is expressed in them more purely than in other works of art. The easily recognizable organization of their form, their exact organism, is able to create in a more meticulous way than can all the studies of heads, of nudes, and attempts at composition.*¹²



3 Fitzli Putzli, Wodan und Mohamed.
In: Heinrich Konrad Stein,
Handbuch der Geschichte für die
oberen Klassen der Gymnasien
und Realschulen
Fitzli Putzli, Wodan e Mohamed.
In: Heinrich Konrad Stein, Manual
de história para classes superiores
dos últimos anos da escola
Fitzli Putzli, Wodan and Mohamed.
In: Heinrich Konrad Stein, History
book for the last years of high school
1881

tinta sobre papel
ink on paper
20,4 x 13,5 cm
Coleção particular, em comodato
com o [On permanent loan from
private collection to] Zentrum Paul
Klee, Berna [Berna]



4 Der Komiker
O comediante
The Comedian
1903, 3
água-forte
etching
11,8 × 16,1 cm
Localização desconhecida
Unknown location



5 Komiker
Comediante
Comedian
1904, 10
água-forte
etching
14,6 × 15,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]

esse conhecimento com as seguintes palavras: "A arte não reproduz o visível, ela torna visível".¹¹ O aprofundamento das noções adquiridas na viagem pela Itália fica patente nos registros do diário nos meses seguintes:

Na Itália, quando aprendi a compreender as obras de arquitetura, tive como que um lucro imediato no que se refere ao entendimento. Embora essas obras servissem para fins práticos, o princípio da forma se expressa nelas de maneira mais pura do que em outras obras de arte. A organização facilmente reconhecível de sua forma, seu organismo exato, é capaz de criar de maneira mais meticulosa do que todas os estudos de cabeças, de nus e tentativas de composição.¹²

Klee explicou ainda que a arquitetura tem uma força expressiva mais clara e explícita do que a natureza, mas ambas, natureza e arquitetura, produzem organismos vivos a partir de uma lei geral de configuração. Encontramos influência da leitura do *Der Cicerone*, de Burkhardt, na aproximação de Klee com a natureza e a arquitetura. Burkhardt considerava as construções italianas como organismos vivos e incentivava a investigação atenta do "ser interior" e do "desenvolvimento" das construções, sem a limitação daquilo que o olho enxerga. Entretanto, demorou algum tempo até Klee conseguir implementar em sua obra a estrutura arquitetônica descoberta na Itália.

AUTOINVENÇÃO COMO ARTISTA

Após voltar à casa dos pais em Berna, no verão de 1902, Klee retornou ao ponto deixado em suspenso em Munique. Dois anos antes, Stuck havia apontado sua "total falta de anatomia".¹³ Klee tentou sanar essa deficiência frequentando cursos na Universidade de Berna, que o professor Strasser oferecia para pequenos grupos de artistas. Sete desenhos de anatomia dessa época foram preservados, testemunhando um trabalho científico aprofundado com o corpo humano (pp. 70-73). Essas análises da estrutura interior vêm ao encontro do entendimento alcançado na Itália, de que a construção ou organização interna é responsável pela aparência exterior. O corpo humano também é objeto de maior importância na série de trabalhos produzidos na sequência, que Klee chamou de *Inventionen* [Invenções]. Trata-se de onze águas-fortes sobre zinco, produzidas entre 1903 e 1905. Olhando retrospectivamente para a sua produção, ele as chama de sua "primeira obra significativa".¹⁴ As "invenções" refletem sua visão cética do mundo e seu desdém pelos códigos burgueses de conduta e de costumes, dos quais Klee procurou se distanciar por meio da autorreflexão sobre sua arte. As onze gravuras tratam de três temas centrais: o instinto físico na relação entre homem e mulher (*Weib Unkraut säend* [Mulher semeando ervas daninhas], ou *Weib u. Tier* [Mulher e animal], pp. 75 e 77), o ridículo das ideologias heroicas (*greiser Phönix* [Fênix idoso] (Inv. 9), p. 79), bem como o

Klee went on to explain that the expressive force of architecture was clearer and more explicit than that of nature. But both nature and architecture produce living organisms based on a general law of configuration. Klee's approach to nature and architecture was influenced by his reading of *Der Cicerone*, by Jacob Burkhardt. Burkhardt considered the Italian constructions as living organisms and encouraged the attentive investigation of the constructions' "inner being" and "development," without being limited to what the eye can see. It took some time, however, for Klee's discoveries of architectural structure in Italy to be implemented in his work.

SELF-INVENTION AS AN ARTIST

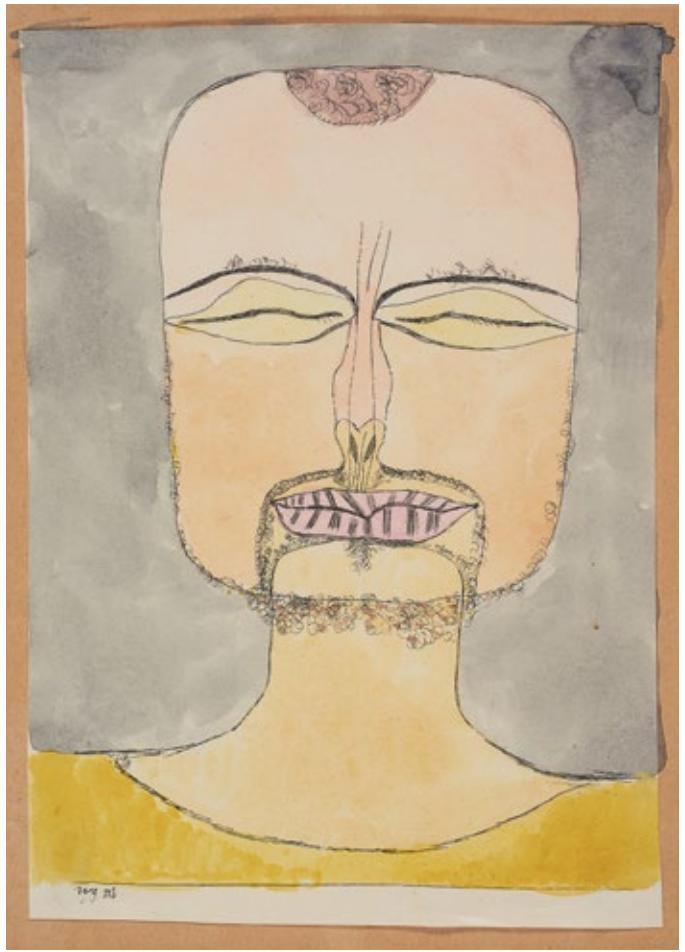
After returning to his parents' house in Bern, in the summer of 1902, Klee had to continue his artistic search where he had left it in Munich. Two years before, Stuck had pointed out Klee's "total lack of anatomy."¹³ Klee tried to repair this deficiency by taking courses at the University of Bern, which Prof. Strasser offered to small groups of artists. Seven drawings of anatomy from this time were preserved, attesting to a thoroughgoing scientific study of the human body (pp. 70-73). These analyses of the inner structure reinforced the understanding achieved in Italy, that the inner organization or construction is responsible for the outer appearance. The human body is also important in the series of artworks he then went on to produce, which Klee called *Inventions*. These were eleven etchings on zinc, produced between 1903 and 1905. Looking retrospectively at his production, he referred to them as his "first significant work."¹⁴ The "inventions" reflect his skeptical worldview and his disdain for the bourgeois customs and codes of conduct, which Klee sought to distance himself from through self-reflection on his art. The eleven etchings deal with three central themes: the physical instinct in the relation between man and woman (*Weib Unkraut säend* [Woman Sowing Weeds] or *Weib u. Tier* [Woman and Beast], pp. 75 and 77), the ridicule of heroic ideologies (*greiser Phönix* [Aged Phoenix] (Inv. 9), p. 79), and the questioning of his own role as an artist.¹⁵ This was the theme of three different versions of the comedian (illust. 4, 5 and 6). In this sense, Klee wrote:

One more thing may be said about The Comedian:
the mask represents art, and behind it hides man.
The lines of the mask are roads to the analysis of the
work of art. The duality of the world of art and that
of man is organic, as in one of Johann Sebastian
[Bach]'s compositions.¹⁶

In 1919, Klee once again resumed his role as an artist in a series of four self-portraits dealing with the act of creation in four different phases: Denkender Künstler [Thinking Artist], Empfindender Künstler [Feeling Artist], Abwägender Künstler [Pondering Artist] and Formender Künstler [Creating Artist] (pp. 86-88). With the drawing



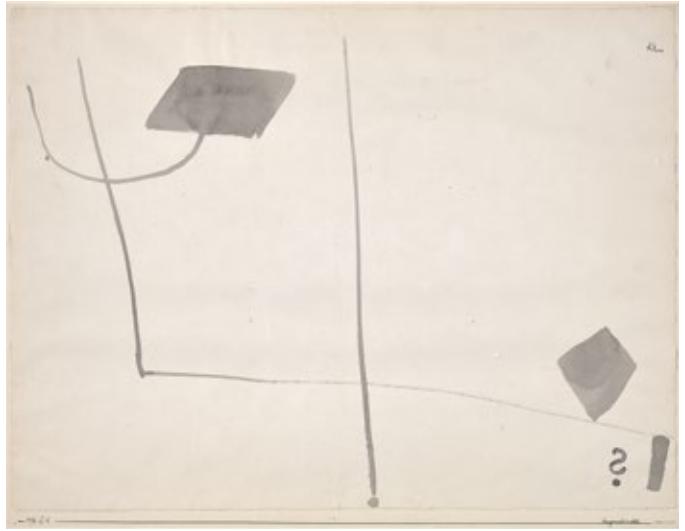
6 Komiker (Inv. 4.)
Comediante (Inv. 4.)
Comedian (Inv. 4.)
1904, 14
água-forte
etching
15,3 × 16,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



7 Nach der Zeichnung
Depois do desenho
After the Drawing
19/75, 1919, 113

litografia aquarelada
watercolored lithograph
22,2 x 16 cm

Zentrum Paul Klee, Berna [Berna]
Doação de [Donation of] Livia Klee



8 Impondérable
Impenetrável
Imponderable
1933, 36

pincel sobre papel sobre cartão
brush on paper on cardboard
47,1 x 62,5 cm

Zentrum Paul Klee, Berna [Berna]

questionamento de seu próprio papel como artista,¹⁵ que foi tema de três versões diferentes do “comediante” (ilustr. 4, 5 e 6). Nesse sentido, Klee escreveu:

Sobre o comediante, ainda é possível acrescentar que a máscara significa a arte e o ser humano se esconde atrás dela. As linhas da máscara são caminhos para a análise da obra de arte. O potencial de duas vozes dos mundos arte e ser humano é orgânico, assim como em uma invenção de Johann Sebastian [Bach].¹⁶

Em 1919, Klee revisitou mais uma vez seu próprio papel como artista numa série de quatro autorretratos que tematizam o ato da criação em fases distintas: *Denkender Künstler* [Artista pensando], *Empfindender Künstler* [Artista sentindo], *Abwägender Künstler* [Artista ponderando], *Formender Künstler* [Artista criando] (pp. 86-88). Com o desenho *Versunkenheit* [Ensimesmamento], que Klee reproduziu no mesmo ano como litografia, o artista se apresenta como “explorador de uma esfera misteriosa”. Sem ouvidos e com olhos bem fechados, o artista parece profundamente imerso em seus pensamentos, sem tomar consciência do que lhe é externo (*Nach der Zeichnung* [Depois do desenho], ilustr. 7).¹⁷ Nessa época, as primeiras monografias sobre a obra de Paul Klee estavam sendo preparadas. Atendendo seus autores, o artista voltou a se ocupar intensamente com a própria biografia. Seu diário foi redigido, tendo em mente uma possível publicação, e ele também assinou textos autobiográficos para as primeiras monografias.¹⁸

O MUNDO COMO PALCO

A partir das águas-fortes do comediante, Klee também se refere ao tema da máscara e do teatro, que retoma várias vezes em sua trajetória. O artista chamava a si próprio de “maluco por teatro” e realmente frequentava teatros, óperas e apresentações circenses com regularidade. A arte da interpretação e o universo dos personagens, bem como a ideia do “mundo como palco” exerceram um fascínio constante em sua vida.¹⁹ Na condição de observador atento, ele se divertia registrando criticamente as poses das pessoas ao seu redor, traduzindo-as para a linguagem visual das expressões faciais e dos gestos característicos do teatro.

Tanto Klee quanto muitos artistas do modernismo eram fascinados por fantoches e marionetes. Entre os anos 1915 e 1925, Klee produziu uma grande quantidade de fantoches para seu filho Felix. Alguns correspondiam aos personagens tradicionais do teatro popular de bonecos e outros eram inventados. O artista criava as cabeças e as roupas a partir de restos de tecidos velhos e materiais simples que ele encontrava em casa, como carretéis de linha, tomadas ou ossos de boi fervidos (pp. 103, 107, 108, 109 e 115).²⁰ Klee nunca manipulava os bonecos, deixando a brincadeira inteiramente para o seu filho, que entreteinha a família e os amigos com seu talento cômico.²¹ A propósito, Felix veio a se tornar diretor de ópera.

Versunkenheit [Absorption], which Klee reproduced that same year as a lithograph, the artist presents himself as an “explorer of a mysterious sphere.” Without ears and with his eyes tightly closed, the artist seems to be profoundly immersed in his thoughts, without awareness of his surroundings (*nach der Zeichnung* [After the Drawing], illustr. 7).¹⁷ At that time, the first monographs about Paul Klee’s work were being prepared. At the urging of the authors, the artist went back to being intensely occupied with his own biography. His diary was revised with a view to its possible publication, and he also wrote autobiographical texts for the first monographs.¹⁸

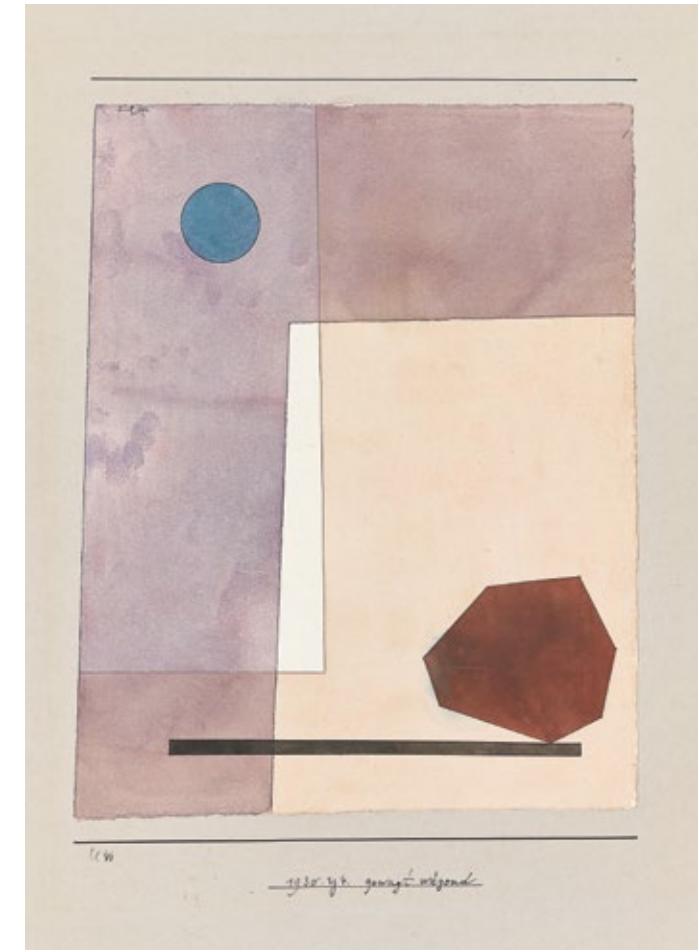
THE WORLD AS A STAGE

After the etching of the comedian, Klee also referred to the theme of the mask and of theater, which he revisited various times in his career. The artist himself said that he was “crazy for theater” and he regularly attended theaters, operas and circuses. The art of performance and the world of characters, as well as the idea of the “world as a stage,” was a constant fascination for him throughout his life.¹⁹ As an attentive observer, he enjoyed making critical depictions of the poses of the people around him, translating them into the visual language of facial expressions and gestures characteristic of theater. Like many modern artists Klee was fascinated by puppets and marionettes. Between 1915 and 1925, Klee produced a large number of puppets for his son Felix. Some corresponded to the traditional characters of the popular puppet theater while others were invented. The artist created the heads and clothes based on scraps of old fabrics and simple materials that he found at home, such as thread spools, electrical plugs or boiled beef bones (pp. 103, 107, 108, 109 and 115).²⁰ Klee never manipulated the puppets, leaving this game entirely up to his son, who entertained the family and friends with his comic talent.²¹ Felix would go on to become a opera director.

For Klee, the acrobats and tightrope walkers personified the inherent risk of the art world – in other words, of his own existence – with their courage and hope for success coexisting with the risk and danger of a possibly fatal fall. A key work is *Seiltänzer* [Tightrope Walker], in which the character is balanced high up on a rope. The leaning cross in the background symbolizes the instability of his situation. The head, which can be recognized in the construction of the ropes, also reveals that Klee understands balance as not only a physical feat on a rope, but also a mental one (p. 106).

THE UPSETTING OF BALANCE

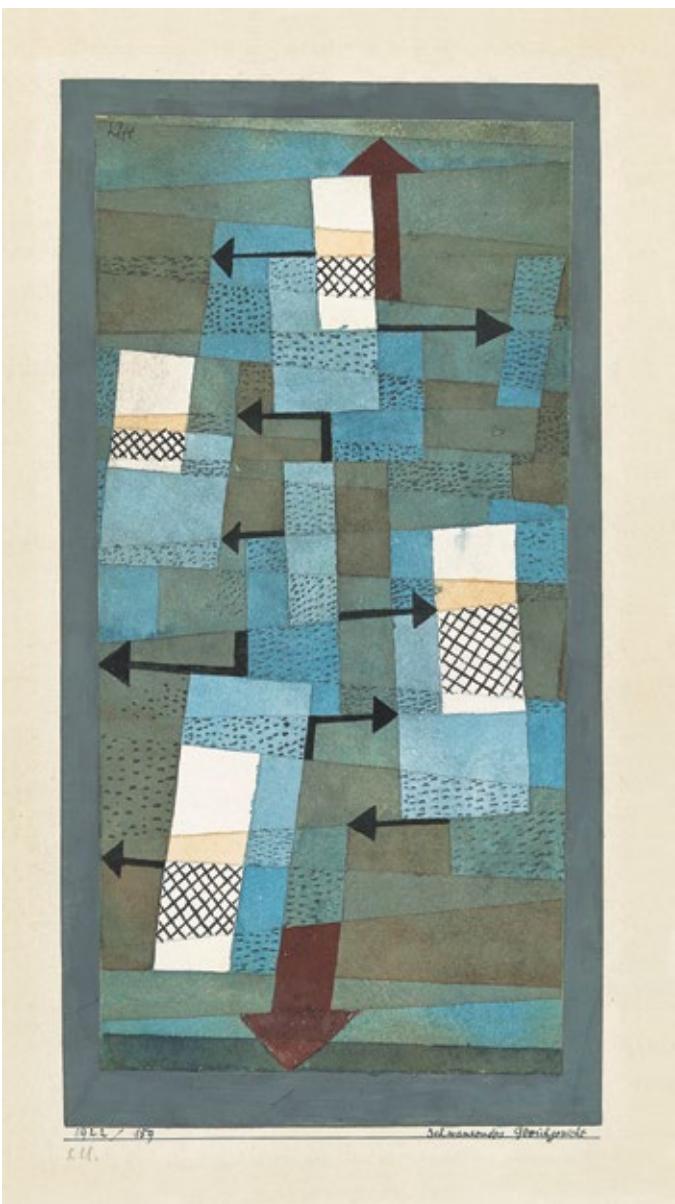
The investigation into balance and its unsettling is a central theme in Paul Klee’s artistic thought. He faced balance in the physical and psychological fields, in the natural sciences, and also in the symbolic field as a risky crossing, charged



9 Gewagt wägend
Ousadamente equilibrado
Daringly Balanced
1930, 144

aquarela e pena sobre papel
watercolor and pen on paper
on cardboard
31 x 24,5/23,5 cm

Zentrum Paul Klee, Berna [Berna]



10 Schwankendes Gleichgewicht
Equilíbrio instável
Unstable Equilibrium
1922, 159

aquarela e lápis sobre papel
sobre cartão
watercolor and pencil on paper
on cardboard
31,4 x 15,7/15,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]

Para Klee, os acrobatas e equilibristas personificavam o risco inerente ao mundo da arte – em outras palavras, ao de sua própria existência –, com sua coragem e esperança pelo sucesso coexistindo entre o risco e a iminência de uma queda possivelmente fatal. Uma obra-chave é *Seiltänzer* [Equilibrista], em que o personagem se equilibra nas alturas sobre uma corda. A cruz torta ao fundo revela de maneira simbólica a labilidade de sua situação. A cabeça, que é sugerida entre os traços que compõem a corda, também revela que Klee comprehende o equilíbrio não apenas como um feito físico sobre uma corda, mas também psíquico (p. 106).

A IRRITAÇÃO DO EQUILÍBRIO

A investigação sobre o equilíbrio e sua perturbação é um tema central no pensamento artístico de Paul Klee. Ele encarava o equilíbrio no campo filosófico, psicológico, das ciências naturais, mas também no campo simbólico, como uma travessia arriscada, carregada de tensão. Entretanto, diante do cenário da realidade sempre instável, ele não se interessava pelo equilíbrio harmônico, estável. Instabilidade e equilíbrio incerto lhe pareciam adequados para comentar a existência humana e a realidade, como fica muito patente, por exemplo, no desenho *Imponderable* [Imponderável], de 1933, realizado no mesmo ano em que os nacional-socialistas ascenderam ao poder na Alemanha (ilustr. 8).

Klee sempre tentou unir relações criativas, de conteúdo e forma, com questões existenciais, ideológicas, éticas.²² Durante seu período na Bauhaus, ele examinou intensamente o equilíbrio das forças. Nas aulas, instigava uma criação dinâmica, alcançável por meio da compensação constante de forças polares e da burla da gravidade pelo movimento e contramovimento. Segundo ele, era preciso superar a gravidade que reinava na Terra a partir de compensações da estabilidade, como acontece na construção de torres. Para Paul Klee, o ser humano tentando se manter em pé de braços abertos ou o equilibrista e sua vara como prolongamento dos braços eram símbolos do equilíbrio de forças.²³ O contrapeso de forças opostas comparece em aquarelas abstratas como *Gewagt wägend* [Ousadamente equilibrado], ou *Schwankendes Gleichgewicht* [Equilíbrio instável] (ilustr. 9 e 10).

CAMINHOS PARA A ABSTRAÇÃO

Os registros de seu diário mostram claramente a importância dos anos subsequentes à viagem italiana para o desenvolvimento artístico de Klee. Depois do casamento com Lily no outono de 1906, Klee se mudou novamente para Munique, na Ainmillerstrasse, em Schwabing, bem no centro da expressiva cena artística. Desde 1908, Wassily Kandinsky morava na mesma rua, apenas duas casas adiante, embora Klee só tenha sabido disso alguns anos mais tarde. Enquanto a mulher garantia o sustento da casa

with tension. In light of the scenario of the always unstable reality, however, he was not interested in harmonic, stable balance. He resorted to instability and uncertain balance to comment on human existence and reality, as is very evident, for example, in the drawing *Imponderable* [Imponderable], 1933, made in the same year that the National Socialists rose to power in Germany (ilustr. 8).

Klee always tried to combine creative relations, of content and form, with existential, ideological, and ethical questions.²² During his time at the Bauhaus, he intensely examined the balance of forces. In his classes, he encouraged a dynamic creation, achievable through the constant compensation of polar forces and the overcoming of gravity through movement and countermovement. According to him, it was necessary to overcome the gravity that reigned on earth based on compensations of stability, as takes place in the construction of towers. For Paul Klee, the human being trying to remain upright with outstretched arms, or the tightrope walker and his pole as an extension of his arms were symbols of the balance of forces.²³ The counterweight of opposing forces appears in abstract watercolors such as *gewagt wägend* [Daringly Balanced], or *Schwankendes Gleichgewicht* [Unstable Equilibrium] (ilustr. 9 and 10).

PATHS TO ABSTRACTION

The entries to his diary clearly show how important the years following his trip to Italy were for Klee's artistic development. After his marriage to Lily in the autumn of 1906, Klee moved back to Munich, on the street named Ainmillerstrasse, in Schwabing District, right in the center of the thriving art scene. Since 1908, Wassily Kandinsky had lived on the same street, just two houses away, although Klee only became aware of this a few years later. While his wife ensured the household income with her piano classes, Klee took care of their son Felix, born in Autumn 1907, and drew and painted in the kitchen. He sought possibilities for exhibitions and publications and tried to become part of Munich's cultural scene. In his artistic production, Klee gradually broke free of nature, continuing to develop the laws of growth that governed it in a purely pictorial field. He tried to find a solution to surpass the imitation of nature. "Reduction! One wants to say more than nature and one makes the impossible mistake of wanting to say it with more means than she, instead of fewer."²⁴ This economy of symbolic means should make the process of the pictorial genesis clearer not only for the artist, but especially for the viewer. According to Klee, this point – speaking more clearly than complex nature – was the main advantage of art:

Nature can afford to be prodigal in everything, the artist must be frugal down to the smallest detail. Nature is garrulous to the point of confusion, let the artist be truly taciturn. [...] If my works sometimes produce a primitive impression, this 'primitiveness' is explained by my discipline, which consists in reducing



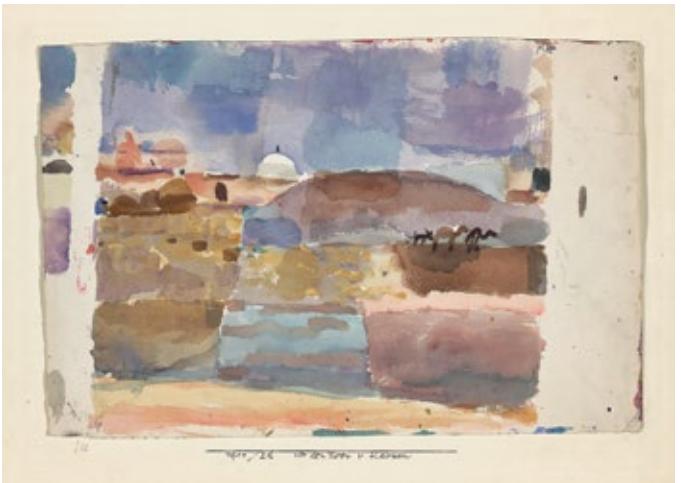
11 Flieder
Lilases
Lilacs
1910, 25

aquarela e lápis sobre papel
watercolor and pencil on paper
19,4 x 29,1 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Empréstimo de coleção particular
[Private loan]



12 Lichtform (farb. Versuch)
Forma da luz (Tentativa colorida)
Light Form (Experiment in Color)
1910, 5

aquarela sobre papel sobre cartão
watercolor on paper on cardboard
10,9/10,4 x 15,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



13 vor den Toren v. Kairuan
Diante dos portões de Kairuan
Before the Gates of Kairuan
1914, 216

aquarela sobre papel sobre cartão
watercolor on paper on cardboard
20,7 x 31,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



14 Ansicht v. Kairuan
Vista de Kairuan
View of Kairuan
1914, 73

aquarela e lápis sobre
papel sobre cartão
watercolor and pencil on
paper on cardboard
8,4 x 21,1 cm
Coleção particular, em comodato
com o [On permanent loan
from private collection to]
Museu [Museum] Franz Marc,
Kochel am See

com aulas de piano, Klee cuidava do filho Felix, nascido no outono de 1907, desenhava e pintava na cozinha da casa. No início, Klee tentou se integrar à cena cultural de Munique, indo à procura de possibilidades de exposições e de publicações. Na sua produção artística, aos poucos ele se emancipou da natureza, continuando a desenvolver num campo puramente pictórico as leis de crescimento que a governavam. Klee tentava achar uma solução para superar a imitação da natureza. "Redução! Queremos dizer mais do que a natureza, mas cometemos o erro inadmissível de dizer com mais meios do que ela, em vez de menos."²⁴ Tal economia de meios simbólicos deveria tornar o processo da gênese pictórica mais claro não apenas para o artista, mas principalmente para o fruidor. Segundo Klee, era exatamente nesse ponto – o de falar de maneira mais clara do que a complexa natureza – que residia a principal vantagem da arte:

A natureza pode se permitir o desperdício em tudo, o artista precisa ser econômico até o fim. A natureza é eloquente até na desordem, o artista tem de se calar sistematicamente. [...] Se minhas coisas passam às vezes uma impressão primitiva, esse "primitivismo" pode ser explicado pela minha disciplina de reduzi-las a poucos degraus. Ela é apenas economia; ou seja, derradeiro discernimento profissional. Ou seja, o contrário do verdadeiro primitivismo.²⁵

Klee tentou superar a imitação da natureza pela simplificação,²⁶ a fim de "piscar de maneira nova no campo primordial da improvisação psíquica". Ali ele poderia, "ligado apenas muito indiretamente a uma impressão da natureza [...], ousar novamente criar aquilo que oprixe a alma naquele instante".²⁷ Na pintura, ele começou limitando a paleta de cores e produziu várias aquarelas em preto e branco (*Flieder [Lilases]*, ilustr. 11). Dessa maneira, luz e sombra desprendiam-se da pura relação com o objeto e resultavam apenas da lógica das proporções entre claro e escuro. Para Klee, soltar-se do "acaso" da natureza por meio da "redução" dos meios pictóricos era uma etapa da libertação: "Todos os detalhes são simplesmente eliminados", foi o comentário no seu diário sobre o processo de produção.²⁸

A partir de 1910, ele ampliou as experiências da pintura claro-escuro para o campo da cor, como em *Lichtform (farb. Versuch)* [Forma da luz (Tentativa colorida)] (ilustr. 12). Naquele tempo, Klee apurou não só o seu vocabulário pictórico como também o seu campo artístico. Ele conheceu os artistas do grupo Der Blaue Reiter [O Cavaleiro Azul], entre eles Wassily Kandinsky e Franz Marc, vindo a participar da segunda exposição do grupo na galeria Goltz. Klee ganhou autoconfiança e observou, satisfeito, como os novos colegas também faziam seu próprio prestígio aumentar. Durante uma estada de duas semanas em Paris em abril de 1912, ele visitou Robert Delaunay em seu ateliê. A análise da sistemática do contraste simultâneo de cores de Delaunay e a representação totalmente nova

everything to a few steps. It is no more than economy; that is, the ultimate professional awareness. Which is to say, the opposite of real primitiveness.²⁵

Klee tried to surpass the imitation of nature by simplification,²⁶ in order to "enter my prime realm of psychic improvisation again." There, "bound only very indirectly to an impression of nature, [he could] again dare to give form to what burdens the soul."²⁷ In painting, he began to limit his color palette and produced various watercolors in black and white (*Flieder [Lilacs]*, illustr. 11). In this way, light and shadow were unfastened from their pure relation with the object and resulted only from the logic of the proportions of light and dark tones. For Klee, becoming free from the "randomness" of nature through the "reduction" of the pictorial methods was a step toward liberation: "All detail is simply eliminated," was the comment in his diary about his production process.²⁸

From 1910 onward, he took his experiments in chiaroscuro painting and expanded them to the field of color (*Lichtform (farb. Versuch)* [Light Form (Experiment in Color)], illustr. 12). In this period, Klee enlarged not only his pictorial vocabulary but also his artistic field. He met the artists of the Der Blaue Reiter [The Blue Rider] group, including Wassily Kandinsky and Franz Marc, and participated in the group's second exhibition at the Goltz Gallery. Klee gained self-confidence and was pleased to see how his new colleagues also boosted his own prestige. During a two-week stay in Paris in April 1912, he visited Robert Delaunay in his studio. His analysis of the systematic simultaneous contrast of Delaunay's colors and the cubists' totally new representation of space and the body proved to be an enduring influence on Klee's production (pp. 92 and 93).

His development toward the field of color was reinforced by his trip to Tunisia, which Klee made in 1914 together with his schoolmate Louis Moilliet and German artist August Macke. In his watercolors, many produced in loco, Klee concentrated on landscape and architecture (*In den Häusern v. St. Germain* [In the Houses of St. Germain], p. 94; *vor den Toren v. Kairuan* [Before the Gates of Kairuan], illustr. 13). He considered these works, under the glaring light of North Africa, an instant of artistic enlightenment:

I now abandon work. It penetrates so deeply and so gently into me, I feel it and it gives me confidence in myself without effort. Color possesses me. I don't have to pursue it. It will possess me always, I know it. That is the meaning of this happy hour: Color and I are one. I am a painter.²⁹

Nevertheless, his artistic evaluation of the artworks made in Tunisia and of the process resulting from the reworking and remodeling only took place after he returned home.³⁰ Klee wanted to present his artistic work in Tunisia as a logical process headed toward abstraction. He therefore took some watercolors made there and cut them into two pieces



15 Kairuan, vor dem Thor
Kairuan, diante do portão
Kairuan, Before the Gate
1914, 72

aquarela e lápis sobre papel
sobre cartão
watercolor and pencil on
paper on cardboard
13,5 x 22 cm
Moderna Museet, Estocolmo
[Stockholm]



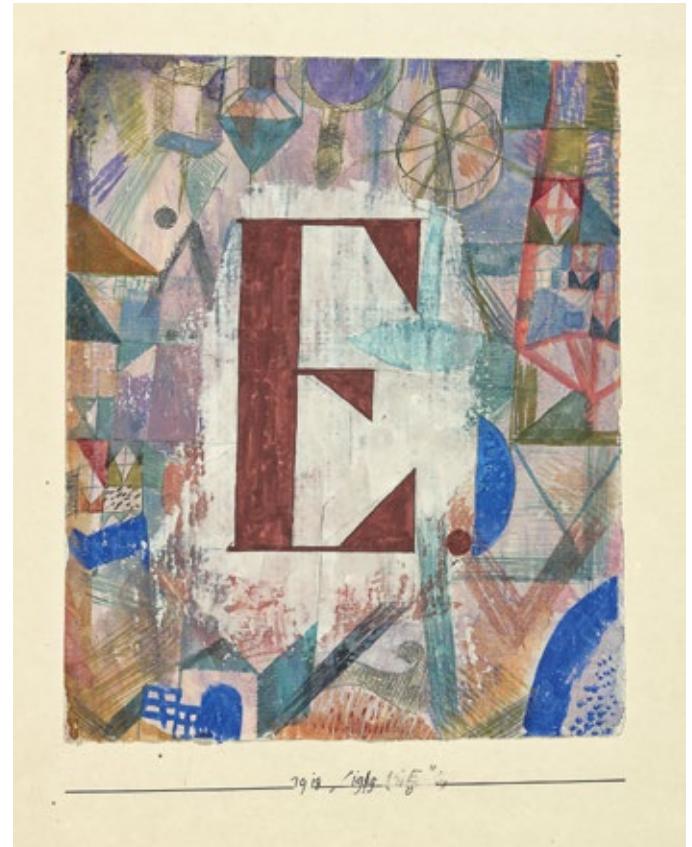
16 (im Stil v Kairouan, ins
gemässigte übertragen)
(No estilo de Kairouan,
sutilmente copiado)
(*In the Kairouan Style,
Transposed into the Moderate*)
1914, 211

aquarela e lápis sobre papel
sobre cartão
watercolor and pencil on
paper on cardboard
12,3 x 19,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



17 ab ovo
1917, 130

aquarela sobre gaze revestida
sobre papel sobre cartão
watercolor on primed gauze on
paper on cardboard
14,9 × 26,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



18 E
1918, 199

aquarela e lápis sobre papel
revestido sobre cartão
watercolor and pencil on primed
paper on cardboard
22 × 18 cm
Coleção particular, em comodato
com o [On permanent loan from
private collection to] Zentrum Paul
Klee, Berna [Bern]

do espaço e do corpo feita pelos cubistas influenciaram a produção de Klee de modo duradouro (pp. 92 e 93).

O desenvolvimento em direção ao campo da cor foi incrementado pela viagem à Tunísia, que Klee realizou em abril de 1914, com o amigo de escola Louis Moilliet e com o artista alemão August Macke. Em suas aquarelas, muitas produzidas *in loco*, Klee concentrava-se em temas da paisagem e da arquitetura (*In den Häusern v. St. Germain* [Nas casas de St. Germain], p. 94; *vor den Toren v. Kairuan* [Diante dos portões de Kairuan], ilustr. 13). Ele chamou esses trabalhos, sob a luz ofuscante do norte da África, de um instante da iluminação artística:

Vou parar de trabalhar agora. Isso penetra tão profunda e suavemente em mim, sinto e me torno tão seguro, sem esforço. A cor me possui. Não preciso buscá-la. Ela me possui para sempre, sei disso. Eis o significado da hora da felicidade: eu e a cor somos um. Sou pintor.²⁹

Entretanto, a avaliação artística das obras realizadas na Tunísia e do processo resultante do retrabalho e remodelagem só aconteceu depois da volta para casa.³⁰ Klee queria apresentar seu trabalho artístico na Tunísia como um processo lógico rumo à abstração. Dessa maneira, recortou em dois pedaços algumas aquarelas realizadas por lá a fim de aumentar seu grau de abstração e, logo após a viagem, criou várias obras cujo vocabulário estava em grande medida reduzido às formas abstratas e aos campos de cor (*Ansicht v. Kairuan* [Vista de Kairuan], e *Kairuan, vor dem Thor* [Kairuan, diante do portão], ilustr. 14 e 15; e *im Stil v Kairuan, ins gemässigte übertragen* [No estilo de Kairuan, sutilmente copiado], ilustr. 16).

Esse desenvolvimento rumo à abstração não significava que Klee houvesse se distanciado totalmente da figuração. Sempre se pôde identificar temas botânicos ou arquitetônicos em seu trabalho (*Komposition mit Fenstern* [Composição com janelas] ou *Drei Blumen* [Três flores], pp. 95 e 97). Nos anos 1910 ele passou a integrar também letras e sinais simbólicos em suas obras. Sua significação semântica importava menos do que a relevância para a composição da imagem ("O" breites Format ["O" formato largo], p. 96).³¹ Depois de sua viagem ao Egito em 1928, Klee intensificou sua análise dos símbolos hieroglíficos, o que levou à criação de símbolos próprios em seus trabalhos.

O ARTISTA NA GUERRA

A irrupção da Primeira Guerra Mundial modificou substancialmente a situação social em Munique. Wassily Kandinsky, por ser russo, teve de deixar a Alemanha. August Macke e Franz Marc morreram no campo de batalha. Paul Klee, que possuía passaporte alemão devido à nacionalidade do pai, contava com um iminente recrutamento. E no mesmo dia em que soube por telegrama da morte de Marc, Klee recebeu a carta de

in order to increase their degree of abstraction, and soon after the trip created various artworks whose vocabulary was largely restricted to abstract forms and color fields (*Ansicht v. Kairuan* [View of Kairuan] and *Kairuan, vor dem Thor* [Kairuan, Before the Gate], illustr. 14 and 15; and *im Stil v Kairuan, ins gemässigte übertragen* [In the Kairuan Style, Transposed into the Moderate], illustr. 16).

This development toward abstraction did not mean that Klee had distanced himself totally from figuration. Botanical or architectural themes always continued to be recognizable in his work (*Komposition mit Fenstern* [Composition with Windows] or *Drei Blumen* [Three Flowers], pp. 95 and 97). In the 1910s, he began to also include letters and symbolic signs in his artworks. Their semantic meaning was less important than their relevance to the picture's composition ("O" breites Format ["O" Wide Format], p. 96).³¹ After his trip to Egypt in 1928, Klee intensified his analysis of hieroglyphic symbols, which led him to the creation of symbols of his own in his works.

THE ARTIST IN THE WAR

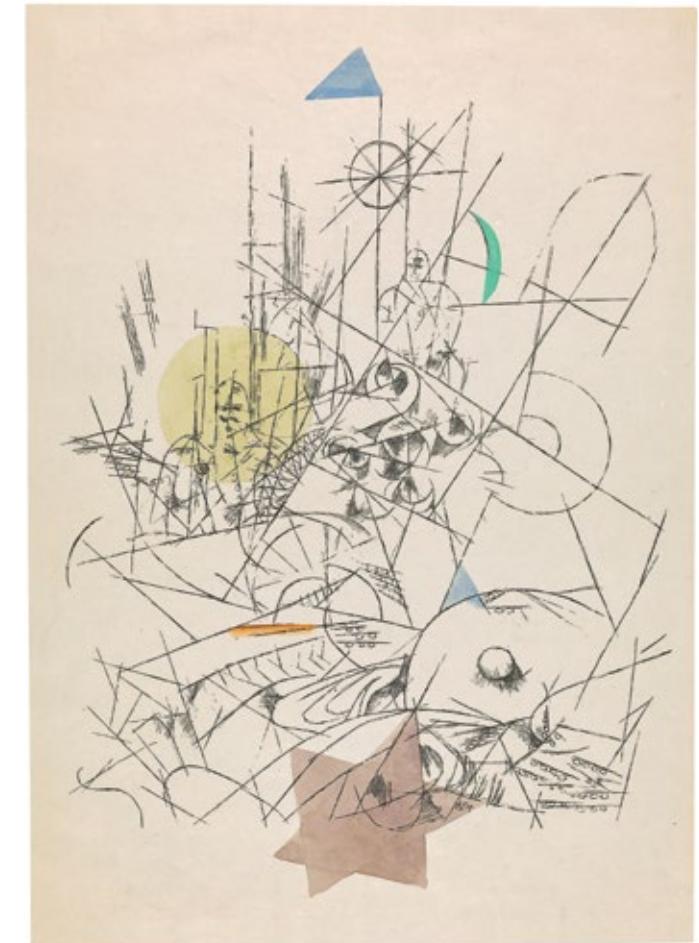
The outbreak of World War I substantially changed the social situation in Munich. Wassily Kandinsky, for being Russian, needed to leave Germany. August Macke and Franz Marc died on the battlefield. Paul Klee, who had a German passport due to his father's nationality, was eligible to be drafted. On the same day that he received a telegram about Marc's death, Klee got a letter ordering him to report to military duty. After a brief stint in boot camp in Landshut, his first mission was at the airport at Schleissheim, where he guarded and maintained Bavarian military aircraft. He retouched number plates, painted the canvas on wings or stenciled military identification numbers. The work with these materials, stencils and fabrics, also appeared in his artistic creation, which he continued devoting time to (ab ovo or E, illustr. 17 and 18).

*Klee bore his military service with serene stoicism, describing the stint with caustic humor in his letters to his family. In drawings such as *Der Deutsche im Geräuf* [The German in the Brawl], he commented critically on the war, but did not sell these in the art market (illustr. 19). Perhaps this is why Klee considered that a more abstract artistic language could better express contemporary events. He thus represented the frightening world during World War I with abstract symbols, such as the circle, the scythe, the star or the triangle, without directly reproducing reality. In titles such as *Zerstörung und Hoffnung* [Destruction and Hope], however, he clearly refers to the threatening situation (illustr. 20). On the other hand, in works such as *Einsidelei* [Hermitage], Klee seems to distance himself from reality to find solace in a fantastical world (illustr. 21). These charming watercolors should not be understood simply as a flight from reality, but as products of the artist's contradictory perception of the situation of the war. In 1915, Klee wrote in his diary:*



19 Der Deutsche im Geräuf
O alemão na briga
The German in the Brawl
1914, 167

bico de pena sobre papel
sobre cartão
pen on paper on cardboard
16,4 × 24,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



20 Zerstörung und Hoffnung
Destrução e esperança
Destruction and Hope
1916, 55

litografia aquarelada
watercolored lithograph
40,5 × 33 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]

sua convocação. Após uma breve formação como recruta em Landshut, sua primeira missão foi no aeroporto de Schleissheim, onde ficou responsável pela guarda e manutenção dos aviões militares da Baviera. Ele retocava placas de números, pintava o revestimento de pano das asas dos aviões ou aplicava, com moldes, os números de identificação militar. O trabalho com esses materiais, moldes e tecidos apareceu também em sua criação artística, para a qual ainda continuava disposta de tempo (Ab ovo ou E, ilustr. 17 e 18).

Klee suportou o serviço militar com sereno estoicismo, descrevendo a vida de então com humor cínico nas cartas para a família. Em desenhos como *Der Deutsche im Geräuf* [O alemão na briga], comentou criticamente o acontecimento da guerra, mas esses não eram bem cotados no mercado de arte (ilustr. 19). Talvez esteja aí o motivo pelo qual Klee considerava uma linguagem artística mais abstrata como mais adequada para expressar acontecimentos contemporâneos. Assim, ele representou o mundo assustador durante a Primeira Guerra Mundial com símbolos abstratos, como círculo, foice, estrela ou triângulo, sem reproduzir diretamente a realidade. Em títulos como *Zerstörung und Hoffnung* [Destrução e esperança], porém, ele se refere de maneira clara à situação ameaçadora (ilustr. 20). Por outro lado, em obras como *Einsiedelei* [Eremitanía], Klee parece se distanciar da realidade para encontrar guarida num mundo fantástico (ilustr. 21). Essas aquarelas não devem ser compreendidas simplesmente como abandono da realidade, mas como produtos da percepção contraditória do artista em relação à situação da guerra. Já em 1915, Klee registrava em seu diário:

Deixamos a região do mundano e passamos a construir numa região além-mundo, que pode existir. Abstração. O romantismo frio desse estilo sem páticos é escandaloso. Quanto mais horrendo este mundo (como justamente agora), mais abstrata é a arte, enquanto seu mundo afortunado produz arte mundana.³²

Klee logrou o desejado êxito com obras mais abstratas ou fantásticas. Ele se tornou um dos artistas mais requisitados na época e assinou contrato com Hans Goltz, um dos mais importantes galeristas de Munique, que organizou a primeira grande exposição individual do artista. Naquele momento, o historiador da arte Leopold Zahn publicou a monografia que apresentava um ponto de vista sobre Klee próximo ao da filosofia. Pela primeira vez, sua obra e pensamento foram colocados sobre uma base artístico-histórica. Para Hermann von Wedderkop, cuja análise foi publicada logo após o livro de Zahn, Klee era exclusivamente um artista da forma. Desse modo, ele se contrapunha ao entendimento vigente até então de que Klee era, em primeiro lugar, um artista “pensante”.

One deserts the realm of the here and now to transfer one's activity into a realm of the yonder where total affirmation is possible. Abstraction. The cool romanticism of this style without pathos is unheard of. The more horrible this world (as today, for instance), the more abstract our art, whereas a happy world brings forth an art of the here and now.³²

Klee achieved his desired success with more abstract or fantastical works. He became one of the most highly demanded artists at that time and signed a contract with Hans Goltz, a leading gallerist in Munich, who organized the artist's first large solo show. At that same moment art historian Leopold Zahn published the monograph that presented Klee as being close to philosophy. For the first time, his work and thought were put onto an artistic-historical basis. For Hermann von Wedderkop, whose analysis was published soon after Zahn's book, Klee was exclusively an artist of form. He thus was opposed to the prevailing understanding up to then that Klee was first and foremost a “thoughtful” artist.

PROFESSOR AT THE BAUHAUS

While Paul Klee became more established in the art scene, with exhibitions and books about his work, after the war he sought out employment in art schools in order to stabilize his financial situation. After a failed application for a teaching post at the Academy of Art in Stuttgart, through the intermediation of Oskar Schlemmer he was invited by Walter Gropius in 1920 to the recently created Bauhaus in Weimar, Germany. The Bauhaus aimed to eliminate the institutionally instated separation between the artistic disciplines by focusing on the crafts and using exemplary design to create new objects and spaces for a future society that was more humane and socially just. Aiming to eliminate art's aloofness by giving it a social function, the Bauhaus confronted the traditional art academies with a project of reform.³³

Up to that moment, Paul Klee had little experience as a teacher.³⁴ This inexperience was evident in his way of teaching – it is said that in his first classes, Klee entered the door with his back turned, without looking at the students, faced the blackboard and began to draw and speak.³⁵ Although Klee was not a gifted teacher, he was esteemed as a professor.

In the first semester of 1921, he taught a course called Practical Composition. He described the first class in a letter to his wife Lily with the following words:

Today I taught my first class, and the extraordinary fact arose that I gave a two-hour impromptu talk. First I commented on some paintings and watercolors by Watenphul, by Miss Neumann and others. I then handed out ten of my watercolors and concentrated my comments on their formal elements and their relations of composition.³⁶

PROFESSOR NA BAUHAUS

Enquanto a posição de Paul Klee se tornava mais sólida na cena artística, com as exposições e os livros sobre o seu trabalho, após a guerra ele procurou emprego em escolas de arte para estabilizar sua situação financeira. Logo depois de tentar em vão obter uma vaga na academia em Stuttgart, com a intermediação de Oskar Schlemmer, Walter Gropius o招ocou, em 1920, para a recém-criada Bauhaus em Weimar, Alemanha. A escola tinha como objetivo eliminar a separação institucionalmente fixada das disciplinas artísticas ao se voltar para o artesanato e criar, por meio de um design exemplar, novos objetos e espaços para uma sociedade futura mais humana e socialmente mais justa. A partir da aspirada eliminação do isolamento da arte em direção às tarefas sociais, a Bauhaus confrontou as tradicionais academias de arte com um projeto de reforma.³³

Até aquele momento, Paul Klee tinha pouca experiência como docente.³⁴ Essa inexperiência aparecia também na maneira de lecionar – conta-se que, nas primeiras aulas, Klee passou de costas pela porta e, sem olhar para os alunos, virou-se para o quadro-negro, e assim se pôs a desenhar e a falar.³⁵ Klee não era um pedagogo talentoso, mas mesmo assim era muito valorizado como professor.

No primeiro semestre de 1921, ele ministrou “Prática de composição”. A primeira aula foi descrita em carta à mulher Lily com as seguintes palavras:

Hoje dei minha primeira aula, e aconteceu o fato extraordinário de eu falar de improviso por duas horas com as pessoas. Primeiro comentei alguns quadros e aquarelas de Watenphul, da senhorita Neumann e outros. Depois distribuí dez aquarelas minhas e concentrei meus comentários em seus elementos formais e em suas relações de composição.³⁶

Esse tipo de aula tinha a vantagem de ele poder tematizar questões sobre composição da imagem e dos elementos pictóricos a partir dos próprios trabalhos.

Embora os professores na Bauhaus fossem basicamente livres³⁷ para a elaboração de suas aulas, tendo apenas de respeitar o plano geral de ensino e os planos de divisão de trabalho estabelecidos a cada semestre, no segundo semestre, a partir de novembro de 1921, Klee decidiu ministrar aulas teóricas que ele preparava minuciosamente. Seu curso sobre teoria da forma era obrigatório no ciclo básico, ao lado do curso sobre cores de Wassily Kandinsky e do curso introdutório de Johannes Itten, mais tarde ministrado por Josef Albers e László Moholy-Nagy. Os cursos teóricos eram disciplinas complementares aos cursos nas oficinas, onde os alunos aprendiam a ser criadores práticos – designers e arquitetos. Os ciclos de palestras que Klee ministrou de novembro de 1921 até o final de 1922, durante seu período docente, foram reunidos no livro intitulado *Beiträge zur bildnerischen Formlehre* [Contribuições à teoria da forma pictórica]. Cerca de 3.900 folhas manuscritas soltas,

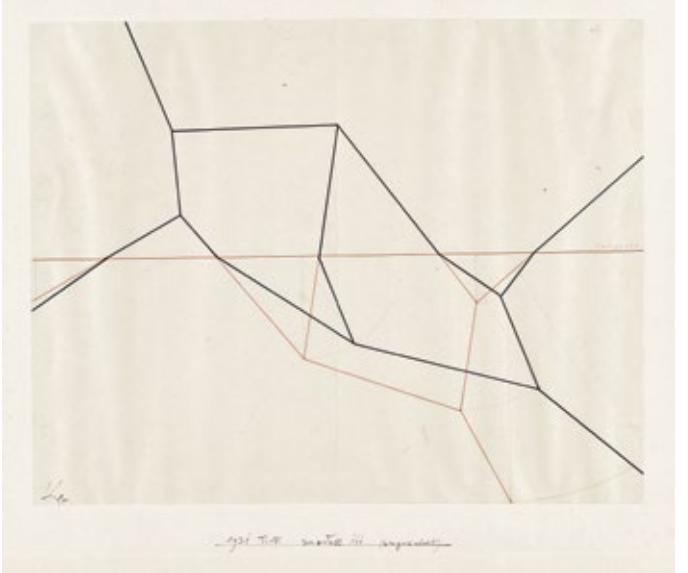
This sort of class allowed him to talk about questions concerning the composition of the picture and pictorial elements based on his own works.

Although the professors at the Bauhaus were basically free³⁷ to give their classes as they wished, being required only to respect the general plan of teaching and the division of work, established each semester, starting in the following semester in November 1921, Klee decided to give theoretical classes that he prepared in great detail. His course in the theory of form was a mandatory core course, alongside the course in colors by Wassily Kandinsky and the preliminary course by Johannes Itten, later given by Josef Albers and László Moholy-Nagy. The theoretical courses complemented the practical courses in the workshops, where the students learned to be practical creators – designers and architects. The cycles of lectures that Klee gave from November 1921 to the end of 1922, during his time as professor there, were gathered in the book entitled *Beiträge zur bildnerischen Formlehre* [Contributions to a Theory of Pictorial Form], as well as 3,900 loose-leaf manuscript pages, which he filled between 1923 and 1931 and which are compiled under the title *Bildnerische Gestaltungslehre* [Theory of Pictorial Form].³⁸ In 1925, Klee published some topics of Contributions to a Theory of Pictorial Form in a very summarized form in the series of Bauhaus books with the title *Pädagogisches Skizzenbuch* [Pedagogical Sketches] (ilustr. 22 and 23).³⁹

Klee's main theoretical aim was to transmit to the students the character of the process of pictorial configuration. In January 1924, he summarized in one of his classes his “elementary theory of creativity” in a programmatic manifesto: “Formation is good. Form is bad; form is the end, death. Formation is movement, action. Formation is life.”⁴⁰ That is, his interest was focused on the paths to form. These paths should be created preferentially in a “living” way. And to illustrate the liveliness of the pictorial elements and media, Klee often used concrete examples from nature, especially in the first years of his activity as a teacher (ilustr. 24). As he explained in one of his classes, “observing nature was an aid.”⁴¹ He tried to exemplify the processes of configuration through the observation of nature, separating them from the hard sciences and from purely intuitive and spontaneous artistic creation. Klee concluded the introduction in his first class on the theory of form warning that it is of no use to have exact scientific knowledge about nature, plants and animals, the earth and its history, “if the creators, practical workers, who shape it, do not have all the tools for its representation.”⁴² And to learn these “tools,” it is necessary, in a first step of the education, to analyse the development of the pictorial elements – point, line, plane, and volume – and of the pictorial means – line, chiaroscuro, and color. Klee's most important contribution to the theory of pictorial configuration is his emphasis on motion as a central factor in the emergence of the pictorial elements. Motion allows one element to give rise to the next. Thus, the pictorial form begins “at the point that is put into movement” and forms



21 Einsiedelei
Eremitania
Hermitage
1918, 61
quarela e guache sobre linho
revestido sobre cartão
watercolor and gouache on
primed linen on cardboard
18,4 × 25,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Berna]



22 Beiträge zur bildnerischen
Formlehre
Contribuições a uma teoria
da forma pictórica
Contributions to a Theory
of Pictorial Form
Inv. Nr. BF/37
bico de pena e lápis sobre papel
pen and pencil on paper
20,2 × 16,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Berna]

produzidas entre 1923 e 1931, foram agrupadas sob o título *Bildnerische Gestaltungslehre* [Teoria da configuração pictórica].³⁸ Em 1925, Klee publicou alguns tópicos do “Contribuições à teoria da forma pictórica”, de maneira muito resumida, na série de livros da Bauhaus com o título de *Pädagogisches Skizzenbuch* [Esboços pedagógicos] (ilustr. 22 e 23).³⁹

A principal intenção teórica de Klee era transmitir aos alunos o caráter do processo da configuração pictórica. Em janeiro de 1924, num manifesto programático, ele resumiu em uma de suas aulas a sua “teoria elementar da criatividade”: “Dar forma é bom. A forma é má; a forma é final, é morte. Dar forma é movimento, é ação. Dar forma é vida”.⁴⁰ Ou seja, seu interesse estava voltado para os caminhos da forma. Esses caminhos devem ser criados preferencialmente de maneira “viva”. E para ilustrar a vivacidade dos meios e elementos pictóricos, Klee sempre recorria a exemplos concretos da natureza, principalmente nos primeiros anos de sua atividade como professor (ilustr. 24). Como explicou numa de suas aulas, “observar a natureza vinha em seu auxílio”.⁴¹ Ele tentava exemplificar os processos da configuração pictórica pela observação da natureza, separando-os das ciências exatas, bem como da criação artística puramente intuitiva e espontânea. Klee concluiu a introdução em sua primeira aula sobre a teoria da forma, alertando que de nada adianta o conhecimento científico mais exato sobre a natureza, as plantas e os animais, a Terra e sua história, “se os criadores que configuraram, trabalhadores práticos, não dispuserem de todas as ferramentas para a sua representação”.⁴² E, numa primeira etapa do trabalho, para aprender as “ferramentas”, é preciso compreender a elaboração dos elementos pictóricos – ponto, linha, plano, corpo – e dos recursos visuais: linha, claro-escuro, cor. A contribuição mais importante de Klee para a teoria da configuração é a ênfase no movimento, central no surgimento dos elementos pictóricos. O movimento permite que um elemento faça surgir o próximo. Dessa maneira, a forma pictórica começa “no ponto que se põe em movimento” e forma uma linha.⁴³ O plano surge com o deslocamento da linha, e os corpos tridimensionais com sua movimentação pelo espaço.

Depois da mudança da Bauhaus para Dessau, em 1925, ocasionada por animosidades de cunho político, Paul Klee passou a se concentrar – no âmbito da teoria da forma – na composição de estruturas geométricas (ilustr. 25).

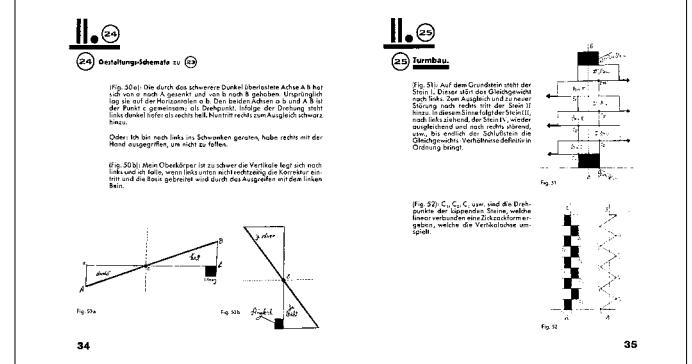
A primazia do processo em relação ao resultado é a ideia central que atravessa todo o seu projeto pedagógico. Ao enfatizar o “tornar-se”, Klee se refere à teoria da metamorfose de Goethe, que no início do século XX foi atualizada tanto por discursos teosóficos quanto por aqueles focados na filosofia da vida. Na concepção de Klee, o movimento é precondição básica para a configuração. Ele desenvolve uma dinâmica teoria das linhas e das cores. As formas elementares – triângulo, círculo e quadrado – também surgirão a partir do movimento e da tensão.⁴⁴ Encontramos refletida em sua teoria a noção de obra de arte como um organismo. Para Klee, como para Goethe,

a line.⁴⁵ The movement of the line creates the plane, and its movement in space gives birth to volume. After the move of the Bauhaus to Dessau, in 1925, due to animosities of a political character, Paul Klee began to concentrate – in the field of the theory of form – on the composition of geometric structures (ilustr. 25).

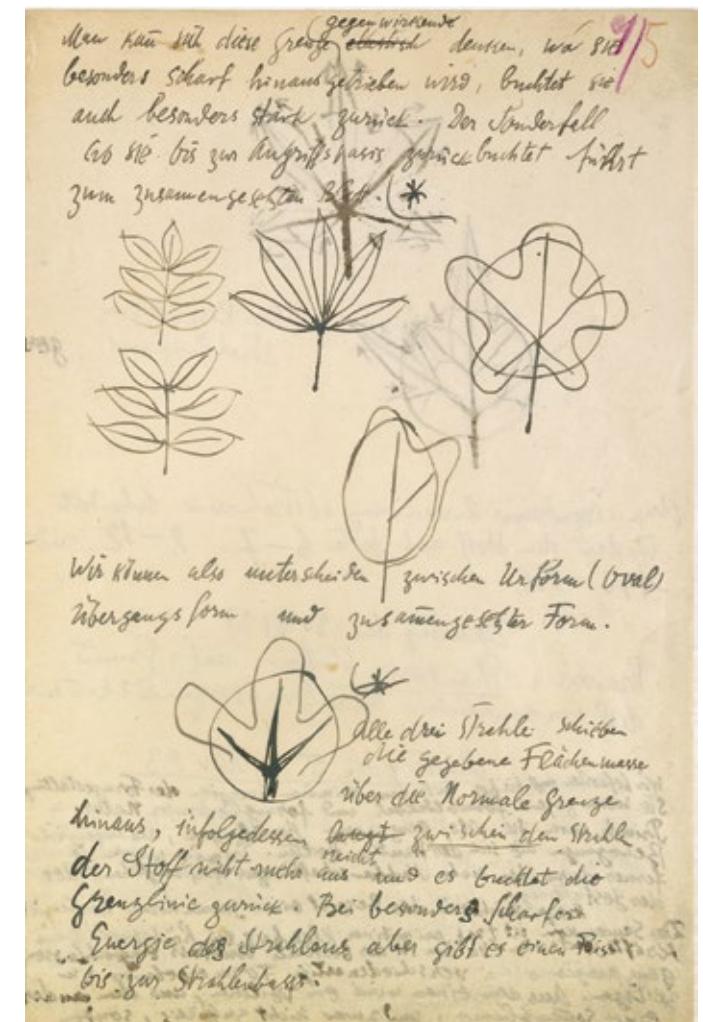
The primacy of the process in relation to the result is the central idea that pervades his entire pedagogical project. By emphasizing “the becoming,” Klee referred to Goethe’s theory of metamorphosis, which at the beginning of the 20th century was updated in the discourses on theosophy and on the philosophy of life. In Klee’s conception, movement is a basic precondition for the pictorial configuration. He developed a dynamic theory of lines and of colors. The elementary shapes of the triangle, circle and square also arose based on movement and tension.⁴⁴ In his theory we find the reflection of the work of art as an organism. For Klee – as also for Goethe – the structure and growth of plants served as a model for the emergence of pictorial forms. In that period he created a herbarium, while he encouraged the students to draw leaves “according to nature, respecting the articulating energies of the veins” (ilustr. 24 and 26).⁴⁵

Even though art was not taught at the Bauhaus – Gropius and Klee did not believe that it was teachable⁴⁶ – the classes allowed a reflection on artistic practice itself. Unlike art, which according to Klee arises only with intuition and required a so-called “error in the system,”⁴⁷ a theory aimed at the transmission of knowledge is a simplification of facts.⁴⁸ His watercolors of this time bear relation with his researches into the practice of chromatic gradations in his classes at the Bauhaus. Klee applied the principle of chromatic gradations with overpaintings in different thematic areas, as, for example, in the representation of structural frameworks and architectural structures, as well as processes of growth in nature and operations of movement such as, for example, in *Genien* (*Figuren aus einem Ballett*) [*Genii (Figures from a Ballet)*] (p. 114).

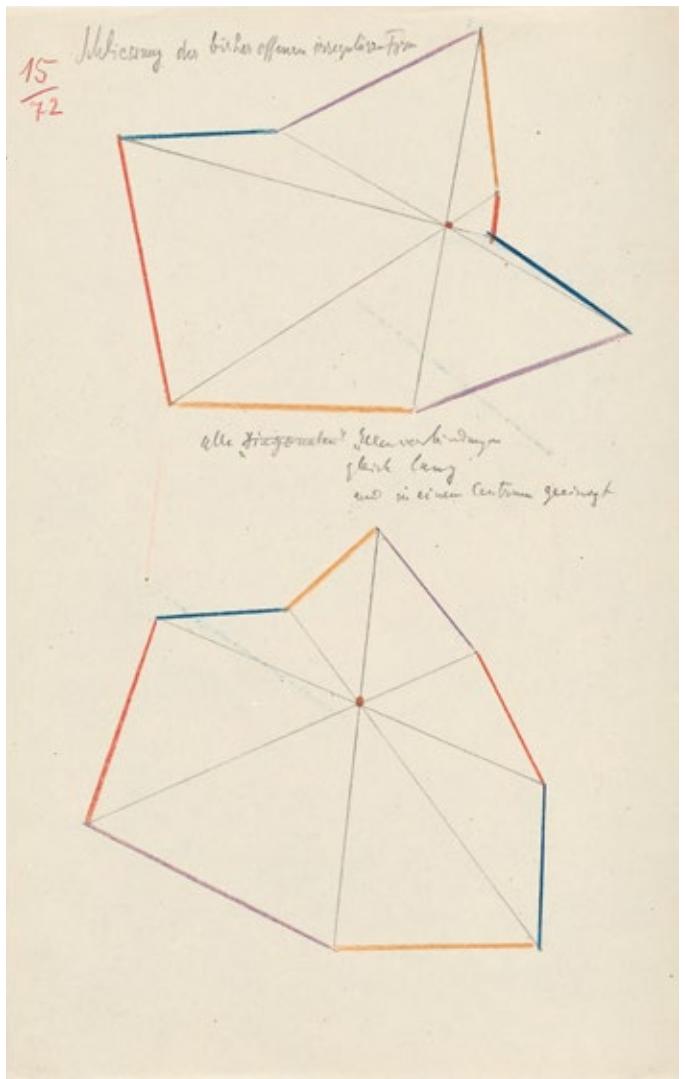
He also investigated the relation of colors in his so-called “magic squares.” These can be understood as a configurative antithesis to the purism of the De Stijl group and their dogma of the right angle, as well as a reduction of the palette to the primary colors and the noncolors white, black and gray. In the “magic square” *Städtebild* (rot/grün gestuft) [Picture of a Town (Red-Green Gradation)] (ilustr. 27) he combines pictorial architecture with urban architecture, achieving the synthesis he had formulated as a goal on his trip to Tunisia in early 1914. In *Harmonie der nördlichen Flora* [Harmony in the Northern Flora] (p. 117), Klee combines nature and music. In the watercolored chromatic variations, as well as in the “magic squares,” he referred to the kinship of painting to music. While musical polyphony was obtained pictorially through overlapping layers of watercolor (polyphon gefasstes Weiss [White Framed Polyphonically], ilustr. 28), in his oil paintings he achieved equivalences on larger and smaller squares as well as tonal harmonies through gradations of chromatic tones. Both in theory and in his creations, the approximation



23 Pädagogisches Skizzenbuch,
1925, S. 34 und 35
Esboço pedagógico, 1925,
pp. 34 e 35
Pedagogical Sketchbook, 1925,
pp. 34 e 35



24 Bildnerische Gestaltungslehre:
I.2 Prinzipielle Ordnung
Teoria da configuração pictórica:
I.2 Ordenação básica
Theory of Pictorial Configuration:
I.2 Principal Order
Inv. Nr. BG I.2/6
bico de pena e lápis de
cor sobre papel
pen and colored pencil on paper
22 × 14,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Berna]



25 Bildnerische Gestaltungslehre:
II.15 Freie Irregularität
Teoria da configuração pictórica:
II.15 Irregularidade livre
Theory of Pictorial Configuration:
II.15 Free Irregularity
Inv. Nr. BG II.15/58

lápis e lápis de cor sobre papel
(folha dupla, 2ª página)
pencil and colored pencil on paper
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]

a estrutura e o crescimento das plantas servia de modelo para o surgimento de formas pictóricas. Ele cria então um herbário, incentivando os alunos a desenharem folhas “segundo a natureza, respeitando as energias articuladoras das nervuras” (ilustr. 24 e 26).⁴⁵

Mesmo se não ensinasse arte na Bauhaus – Gropius e Klee não acreditavam que isso era “lecionável” –,⁴⁶ as aulas permitiam uma reflexão sobre a própria práxis artística. Ao contrário da arte, que segundo Klee surge apenas com a intuição e exigiria por assim dizer um “erro no sistema”,⁴⁷ uma teoria que visa à transmissão de conhecimento seria uma simplificação de fatos.⁴⁸ As aquarelas dessa época têm relação com as pesquisas sobre graduações cromáticas praticadas nas aulas da Bauhaus. Klee aplicou o princípio das graduações cromáticas com velaturas em diferentes áreas temáticas, como, por exemplo, para a representação de moldes estruturais e estruturas arquitetônicas, além de processos de crescimento na natureza e operações de movimento, como em *Genien (Figuren aus einem Ballett)* [Gênios (Personagens de um balé)] (p. 114).

Ele também investigou a relação das cores nos seus chamados “quadrados mágicos”, que podem ser entendidos como uma antítese configurativa ao purismo do grupo De Stijl e seu dogma do ângulo reto, bem como uma redução da paleta às cores primárias e às não cores: branco, preto e cinza. Em *Städtebild (rot/grün gestuft)* [Imagem de uma cidade (gradações vermelho/verde)] (ilustr. 27), Klee cruza arquitetura pictórica com arquitetura urbana, alcançando a síntese que havia formulado como objetivo na sua viagem à Tunísia no início de 1914. No título *Harmonie der nördlichen Flora* [Harmonia da flora setentrional] (p. 117), une natureza e música. Como nas variações cromáticas aquareladas, também nos “quadrados mágicos” ele se referiu ao parentesco da pintura com a música. Enquanto a polifonia musical era obtida pictoricamente por meio da aquarela com velatura (*polyphon gefasstes Weiss* [Branco concebido em polifonia]), ilustr. 28), nas pinturas a óleo ele alcançava equivalências de escalas maiores, menores e harmonias tonais por meio de graduações cromáticas. Tanto na teoria quanto em suas criações, a aproximação à estrutura rítmica da música revela o interesse de Klee por uma estruturação rítmica do plano.⁴⁹

Na Bauhaus de Dessau, a ênfase do programa didático se transferiu para a geometria racional e a construção. Klee mostrava principalmente os diferentes caminhos que levavam a formas geométricas. A inclinação ao construtivismo se espelhava também em sua produção artística. Entretanto, ele sempre conseguia se servir da geometria modelarmente exata, racional, para a construção do fantástico. Ele criou, por exemplo, formas que flutuavam, cidades que velejavam, levando *ad absurdum* a perspectiva central (*segelnde Stadt* [Cidade velejando]), ilustr. 29). Por volta de 1931, Klee criou séries inteiras de desenhos construtivos, nos quais variava as figuras elaboradas geometricamente. Ele se valia de uma série de modelos que confeccionava com varetas, elásticos

to a rhythmic structure of music reveals Klee's interests in a rhythmic structuring of the plane.⁴⁹

At the Bauhaus in Dessau, Klee shifted the emphasis of the didactic program towards rational geometry and construction. Klee mainly showed the different paths that led to geometric shapes. The inclination toward constructivism was also spreading in his artistic production. He always managed, however, to use a modularly precise and rational geometry for the construction of the fantastic. He constructed, for example, shapes that floated, cities that glided, and pushed the central perspective into absurdity (*segelnde Stadt* [Gliding City], illustr. 29). Around 1931, Klee created entire series of constructive drawings with geometric variations of models he made with small wooden sticks, rubber bands and threads. Each of these models had a number, which Klee sometimes completed with a superscript letter. The models varied with the tensioning of new threads or through their overlapping. Some drawings showed the combination of several models. Klee would make up to fifteen variations of a single model. As he described in a letter to his wife Lily, he believed he was breaking new artistic ground based on the irrational, rational and spatial constructive drawings:

A new nuance of spatial configuration emerges again from the preparatory phase (making use of the concept of the outline) [...] In any case, the study of space has opened up a field with a whiff of the new. On this foundation, one could follow a new development as an artist. Perhaps I shall be lucky – and start from the beginning.⁵⁰

Alongside the drawings of the irrational models, the artist playfully invented figurative constructions with *Der Schritt* [The Step] or *lenkbaren Grossvater* [Steerable Grandfather] (pp. 121 and 123).⁵¹ He broadened the repertoire of his geometrically exact drawings, as he taught them in the classroom, with narrative or irrational elements.

From 1927 to 1930, Klee felt that he was overloaded by the growing number of courses he taught. On the one hand, this is clear in the letters in which he complained about the classes.⁵² On the other, his lack of enthusiasm for teaching led him, in the autumn of 1927, to lengthen his vacation by two weeks, without proper authorization. In a telegram from Gropius, demanding his immediate return, not even a letter of advice from professors managed to make him interrupt his rest. In a letter to Gropius, Klee justified his absence:

In the first place, I am an active artist and, as a professor, I dared to take on the obligation of a task that is difficult insofar as this position signifies an overload (like myself, sometimes) that is only possible to balance with productive activity under certain conditions. These conditions are that the teaching activity be configured in an equally productive way and that there is time for rest in the form of vacations of a corresponding duration (very long).⁵³



26 Herbarblatt
Página do herbário
Sheet of Herbarium
1930

plantas sobre papel revestido
plants on primed paper
48,5 x 33 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação da família [Donation of family] Klee



27 Städtebild (rot/grün gestuft)
[mit der roten Kuppel]
Imagen de uma cidade
(gradações vermelho/verde)
[com a cúpula vermelha]
Picture of a Town (Red-Green
Gradated) [with the Red Dome]
1923, 90

óleo sobre cartão sobre
compensado; moldura original
oil on cardboard on plywood;
original frame
46 x 35 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee

e fios. Cada um desses modelos tinha um número, que Klee por vezes completava com uma letra sobreescrita. Os modelos variavam com o tensionamento de novos fios ou pela sua superposição. Alguns desenhos mostravam a combinação de diversos modelos. Klee chegava a confeccionar até quinze variações de um mesmo modelo. Como relatou em carta à mulher Lily, ele acreditava trilhar novos caminhos artísticos a partir dos desenhos construtivos espaciais, racionais e irracionais:

Surge agora uma nova nuance da configuração espacial a partir da fase preparatória (operando com o conceito de esboço) [...] De todo o modo, o estudo do espaço abre uma área que parece nova. Partindo dessa base, seria possível seguir uma nova evolução como pintor. Talvez eu tenha sorte – e comece do começo.⁵⁰

Ao lado dos desenhos dos modelos irracionais, o artista inventou de maneira lúdica construções figurativas como *Der Schritt* [O passo] ou *lenkbaren Grossvater* [Avô dirigível] (pp. 121 e 123).⁵¹ Ele ampliou o repertório dos desenhos geometricamente exatos de sua produção, como os ensinava em sala de aula, com elementos narrativos ou irracionais.

De 1927 a 1930, Klee sentiu-se sobrecarregado pelo crescente número de cursos. Por um lado, isso é patente nas cartas em que se queixa das aulas.⁵² Por outro, sua falta de entusiasmo por lecionar fez com que ele, no outono de 1927, prolongasse as férias por duas semanas sem a devida autorização. Nem um telegrama de Gropius, exigindo sua volta imediata, nem uma carta do conselho de professores conseguiram fazer com que ele interrompesse o descanso. Em carta a Gropius, Klee justifica sua ausência:

Em primeiro lugar, sou um artista ativo e, como professor, ousei assumir como obrigação uma tarefa difícil, na medida em que esse cargo significa uma sobrecarga (como eu, às vezes) que só é possível equilibrar com a atividade produtiva sob determinadas condições. Essas condições são que a atividade docente se configure de maneira igualmente produtiva e que exista tempo para o descanso em forma de férias de duração correspondente (bem longas).⁵³

A partir do semestre de inverno entre 1927 e 1928, Klee – e também Kandinsky – ofereceu mais um curso, realizando aulas livres de pintura. Esse curso correspondia tanto à necessidade dos pintores por uma aula artística livre, bem como ao desejo dos estudantes por uma formação nesse sentido. Durante três anos, Klee teve de ministrar de seis a oito horas semanais de aulas – além das aulas de pintura, também as de teoria da forma para o ciclo básico e para a tecelagem –, o que limitava significativamente o tempo livre para a sua própria criação artística. Durante 1929, ele passou a considerar a ideia de interromper o trabalho

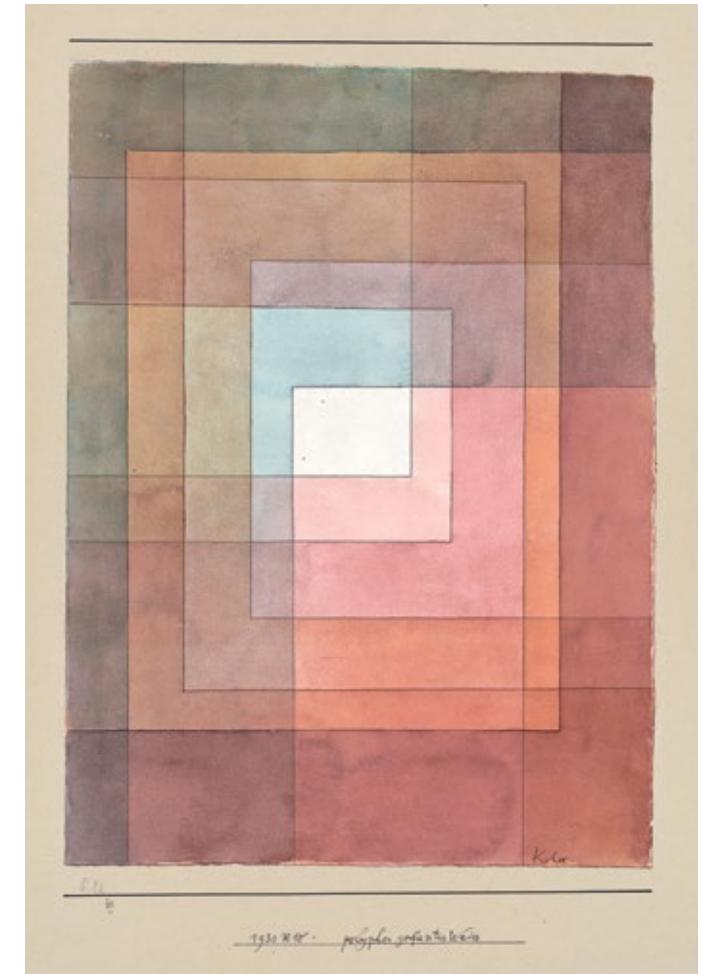
Starting in the winter semester between 1927 and 1928, Klee – and also Kandinsky – offered another course, conducting open classes in painting. This course corresponded to the need of the two artists for a class in fine art as well as the desire of students for training in this sense. For three years, Klee had to give between six and eight hours of class per week – besides the painting classes, as well as the theory of form for the basic training and for the weaving course – which significantly limited his free time for his own artistic creation. During 1929, he began to consider the idea of interrupting his work in Dessau. In April 1930, Klee spoke for the first time with Hannes Meyer, then director of the Bauhaus, asking who could be his successor in case he left. One year later, Klee accepted an invitation to take up a post at the Düsseldorf Art Academy.

DÜSSELDORF AND THE “NATIONAL-SOCIALIST REVOLUTION”

The Düsseldorf Art Academy offered Klee a large studio, whose dimensions led to the creation of larger-format works. Moreover, Klee experimented with a new sort of pointillism, whose apex is the painting *Ad Parnassum* (illustr. 30). Unlike the neo-impressionist painters, such as Georges Seurat or Paul Signac, Klee's attempts at pointillism were aimed not at reproducing the visible color spectrum, but rather at the artistic application of his researches on simultaneous and complementary contrasts. The technique of pointillism gave him the possibility of simultaneously representing various chromatic layers with oil paint, thus developing a procedure that enlarged the technique of multiple layers used in his watercolors. To totally highlight the brightness of the colors, he first applied white dots and, in a second step, covered them with colorful overpaintings. With this technique, Klee achieved a “polyphonic painting,” as he did in the technique of watercolor.

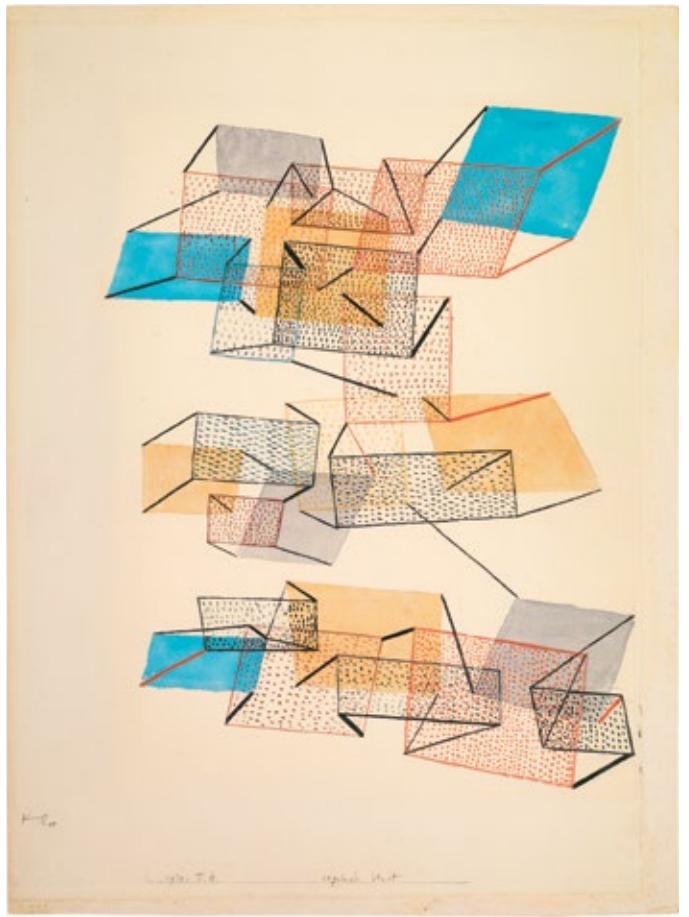
While his wife remained in Dessau, Klee lived in a sublet residence in Düsseldorf, which is why he would often cook in his studio. In countless letters written to her, he describes the meals he prepared with great care in his “restaurant-studio.” By early 1933, the Klees had finally found a suitable residence. But when Hitler and the National Socialist party of German Workers took power, Klee's situation in Düsseldorf was not the same. He felt the insecurity of the political moment already in late 1932, as seen in a letter to his wife:

Overall, we need to adapt ourselves to a certain flexibility, because generally fixed commitments do not exist for now. It is possible that an unpredictable factor will do away with the most intelligent planning, and then I will be free: to the left the brushes and to the right the palette, above me the sky. And also it will not be terrible!⁵⁴



28 polyphon gefasstes Weiss
Branco concebido em polifonia
White Framed Polyphonically
1930, 140

pena e aquarela sobre
papel sobre cartão
pen and watercolor on paper
on cardboard
33,3 x 24,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



29 **segelnde Stadt**
Cidade velejando
Gliding City
1930, 100
quarela sobre papel
watercolor on paper
49 x 37 cm
Kunstmuseum, Berna [Berna]
Doação de [Donation of]
Emilio Albisetti

em Dessau. Em abril de 1930, Klee falou pela primeira vez com Hannes Meyer, então diretor da Bauhaus, perguntando quem poderia ser seu sucessor no caso de uma demissão. Um ano mais tarde, Klee aceitou um convite da Academia de Artes de Düsseldorf.

DÜSSELDORF E A “REVOLUÇÃO NACIONAL-SOCIALISTA”

A Academia de Artes de Düsseldorf ofereceu a Klee um grande ateliê, cujas dimensões levaram à criação de obras com formatos maiores. Além disso, Klee fazia experiências com um novo tipo de pontilhismo, cujo ápice é o quadro *Ad Parnassum* (ilustr. 30). Diferentemente de pintores neo-impressionistas, como Georges Seurat ou Paul Signac, as tentativas de Klee com o pontilhismo não pretendiam reproduzir o espectro cromático visível, mas a aplicação artística de suas pesquisas sobre os contrastes simultâneos e complementares. A técnica do pontilhismo abriu-lhe a possibilidade de representar simultaneamente várias camadas cromáticas também com tinta a óleo, desenvolvendo assim um procedimento que ampliou a técnica das múltiplas camadas de suas aquarelas. Para ressaltar totalmente a luminosidade das cores, ele primeiro aplicava pontos brancos que, num segundo passo do trabalho, eram recobertos com velaturas coloridas. Com essa técnica, Klee alcançou uma “pintura polifônica”, assim como com a técnica da aquarela.

Enquanto sua mulher permanecia em Dessau, Klee era sublocatário em Düsseldorf, motivo pelo qual cozinhava muitas vezes no ateliê. Em inúmeras cartas destinadas a Lily, descreve as refeições que preparava com muito carinho em seu “restaurante-ateliê”. No começo de 1933, os Klee tinham finalmente achado um imóvel adequado. Mas com a tomada de poder de Hitler e do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães, a situação de Klee em Düsseldorf não era mais a mesma. Ele sentiu a insegurança do momento político já no final de 1932, como atesta uma carta à mulher:

Temos de nos adaptar de modo bem geral a uma certa flexibilidade, pois, via de regra, compromissos fixos não existem por ora. É possível que um fator imprevisível acabe por eliminar o planejamento mais inteligente, e daí estarei livre: à esquerda os pincéis e à direita a paleta, sobre mim o céu. E também não será terrível!⁵⁴

Klee, atacado num artigo do jornal do partido nazista *Rote Erde*, que o acusou de ser judeu da Galícia, teve a sua casa revistada, num momento em que estava ausente. No final de abril de 1933, ele foi dispensado sumariamente de suas atividades na academia e, no fim do mesmo ano, fugiu para Berna com a esposa e o gato Bimbo. Em 1937, suas obras participaram da exposição *Entartete Kunst* [Arte degenerada], para a qual os nacional-socialistas reuniram

Klee was attacked in an article in the Nazi party newspaper *Rote Erde*, which accused him of being a Jew from Galicia and his house was searched in his absence. In late April 1933, he was summarily let go from his activities at the Academy and at the end of that year he fled to Bern with his wife and their cat Bimbo. In 1937, his works were featured at the exhibition *Degenerate Art*, for which the National Socialists brought together around 650 works of modern art that had been previously confiscated from museums, showing them as “decadent Jewish art” and “monstrosities of insanity, of insolence, of inability and of degeneration.

Klee hated Hitler's primitive demagogic and populist avidity for power. In the portrait *Stammischler [Drinking Companion]* (illustr. 31), he pegged Hitler as a blowhard barstool politician. Although he strove to keep a distance from political reality, Klee referred to the events in a series of nearly 250 figurative drawings. As he told his colleague in Düsseldorf, sculptor Alexander Zschokke, he had drawn the “National Socialist revolution.”⁵⁵ Unlike “Drinking Companion,” the titles of these drawings do not refer explicitly to the events of that time, but deal with predominant themes such as violence, hardening and persecution in scenes with human beings and animals (pp. 132, 133, 135 and 136). A special characteristic of these drawings is the vehement and often rough lines, uncommon in Klee, which deconstruct the outlines more than they delineate them.



30 **Ad Parnassum**
1932, 274

óleo e tinta de caseína sobre tela; moldura original
oil and casein paint on canvas;
original frame
100 x 126 cm
Associação dos Amigos do
Kunstmuseum Bern, em comodato
com o Kunstmuseum Bern
[Kunstmuseum Bern. Permanent
loan by Verein der Freunde des
Kunstmuseums Bern]

KLEE'S EXILE IN BERN

After his return to Switzerland at the end of 1933, Klee found himself in a difficult situation. The art market had been largely dismantled by the National Socialists. Many of the important gallerists and art dealers had been forced to leave Germany due to their Jewish background. Many emigrated to the United States, where Klee's works were regularly shown from the 1930s onward. The first to become interested in Klee's art were mainly young American artists and it took time for collectors to begin to slowly acquire his paintings.⁵⁶

When Klee arrived in Bern, the possibilities for selling his paintings in Europe or trading them with artist friends became increasingly rare. Unlike his time at the Bauhaus and in Düsseldorf, he lived an isolated life as an artist. Klee made no effort to become part of the country's cultural life and was not especially welcome around there. Only a few collectors and people linked to museums considered the artist one of the leading figures of modernism. The question about his nationality also caused irritation. Klee had always been a German citizen, but had been born in Switzerland. For this reason, it was necessary to complete all the red tape for requesting Swiss citizenship, which was granted only shortly after his death. Soon after his return, the artist lived with his wife in his parents' house, together with his father and sister. In July 1934, the couple found their own residence in the district of Elfeneau, in Bern. Their living conditions were clearly more modest than in the

cerca de 650 trabalhos de arte moderna que tinham sido anteriormente confiscados de museus, exibindo-os como “arte decadente judaica” e “monstruosidades da loucura, do atrevimento, da incapacidade e da degeneração”.

Klee abominava a demagogia primitiva e a avidez populista pelo poder. No retrato *Stammtischler* [Companheiro de bebida] (ilustr. 31), Hitler foi caracterizado como um político de botequim. Embora tentasse se afastar da realidade política, Klee usou os acontecimentos numa série de quase 250 desenhos figurativos. Como relatou ao escultor e colega em Düsseldorf, Alexander Zschokke, ele havia desenhado a “revolução nacional-socialista”.⁵⁵ Ao contrário do “companheiro de bebida”, os títulos desses desenhos não se referem de maneira explícita aos acontecimentos daquele momento, mas tratam de temas predominantes, como violência, endurecimento e perseguição, em cenas com seres humanos e animais (pp. 132, 133, 135 e 136). Uma característica especial desses desenhos é o traço veemente, muitas vezes áspero, pouco comum em Klee, que mais descompõe os contornos do que os delimita.

RETIRADA PARA BERNA

Depois de seu regresso à Suíça no final de 1933, Klee se encontrava em situação difícil. O mercado de arte havia sido em grande medida desintegrado pelos nacional-socialistas. Muitos dos importantes galeristas e comerciantes de arte tiveram de deixar a Alemanha devido à sua ascendência judaica. Muitos emigraram para os Estados Unidos, onde as obras de Klee passaram a ser expostas regularmente a partir dos anos 1930. Os primeiros a se interessar pela arte de Klee foram, em sua maioria, jovens artistas americanos e só paulatinamente é que os colecionadores passaram a adquirir seus quadros.⁵⁶

Quando Klee chegou em Berna, as possibilidades de vender suas obras na Europa ou trocá-las com seus amigos artistas se tornaram cada vez mais raras. Ao contrário da época na Bauhaus e em Düsseldorf, ele vivia uma vida isolada como artista. Klee não se esforçava para se integrar à vida cultural do país nem era especialmente bem-vindo por ali. Apenas alguns colecionadores e pessoas ligadas a museus consideravam o artista um dos protagonistas do modernismo. A questão sobre sua nacionalidade também causava irritação. Klee era cidadão alemão desde sempre, mas havia nascido na Suíça. Por essa razão, era preciso cumprir todas as formalidades para solicitar a cidadania suíça, que lhe foi concedida apenas pouco depois de sua morte. Logo depois da volta, o artista morou com a mulher na casa do pai, onde também vivia sua irmã. Em julho de 1934, o casal encontrou um endereço próprio no bairro de Elfenau, em Berna. As condições de moradia eram claramente mais modestas do que nos anos anteriores. O apartamento de três quartos era pequeno, mas prático e decorado de maneira moderna. Uma sala de 20 m² foi transformada em ateliê. Apesar

previous years. The three-bedroom apartment was small, but practical and decorated in modern fashion. A 20-meter-square living room was transformed into a studio. Despite the reduced space, the following years gave rise to many large-format paintings.

In late summer 1935, Paul Klee became very sick. Everything began with a bad cold, which did not get better. His state of health continued to waver and in late 1938 he received a definitive diagnosis. According to recent researches, he was probably suffering from a rare disease called progressive autoimmune scleroderma, incurable yet today. During its progression, the skin and conjunctive tissues harden, the internal organs can also be compromised, finally leading to paralysis of the bodily functions.

In the last years of Paul Klee's life, until his death in the summer of 1940, his creative force varied according to his state of health. Even though his production nearly stopped in 1936, the catalog of his works in 1939 registered more than 1,250 works. In a letter to his son Felix, he commented on his incredible production:

*My production is acquiring a large dimension at a very fast pace and I'm not able to completely keep up with these bursts. They emerge. [...] But one thousand two hundred in '39 is a record number of works.*⁵⁷

The artworks listed in 1939 include 950 monochromatic drawings, about 50 watercolors and 50 paintings. This relation between the number of drawings, watercolors and paintings corresponds more or less to that of Paul Klee's entire oeuvre, which includes around 10,000 artworks and reflects his intense creation of drawings. Often, lines also form the structure of the composition of his paintings. “Nulla dies sine linea” is the motto that this exceptional draftsman noted in his catalog of works after the number 365 of 1938.⁵⁸ Significantly, this artwork's number is also the number of days in a year, and the artwork is called *Süchtig* [Addicted].

ARCHAIC REDUCTION

The last years of Klee's artistic production were marked by a profound transformation in his pictorial language. During this period, his work process was quicker and became a production in series, resulting in the emergence of entire groups of works.⁵⁹ He began to also use colored paste in his painting, which allowed for quick, spontaneous brushwork and, unlike his time at the Bauhaus, freed him from formal precepts and rules of composition. This escape from control and freedom from precepts resulted in drawings made with a brush that evince a gestural spontaneity, anticipating aspects of the informal painting of the 1950s and 1960s (pp. 188–191).

In their immediacy and simplicity, his drawings with colored paste of his final years resemble children's

do espaço reduzido, nos anos seguintes surgiram muitas pinturas de grande formato.

No fim do verão de 1935, Paul Klee adoeceu. Tudo começou com uma gripe forte, que não melhorava. Seu estado de saúde se manteve oscilante e no final de 1938 chegou-se a um diagnóstico. Segundo pesquisas recentes, ele estaria sofrendo de uma doença rara chamada esclerodermia progressiva, autoimune, cuja cura é desconhecida ainda nos dias de hoje. Durante sua progressão, a pele e os tecidos conjuntivos endurecem, os órgãos internos também podem ser acometidos, levando por fim à paralisiação das funções corporais.

Nos últimos anos de vida de Paul Klee, até sua morte no verão de 1940, sua força criadora variava de acordo com seu estado de saúde. Enquanto sua produção quase cessou em 1936, o catálogo de obras de 1939 registra mais de 1.250 trabalhos. Numa carta ao filho Felix, ele comenta sua incrível produção:

A produção está adquirindo uma grande dimensão numa velocidade muito acelerada e não consigo acompanhar totalmente esses rebentos. Eles surgem. [...] Mas mil e duzentos em 39 são mesmo um trabalho recorde.⁵⁷

Das obras registradas em 1939, 950 são desenhos monocromáticos, cerca de 250 aquarelas e 50 pinturas. Essa relação entre o número de desenhos, aquarelas e pinturas corresponde mais ou menos a toda a produção de Paul Klee, que abrange cerca de 10 mil obras e reflete sua intensa criação de desenhos. Muitas vezes, as linhas também formam a estrutura da composição de suas pinturas. “Nulla dies sine linea” é o lema que o desenhista excepcional anotou em seu catálogo de obras depois do número 365, de 1938.⁵⁸ Significativamente, o número da obra escolhida também é o número de dias do ano, e a obra se chama *Süchtig* [Viciado].

REDUÇÃO ARCAICA

Os últimos anos da produção artística de Klee foram marcados por uma profunda transformação em sua linguagem pictórica. Durante esse período, o processo de trabalho, acelerado, tornou-se uma criação em série, resultando no surgimento de grupos inteiros de obras.⁵⁹ Ele passou a pintar também com tintas de cola, que possibilitavam um trabalho rápido e espontâneo com o pincel e que, diferentemente do período da Bauhaus, libertavam-no de preceitos formais e de composição. O resultado dessa perda de controle criativo e desse desprendimento são desenhos com pincel que trazem uma espontaneidade gestual, antecipando aspectos da pintura informal dos anos 1950 e 1960 (pp. 188–191).

Em seu imediatismo e simplicidade, os desenhos com tintas de cola coloridas dos últimos anos lembram desenhos infantis. A obra tardia de Klee está impregnada de um trato intensivo com o tema da infância.⁶⁰ Nela está

drawings. Klee's late work is pervaded by intensive treatment of the theme of childhood.⁶⁰ It mirrors Klee's ideal notion of childish simplicity as a model for artistic creativity, which also appears in his technical “simplification.” The spontaneous line and tactile materiality resemble children's scribblings or drawings made with finger paints. In regard to the content, there also arises a childish imaginative wealth that is expressed in themes of playfully grotesque paintings such as *Die Blinde und das Rad* [The Blind Woman and the Wheel] (p. 190). Even though Klee later conferred artistic value to the drawings made in his childhood, including them in his 1911 handwritten catalogue of artworks, he warned that his mature artistic works should not be compared with drawings by children. Because, unlike children, he had very consciously sought to lend simplicity to his forms, which gave a “primitive impression” to these works.⁶¹ Alongside the simplified, schematic symbols and forms, Klee was fascinated by the key role played by the line in the works of children and indigenous peoples. A primordial means of expressing movement, the line, for Klee, was a basic prerequisite for artistic creation.

In his late work, Klee achieved the above-mentioned simplicity – “primitivism” – which since 1909 he had wished to achieve in his creation, not only in an approximation to the drawings of children, but also in the study of Egyptian hieroglyphs and prehistoric petroglyphs. The artist did not express himself concretely about the art of particular indigenous peoples or tribes, but in his library we find some books and magazines that inspired him in the creation of archetypical symbols. As attested by the drawings made in the margin of Paul Klee's didactic books still in his school days, the artist was interested by figures of indigenous art (ilustr. 3). The ethnographic collection of the Bern Historical Museum may have inspired him in this sense. His wife Lily gave him the first edition of the pioneering 1915 book *Negerplastik* [Black Sculpture], with a dedication by Carl Einstein to Klee. Moreover, Einstein personally gave him his 1921 book *Afrikanische Plastik* [African Sculpture]. Klee also resorted to some of Einstein's central ideas in his classes at the Düsseldorf Art Academy.⁶² The library of Klee's estate also includes other publications by Leo Frobenius and Ernst Fuhrmann about African art, as well as books on Asian art. Magazines such as *Cahiers d'Art* or *Omnibus* were also probable sources for him. In his trips to Tunisia (1914) and to Egypt (1928), Klee was able to study Arabic writing and hieroglyphs, which he transformed freely in his artistic creation.

As shown by a photograph of his workshop at the Bauhaus, Klee collected African spears. Contrary to many of his contemporaries, Klee did not simply include in his works artifacts that he saw in ethnological museums or publications, but also assumed some of their aspects during his work process.⁶³ He seemed especially interested in the forms that achieved an universal significance through simplification and schematization, allowing for an open interpretation. With thick, generally black brushstrokes, as in the painting *Vorhaben* [Intention] (ilustr. 32), Klee



31 Stammtischler
Companheiro de bebida
Drinking Companion
1931, 280

giz sobre papel sobre cartão
chalk on paper on cardboard
32,9 × 20,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]

espelhada a noção ideal de Klee da simplicidade infantil como modelo da criatividade artística, que aparece também na “simplificação” técnica. O traço espontâneo e a materialidade tática lembram garatujas ou desenhos infantis feitos com os dedos. No que se refere ao conteúdo, surge também uma riqueza imaginativa própria da infância, que se expressa em temas de quadros ludicamente grotescos, como em *die Blinde und das Rad* [A cega e a roda] (p. 190). Mesmo que Klee tenha conferido posteriormente um valor artístico a seus desenhos feitos na infância, incluindo-os em 1911 em seu catálogo manuscrito de obras, ele alertava para que seus últimos trabalhos não fossem comparados com desenhos de crianças. Pois, diferente das crianças, ele aplicava de maneira muito consciente a simplicidade das formas, que davam uma “impressão primitiva” a esses trabalhos.⁶¹ Ao lado das formas e símbolos simplificados, esquemáticos, Klee era fascinado pelo destaque que a linha apresenta nos trabalhos infantis e dos povos primitivos – um meio de expressão primordial do movimento, considerado por Klee requisito básico da criação artística.

Em sua obra tardia, Klee alcançou a já citada simplicidade, o “primitivismo” que desde 1909 almejava atingir em sua criação, não apenas numa aproximação aos desenhos infantis, como também no estudo de hieróglifos egípcios e gravuras rupestres pré-históricas. O artista não se expressou concretamente sobre a arte de determinados povos ou tribos, mas em sua biblioteca encontramos alguns livros e revistas que o inspiraram na criação de símbolos arquetípicos. Como atestam desenhos feitos à margem dos livros didáticos de Paul Klee ainda no período escolar, o artista se interessava por figuras de arte indígena (ilustr. 3). A coleção etnográfica do Museu Histórico de Berna poderia ter-lhe servido de inspiração nesse sentido. Sua mulher Lily presenteou-o com a primeira edição do livro pioneiro *Negerplastik* [Escultura negra], de 1915, com uma dedicatória de Carl Einstein para Klee. Além disso, Einstein entregou-lhe pessoalmente seu livro publicado em 1921, *Afrikanische Plastik* [Escultura africana]. Klee aproveitou também algumas ideias centrais de Freud em suas aulas na Academia de Arte de Düsseldorf.⁶² A biblioteca do espólio de Klee abriga ainda outras publicações de Leo Frobenius e Ernst Fuhrmann sobre arte africana, bem como livros sobre arte asiática. Revistas como *Cahiers d'Art* ou *Omnibus* também devem ter-lhe servido de fonte. Em suas viagens à Tunísia (1914) e ao Egito (1928), Klee pôde estudar a escrita árabe e hieróglifos, que aplicava livremente em sua criação artística.

Como mostra uma fotografia de seu ateliê na Bauhaus, Klee guardava lanças africanas, mas, ao contrário de muitos de seus contemporâneos, ele não simplesmente integrava em suas obras artefatos que via em museus de etnologia ou em publicações, como também assumia alguns de seus aspectos durante o processo de trabalho.⁶³ Ele parecia especialmente interessado nas formas que, por meio da simplificação e da esquematização, alcançavam um significado universal, permitindo uma interpretação aberta. Com pineladas grossas, em geral pretas, como

created his own archaic, reduced signs and symbols. They often remain enigmatic or recall natural plants as they do in *Park bei Lu* [Park Near Lu] (illustr. 33). The black symbols in his late work are open to multiple interpretations precisely due to their enigmatic character. Thus, for example, one of Klee's most famous works, *Insula dulcamara*, is related to the artist's prescience in relation to his own impending death (illustr. 34). In fact, entire groups of his late artworks, such as *Engel* [Angels], *Eidola* or *Détaillierte Passion* [Detailed Passion] point to Klee's interests in the “intermediate world.”⁶⁴ In Angels the artist combined human features with celestial traits and, in the title of the drawings, characterized his angels as incomplete, ugly or forgotten. In this intermediate place between the human and the celestial creature, the complete angelic state had not yet been reached. Klee gave a human face to death, thus dialoguing with his own death, on June 29, 1940, by cardiac arrest.

KLEE AND HIS PERSONAL WORK

Paul Klee was very meticulous in regard to his own production. On the one hand, he registered each of his artworks in a handwritten catalogue, begun in February 1911. It also lists previous works, such as a selection of drawings from his childhood (illustr. 1).⁶⁵ On the other, he purposely left out his previous paintings and naturalist studies because he considered them uninteresting from an artistic viewpoint. In his diary, editorially revised after the fact, he noted: “And now I have become a bureaucrat as well by compiling a large, precise catalogue of all my artistic productions ever since my childhood. I have left out only the school drawings, studies of nudes, etc., because they lack creative self-sufficiency.”⁶⁶

Each artwork registered in the catalog received a number, a title and, generally, its technique was vaguely characterized. The artist moreover noted to whom he had sold the work or to which exhibition or show it had been sent. At first, he noted whether the work had been created “after nature” or “without nature,” respectively noting “a” or “b” after the title in the catalog of artworks. From 1925 onward, Klee began to add a code to the number of the artwork, formed by a combination of letters with a numeral – the letters sometimes stood in the hundreds’ or tens’ place while the numeral was in the ones’ place. Each year the letters received another correspondence, so that the catalog cannot be later deciphered. Probably Klee wanted to prevent random third parties from knowing how many works he had created in a given year. The numbering of the catalog of artworks cannot be understood chronologically.⁶⁷ We should imagine the creation of this index as though Klee – perhaps in a less creative phase – had examined recently created sheets to note them in the catalog.

Another of Paul Klee's “specialties” was the mounting of works on cardboard, where he noted (generally with a pen) the year of creation, the number of the artwork or its code, and its title. In 1925, Klee began to divide his works



32 Vorhaben
Pretensão
Intention
1938, 126

tinta de cola sobre papel sobre juta; moldura original
colored paste on paper on burlap;
original frame
75,5 × 112,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



33 Park bei Lu
Parque em Lu
Park Near Lu
1938, 129

óleo e tinta de cola sobre papel sobre juta; moldura original
oil and colored paste on paper on burlap; original frame
100 × 70 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]

na pintura *Vorhaben* [Pretensão] (ilustr. 32), Klee criava seus próprios símbolos e sinais reduzidos, arcaicos. Muitas vezes eles permanecem enigmáticos ou lembram plantas naturais, como em *Park bei Lu* [Parque em Lu] (ilustr. 33). Os símbolos pretos na obra tardia incitam múltiplas interpretações exatamente devido ao seu caráter enigmático. Dessa maneira, por exemplo, uma das obras mais famosas de Klee, *Insula dulcamara*, é relacionada com a presciência do artista em relação à própria morte em futuro próximo (ilustr. 34). Na verdade, grupos inteiros de trabalhos de sua obra tardia, como *Engel* [Anjos], *Eidola* ou *Détaillierte Passion* [Paixão detalhada], apontam para o interesse de Klee pelo “Mundo Intermediário”.⁶⁴ Desde 1910, o artista se ocupou repetidas vezes com o tema dos anjos, figuras celestes antropomórficas, aladas. Nelas ele combinava traços humanos e sobre-humanos e, por meio do título das obras, caracterizava seus anjos como incompletos, feios ou esquecidos. Nesse lugar intermediário entre o humano e o sobrenatural, o estado angelical completo ainda não havia sido alcançado. Klee deu à morte uma feição humana, dialogando assim também com a própria morte, em 29 de junho de 1940, por parada cardíaca.

KLEE E SUA OBRA PESSOAL

Paul Klee era muito meticuloso ao lidar com sua produção. De um lado, registrava cada uma de suas obras num catálogo manuscrito, iniciado em fevereiro de 1911. Nele estavam listadas também folhas anteriores, como por exemplo uma seleção de desenhos infantis (ilustr. 1).⁶⁵ Por outro lado, ele conscientemente não relacionava ali os estudos naturalistas e pinturas que havia feito antes, porque os considerava desinteressantes do ponto de vista artístico. Em seu diário revisado editorialmente *a posteriori*, ele anotou: “E agora também me tornei burocrata, na medida em que montei um índice grande e exato de toda a minha produção artística, desde a infância. Apenas não listei os desenhos de escola, nus, etc., porque lhes falta autonomia produtiva”.⁶⁶

Cada obra registrada no catálogo recebia um número, um título e, via de regra, sua técnica era vagamente caracterizada. Além disso, ele anotava a quem havia vendido a obra ou para qual exposição ou mostra fora enviada. No início, diferenciava-se uma obra havia sido criada “segundo a natureza” ou “sem natureza”, anotando respectivamente um “a” ou “b” atrás do título no catálogo de obras. A partir de 1925, Klee passou a acrescentar ao número da obra um código, formado por uma combinação de letras e algarismo – as letras faziam às vezes das centenas e das dezenas e o algarismo, das unidades. A cada ano as letras recebiam outra correspondência, de modo que o código não pôde ser decifrado posteriormente. Provavelmente Klee quis evitar que estranhos soubessem quantas obras ele havia criado num ano. A numeração no catálogo de obras não pode ser entendida cronologicamente.⁶⁷ Devemos imaginar a criação desse índice como se Klee – talvez numa fase menos

*into eight categories of prices, which he noted in pencil in the margin of the cardboard, in Roman numerals. From 1928 to 1933, he classified around 300 of his colored sheets with the abbreviations “SKI” or “SCI/scl.” These were artworks in a “special class.” The selection offers a very personal view of the author on his own work. First, a retrospective view on his creation of nearly three decades. And later, from 1928 onward, a selective approach to the production of that time. Klee considered the artworks to be of a “special class” for having a particular artistic quality or personal significance.*⁶⁸

Klee gave a title to nearly all his works. Often the relation between the title and the image yields an ironic reading. The artist considered himself an observer and interpreter of his own works, and his titles were an attempt at interpretation, a subjective reaction in light of what he was working on or had produced. This perception is linked to his conception of the process of creation as an ongoing process. According to Klee, the rise of an object takes place based on a sort of interpretation. In a conversation about the title of his works, he stated: “Ultimately, the titles... only point toward something I feel. It is up to the viewer to accept them, go in that direction, or to reject them and try his own direction – or simply remain in place, without being able to accompany it. Do not equate the title with an intention.”⁶⁹

In 1924, in a lecture in Jena, Germany, Klee once again explained that, in his case, the artistic process began without any intention of representation. In the first stages of the work, he said he followed purely pictorial criteria when joining line and color in a form that was gradually configured. Nevertheless, he stated that nothing prevented him from accepting an association that slowly imposed itself, and would integrate it into the work. The artwork’s title was therefore just one of its possible interpretations. The completed picture would have autonomous life, independent from personal associations that its creator may have had.⁷⁰ Klee’s artistic attitude – of creating living works without rigidly established meanings – is thus reflected even in the way he titled his works.

criativa – tivesse examinado folhas recém-criadas para anotá-las no catálogo.

Outra “especialidade” de Paul Klee era a montagem de trabalhos de papel em cartão, onde anotava (geralmente com pena) o ano da criação, o número da obra ou o código e o título. Em 1925, Klee passou a dividir suas obras em oito categorias de preços, que anotava a lápis na margem do cartão, em números romanos. De 1928 a 1933, ele classificou cerca de 300 de suas folhas coloridas com as abreviações “SKI” ou “SCI/scl”. Trata-se das obras da “classe especial”. A seleção oferece uma visão muito pessoal do autor sobre a própria obra. Primeiro, um olhar retrospectivo sobre sua criação de quase três décadas. E depois, a partir de 1928, uma abordagem seletiva sobre a produção daquele período. Klee considerava os trabalhos da “classe especial” como de particular qualidade artística ou pessoalmente significativos.⁶⁸

Klee deu título a quase todas as suas obras. Muitas vezes a relação entre o título e a imagem gera uma leitura irônica. O artista se considerava observador, intérprete das próprias obras, e seus títulos eram uma tentativa interpretativa, uma reação subjetiva frente ao que estava sendo ou o que já havia sido produzido. Tal percepção está ligada à sua concepção do processo de criação como algo aberto. Segundo Klee, o surgimento de um objeto se dá a partir de uma espécie de interpretação. Numa conversa sobre os títulos das obras, ele afirmou: “Os títulos, por fim... apontam apenas uma direção sentida por mim. Fica ao seu critério aceitá-los, ir em minha direção, rejeitá-los e tentar uma direção própria – ou simplesmente ficar parado, sem conseguir acompanhar. Não iguale o título a um propósito”.⁶⁹

Em 1924, numa palestra em Jena, Alemanha, Klee voltou a explicar que, no seu caso, o processo artístico começava sem qualquer intenção de representação. Nos primeiros estágios do trabalho, ele dizia seguir apenas critérios puramente pictóricos ao juntar linha e cor numa forma que gradualmente se configurava. Entretanto, afirmou que nada o impedia de aceitar uma associação que lentamente se impusesse e de integrá-la à obra. O título da obra seria, portanto, apenas uma das suas possíveis interpretações. A imagem pronta teria uma vida autônoma, independente das associações pessoais que seu criador possa ter tido.⁷⁰ A atitude artística de Klee, que é a de criar obras vivas sem significados rigidamente estabelecidos, reflete-se assim até na própria maneira de intitular os seus trabalhos.



34 *Insula dulcamara*
1938, 481

óleo e tinta de cola sobre papel
sobre juta; moldura original
oil and colored paste on paper
on burlap; original frame
88 x 176 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]

NOTAS

- 1 KLEE, 1964, nº 425, p. 124.
- 2 Para uma apresentação mais completa em alemão, inglês ou francês, ver HOPFENGART, BAUMGARTNER, 2012.
- 3 KLEE, 1988, p. 484.
- 4 Sobre as sátiras e os grotescos na obra inicial de Klee, ver WIEDERKEHR SLADECZEK, 2013, pp. 79-88.
- * A colônia artística de Dachau foi fundada na segunda metade do século XIX. Importantes pintores alemães se instalaram na cidade bávara, próxima a Munique, para se inspirar em sua paisagem. [N. do T.]
- 5 KLEE, 1964, nº 439, p. 127.
- 6 KLEE, 1964, nº 122, p. 42.
- 7 KLEE, 1964, nº 430, p. 125.
- 8 Carta de Paul Klee a Lily Stumpf, 8 nov. 1901. In: KLEE, 1979, vol. 1, p. 165.
- 9 Para saber mais a respeito, ver EGELHÖFER, 2012, p. 28, nota 82. Sobre a importância da viagem à Itália para o desenvolvimento de Klee, ver MÖSSER, 1976, p. 16; HOPPE-SAILER, 1998, pp. 75-89.
- 10 KLEE, 1964, nº 366, 23 jan. 1902, Roma, p. 87.
- 11 KLEE, "Creative Confession", 1920, apud KLEE, 2013, p. 7, ou ver aqui, p. 220.
- 12 KLEE, 1988, nº 536, Berna, 1903, p. 179.
- 13 Cartão-postal de Paul Klee para Hans Klee, 27 abr. 1900. In: KLEE, 1979, vol. 1, p. 93.
- 14 KLEE, 1988, nº 514, p. 490.
- 15 Mais em WEDEKIND, 1996.
- 16 KLEE, 1964, nº 618, p. 173.
- 17 KAKINUMA, Maria. "Die Serie der 'Selbstbildnisse' im Jahr 1919 von Paul Klee". In: Zeitschrift für internationale Klee-Studien, nº 3, 2017, pp. 22-32 (Disponível em: <https://www.zwitscher-maschine.org/paul-klee-selbstbildnisse-1919>. Acesso em 3 dez. 2018.)
- 18 Ver VON WEDDERKOP, 1920, ZAHN, 1920, HAUSENSTEIN, 1921. Textos autobiográficos em KLEE, 1988, pp. 479-530. Comentários sobre a redação do diário, ver KLEE, 1979, vol. 1, para Lily, 16 abr. 1904, pp. 413-414 e 3 jun. 1906, p. 644. Sobre as diferentes versões das monografias de Hauserstein e Zahn, bem como sobre a revisão do diário, ver GEELHAAR, 1980, comentário de Wolfgang Kersten em KLEE, 1988, pp. 578-591.
- 19 Ver também HOPFENGART, Christine. "Theater - wohin man sieht". In: Paul Klee. Überall Theater / Paul Klee. Theater Everywhere, Zentrum Paul Klee, Berna, 2007, pp. 8-12.
- 20 Os fantoches são muito frágeis para serem transportados. Por essa razão, produzimos cinco cópias que mal se diferenciam dos seus originais.

- 21 Mais a respeito em HOPFENGART, WIEDERKEHR SLADECZEK, 2006.
- 22 OSTERWOLD, 2006, pp. 19-29.
- 23 Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, nº inv. BF/27, S. 25 e BF/29, S. 27. Todas as anotações de aula de Paul Klee na Bauhaus estão online: www.kleegestaltungslehre.zpk.org
- 24 KLEE, 1964, nº 834, jul. 1908, Munique, p. 229.
- 25 KLEE, 1964, nº 857, mai. 1909, Munique, pp. 236-237.
- 26 Klee: "Hoje pintei novamente um pouco no jardim, muito verdadeiro e não especialmente brilhante. Mas aprendi, isso é importante: reduzin". In: KLEE, 1979, vol. 2 para Lily, 27 jun. 1909, p. 708.
- 27 KLEE, 1964, nº 842, nov. 1908, Munique, p. 232.
- 28 KLEE, 1964, nº 874, p. 244.
- 29 KLEE, 1964, nº 926, p. 297.
- 30 Ver mais em BAUMGARTNER, 2014, pp. 109-127.
- 31 EGELHÖFER, 2014, pp. 12-23, pp. 14-16.
- 32 KLEE, 1964, nº 951, p. 313.
- 33 THÖNER, 2013, pp. 17-27.
- 34 De abril até junho de 1908, Klee lecionou "Correção" na escola Debschitz, em Munique.
- 35 Georg Muche sobre Paul Klee. In: GROTE, 1959, p. 44. Mais sobre Paul Klee como professor, ver em KELLER TSCHIRREN, 2013, pp. 29-38 e OKUDA, 2000, pp. 233-257.
- 36 Carta a Lily Klee de 13 mai. 1921. In: KLEE, 1979, vol. 2, p. 116.
- 37 Staatliches Bauhaus Weimar (estatutos), 1921, p. 54. In: WINGLER, 2009, pp. 54-56.
- 38 As anotações das aulas estão guardadas no arquivo do Zentrum Paul Klee, em Berna. Facsimiles e transcrições podem ser acessados gratuitamente no arquivo online www.kleegestaltungslehre.zpk.org.
- 39 KLEE, 1925.
- 40 Paul Klee, *Bildnerische Gestaltungslehre: I.2 Principielle Ordnung*, BG I.2/78, 8 jan. 1924.
- 41 "[...] na natureza que vem em nosso auxílio quando a observamos". *Bildnerische Gestaltungslehre: I.2 Principielle Ordnung*, BG I.2/76, 8 jan. 1924.
- 42 *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, BF/8, 14 nov. 1921, p. 4. Klee não fala de "artistas".
- 43 *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, BF/7-8, 14 nov. 1921, pp. 5-6.
- 44 Mais a respeito da teoria das linhas, ver BONNEFOIT, 2009; sobre a teoria das cores, veja KELLER TSCHIRREN, 2012; e sobre o significado da natureza, veja EGELHÖFER, 2012.
- 45 *Bildnerische Gestaltungslehre: I.2 Principielle Ordnung*, BG I.2/2, aula de 23 out. 1923.
- 46 "Kunst ist nicht erlernbar!" [Arte não é lecionável]. In: GROPIUS, Walter. "Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses". In: *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923*, Staatlichen Bauhaus in Weimar e Karl Nierendorf (org.), Weimar e Munique [Munique], 1923, pp. 2-8.
- 47 Supostamente Klee disse certa vez para seus alunos da aula livre de pintura: "Gênio é o erro no sistema". GROHMANN, 1954, p. 376.
- 48 Sobre a relação entre teoria e prática em Klee, ver EGELHÖFER, 2012, pp. 220-229.
- 49 Mais sobre o significado da música em Klee ver KELLER TSCHIRREN, 2007, DÜCHTING, 1997.
- 50 KLEE, 1964, nº 895, p. 256.
- 51 Ver OKUDA, 2016, pp. 137-152.
- 52 Carta a Lily Klee de 13 set. 1929. In: KLEE, 1979, vol. 2, p. 1100 ou cartão a Felix Klee de 9 abr. 1930. In: KLEE, 1979, vol. 2, p. 1112.
- 53 Carta a Walter Gropius de 22 set. 1927, Zentrum Paul Klee, Berna.
- 54 Carta a Lily, 1 dez. 1931. In: KLEE, 1979, p. 1204.
- 55 ZSCHOKKE, 1948, pp. 74, 76.
- 56 Mais sobre Klee e os Estados Unidos, ver os catálogos das exposições: *Ten Americans: After Paul Klee*, Zentrum Paul Klee, Bern; *The Phillips Collection*, Washington, 2017/2018. *Klee and America*, Neue Galerie, New York; *The Phillips Collection*, Washington; *The Menil Collection*, Houston, 2006/2007.
- 57 Carta a Felix Klee, 29 dez. 1939. In: KLEE 1979, p. 1295.
- 58 Mais sobre o lema "nulla dies sine linea", veja BONNEFOIT, 2005-2007, pp. 64-70.
- 59 OSTERWOLD, 2005/2007, pp. 21-37.
- 60 Mais a respeito, ver HELFENSTEIN, 1995 e BAUMGARTNER, 2011/2012, pp. 12-17.
- 61 Veja KLEE 1964, nº 857, pp. 236-237. Mais sobre as afirmações de Klee a respeito de desenhos infantis, ver Hans-Friedrich Geist, "Paul Klee und die Welt des Kindes". In: Das Werk, ano 37, caderno 6, junho de 1950, pp. 186-192; Ellen Marsh, "Paul Klee and the Art of Children". In: College Art Journal, vol. 16, nº 2, inverno de 1957, pp. 132-145.
- 62 Ver OKUDA, 2016, pp. 137-152.
- 63 Para um estudo comparativo entre obras de Klee com artefatos de diversos povos, veja PIERCE, 1976. Laude aponta, com razão, a problemática dos estudos comparativos e caracteriza o interesse de Klee por arte "primitiva" como uma volta às origens. LAUDE, 1984, pp. 499-513.
- 64 FRANCISCONO, 1990, pp. 13-25.
- 65 Mais sobre o catálogo de obras, veja OKUDA, 1997; WIEDERKEHR SLADECZEK, 2000 e RÜMELIN, 2001.
- 66 KLEE, 1964, nº 895, p. 256.
- 67 Sobre a ordem cronológica, ver o catálogo de exposição *Paul Klee. Im Zeichen der Teilung, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen*, Düsseldorf; Staatsgalerie Stuttgart, 1995. p. 35ss e 46ss.
- 68 Mais sobre o significado da "classe especial", ver o catálogo de exposição *Paul Klee-Sonderklasse, unverkäuflich*, Zentrum Paul Klee, Bern; Museum der bildenden Künste Leipzig, 2014/2015.
- 69 GROTE, 1959, p. 87. Conversa com Hans Friedrich Geist em Dessau. In: HAXTHAUSEN, 1990, pp. 27-36.

ENDNOTES

- 1 KLEE, 1964, nº 425, p. 124.
- 2 For a more complete presentation in German, English or French, see HOPFENGART, BAUMGARTNER, 2012.
- 3 KLEE, 1988, p. 484.
- 4 Concerning satire and the grotesque in Klee's initial work, see WIEDERKEHR SLADECZEK, 2011, pp. 79-88.
- * The artistic colony of Dachau was founded in the second half of the 19th century. Important German painters began taking up residence in the Bavarian city, near Munich, to draw inspiration from its landscape. [N. T.]
- 5 KLEE, 1964, nº 439, p. 127.
- 6 KLEE, 1964, nº 122, p. 42.
- 7 KLEE, 1964, nº 430, p. 125.
- 8 Letter from Paul Klee to Lily Stumpf, Nov. 8, 1901. In: KLEE, 1979, vol. 1, p. 165.
- 9 For more concerning this, see EGELHÖFER, 2012, p. 28, note 82. About the importance of the trip to Italy for Klee's development, see MÖSSER, 1976, p. 16; HOPPE-SAILER, 1998, pp. 75-89.
- 10 KLEE, 1964, nº 366, Jan. 23, 1902, Rome, p. 87.
- 11 KLEE, "Creative Confession", 1920 quoted after KLEE, 2013, p. 7 or instead: see here p. 220.
- 12 KLEE, 1988, nº 536, Bern, 1903, p. 179.
- 13 Postcard from Paul Klee to Hans Klee, Apr. 27, 1900. In: KLEE, 1979, vol. 1, p. 98.
- 14 KLEE, 1988, nº 514, p. 490.
- 15 More in WEDEKIND, 1996.
- 16 KLEE, 1964, nº 618, p. 173.
- 17 KAKINUMA, Maria. "Die Serie der 'Selbstbildnisse' im Jahr 1919 von Paul Klee." In: Zeitschrift für internationale Klee-Studien, nº 3/2017, pp. 22-32 (retrieved on Dec. 3, 2018: <https://www.zwitscher-maschine.org/paul-klee-selbstbildnisse-1919>)
- 18 See VON WEDDERKOP, 1920, ZAHN, 1920, HAUSENSTEIN, 1921. Autobiographical texts in KLEE, 1988, pp. 479-530. For comments about the writing of the diary, see KLEE, 1979, vol. 1, to Lily, Apr. 16, 1904, pp. 413-414 and Jun. 3, 1906, p. 644. About the different versions of the monographs by Hausenstein and Zahn, and about the revision of the diary, see GEELHAAR, 1980, commentary by Wolfgang Kersten in KLEE, 1988, pp. 578-591.
- 19 Also see HOPFENGART, Christine. "Theater - wohin man sieht," in: Paul Klee. Überall Theater / Paul Klee. Theater Everywhere, Zentrum Paul Klee, Bern, 2007, pp. 8-12.
- 20 The puppets are too fragile to be transported. For this reason, we have produced five copies nearly identical to the originals.
- 21 More about this in HOPFENGART, WIEDERKEHR SLADECZEK, 2006.
- 22 OSTERWOLD, 2006, pp. 19-29.
- 23 Paul Klee, Beiträge zur bildnerischen Formlehre, nº inv. BF/27, S. 25 and BF/29, S. 27. All the notes from Paul Klee's class at the Bauhaus are online: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org>
- 24 KLEE, 1964, nº 834, Jul. 1908, Munich, p. 229.
- 25 KLEE, 1964, nº 857, May 1909, Munich, p. 236-237.
- 26 Klee: "Today I again painted a little in the garden, very true to life and not especially brilliant. But I learned, this is important: reduce." In: KLEE, 1979, vol. 2 to Lily, Jun. 27, 1909, p. 708.
- 27 KLEE, 1964, nº 842, November 1908, Munich, p. 232.
- 28 KLEE, 1964, nº 874, p. 244.
- 29 KLEE, 1964, nº 926, p. 297.
- 30 See more in BAUMGARTNER, 2014, pp. 109-127.
- 31 EGELHÖFER, 2014, pp. 12-23, pp. 14-16.
- 32 KLEE, 1964, nº 951, p. 313.
- 33 THÖNER, 2013, pp. 17-27.
- 34 From April until June 1908, Klee taught "Correction" at the Debschitz School, in Munich.
- 35 Georg Muche about Paul Klee. In: GROTE, 1959, p. 44. For more about Paul Klee as a professor, see KELLER TSCHIRREN, 2013, pp. 29-38 and OKUDA, 2000, pp. 233-257.
- 36 Letter to Lily Klee dated May 13, 1921. In: KLEE, 1979, vol. 2, p. 977. It seems he used all his "painting-models" produced for this class, as he complained to Lily that they would need to make new ones for the next week.
- 37 Staatliches Bauhaus Weimar (rules), 1921, p. 54. In: WINGLER, 2009, pp. 54-56. For more about this see KELLER TSCHIRREN, 2013, p. 28, note 7.
- 38 The class notes are kept in the archive of the Zentrum Paul Klee, in Bern. Facsimiles and transcriptions can be freely accessed at the online archive www.kleegestaltungslehre.zpk.org.
- 39 KLEE, 1925.
- 40 Paul Klee, Theory of Pictorial Configuration: I.2 Principal Order, BG I.2/78, Jan. 8, 1924.
- 41 [...] in nature which comes to our aid when we observe it." Theory of Pictorial Configuration: I.2 Principal Order, BG I.2/76, Jan. 8, 1924.
- 42 Contributions to a Theory of Pictorial Form, BG/8, Nov. 14, 1921, p. 4. Klee does not talk about "artists."
- 43 Contributions to a Theory of Pictorial Form, BG/7-8, Nov. 14, 1921, pp. 5-6.
- 44 For more about lines, see BONNEFOIT, 2009, about the theory of colors, see KELLER TSCHIRREN, 2012 and about the meaning of nature, see EGELHÖFER, 2012. In: Das Werk, year 37, section 6, June 1950, pp. 186-192; Ellen Marsh, "Paul Klee and the Art of Children." In: College Art Journal, vol. 16, nº 2, winter of 1957, pp. 132-145.
- 45 Theory of Pictorial Configuration: I.2 Principal Order, BG I.2/2, class on Oct. 23, 1923.
- 46 "Art is not learnable!" In: GROPIUS, Walter, "Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses". In: Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923, hrsg. vom Staatlichen Bauhaus in Weimar und Karl Nierendorf; Weimar and München 1923, pp. 2-8.
- 47 Klee supposedly said once to his students in the open class on painting: "Genius is the error in the system." GROHMANN, 1954, p. 376.
- 48 About the relationship between theory and practice in Klee, see EGELHÖFER, 2012, pp. 220-229.
- 49 For more about the significance of music in Klee, see KELLER TSCHIRREN, 2007, DÜCHTING, 1997, BOULEZ, 1989, KAGAN, 1983 and the exhibition catalog Paul Klee, Im Zeichen der Teilung, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; Staatsgalerie Stuttgart, 1995. p. 35ff and 46ff.
- 50 KLEE, 1964, vol. 2, p. 256.
- 51 See GLAESEMER, 1984, pp. 168-173.
- 52 Letter to Lily Klee dated Sept. 13, 1929. In: KLEE, 1979, vol. 2, p. 1100 or postcard to Felix Klee dated Apr. 9, 1930. In: KLEE, 1979, vol. 2, p. 1112.
- 53 Letter to Walter Gropius dated Sept. 22, 1927, Zentrum Paul Klee, Bern.
- 54 Letter to Lily, Dec. 1, 1931. In: KLEE, 1979, p. 1204.
- 55 ZSCHOKKE, 1948, pp. 74, 76.
- 56 For more about Klee and the United States, see the exhibition catalogs: Ten Americans: After Paul Klee, Zentrum Paul Klee, Bern; The Phillips Collection, Washington, 2017/2018. Klee and America, Neue Galerie, New York; The Phillips Collection, Washington; The Menil Collection, Houston, 2006/2007.
- 57 Letter to Felix Klee, Dec. 29, 1939. In: KLEE, 1979, p. 1295.
- 58 For more about the lemma "nulla dies sine linea," see BONNEFOIT, 2005-2007, pp. 64-70.
- 59 OSTERWOLD, 2005/2007, pp. 21-37.
- 60 For more about this, see HELFENSTEIN, 1995, and BAUMGARTNER, 2011/2012, pp. 12-17.

BIBLIOGRAFIA [BIBLIOGRAPHY]

- BÄTSCHMANN, Oskar. "Grammatik der Bewegung. Paul Klee's Lehre am Bauhaus". In: *Paul Klee – Kunst und Karriere. Beiträge des internationalen Symposiums in Bern*, Oskar Bätschmann und Josef Helfenstein (org.) [eds.], Isabella Jungo e [and] Christian Rümelin (colab.) [collaboration], *Schriften und Forschungen zu Paul Klee*, vol. 1, Berna [Bern]: Stämpfli, 2000, pp. 107–124.
- BAUMGARTNER, Michael. "Paul Klee – The Discovery of Childhood." In: *Klee and Cobra. A Child's Play*. Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek; Cobra Museum of Modern Art, Amstelveen, Ostfildern: Hatje Cantz, 2011, pp. 12–23.
- _____. "Paul Klee's Trip to Tunisia: An Art-Historical Myth." In: *The Journey to Tunisia*, 1914. Paul Klee, August Macke, Louis Moilliet, Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]. Ostfildern: Hatje Cantz, 2014, pp. 108–127.
- BONNEFOIT, Régine. "Der 'Linienwettstreit' in der Kunstsprache. Eine Zitatencollage von der Antike bis in die Gegenwart". In: Paul Klee. *Kein Tag ohne Linie*. Berna [Bern] | Colônia [Cologne]: Zentrum Paul Klee | Museum Ludwig, 2005–2007, pp. 64–70.
- _____. *Die Linientheorien von Paul Klee*. Imhof: Petersberg, 2009.
- BOULEZ, Pierre. *Le pays fertile. Paul Klee*. Paul Thévenin (org.) [ed.]. Paris: Gallimard, 1989.
- DROSTE, Magdalena. *bauhaus*, 1919–1933. Colônia [Cologne]: Taschen, 2006.
- DÜCHTING, Hajo. *Paul Klee. Malerei und Musik*. Munique [Munich] | Nova York [New York]: Prestel, 1997.
- EGGELHÖFER, Fabienne. *Paul Klee's Lehre vom Schöpferischen, dissertação [dissertation]*, Universidade de Berna [Bern University], 2012, pp. 28, 220–229. Disponível em [Available at]: https://biblio.unibe.ch/download/eldiss/12eggelhoefer_f.pdf. Acesso em [Accessed on] 3 dez. [Dec. 3], 2018.
- _____. "The Art to Merge Control and Spontaneity". In: *Taking a Line for a Walk*, Zentrum Paul Klee. Berna [Bern] | Colônia [Cologne]: Snoeck, 2014, pp. 12–23, pp. 14–16.
- FRANCISCO, Marcel. "Klees Krankheit und seine Bilder des Todes". In: *Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr*. Berna [Bern]: Kunstmuseum Bern, 1990, pp. 13–25.
- GEELHAAR, Christian. *Paul Klee und das Bauhaus*. Colônia [Cologne]: DuMont Schauberg, 1972.
- _____. "Journal intime oder Autobiographie? Über Paul Klee's Tagebücher". In: *Paul Klee. Das Frühwerk 1883–1922*. Munique [Munich]: Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1980, pp. 246–260.
- GLAESEMER, Jürgen. *Paul Klee. Handzeichnungen I. Kindheit bis 1920*. Berna [Bern]: Kunstmuseum Bern, 1973.
- _____. *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern. Gemälde, farbige Blätter, Hinterglasbilder und Plastiken*. Berna [Bern]: Kunstmuseum Bern, 1976.
- _____. *Paul Klee. Handzeichnungen III. 1937–1940*. Berna [Bern]: Kunstmuseum Bern, 1979.
- _____. *Paul Klee. Handzeichnungen II. 1921–1936*. Berna [Bern]: Kunstmuseum Bern, 1984, pp. 168–173.
- GROHMANN, Will. *Paul Klee. Genebra* [Geneva] | Stuttgart: Trois Colines | Kohlhammer, 1954, p. 376.
- GROPIUS, Walter. "Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses". In: *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*, Staatlichen Bauhaus in Weimar e [and] Karl Nierendorf (org.) [eds.], Weimar e [and] Munique [Munich] 1923, pp. 2–8.
- GROTE, Ludwig (org.) [ed.]. *Erinnerungen an Paul Klee*. Munique [Munich]: Prestel, 1959, p. 44.
- HAUSENSTEIN, Wilhelm. *Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters*. Munique [Munich]: Kurt Wolff, 1921.
- _____. *Dreieck, Kreis, Kugel*.
- HAXTHAUSEN, Charles Werner. "Zur 'Bildsprache' des Spätwerkes". In: *Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr*. Berna [Bern]: Kunstmuseum Bern, 1990, pp. 27–36.
- HELPENSTEIN, Josef. "The Issue of Childhood in Klee's Late Work." In: *Discovering Child Art. Essays on Childhood, Primitivism and Modernism*, Jonathan Fineberg (org.) [ed.], Princeton, 1998, pp. 122–156.
- HOPFENGART, Christine. "Theater: Everywhere You Look." In: *Paul Klee. Theater Everywhere*, Zentrum Paul Klee, Berna [Bern], Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, pp. 8–12
- _____. "Wege des Naturstudiums". In: *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923. Bauhaus*: Weimar | Munique [Munich], 1923, pp. 24–25.
- _____. "Vortrag, gehalten aus Anlass einer Bilderausstellung im Kunstverein zu Jena am 26. Januar 1924," manuscript. (Edição fac-símile do manuscrito original e transcrito da "Palestra Jena") [*Facsimile edition of the original manuscript and transcription of the "Jena Lecture"*] (1924). In: Thomas Kain, Mona Meister, Franz-Joachim Verspohl (orgs.) [eds.], *Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag* (Minerva series, Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, vol. 10). Jena: Druckhaus Gera, 1999.
- HOPPE-SAILER, Richard. "Gut ist Formung. Schlecht ist Form." Zum Problem des Naturbegriffs bei Paul Klee, tese de pós-doutorado [postdoctoral dissertation] Universidade da Basileia [University of Basel], 1998, pp. 75–89.
- KAGAN, Andrew. *Paul Klee. Art & Music*. Ithaca/Londres [London]: Cornell University Press, 1983.
- KAKINUMA, Maria. "Die Serie der 'Selbstbildnisse' im Jahr 1919 von Paul Klee". In: *Zeitschrift für internationale Klee-Studien*, n° 3/2017, pp. 22–32. Disponível em [Available at]: <https://www.zwitscher-maschine.org/paul-klee-selbstbildnisse-1919>. Acesso em [Accessed on] 3 dez. [Dec. 3], 2018.
- KELLER TSCHIRREN, Marianne. *Rhythmus und Polyphonie. Musikalische Strukturen im Unterricht und im Werk von Paul Klee 1920–1932*, tese de mestrado [master's thesis] Universidade de Berna [Bern University], 2007.
- _____. *Tagebücher 1898–1918* (nova edição crítica) [new critical edition], The Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Wolfgang Kersten (org.) [eds.], Stuttgart: Hatje Cantz, 1988, pp. 179, 479–530, 578–591.
- _____. *The Diaries of Paul Klee 1898–1918*. B. Schneider (trad.) [translation]. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1964.
- LAUDE, Jean. "Paul Klee". In: William Rubin (org.) [ed.], *Primitivism in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Munique [Munich]: Prestel, 1984, pp. 499–513.
- _____. "Master of Form". In: *Paul Klee. Maestro de la Bauhaus/Bauhaus Master*. Madri [Madrid]: Fundación Juan March, 2013, pp. 29–38.
- KLEE, Paul. "Schöpferische Konfession". In: *Tribüne der Kunst und Zeit XIII*, Kasimir Edschmid (org.) [ed.], Berlin [Berlin]: Erich Reiß Verlag, 1920, pp. 28–40.
- _____. "Wege des Naturstudiums". In: *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923. Bauhaus*: Weimar | Munique [Munich], 1923, pp. 24–25.
- _____. "Vortrag, gehalten aus Anlass einer Bilderausstellung im Kunstverein zu Jena am 26. Januar 1924," manuscript. (Edição fac-símile do manuscrito original e transcrito da "Palestra Jena") [*Facsimile edition of the original manuscript and transcription of the "Jena Lecture"*] (1924). In: Thomas Kain, Mona Meister, Franz-Joachim Verspohl (orgs.) [eds.], *Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag* (Minerva series, Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, vol. 10). Jena: Druckhaus Gera, 1999.
- _____. "Exzentrisches Zentrum? Paul Klee als Lehrer". In: *Paul Klee: die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus*. (catálogo de exposição) [exhibition catalog]. Pfäffikon: Seemann Kulturzentrum, 2000, pp. 233–257.
- _____. "Verwandlung und Neubildung: Klees Verhältnis zu Carl Einstein um 1930". In: BAUMGARTNER, Michael, MICHEL, Andreas, SORG, Reto (orgs.) [eds.], *Historiografia der Moderne. Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser und die wechselseitige Erhellung der Künste*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2016, pp. 137–152.
- OSTERWOLD, Tilman. "Zeichnung nach Innen". In: *Paul Klee. Kein Tag ohne Linie*. Berna [Bern] | Colônia [Cologne]: Zentrum Paul Klee | Museum Ludwig, 2005–2007, pp. 21–37.
- _____. "Das Balancieren des Steins und die Polarisierung der Kräfte im künstlerischen Denken von Paul Klee". In: *Irritation des Gleichgewichts*, catálogo de exposição [exhibition catalogue]. Zentrum Paul Klee, Berna [Bern], 2006, pp. 19–29.
- PIERCE, James Smith. *Paul Klee and Primitive Art*. Nova York [New York] | Londres [London]: Garland, 1976. (Primeira edição como tese de doutorado pela Universidade de Harvard) [*First edition as a doctoral thesis at Harvard University*], 1961.
- RÜMELIN, Christian. "Umgang mit seinem eigenen Œuvre". In: *Paul Klee. Jahre der Meisterschaft 1917–1933*, Stadthalle Balingen, 2001, pp. 21–37, 215–222.
- THÖNER, Wolfgang. "La Bauhaus". In: *Paul Klee: Maestro de la Bauhaus/Bauhaus Master*. Madri [Madrid]: Fundación Juan March, 2013, pp. 17–27, 2013.
- WEDDERKOP, Hermann von. *Paul Klee*, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1920 (Junge Kunst series, vol. 13).
- MÖSSER, Andeheinz. *Die Probleme der Bewegung bei Paul Klee*. Heidelberg: Winter, 1976, p. 16.
- WEDEKIND, Gregor. *Paul Klee. Inventionen*, Berlim [Berlin]: Reimer, 1996.
- OKUDA, Osamu. "Paul Klee: Buchhaltung, Werkbezeichnung und Werkprozess". In: *Radical Art History: Internationale Anthologie; Subject*: O. K. Werckmeister, Wolfgang Kersten (org.) [ed.]. ZIP: Zurique [Zurich], 1997, pp. 374–397.
- _____. "Und wenn ich an nichts denke, so kommt so eine Karikatur wie von selber! Satire in Klee's Früwerk". In: *Satire – Ironie – Groteske. Daumier, Ensor, Feininger, Klee, Kubin*, Berna [Bern]: Zentrum Paul Klee, 2013, pp. 79–88.
- WINGLER, Hans Maria. *Das Bauhaus 1919–1933. Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, 6ª edição [6th edition]. Colônia [Cologne]: DuMont, 2009, pp. 54–56.
- ZAHN, Leopold. *Paul Klee. Leben, Werk, Geist*. Potsdam: Gustav Kiepenheuer, 1920.
- ZSCHOKKE, Alexander. *Begegnung mit Paul Klee* (texto do programa da Swiss Radio DRS, transmitido em 15 jul. 1945) [*text of program by Swiss radio DRS, broadcast on Jul. 15, 1945*], SR DRS, Basileia [Basel], 1945, pp. 74, 76.

- Elan Vital oder das Auge des Eros*, Haus der Kunst, Munique [Munich], 1994.
- In Paul Klee's Zauber Garten*, In Paul Klee's Enchanted Garden, Berna [Bern] | Oslo | Bergen: Zentrum Paul Klee | Henie Onstad Art Centre | Bergen Art Museum, 2008/2009.
- Klee and America*, Nova York [New York] | Washington | Houston: Neue Galerie | The Phillips Collection | The Menil Collection, 2006/2007.
- Klee & Kandinsky. Nachbarn Freunde Konkurrenten/Klee & Kandinsky. Neighbors Friends Rivals*. Berna [Bern] | Munique [Munich]: Zentrum Paul Klee | Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, 2015/2016.
- Paul Klee – Lehrer am Bauhaus*. Bremen: Kunsthalle, 2003.
- Paul Klee. L'ironie à l'œuvre/Paul Klee. Irony at Work*. Paris: Centre Pompidou, 2016.
- Paul Klee – Making Visible*. Londres [London]: Tate Modern, 2013/2014.
- Paul Klee. Melodie und Rhythmus*, Berna [Bern]: Zentrum Paul Klee, 2006.
- Paul Klee – Sonderklasse, unverkäuflich*, Berna [Bern] | Leipzig: Zentrum Paul Klee | Museum der bildenden Künste, 2014/2015.
- Paul Klee. Überall Theater/Paul Klee. Theater Everywhere*, Berna [Bern]: Zentrum Paul Klee, 2007.
- Paul Klee und der Ferne Osten. Vom Japonismus zu Zen*. Berna [Bern]: Zentrum Paul Klee, 2013.
- Paul Klee und die Surrealisten/Paul Klee et les surréalistes*. Berna [Bern]: Zentrum Paul Klee, 2017.
- Satire – Ironie – Groteske. Daumier, Ensor, Feininger, Klee, Kubin*. Berna [Bern]: Zentrum Paul Klee, 2013.
- Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*, Staatlichen Bauhaus in Weimar e [and] Karl Nierendorf (org.) [eds.], Weimar e [and] Munique [Munich], 1923.
- Ten Americans: After Paul Klee*. Berna [Bern] | Washington: Zentrum Paul Klee | The Phillips Collection, 2017/2018.
- Paul Klee. Im Zeichen der Teilung: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen*, Düsseldorf: Staatsgalerie Stuttgart, 1995.
- Paul Klee. Kein Tag ohne Linie*. Berna [Bern] | Colônia [Cologne]: Zentrum Paul Klee | Museum Ludwig, 2005–2007.
- Paul Klee. Konstruktion des Geheimnisses/Paul Klee. Construction of Mystery*. Munique [Munich]: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek der Moderne, 2018.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES [EXHIBITION CATALOGS]

- II Bienal de São Paulo*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953/1954.
- IV Bienal de São Paulo*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1957.
- 23^a [23rd] Bienal Internacional São Paulo. Salas Especiais*, Pavilhão Ciccillo Matarazzo, Parque Ibirapuera [Park], São Paulo, 1996.
- Catalogue raisonné Paul Klee*, Berna [Bern]: Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, 9 vols., 1998–2004.
- Die Tunisreise 1914*. Paul Klee, August Macke, Louis Moilliet / *Le voyage en Tunisie 1914*. Paul Klee, August Macke, Louis Moilliet. Berna [Bern]: Zentrum Paul Klee, 2014.
- Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr*. Berna [Bern]: Kunstmuseum Bern, 1990.
- Paul Klee – Die abstrakte Dimension/Paul Klee – The Abstract Dimension*. Riehen: Fondation Beyeler, 2017/2018.
- Paul Klee. Die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus*. Pfäffikon: Seemann Kulturzentrum, 2000.

A EXPOSIÇÃO

2

THE EXHIBITION



INTRODUÇÃO INTRODUCTION

— Fabienne Eggelhöfer

Paul Klee (1879–1940) é um dos artistas mais importantes da *modernidade clássica*. Nascido e criado em Berna, capital da Suíça, ainda jovem se sentiu atraído por Munique, cidade que era um dos mais importantes polos artísticos da época. Lá conheceu a futura esposa, a pianista Lily Stumpf, bem como os protagonistas da vanguarda alemã. Wassily Kandinsky apresentou-o, entre outros, a Franz Marc e aos demais artistas do grupo Der Blaue Reiter [O Cavaleiro Azul], e Klee passou a frequentar a efervescente cena cultural da cidade.

Até sua famosa viagem para a Tunísia, realizada no início de 1914 com Louis Moilliet e August Macke, Klee destacava-se por ser um excepcional desenhista. Posteriormente, desenvolveu uma linguagem visual própria, afastando-se do modelo da natureza, que havia estudado intensamente na juventude. Na Tunísia expandiu seu repertório artístico, criando uma linguagem visual abstrata em aquarelas de pequenos formatos e explorando de maneira intensa o uso da luz e da cor.

Paul Klee – que tinha passaporte alemão devido à nacionalidade do pai – foi recrutado para servir entre os anos de 1916 e 1918 na Primeira Guerra Mundial. Como não foi destacado para os campos de batalha, sobrou-lhe tempo para prosseguir em sua trajetória artística, vindo a se tornar um dos artistas mais prestigiados daquele período.

Por essa razão, em 1921 passou a lecionar na recém-inaugurada Bauhaus, uma escola vanguardista de design e arquitetura estabelecida na Alemanha, primeiro em Weimar e mais tarde em Dessau. Surgiram nessa época, entre outros, desenhos construtivistas e obras nas quais Klee explorou a relação entre as cores. As atribuições como professor aos poucos foram se tornando insuportáveis para o artista, pois era pouco o tempo que lhe restava para a criação individual.

Em 1931, transferiu-se para a Academia de Arte de Düsseldorf, onde era possível organizar de modo mais livre a atividade docente. Após a tomada de poder pelos nacional-socialistas, Paul Klee, como muitos de seus amigos artistas, foi perseguido e boicotado. No Natal de 1933, Paul e Lily emigraram para Berna, depois de ele ter sido atacado pelos meios de comunicação e de sua casa ter sido revistada.

Até sua morte, em 1940, foi lá que Klee passou os últimos anos de sua vida, isolado, desenvolvendo uma obra multifacetada e abrangente.

Paul Klee – Equilíbrio Instável é a mais completa retrospectiva sobre o artista já realizada na América Latina, apresentando um conjunto de 123 obras pertencentes ao acervo do Zentrum Paul Klee, localizado em Berna, Suíça.

Paul Klee (1879–1940) is one of the most important artists of classic modern art. Born and raised in the Swiss capital of Bern, at a young age the artist was attracted to Munich, at that time one of the most important hubs of art. There he met his future wife, pianist Lily Stumpf, as well as the leading figures of the German avant-garde. Wassily Kandinsky introduced him to various artists, including Franz Marc and the members of the Der Blaue Reiter [The Blue Rider] group, and he began to frequent the city's thriving cultural scene.

Up to the much-remarked trip he took together with Louis Moilliet and August Macke to Tunisia in early 1914, Klee was known as an exceptional draftsman. He later developed his own visual language, distancing himself from the model of nature, which he had studied intensely in his youth. In Tunisia he expanded his artistic repertoire, using small-format watercolors to create an abstract visual language while intensely exploring the use of light and color.

Paul Klee – who had a German passport due to his father's nationality – was drafted to serve in the military between the years 1916 and 1918 in World War I. As he did not need to fight on the battlefield, he had time to continue his art career, becoming one of the most prestigious artists in that period.

For this reason, in 1921 he began to teach at the recently inaugurated Bauhaus, an avant-garde school of design and architecture located initially in Weimar before its transfer to Dessau, both in Germany. In this period Klee produced constructivist drawings and works exploring the relationship of colors. The artist gradually began to feel increasingly burdened by his classes, which left him little time for his own artistic creation.

In 1931, he transferred to the Düsseldorf Art Academy, where it was possible to organize his teaching duties more freely. After the National Socialists came into power, Paul Klee, like many of his artist friends, was persecuted and boycotted. At Christmas 1933, he and Lily emigrated to Bern, after the artist suffered attacks by the media and had his house searched.

It was there in Bern that he spent his last years, living in isolation and developing a multifaceted and wide-ranging oeuvre until his death in 1940.

Paul Klee – Equilíbrio Instável [Paul Klee – Unstable Balance] is the most complete retrospective on the artist ever held in Latin America, presenting a set of 123 artworks belonging to the collection of the Zentrum Paul Klee, located in Bern, Switzerland.

DESENHOS DE INFÂNCIA CHILDHOOD DRAWINGS

A avó Anna Catharina Rosina Frick despertou muito cedo em Paul Klee o prazer de desenhar e preservou o uso da mão esquerda pelo neto. Posteriormente, o próprio artista definiu seus primeiros desenhos como ilustrações de cenas e contos fantásticos. Já adulto, em 1911 Klee decidiu organizar os seus trabalhos desenvolvidos até então, na forma de um catálogo manuscrito de obras, deixando de fora apenas aqueles trabalhos iniciais em que ele julgava faltar “autossuficiência criativa”. Ele reconheceu em seus desenhos de infância – assim como em registros visuais arcaicos – uma naturalidade da expressão pictórica e uma redução à essência que almejava em sua criação artística. A partir dessa constatação, incluiu alguns desses desenhos de infância em seu catálogo de obras.

Paul Klee's grandmother, Anna Catharina Rosina Frick, instilled in him the joy of drawing from a very young age and did not discourage him from using his left hand. Later, the artist himself defined these first drawings of his as illustrations of fantastic tales and scenes. As an adult, in 1911, Klee decided to organize the artworks he had produced up to then, in the form of a handwritten catalogue of works, only leaving out those earlier works he deemed as lacking in “creative self-sufficiency.” He recognized in the drawings from his childhood – as in archaic visual records – a naturalness of pictorial expression and reduction to the essence, which he strove to achieve in his artistic creation. Aware of this, he included some of these childhood drawings in his catalog of works.



Dame im Segelschiff
Senhora no veleiro
Lady in a Sailing Boat
1884, 8

Pferd, Schlitten, 2 Damen
Cavalo, trenó, 2 senhoras
Horse, Sleigh, 2 Ladies
1884, 9

lápis e giz sobre papel sobre
cartão, duas partes
pencil and chalk on paper on
cardboard, two-part
32 x 24,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



Weihnachtsbaum mit Christkind u. Eisenbahn
Árvore de Natal com anjo e trem de brinquedo
Christmas Tree with Angel and Toy Train
1884, 3

Weihnachtsbaum mit Christkind u. Uhr
Árvore de Natal com anjo e relógio
Christmas Tree with Angel and Clock
1884, 4

lápis e giz sobre papel sobre cartão, duas partes
pencil and chalk on paper on cardboard, two-part
24 x 32 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]

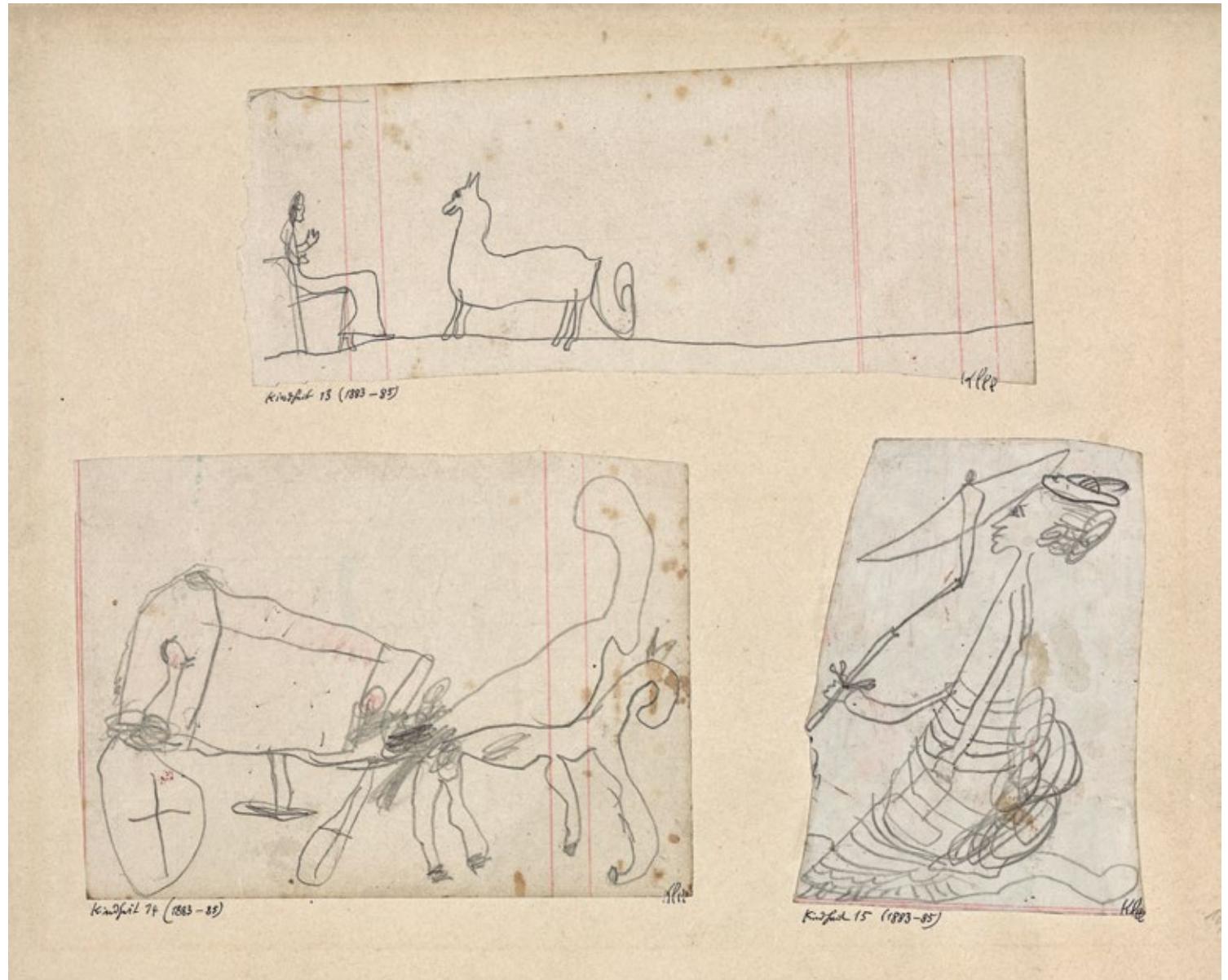


Familie bei Tisch
Família à mesa
Family at Table
1885, 5

Kinder hintereinander
Crianças em sequência
Children, One Behind the Other
1885, 6

Dame am Tisch bei Rotwein
Senhora à mesa com vinho tinto
Lady at Table with Red Wine
1885, 7

lápis e giz sobre papel sobre cartão, três partes
pencil and chalk on paper on cardboard, three-part
32 x 24 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



Azor nimmt die Befehle der
Mad. Grenouillet entgegen
Azor recebe as ordens de
Madame Grenouillet
Azor Receiving Mrs.
Grenouillet's Orders
1883-85, 13

Droschkengespann
Cavalo e carrogem
Horse and Carriage
1883-85, 14

Dame mit Sonnenschirm
Dama com sombrinha
Lady with Parasol
1883-85, 15

lápis sobre papel sobre
cartão, três partes
pencil on paper on
cardboard, three-part
25 x 32,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]

ESTUDOS DA NATUREZA NATURE STUDIES

As primeiras tentativas artísticas de Paul Klee se caracterizam pelo desejo da representação naturalista. Durante sua formação escolar regular em Berna, copiava folhas de calendários de pintores suíços ou, durante passeios, registrava impressões da natureza em esboços naturalistas. Klee desenvolveu habilidades de representação do nu artístico ao frequentar, de 1898 a 1901, a escola particular de desenho de Heinrich Knirr, em Munique. De volta a Berna, aprofundou seus conhecimentos do corpo humano em aulas de anatomia, no Instituto de Medicina da Universidade de Berna. O artista considerava insatisfatórias suas primeiras tentativas na pintura a óleo, enxergando nelas não mais que exercícios técnicos.

Paul Klee's first artistic attempts are characterized by a desire for naturalist representation. During his regular schooling in Bern, he copied pages from calendars by Swiss painters or went on outings to depict impressions from nature in naturalist sketches. From 1898 to 1901, Klee developed abilities in the representation of the artistic nude by attending the private drawing school of Heinrich Knirr, in Munich. Upon his return to Bern, he deepened his knowledge about the human body in human anatomy classes at the Medical Institute of Bern University. The artist was dissatisfied with his first attempts at oil painting, seeing them as no more than technical exercises.



b. Merligen
Próximo a Merligen
Near Merligen
1893

lápis sobre papel sobre cartão
pencil on paper on cardboard
7,9 x 16,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



Genf
Genebra
Geneva
1894

lápis e bico de pena sobre papel
pencil and pen on paper
14,5 x 9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



Ohne Titel
Sem título
Untitled
1894

bico de pena sobre papel
pen on paper
7,8 x 10,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



St. Petersinsel
Ilha de S. Pedro
St. Petersinsel
1898

lápiz sobre papel
pencil on paper
16,6 x 23,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



Ohne Titel (Bäume mit Durchblick
auf eine Wiesenböschung)
Sem título (Árvores com vista para
um declive gramado)
Untitled (Grassy slope seen
through trees)
c. 1898

lápiz sobre papel
pencil on paper
16,6 x 23,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



Ohne Titel (Blumen)
Sem título (Flores)
Untitled (Flowers)
c. 1903

óleo sobre tela sobre cartão;
moldura original
oil on canvas on cardboard;
original frame
36,5 x 31 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



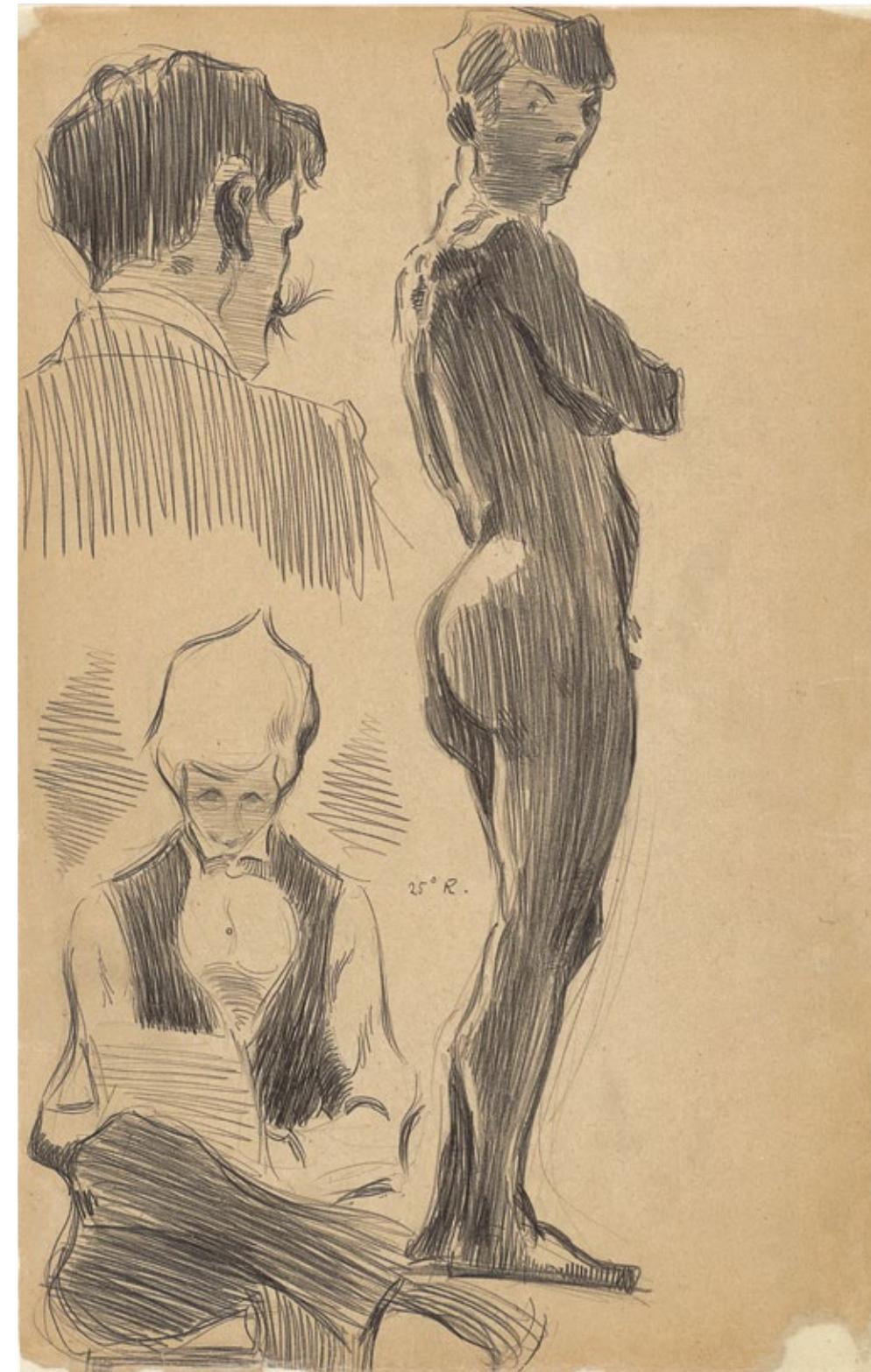
Ohne Titel (Baumgruppe,
Burghausen)
Sem Título (Grupo de
árvores, Burghausen)
*Untitled (Group of trees,
Burghausen)*
c. 1899

óleo sobre cartão
oil on cardboard
34,3 x 48,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



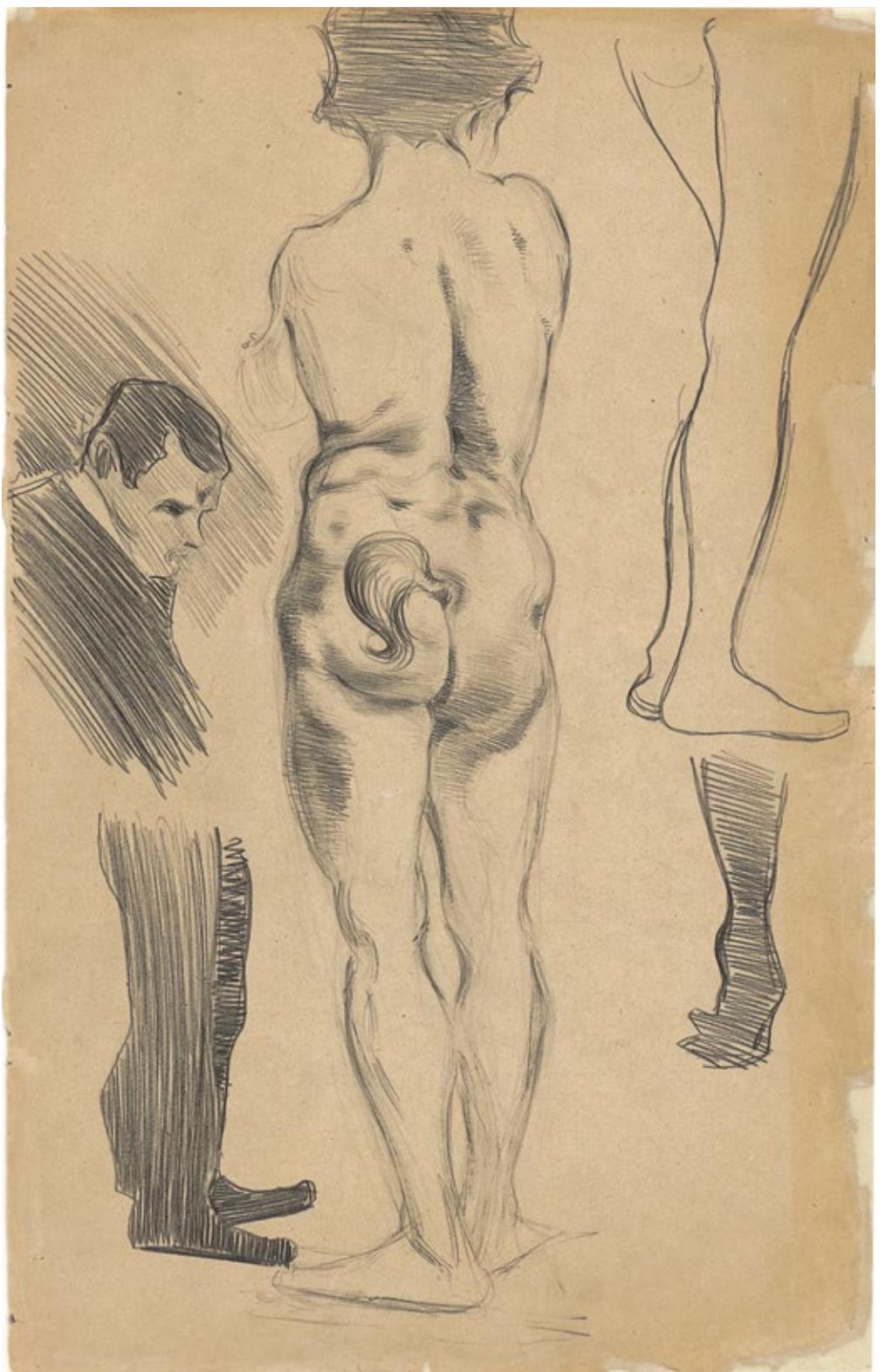
Ohne Titel
Sem título
Untitled
1899 Knirr 07

lápiz sobre papel
pencil on paper
32,5 × 20,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



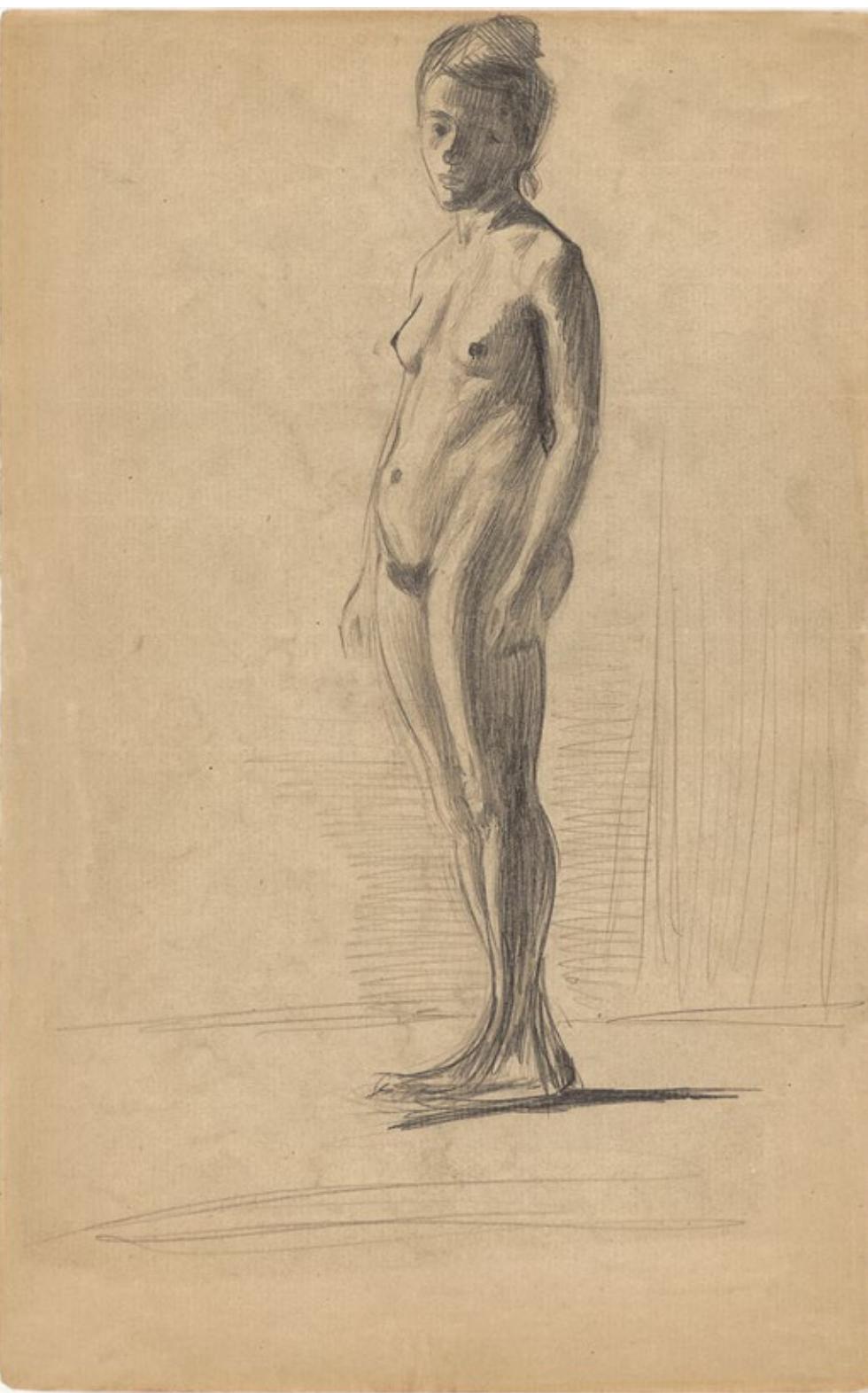
Ohne Titel
Sem título
Untitled
1899 Knirr 03

lápiz sobre papel
pencil on paper
32,5 × 20,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



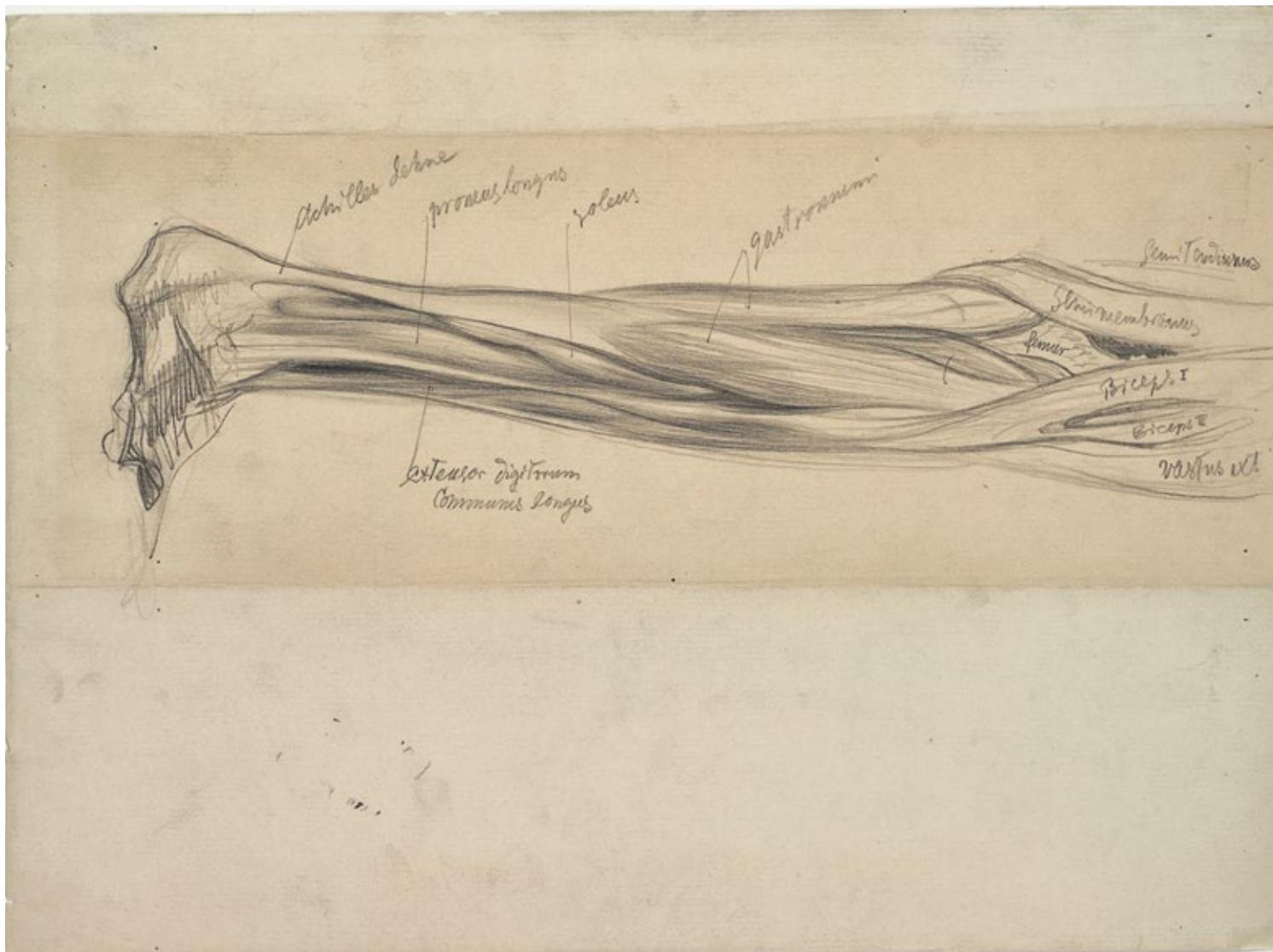
Ohne Titel
Sem título
Untitled
1899 Knirr 11

lápiz sobre papel
pencil on paper
32,5 x 20,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]

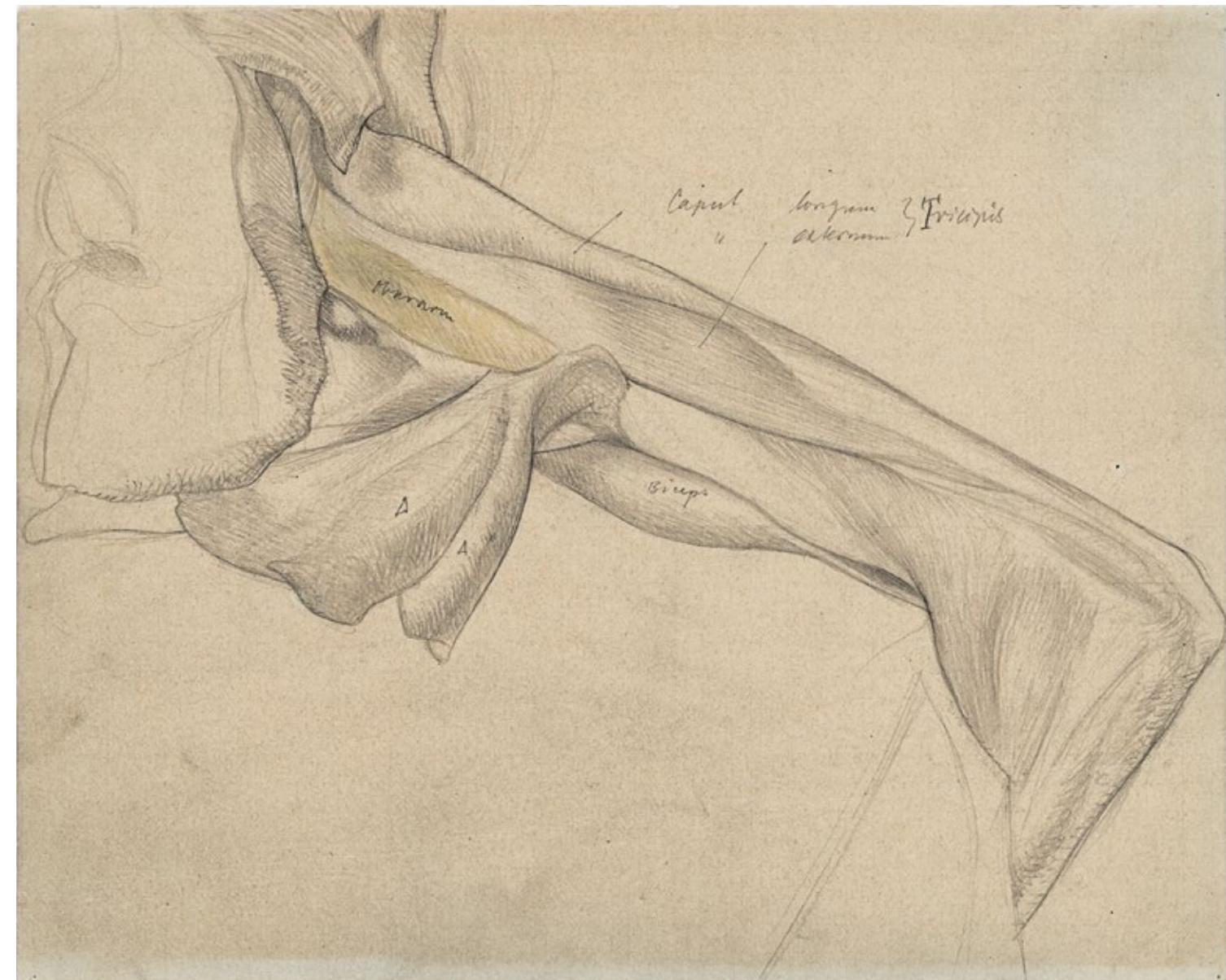


Ohne Titel
Sem título
Untitled
1899 Knirr 01

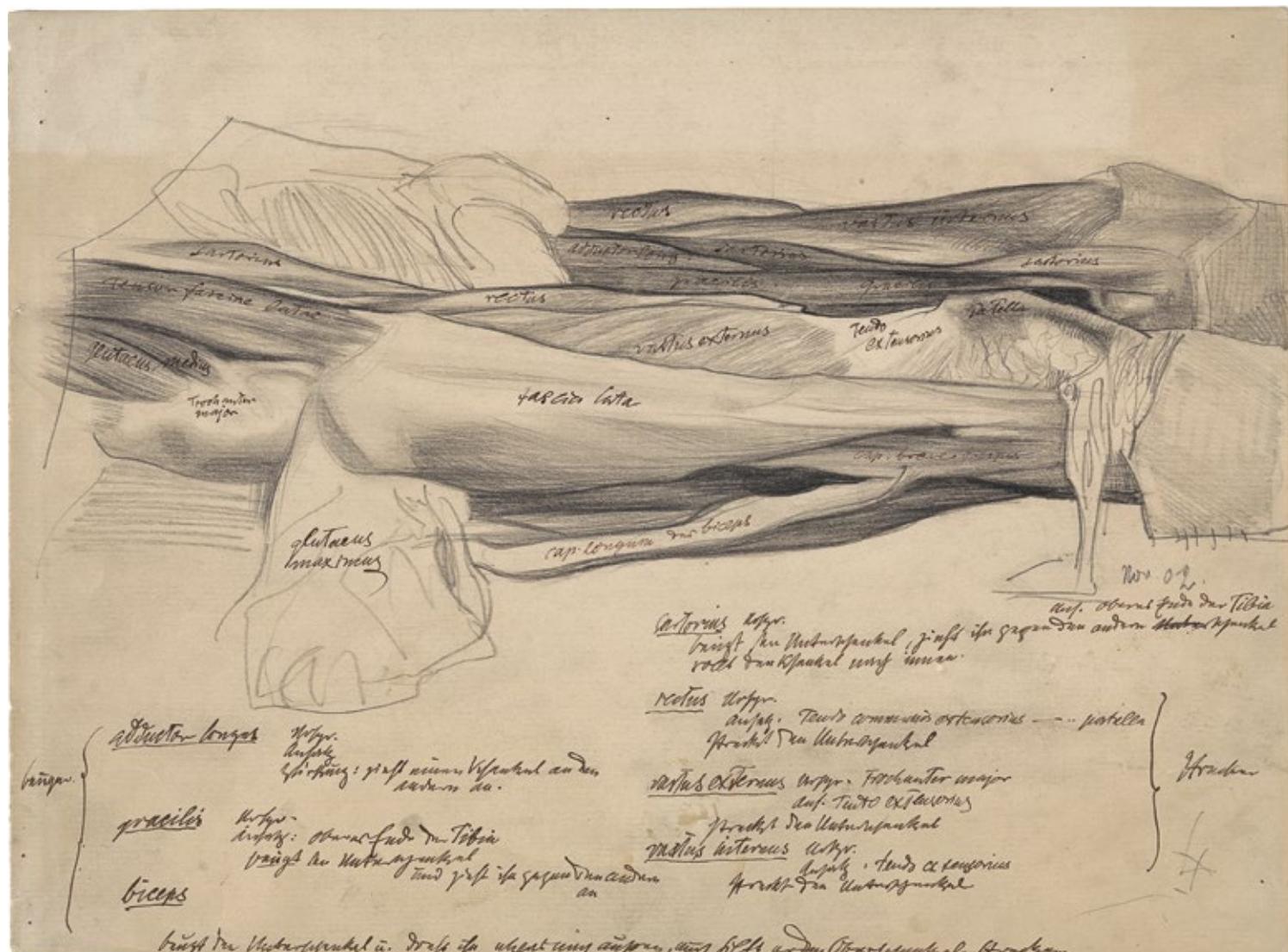
lápiz sobre papel
pencil on paper
32,5 x 20,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



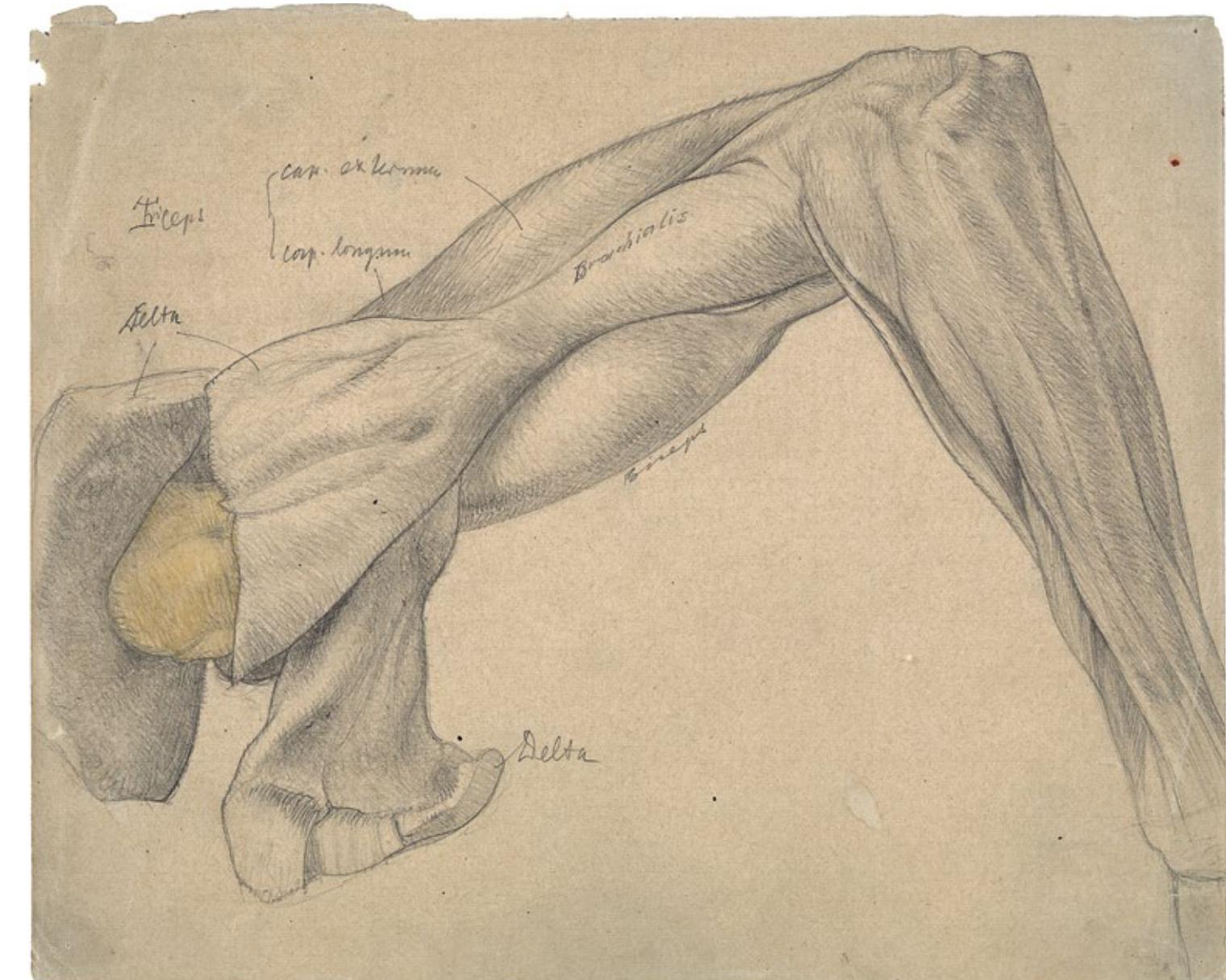
Ohne Titel (Anatomische Zeichnung der Beinmuskulatur)
Sem título (Desenho anatômico da musculatura da perna)
Untitled (Anatomical drawing: muscles of the leg)
1902/03



Ohne Titel (Anatomische Zeichnung der Oberarmmuskulatur)
Sem título (Desenho anatômico da musculatura do braço)
Untitled (Anatomical drawing: muscles of the upper arm)
1902/03



Ohne Titel (Anatomische Zeichnung der Oberschenkelmuskulatur)
Sem título (Desenho anatômico da musculatura da coxa)
Untitled (Anatomical drawing: muscles of the thigh)
1902



Ohne Titel (Anatomische Zeichnung der Armmuskulatur)
Sem título (Desenho anatômico da musculatura do braço)
Untitled (Anatomical drawing: muscles of the arm)
1902/03

INVENÇÕES INVENTIONS

Após uma viagem de formação à Itália, no final de 1901 e início de 1902, Klee retornou à casa dos pais, em Berna, Suíça, para estudos autodidatas. Durante esse período, empenhou-se em desenvolver uma expressão artística própria, oscilando entre estudos da natureza e representações livres de cenas ou personagens de sua imaginação. Entre os anos 1903 e 1905, realizou o que denominou de sua “primeira obra adequada”, composta de uma série de águas-fortes numa linguagem visual própria, que chamou de “Invenções”. A série reflete sua visão cética de mundo e seu desdém pelo código de conduta burguês próprio daqueles anos. Klee observava seus contemporâneos sempre com distanciamento e ironia, questionando os papéis sociais tradicionais, além da própria imagem desses artistas.

After a study trip he took to Italy in late 1901 and early 1902, Klee returned to his parents' house in Bern, Switzerland, for self-taught studies. During this period, he strove to develop his own artistic expression, alternating between studies of nature and free depictions of scenes or characters from his imagination. Between 1903 and 1905, he made what he called "his first significant work," consisting of a series of etchings in his own visual language, which he called "Inventions." The series reflects his skeptical view of the world and his disdain for the code of bourgeois conduct that prevailed in those years. Klee always observed his contemporaries with aloofness and irony, questioning the traditional social roles and the stereotypical image of these artists.



Weib Unkraut säend
Mulher semeando ervas daninhas
Woman Sowing Weeds
1903, 4

água-forte
etching
18,5 x 11,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



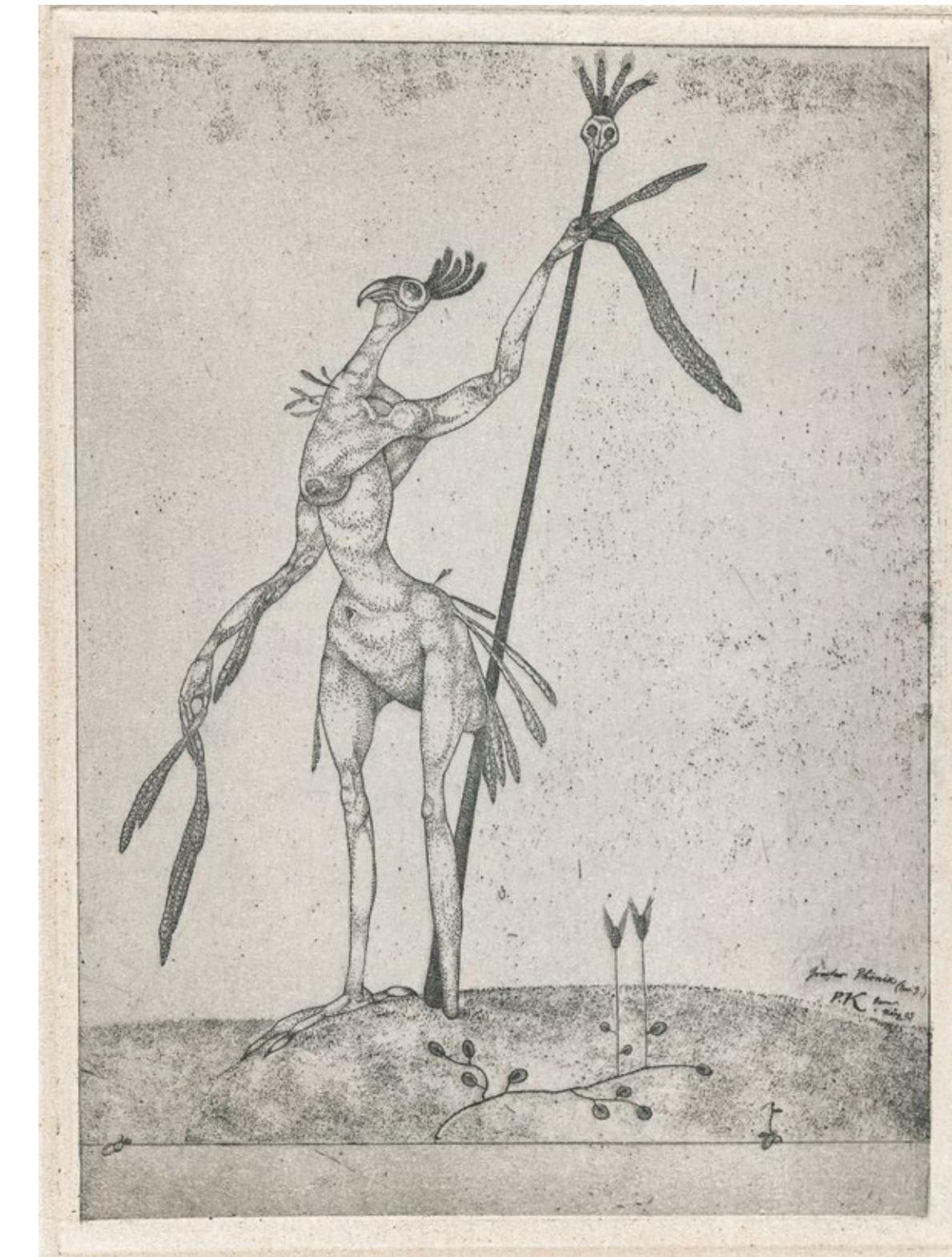
Ein Mann versinkt vor der Krone
Um homem submerge diante da coroa
A Man Sinks down Before the Crown
1904, 11

água-forte
etching
15,9 x 15,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



Weib u. Tier
Mulher e animal
Woman and Beast
1904, 13

água-forte
etching
20 x 22,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



Greiser Phönix (Inv. 9)
Fênix idoso (Inv. 9)
Aged Phoenix (Inv. 9)
1905, 36

água-forte
etching
271 x 19,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]

RETRATOS DE FAMÍLIA FAMILY PORTRAITS

A autoconsciência de Paul Klee como artista é marcada por uma sequência de cinco autorretratos que o representam em diferentes fases de seu fazer artístico: percepção, ponderação e criação. Antes de sua autonomia como artista, Klee cuidou da casa. Depois do casamento, ele e sua esposa Lily mudaram-se para Munique, onde em 1906 nasceu o único filho do casal, Felix. Enquanto Lily ganhava o sustento da família como professora de piano, Klee tomava conta do pequeno Felix, além de desenhar e pintar na cozinha. É dessa época uma série de retratos dos membros da família, que – por falta de alternativa – eram seus principais modelos.

Paul Klee's self-understanding as an artist is evinced in a series of five self-portraits, depicting himself at different phases of his artistic process: perception, pondering and creation. Before achieving professional autonomy as an artist, Klee was a house-husband. After his marriage, he moved to Munich with his wife Lily, where the couple's only son, Felix, was born in 1906. While Lily earned the family income as a piano teacher, Klee took care of the little Felix, and drew and painted in the kitchen. Dating from this time there is a series of portraits of the members of his family who – for lack of an alternative – were his main models.



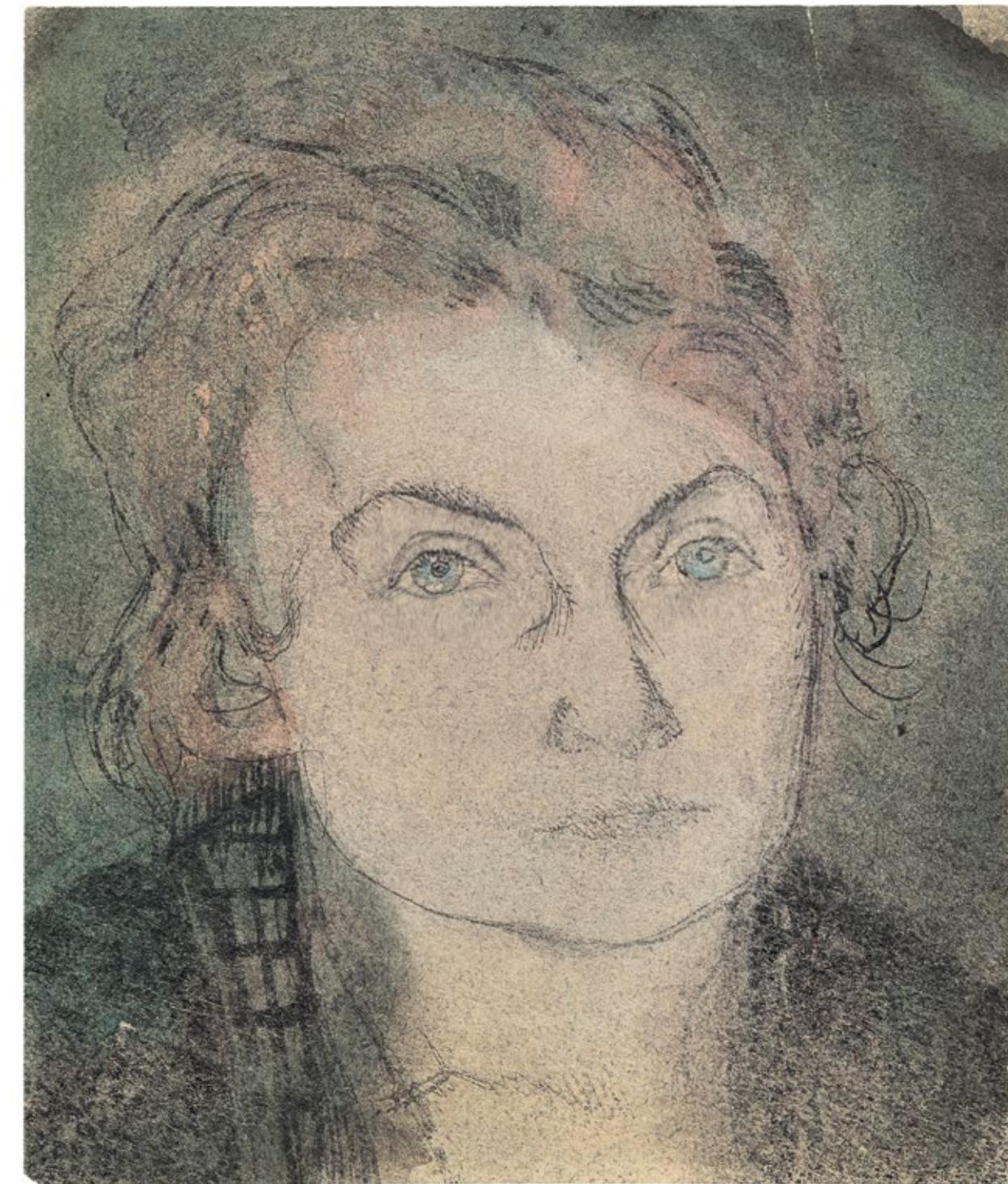
Lily
1905, 32

lápis e aquarela sobre papel
sobre cartão
pencil and watercolor on paper
on cardboard
29,4 x 21,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



Bildnis einer Frau
Retrato de uma mulher
Portrait of a Woman
1907, 30

carvão, bico de pena e aquarela
sobre papel sobre cartão
charcoal, pen and watercolor
on paper on cardboard
25,5 x 30,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



Ohne Titel (Lily Klee-Stumpf)
Sem título (Lily Klee-Stumpf)
Untitled (Lily Klee-Stumpf)
c. 1906

lápis e aquarela sobre papel
pencil and watercolor on paper
12/11,5 x 9,5/10,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



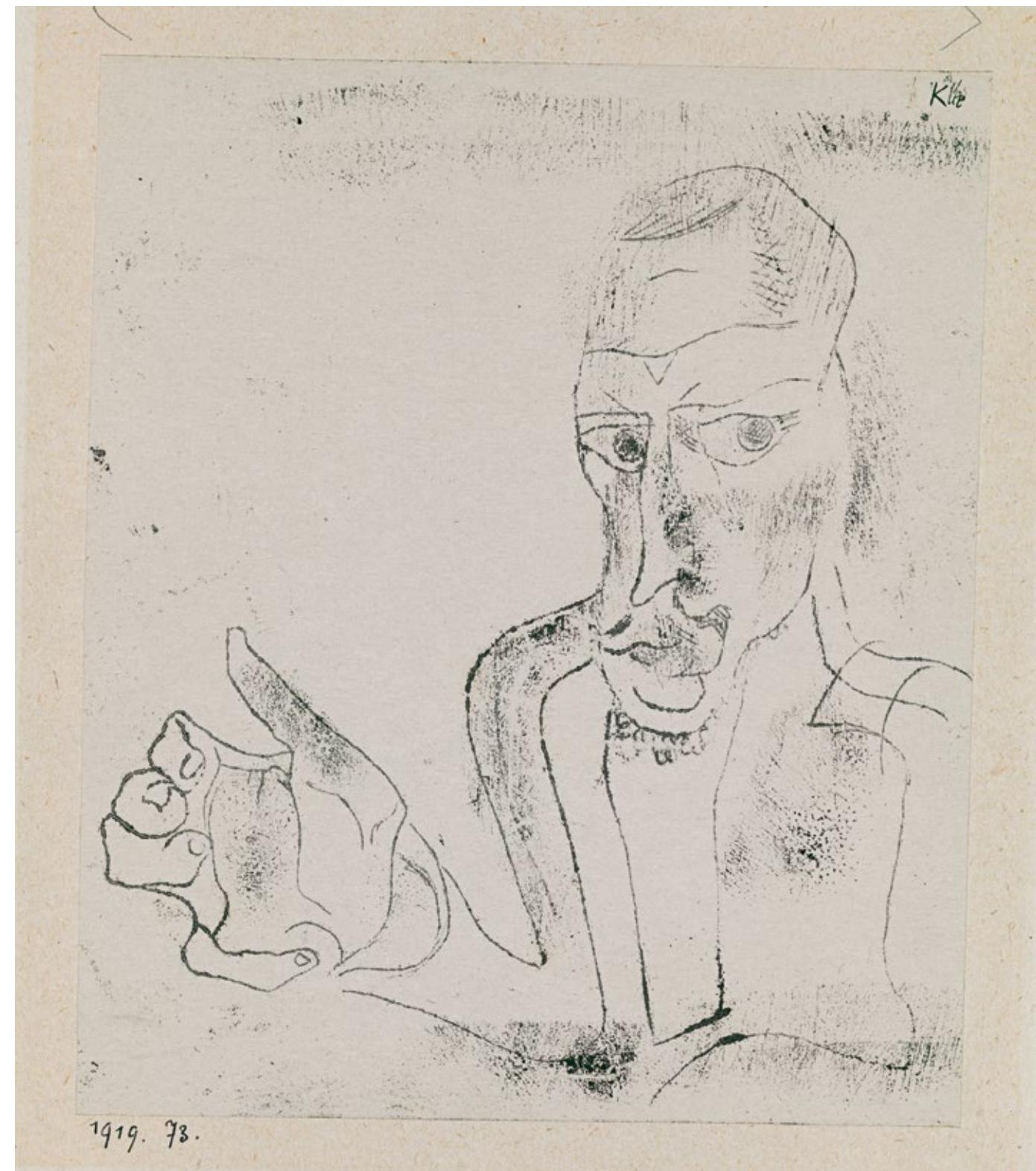
Kinderbildnis
Retrato de uma criança
Portrait of a Child
1908, 64

aquarela sobre papel
watercolor on paper
29,9 × 23,4/24,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



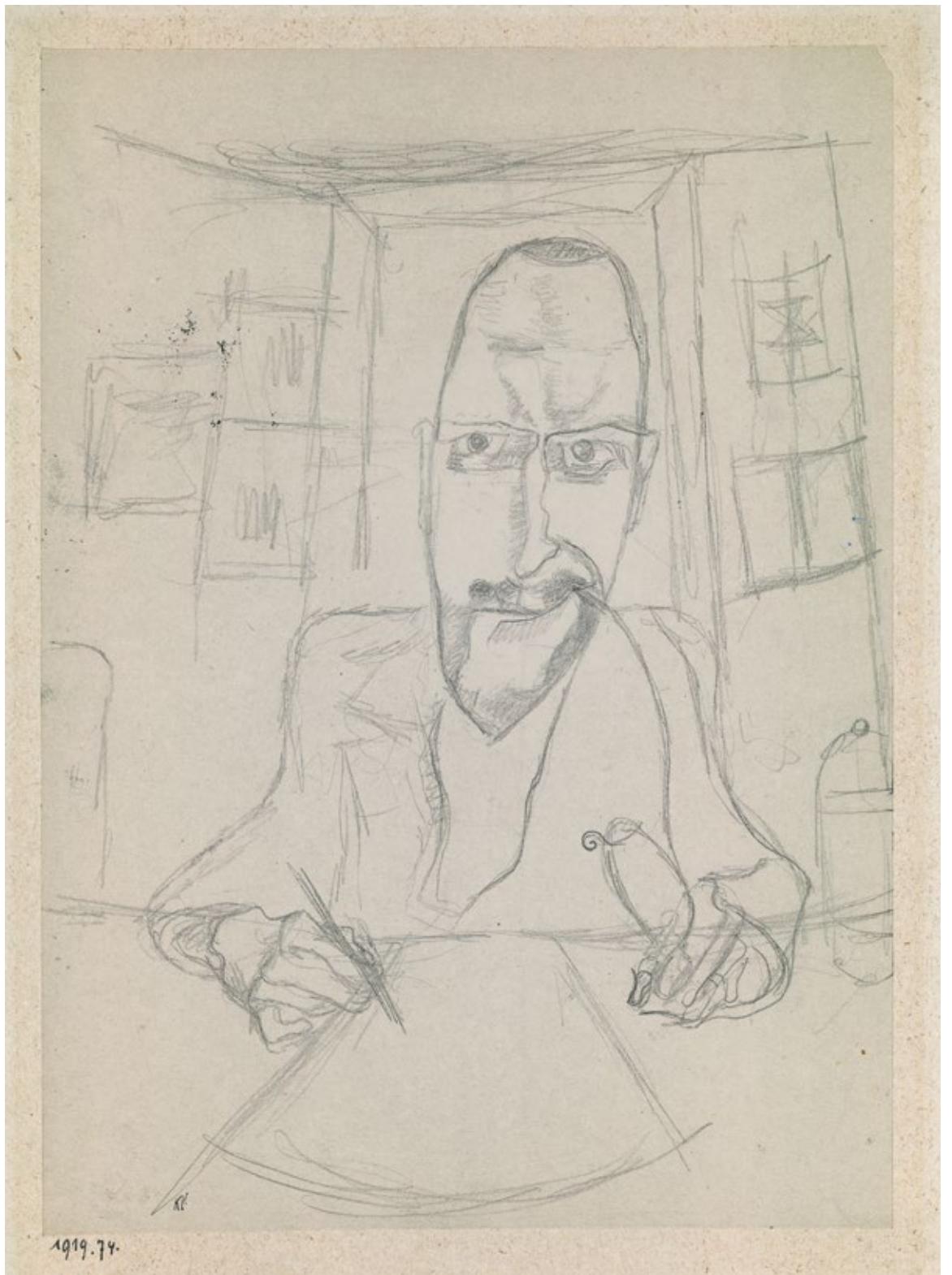
Empfindender Künstler
Artista sentindo
Feeling Artist
1919, 72

desenho transferido a óleo sobre
papel sobre cartão
*oil transfer drawing on paper
on cardboard*
26,1 x 17,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



Abwägender Künstler
Artista ponderando
Pondering Artist
1919, 73

desenho transferido a óleo sobre
papel sobre cartão
*oil transfer drawing on paper
on cardboard*
19,7 x 16,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



Formender Künstler
Artista criando
Creating Artist
1919, 74

lápis sobre papel sobre cartão
pencil on paper on cardboard
27,2 x 19,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



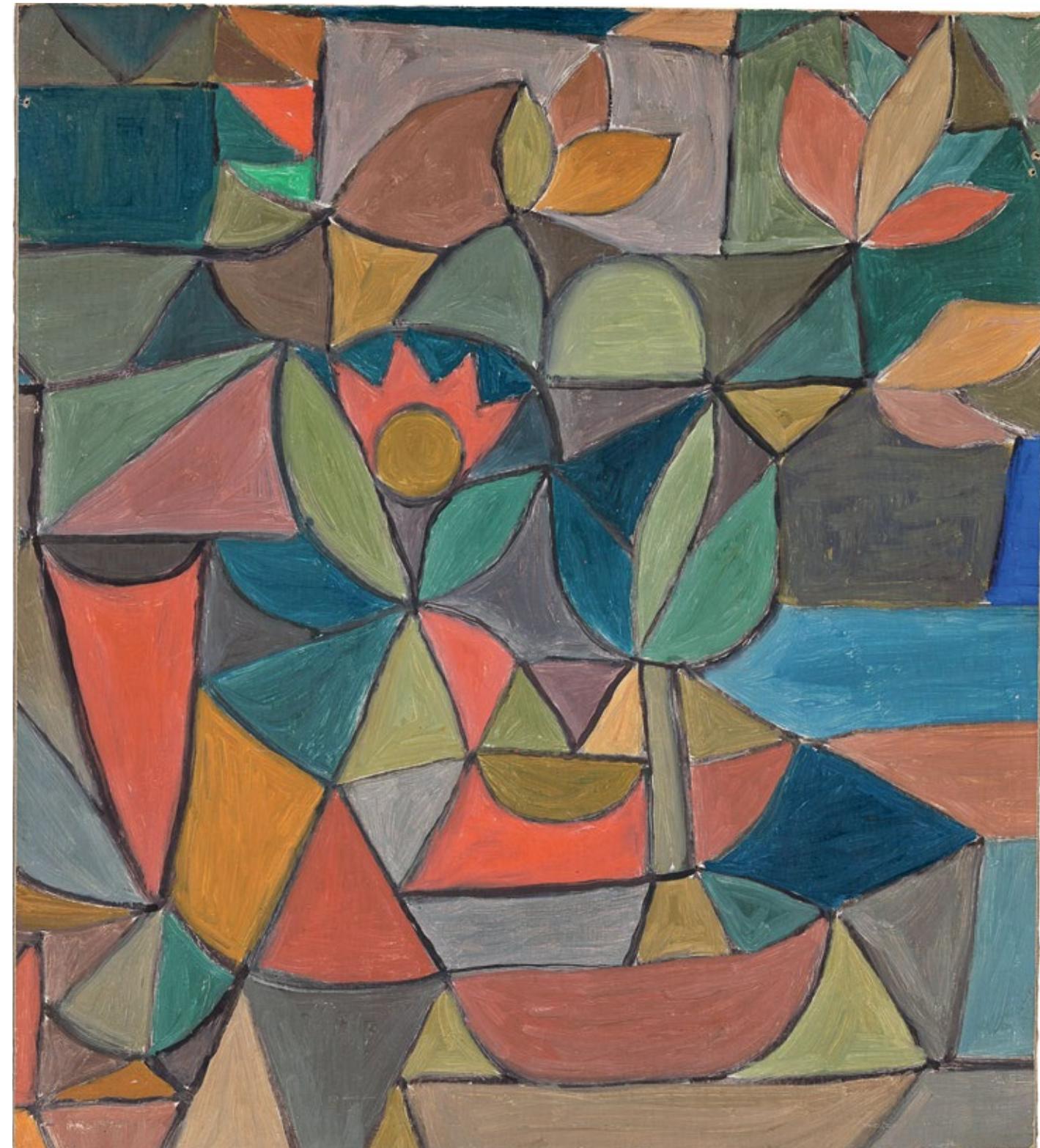
Junger Proletarier
Jovem proletário
Young Proletarian
1919, 111

óleo sobre cartão
oil on cardboard
24,4 x 22,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee

CAMINHOS PARA A ABSTRAÇÃO PATHS TO ABSTRACTION

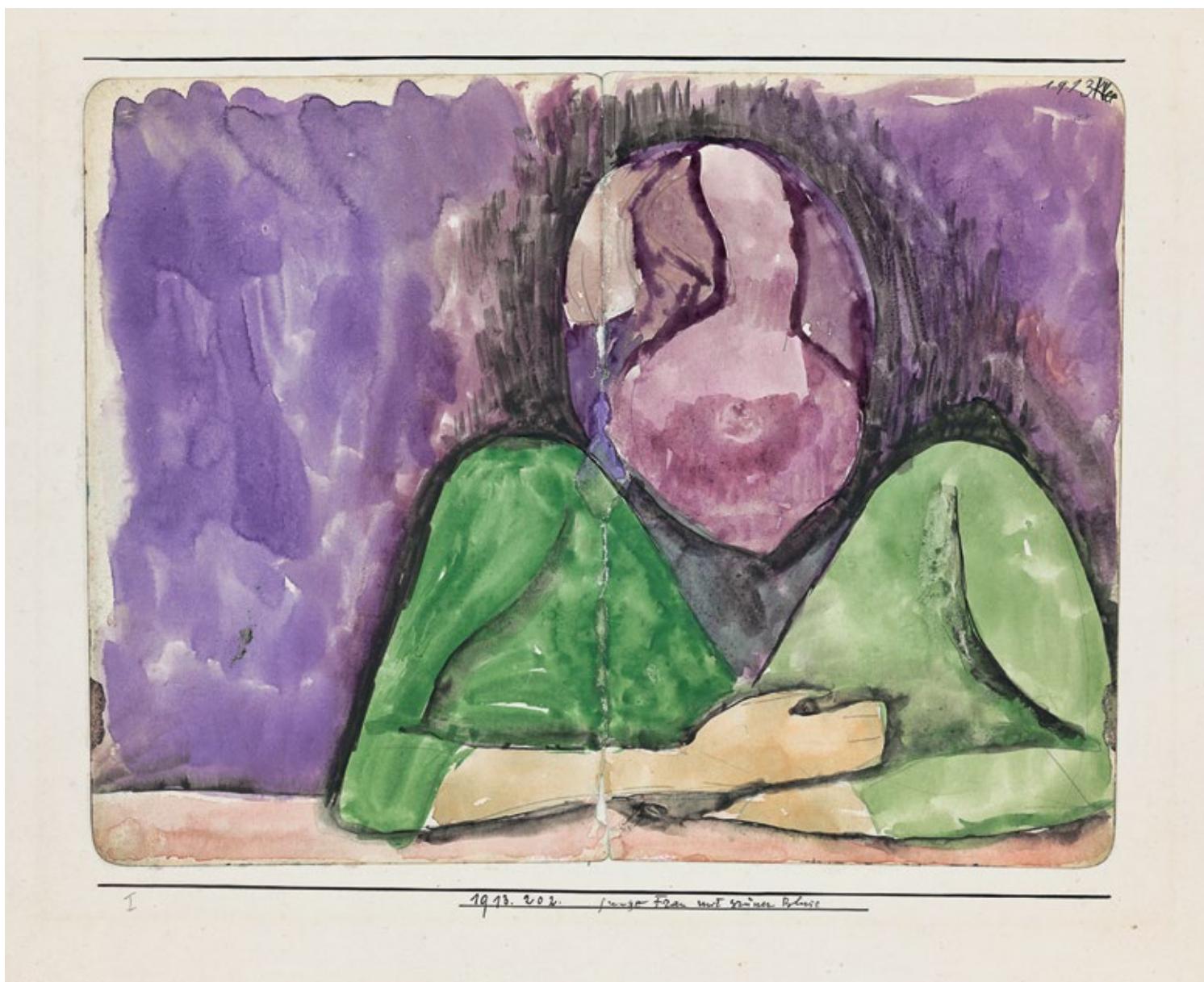
Ao analisar a obra de Wassily Kandinsky, o cubismo, e o orfismo de Robert Delaunay, a questão da abstração pictórica tornou-se o tema central para Paul Klee durante os anos 1910. Além da arquitetura, a natureza também servia de modelo para a linguagem da forma abstrata de Klee. Nesse sentido, seu olhar se deslocou do exterior para o interior do objeto. Ele afirmava: “A arte não reproduz o visível, ela torna visível”. Estava convencido de que deveria representar a estrutura e a construção inerentes à natureza e à arquitetura. Inspirado pela estilística do campo de cor de Delaunay, a quem visitou no ateliê parisiense do artista, e a partir da experiência cognitiva vivenciada na viagem à Tunísia em 1914, Klee alcançou a maestria no trabalho com a cor.

Upon analyzing the work of Wassily Kandinsky, cubism, and the orphism of Robert Delaunay, the question of pictorial abstraction became a central theme for Paul Klee during the 1910s. Besides architecture, nature also served as a model for Klee's abstract language. In this sense, his gaze shifted from the exterior to the interior of the object. He stated: "Art does not reproduce the visible; rather, it makes visible." He was convinced that he should represent the structure and construction inherent to nature and architecture. Inspired by the color-field style of Delaunay, whom he visited in his Parisian studio, and based on impressions he experienced during his trip to Tunisia in 1914, Klee became a master in working with color.



Ohne Titel (Komposition mit Blüten und Blättern)
Sem título (Composição com flores e folhas)
Untitled (Composition with flowers and leaves)
c. 1932

óleo sobre cartão; moldura original
oil on cardboard; original frame
32 x 28,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



junge Frau mit grüner Bluse
Mulher jovem com blusa verde
Young Woman with Green Blouse
1913, 202

aquarela e lápis sobre
papel sobre cartão
watercolor and pencil on
paper on cardboard
21 × 27,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



Austritt aus dem Schosshaldenholz
Saindo da floresta de Schosshalde
Leaving the Schosshaldenholz
1913, 200

aquarela sobre papel sobre cartão
watercolor on paper on cardboard
21 × 28,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



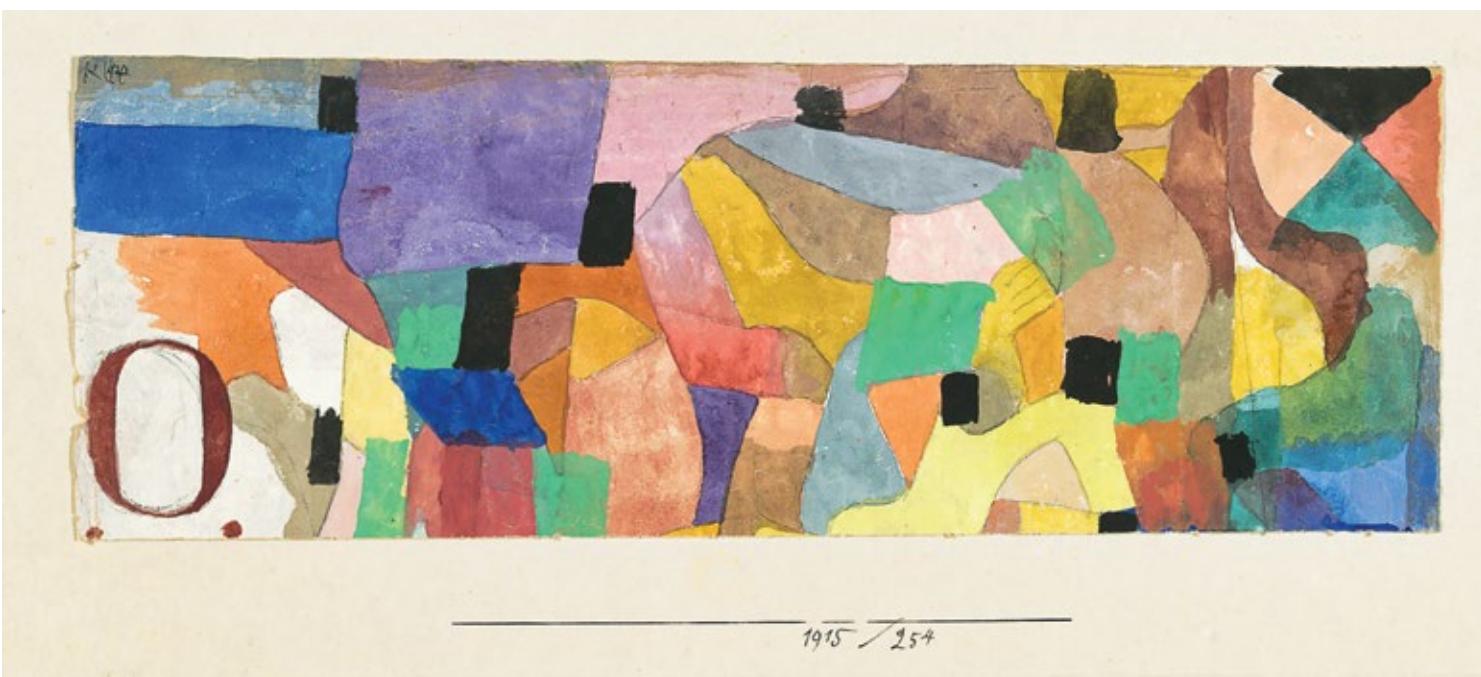
In den Häusern v. St. Germain
Nas casas de St. Germain
In the Houses of St. Germain
1914, 110

aquarela sobre papel sobre cartão
watercolor on paper on cardboard
15,5 x 15,9/16,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



Komposition mit Fenstern
Composição com janelas
Composition with Windows
1919, 156

óleo e bico de pena sobre
cartão; moldura original
oil and pen on cardboard;
original frame
50,4 x 38,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



1915 / 254

"O" breites Format
"O" formato largo
"O" Wide Format
1915, 254

aquarela e lápis sobre papel
revestido sobre cartão
watercolor and pencil on
primed paper on cardboard
10,5/10 x 29,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



Drei Blumen
Três flores
Three Flowers
1920, 183

óleo sobre cartão revestido
oil on primed cardboard
19,5 x 15 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



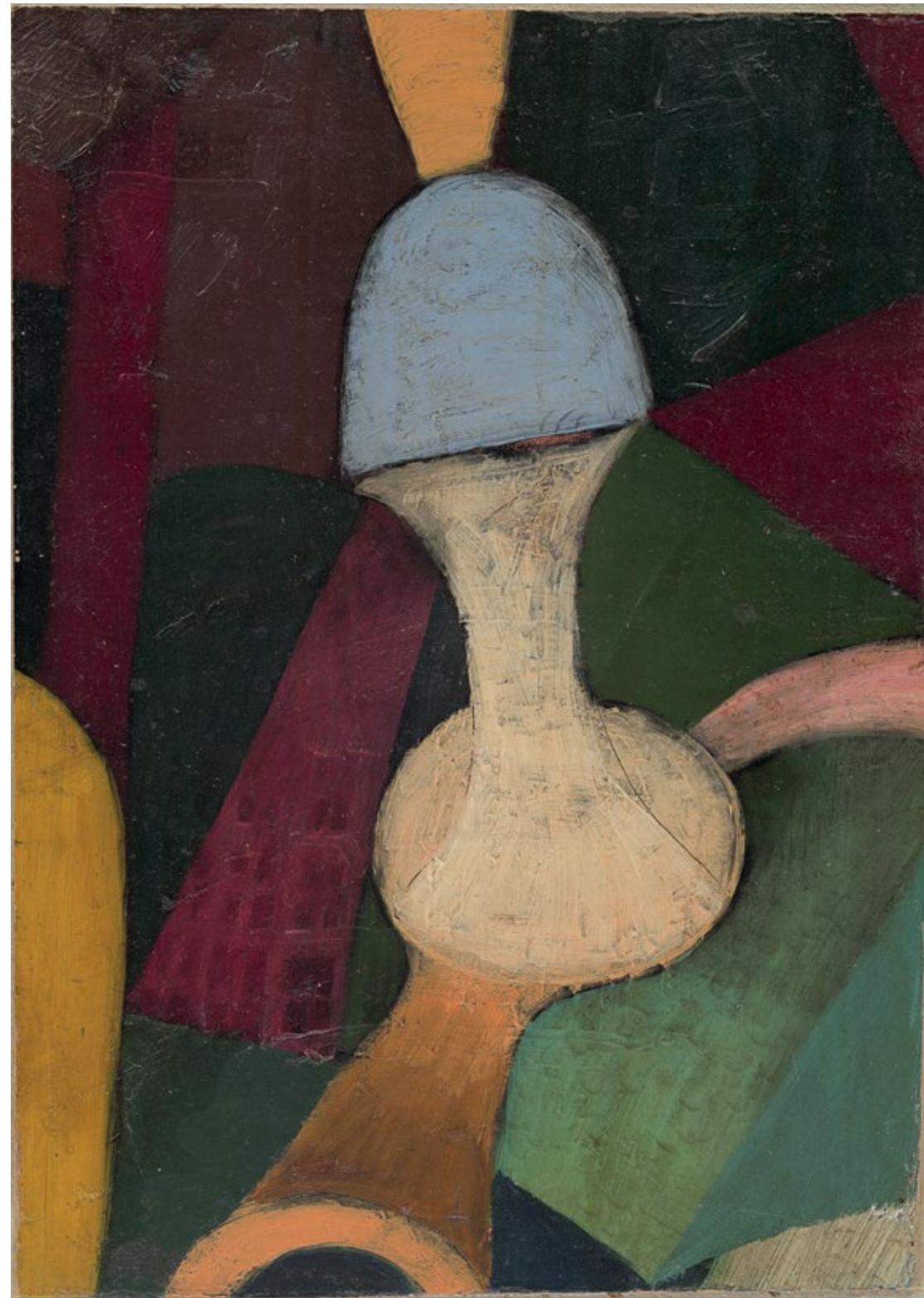
Ohne Titel (Zeltstadt im Gebirge)
Sem título (Cidade de tendas
nas montanhas)
Untitled (City of tents in the mountains)
1920, 182 gespalten 2

óleo sobre cartão
oil on cardboard
19 x 26,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



mit der roten Fahne
Com a bandeira vermelha
With the Red Flag
1915, 248

aquarela, óleo e lápis
sobre cartão revestido
watercolor, oil and pencil
on primed cardboard
31 x 26 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



Ohne Titel
Sem título
Untitled
1920, 185 gespalten 2

óleo sobre cartão
oil on cardboard
25,2 × 18 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee

O MUNDO COMO PALCO THE WORLD AS A STAGE

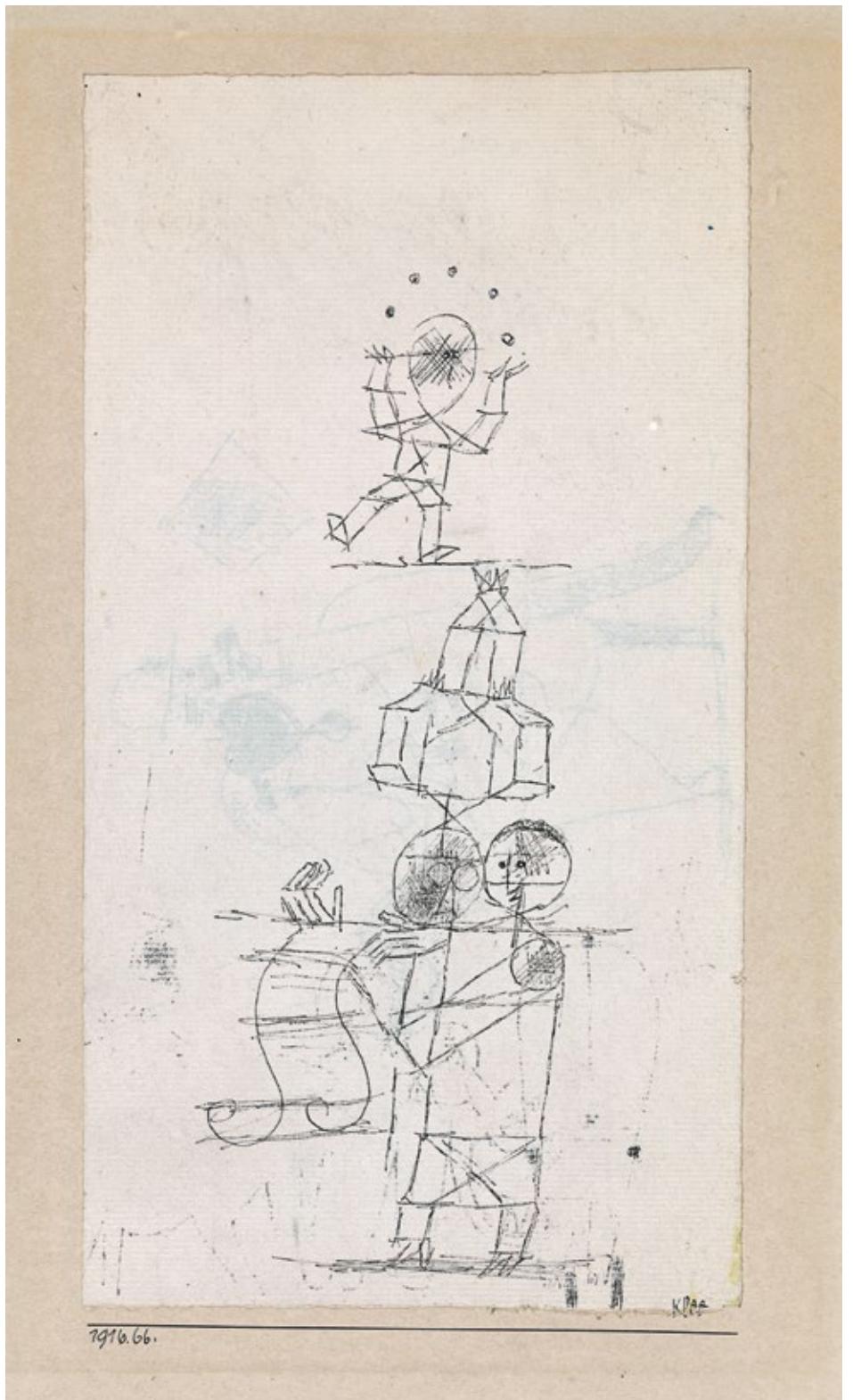
Paul Klee era um apaixonado espectador do teatro – da ópera ao popular teatro de fantoches. Personagens de musicais e de outras peças dramatúrgicas, assim como o palhaço, a marionete ou o acrobata povoavam seu imaginário enigmático. Klee fez constantes associações entre o teatro e a vida. Em suas obras, as representações de personagens como o equilibrista ou o acrobata, por exemplo, com suas arriscadas exibições de equilíbrio e em risco constante, assemelhavam-se à insegurança da própria vida do artista. Como um espectador do teatro, Klee observava as pessoas ao seu redor e comentava os acontecimentos nas suas obras, quase sempre com uma visão irônica e distanciada. Também o filho Felix, que mais tarde viria a se tornar diretor de ópera, brincava e ironizava sobre a vida na Bauhaus. Usando os fantoches criados pelo pai e um palco que ele mesmo construiu na marcenaria, Felix encenava, para amigos e familiares, histórias sobre o cotidiano da escola onde o pai lecionava.

Paul Klee was a passionate spectator of theater – in everything from opera to popular puppet theater. Characters from musicals and other dramatic plays, as well as the clown, the puppet or the acrobat populated his enigmatic imagination. Klee made constant associations between theater and life. His depictions of characters such as the tightrope walker and the acrobat, for example, with their daring balancing acts, constantly at risk, resembled how the artist's own life was also insecure. As a theater spectator, Klee observed the people around him and commented on them in his artworks, nearly always from an ironic and distanced viewpoint. His son Felix, who later became an opera director, could also represent life at the Bauhaus in a playful and ironic way. Using the puppets created by his father and a stage that he himself built in the carpentry workshop, Felix staged stories for friends and family about the daily life at the school where his father taught.



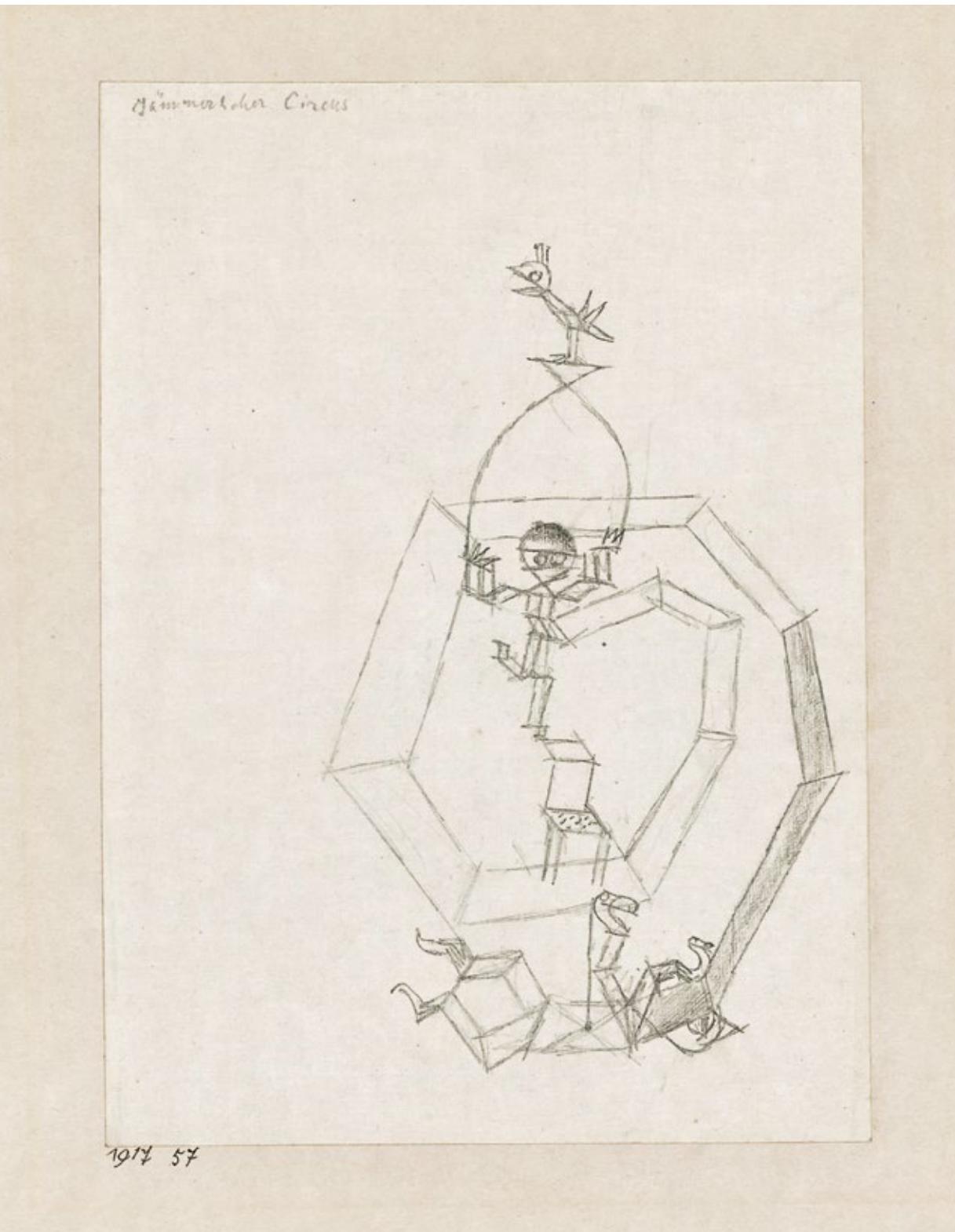
Replik der Handpuppe
Elektrischer Spuk
Réplica do fantoche
Fantasma eléctrico
Replica of the hand puppet
Electrical Spook

fantoche
hand puppet
36 × 15 × 9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



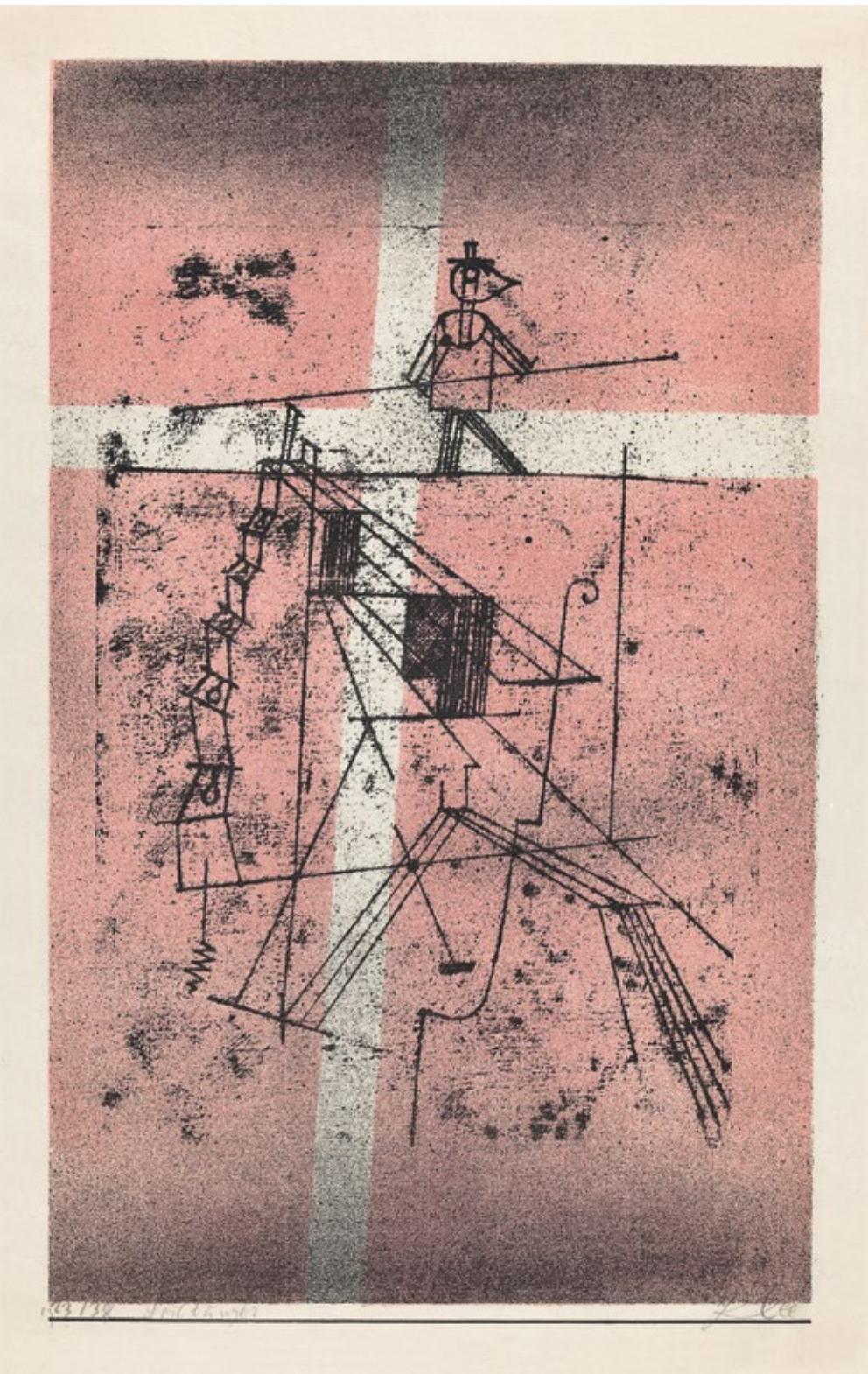
Akrobaten u. Jongleur
Acrobatas e malabarista
Acrobats and Juggler
1916, 66

bico de pena sobre papel sobre cartão
pen on paper on cardboard
24,1 x 12,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



Jämmerlicher Circus
Circo miserável
Miserable Circus
1917, 57

lápis sobre papel sobre cartão
pencil on paper on cardboard
19,3 x 14 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



Seiltänzer
Equilibrista
Tightrope Walker
1923, 138

litogravura
lithograph
43,2 × 26,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



Replik der Handpuppe
Breitohrcloon
Réplica do fantoche
Palhaço orelhudo
Replica of the hand puppet
Big-Eared Clown

fantoche
hand puppet
48,5 × 17 × 13,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



Replik der Handpuppe
Vogelscheuchengespenst
Réplica do fantoche
Espantalho fantasma
Replica of the hand puppet
Ghost of a Scarecrow

fantoche
hand puppet
44 × 15 × 11 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



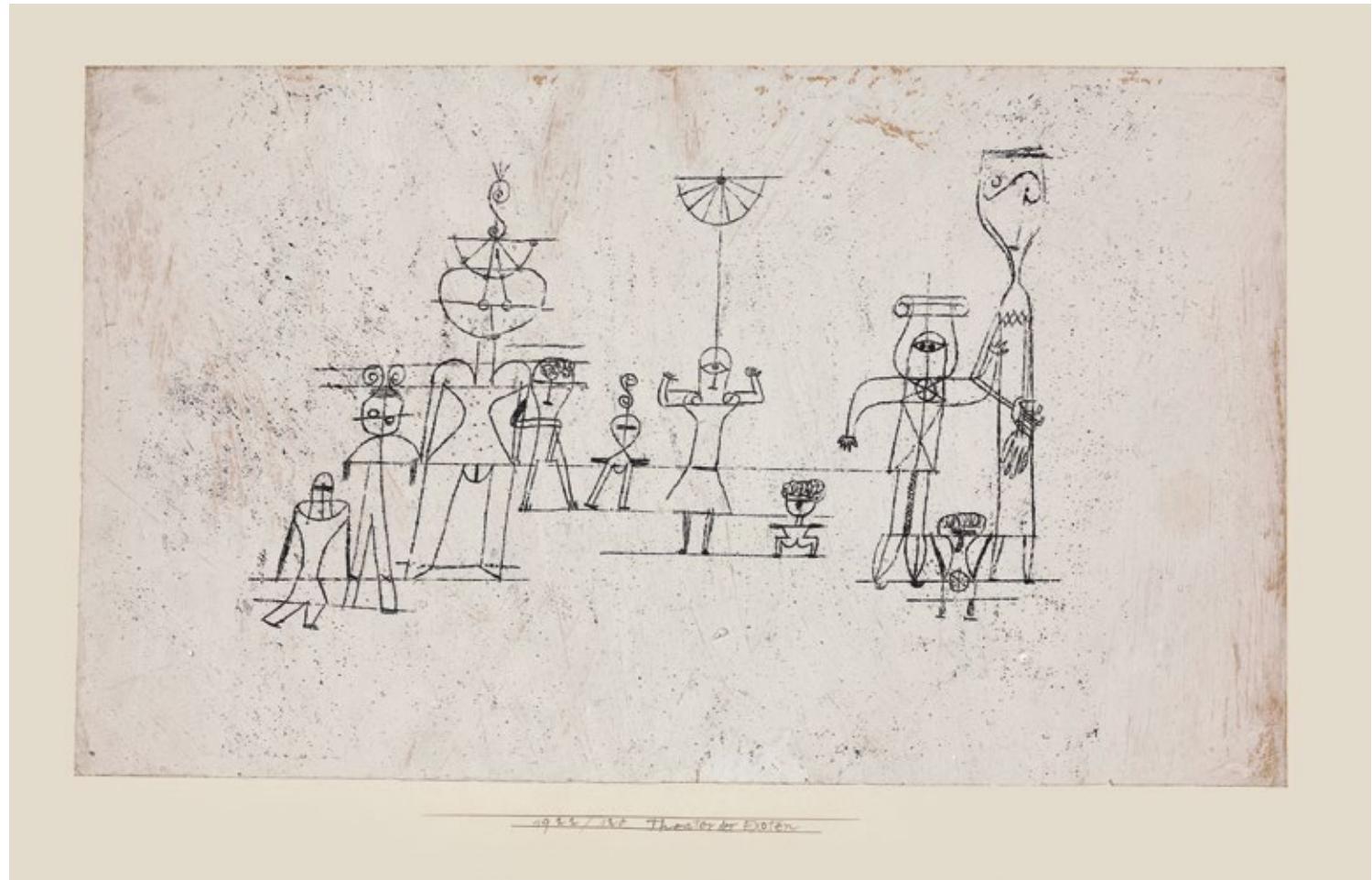
Replik der Handpuppe
Selbstporträt
Réplica do fantoche
Autorretrato
Replica of the hand puppet
Self-Portrait

fantoche
hand puppet
37 × 23 × 14 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



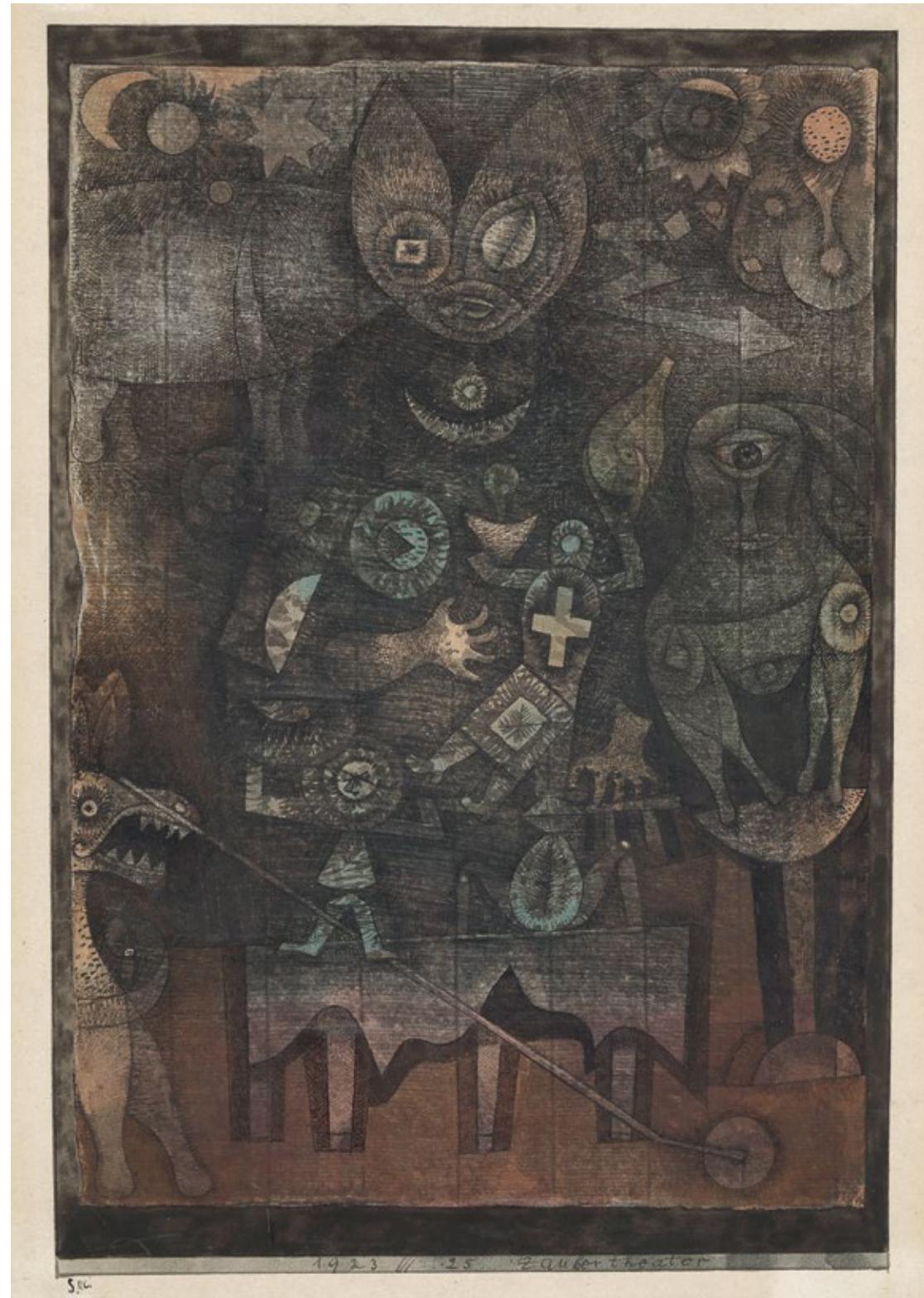
mit der Marionette
Com a marionete
With the Puppet
1919, 159

óleo e pincel sobre gaze
revestida com gesso sobre cartão
oil and brush on primed gauze
on cardboard
37,5 x 32 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



Theater der Exoten
Teatro dos exóticos
Exotics' Theatre
1922, 120

desenho transferido a óleo sobre
papel revestido sobre cartão
oil transfer drawing on primed
paper on cardboard
22,4/22,6 x 37,9/38,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



Zaubertheater
Teatro mágico
Magic Theatre
1923, 25

bico de pena, pincel e aquarela sobre
papel sobre cartão
pen, brush and watercolor on
paper on cardboard
30,6/31 x 21,2/21,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



Genien (Figuren aus einem Ballett)
Gênios (Personagens de um balé)
Genii (Figures from a Ballet)
1922, 122

bico de pena, aquarela e lápis sobre
papel sobre cartão
pen, watercolor and pencil on
paper on cardboard
24 x 16,4/15,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



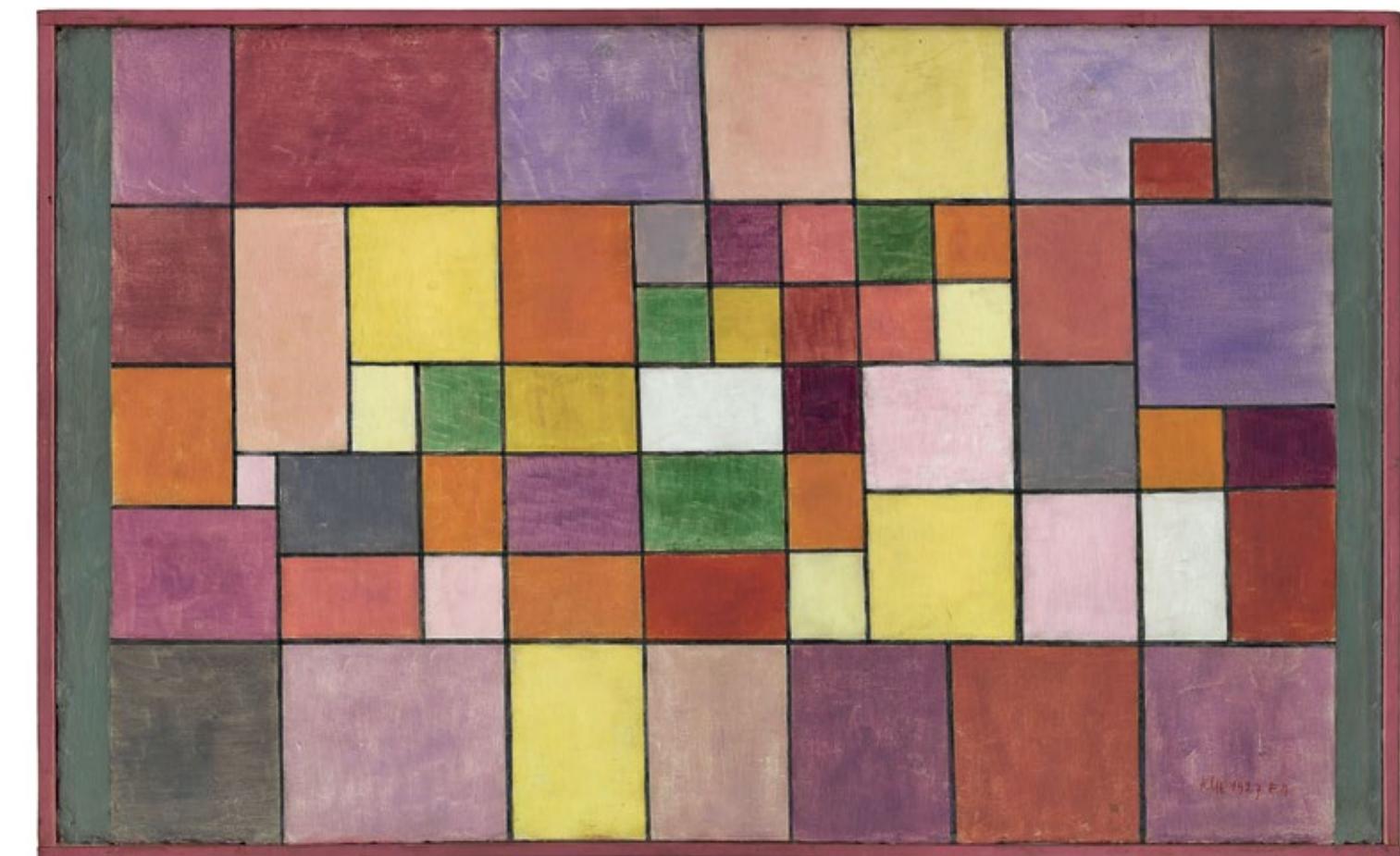
Replik der Handpuppe
Gekrönter Dichter
Réplica do fantoche
Poeta coroado
Replica of the hand puppet
Crowned Poet

fantoche
hand puppet
36 x 17 x 13 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]

PROFESSOR NA BAUHAUS PROFESSOR AT THE BAUHAUS

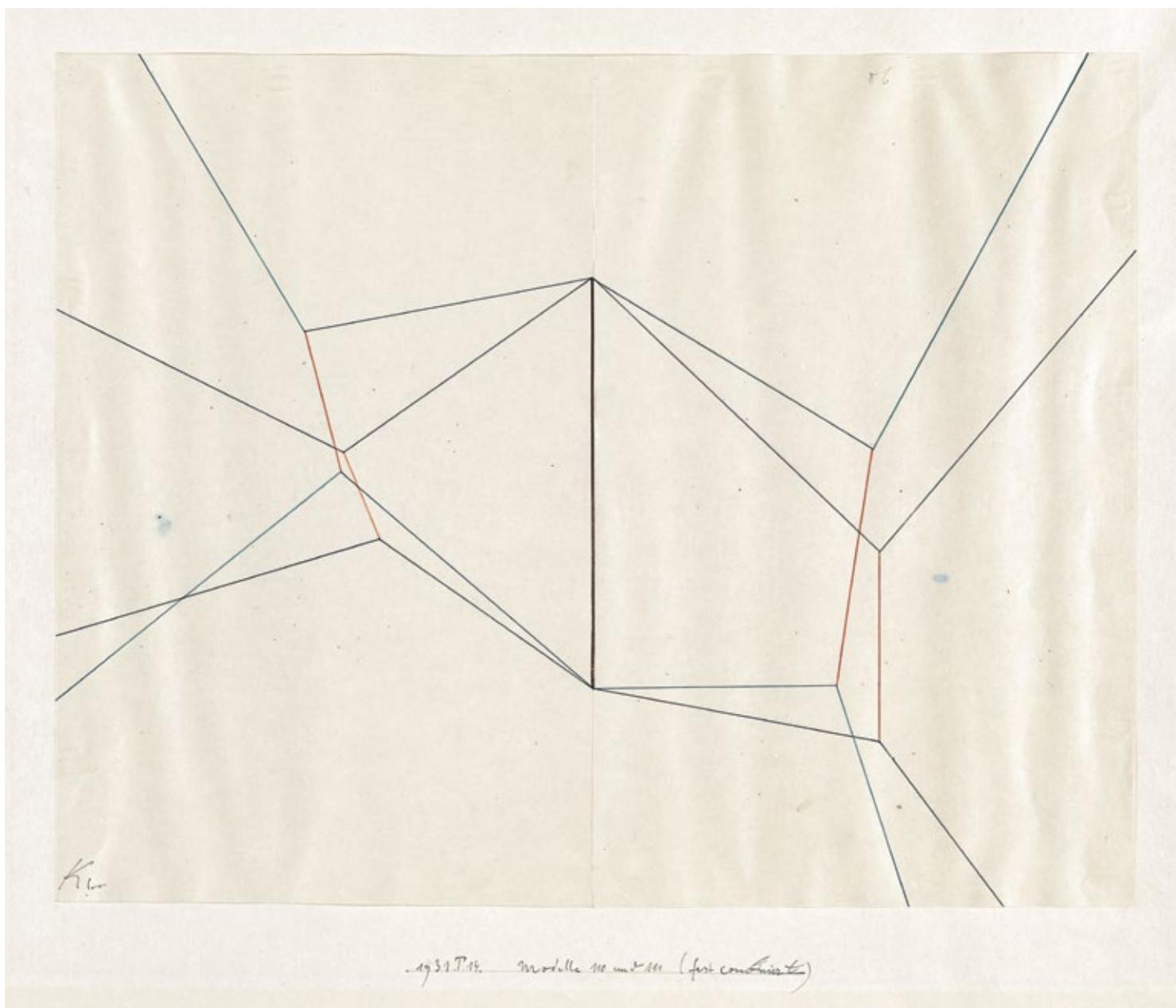
A partir de 1921, Klee passou a lecionar teoria da forma no curso básico da Bauhaus, em Weimar e, posteriormente, a partir de 1926, em Dessau, ambas na Alemanha. Ele se interessava principalmente por ensinar a seus alunos uma “configuração viva”. Nos primeiros semestres, a estratégia escolhida foi a de apontar para os processos naturais de crescimento. Mais tarde, ele usaria esse conhecimento da natureza para trabalhar questões ligadas à geometria. Klee também sabia aproveitar de maneira produtiva a teoria da configuração planimétrica e estereométrica em seu próprio trabalho. Em 1931, surgiram várias séries de desenhos de construções de linhas geométricas, seguindo modelos que ele montava a partir de varetas, elásticos e fios. Klee produzia até 15 variações de um mesmo modelo. Ele brincava com as formas na medida em que as rebatia, projetava, distorcía ou girava. Em desenhos de caráter construtivista, tratava também de temas narrativos.

From 1921 onward, Klee began to teach the theory of form in the basic core course of the Bauhaus at its initial location in Weimar, and later, starting in 1926, at its new location in Dessau, both in Germany. He was mainly interested in teaching his students a “living configuration.” In the first semesters, his strategy was to point to the natural processes of growth. Later he used this knowledge of nature to work on questions linked to geometry. Klee also knew how to productively apply the theory of planimetric and stereometric configuration in his own work. In 1931 there arose various series of drawings of constructions, made with geometric lines, based on models that he made with wooden sticks, rubber bands and threads. Klee would produce up to fifteen variations of a single model. He played with the shapes, bending, projecting, distorting and twisting them. In his drawings of a constructivist character, he also resorted to these models as the basis for narrative themes.

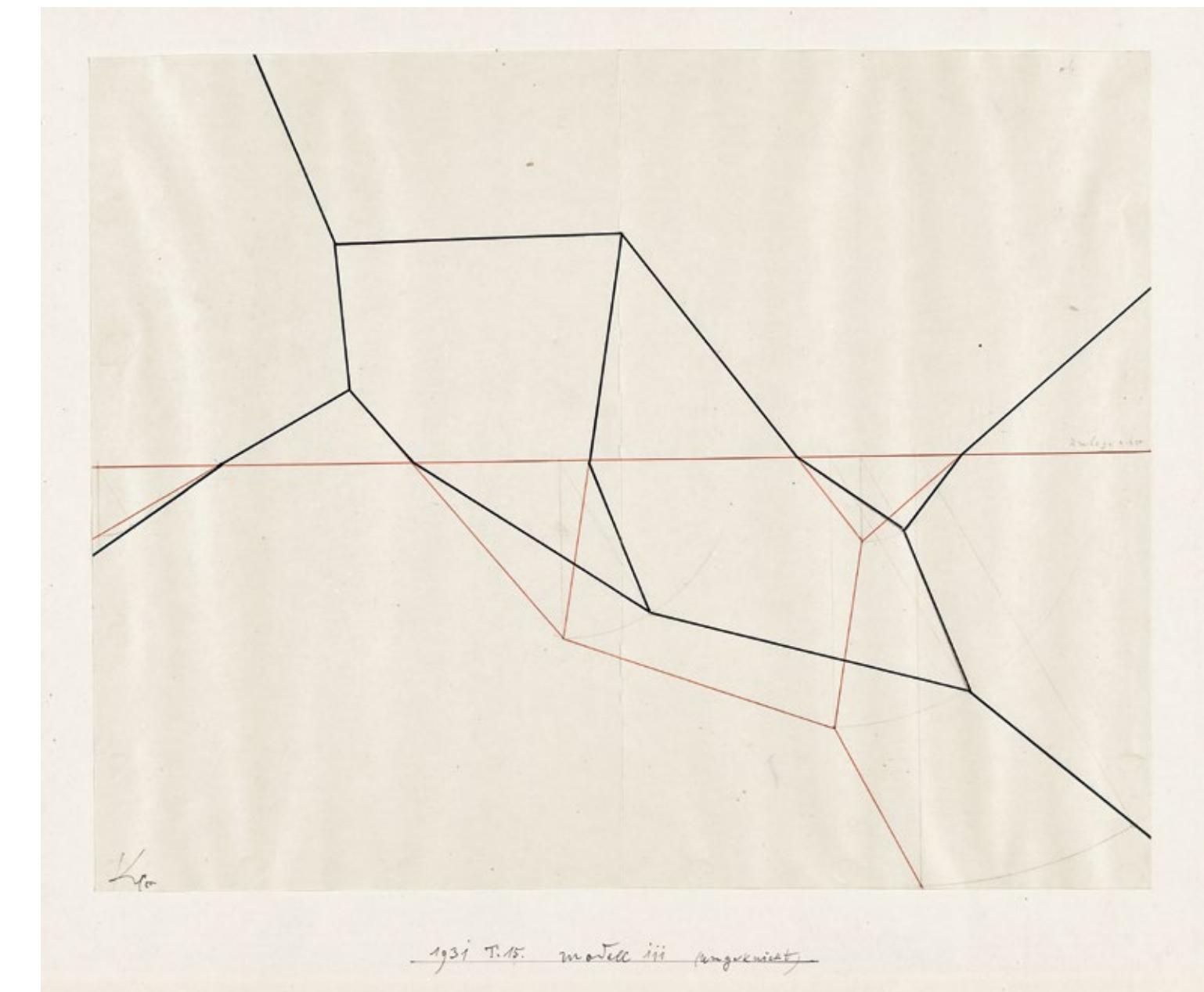


Harmonie der nördlichen Flora
Harmonia da flora setentrional
Harmony of the Northern Flora
1927, 144

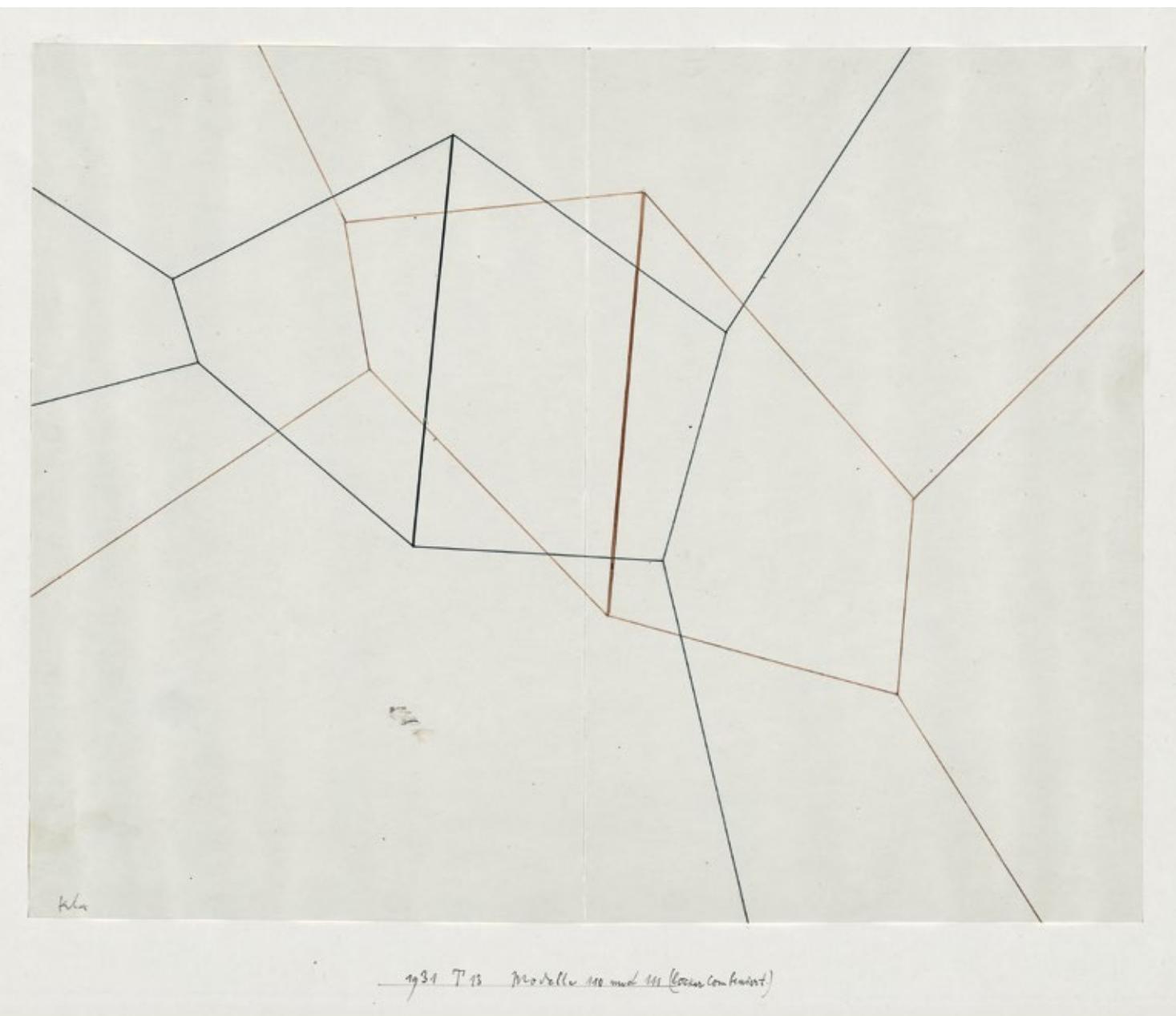
óleo sobre cartão revestido sobre compensado; moldura original
oil on primed cardboard on plywood; original frame
41 x 66/66,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



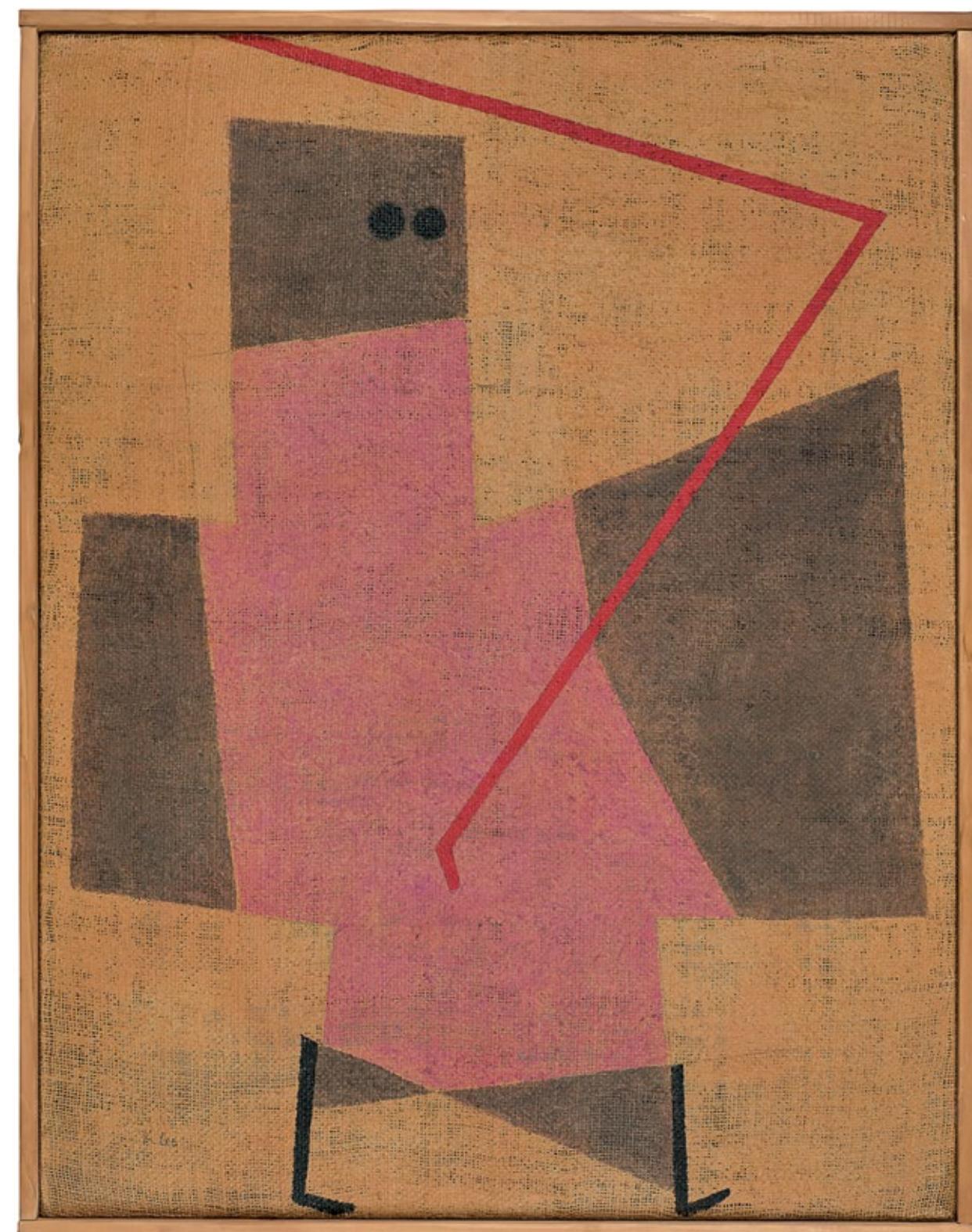
Modelle 110 und 111
(fest kombiniert)
Modelos 110 e 111
(Firamente combinados)
Models 110 and 111 (Firmly Combined)
1931, 194
bico de pena sobre papel sobre cartão



Modell 111 (umgeknickt)
Modelo 111 (Dobrado)
Model 111 (Folded)
1931, 195
bico de pena e lápis sobre
papel sobre cartão
pen and pencil on paper
on cardboard
32,9 x 41,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]

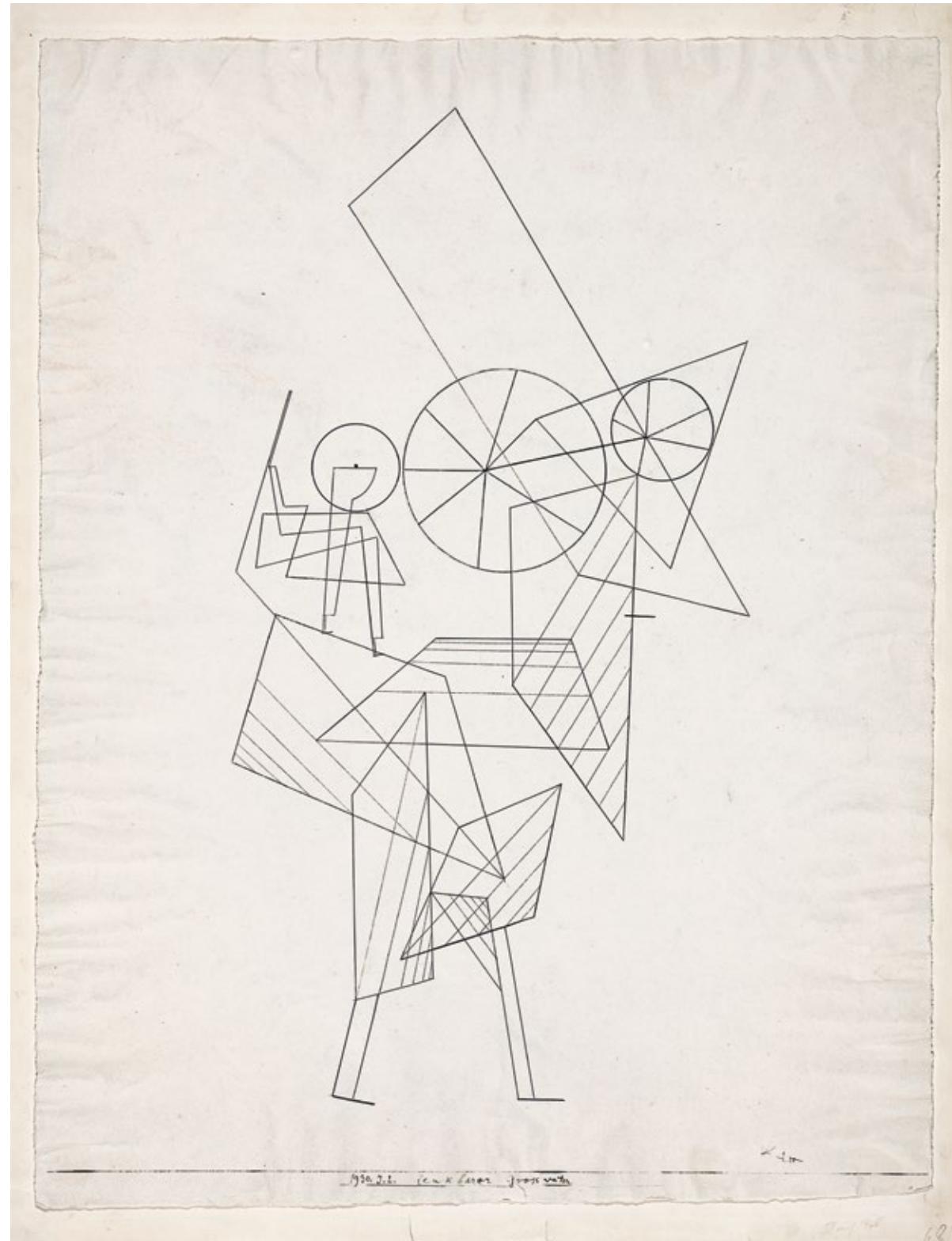


Modelle 110 und 111
(locker kombiniert)
Modelos 110 e 111
(Vagamente combinados)
Models 110 and 111 (Loosely Combined)
1931, 193
bico de pena sobre papel sobre cartão



Der Schritt
O passo
The Step
1932, 319

óleo e lápis sobre juta
oil and pencil on burlap
71 x 55,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



lenkbarer Grossvater
Avô dirigível
Steerable Grandfather
1930, 252

bico de pena sobre papel sobre cartão
pen on paper on cardboard
60,3/59,6 x 46,2/46,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]

DESENHANDO A REALIDADE DRAWING REALITY

A Alemanha passava por drásticas transformações com a ascensão ao poder dos nacional-socialistas. Em 1931, quando Klee trocou a Bauhaus pela Academia de Artes de Düsseldorf, ele comentava sobre a realidade política em cartas para a esposa. Detestava Hitler, sua demagogia primitiva e a avidez populista pelo poder. A “revolução nacional-socialista” foi por ele comentada com um traço enérgico, numa série de 250 desenhos figurativos a lápis. Encontramos poucas referências diretas ao nacional-socialismo nos títulos das ilustrações de 1932 e 1933. Mesmo assim, Klee fazia alusões à atmosfera violenta e ameaçadora, que no Natal de 1933 o obrigou a emigrar para a Suíça.

When the National Socialists came into power, Germany underwent drastic upheavals. In 1931, Klee transferred from the Bauhaus to the Düsseldorf Art Academy. In letters to his wife, he commented on the political reality. He hated Hitler, his primitive demagogic and populist greed for power. He commented on the “National Socialist revolution” with vigorous lines in a series of 250 figurative drawings in pencil. Although there are few direct references to National Socialism in the titles of his illustrations from 1932 and 1933, Klee nonetheless alluded to the violent and threatening atmosphere, which at Christmas 1933 forced him to emigrate to Switzerland.



Sturz
Queda
Fall
1933, 46

pincel sobre papel sobre cartão
brush on paper on cardboard
31,3/31,6 x 47,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



1922 p.4 Verfolgung

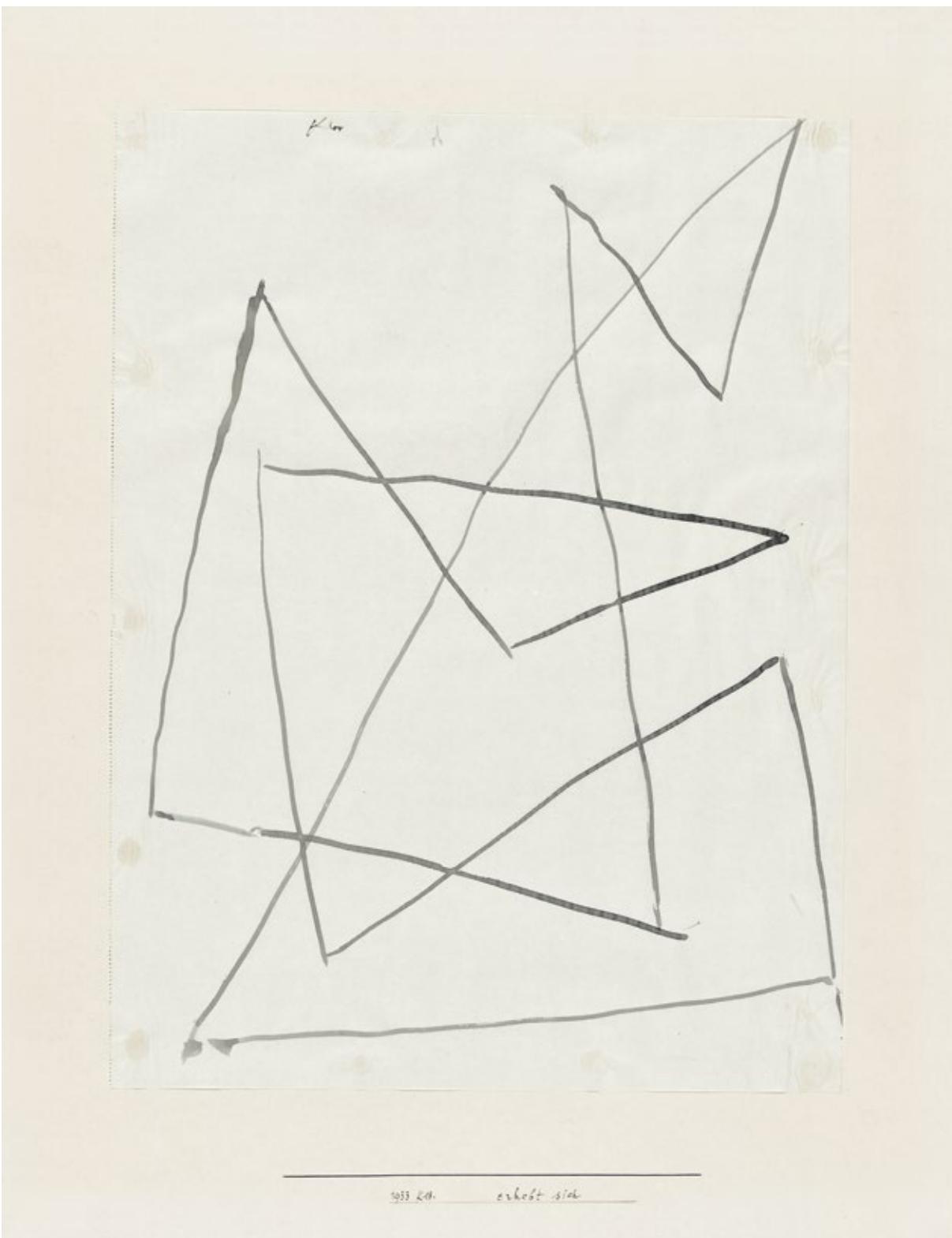
Verfolgung
Perseguição
Pursuit
1932, 104

bico de pena sobre papel sobre cartão
pen on paper on cardboard
31,3/31,6 x 48,3/48 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



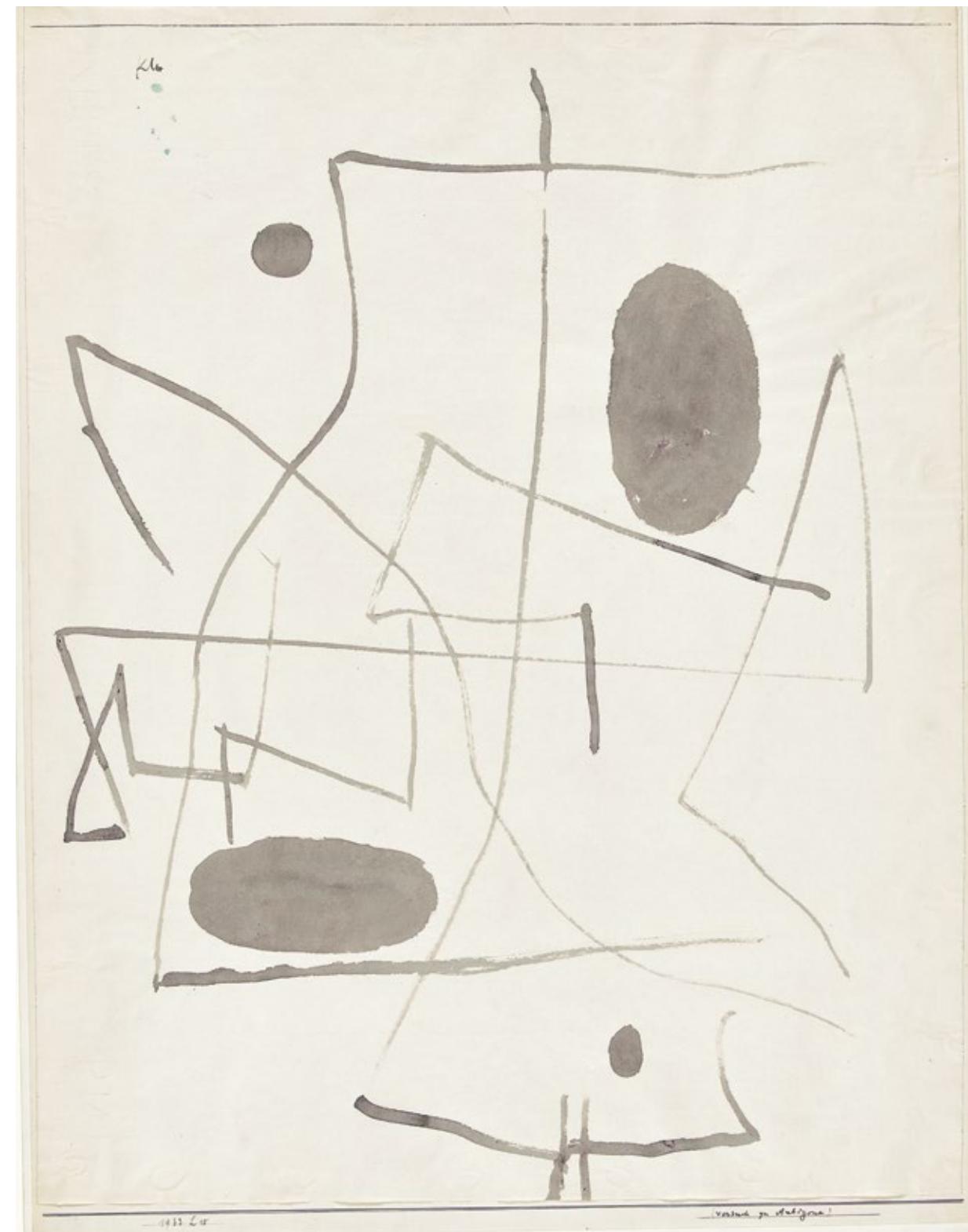
Demagogie
Demagogia
Demagoggy
1932, 175

bico de pena sobre papel sobre cartão
pen on paper on cardboard
14,2 x 48,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



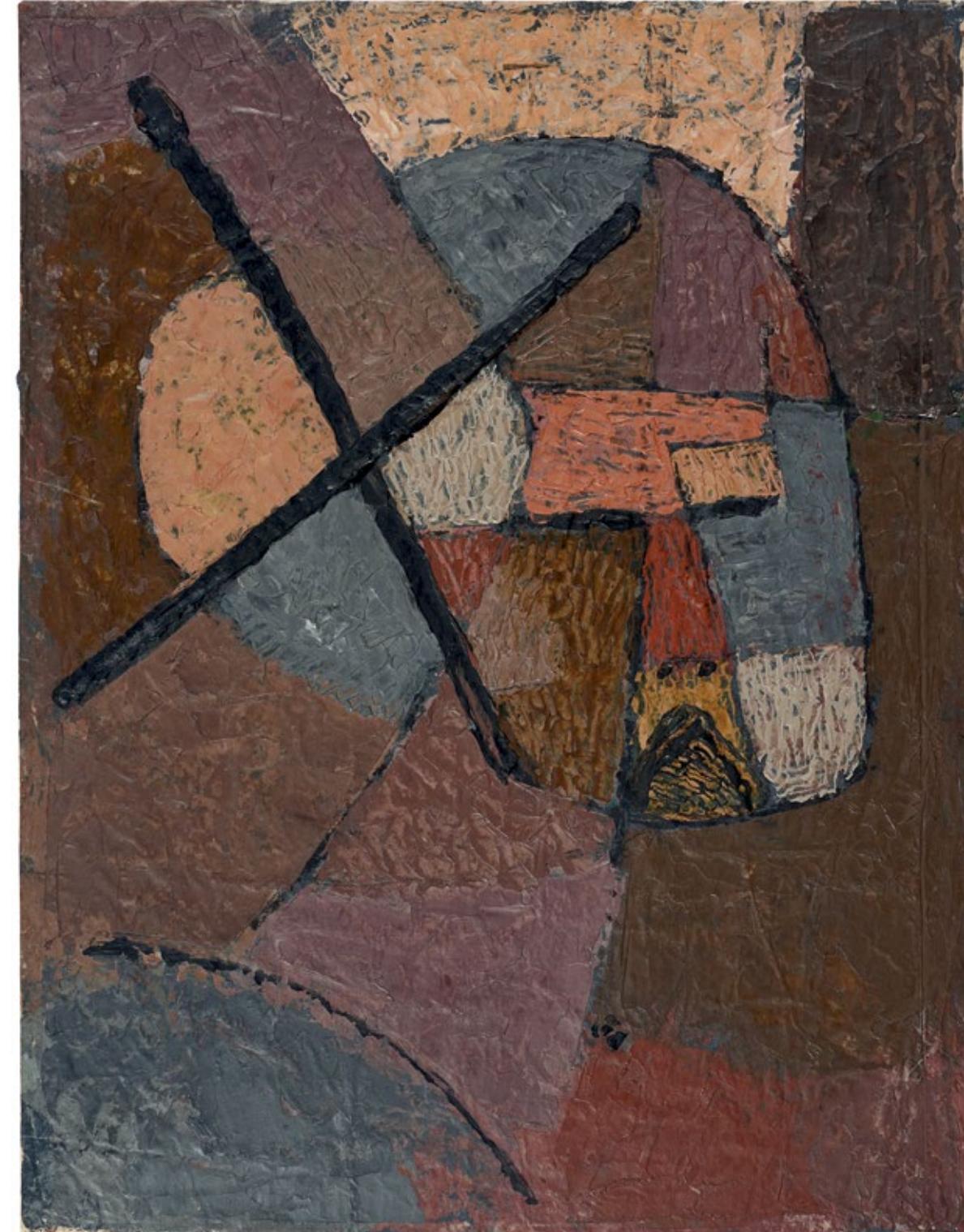
erhebt sich
Ergue-se
Arises
1933, 18

pincel sobre papel sobre cartão
brush on paper on cardboard
42,9 x 32,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



(versuch zu Antigone)
(Tentativa para Antígona)
(Trial for Antigone)
1933, 35

pincel sobre papel sobre cartão
brush on paper on cardboard
62,1 x 48,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



von der Liste gestrichen
Riscado da lista
Struck from *The List*
1933, 424

óleo sobre papel sobre cartão
oil on paper on cardboard
31,5 x 24 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



Anklage auf der Strasse
Acusação na rua
Accusation in the Street
1933, 85

giz sobre papel sobre cartão
chalk on paper on cardboard
16,9 × 25 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



das Kunstwerk
A obra de arte
The Work of Art
1933, 154

lápis sobre papel sobre cartão
pencil on paper on cardboard
23,8 × 19,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



T 1933 N 18 jüngere Frau

jüngere Frau
Mulher mais jovem
Younger Woman
1933, 70

aquarela sobre papel revestido
sobre cartão
watercolor on primed paper
on cardboard
20,9 x 16 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



1933 B 19 auch "ER" Dictator!

auch "ER" Dictator!
Também "ELE" um ditador!
"HE" a Dictator Too!
1933, 339

lápis sobre papel sobre cartão
pencil on paper on cardboard
29,5 x 21,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



auswandern
Emigração
Emigrating
1933, 85

giz sobre papel sobre cartão
chalk on paper on cardboard
32,9 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



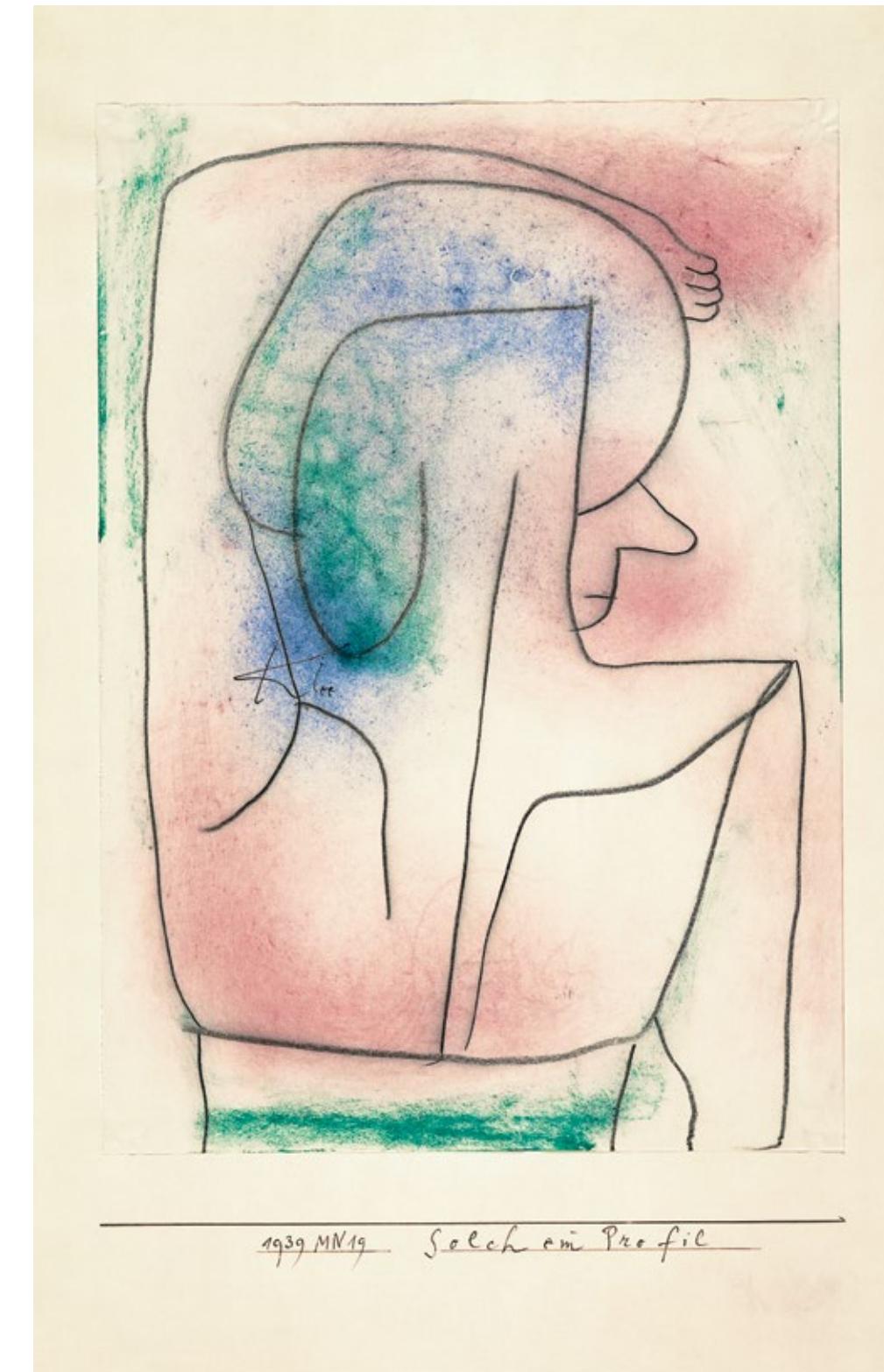
junge Frau im Garten
Mulher jovem no jardim
Young Woman in the Garden
1933, 243

aquarela sobre papel revestido
sobre cartão
watercolor on primed paper
on cardboard
24,3 x 44,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee

ANJOS E OUTRAS CRIATURAS ANGELS AND OTHER BEINGS

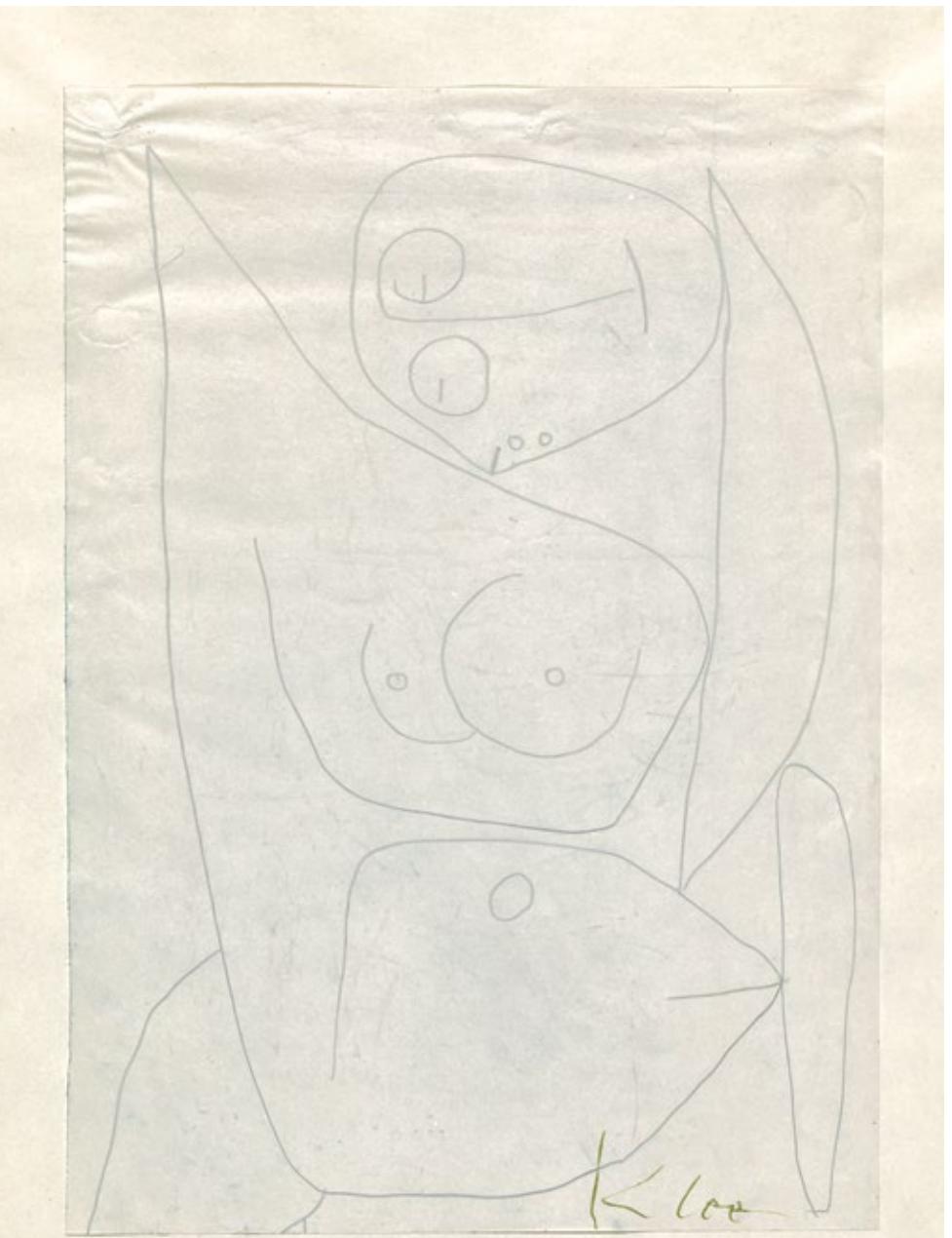
Em seus mundos imagéticos, representados em múltiplas camadas, Klee combinava diversas esferas de realidade e abstração. Dessa maneira, ele ampliava o seu imaginário, abrigando também os mais diferentes tipos de criaturas. Desde 1920, o tema “anjo” – com figuras celestes aladas, de formas antropomórficas – apareceu repetidas vezes em sua obra. O anjo mais famoso é *Angelus Novus*, de 1920, adquirido pelo filósofo Walter Benjamin, que o descreveu como o “anjo da história”, que olha assustado para a catástrofe do passado. A partir de 1938, Klee criou uma série avulsa de mais de 40 representações de anjos. Neles, o artista sobreponha traços humanos e sobre-humanos, definindo-os nos títulos como incompletos, feios ou esquecidos. Nesse campo de transição existencial entre o humano e o sobrenatural, o estado angelical pleno ainda não havia sido alcançado.

*In his pictorial worlds represented in multiple layers, Klee combined various spheres of reality and abstraction. He thus enlarged his imagination to also include a wide range of different sorts of creatures. Since 1920, the theme of the angel – a winged, anthropomorphic, celestial figure – appears repeatedly in his work. His most famous angel, *Angelus Novus*, 1920, was acquired by philosopher Walter Benjamin, who described it as the “angel of history,” who looks with dismay at the catastrophe of the past. Beginning in 1938, Klee created a standalone series of more than 40 depictions of angels. In them, the artist blended human and superhuman features, defining them in the titles as incomplete, ugly or forgotten. In this field of existential transition between the human and the supernatural, the complete angelic state had not yet been reached.*



Solch ein Profil
Um perfil e tanto
Such a Profile
1939, 1199

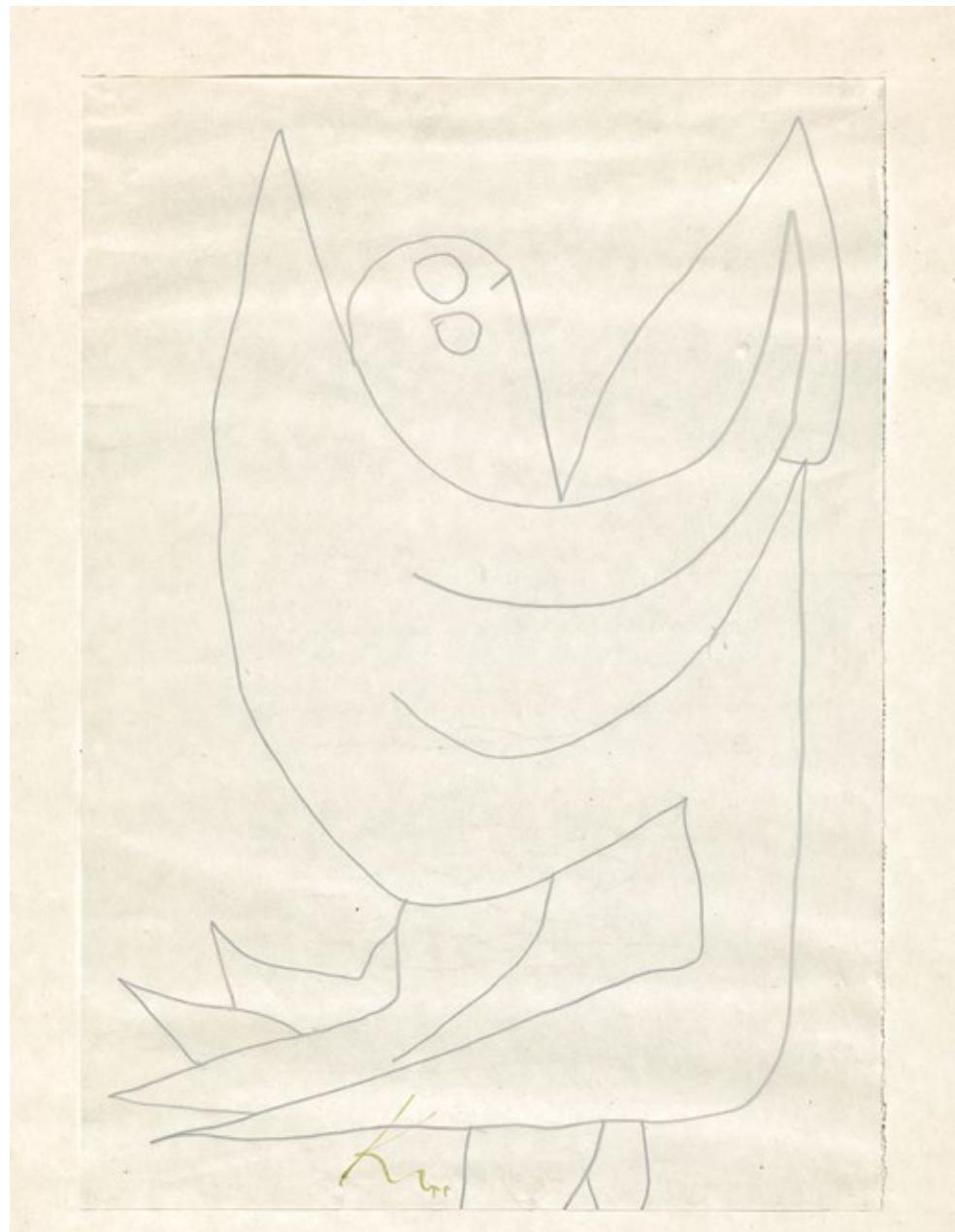
giz e óleo sobre papel sobre cartão
chalk and oil on paper on cardboard
29,6 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



1939 TT8 Miss Engel

Miss Engel
Des-Anjo
Mis(s)Angel
1939, 828

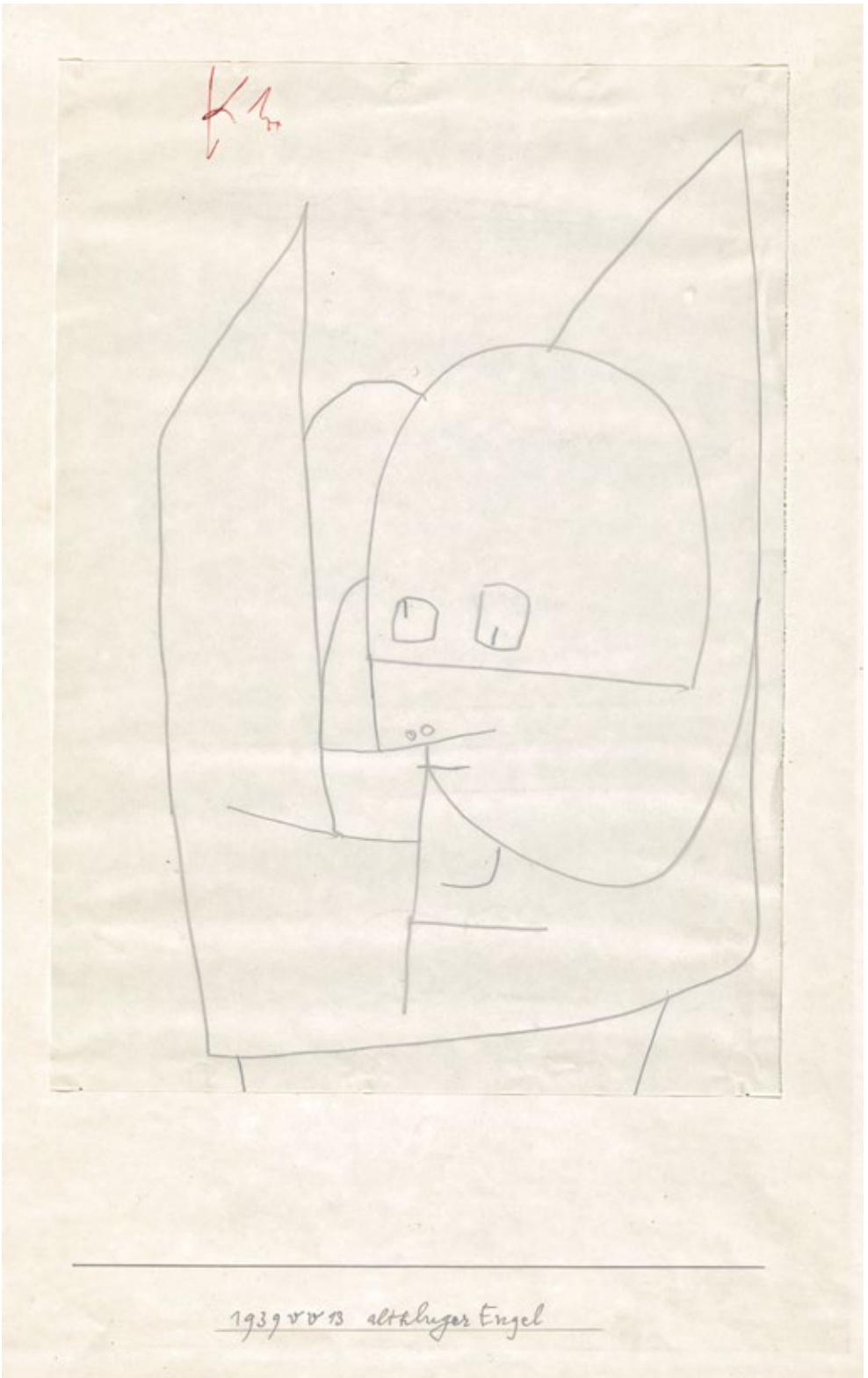
lápis sobre papel sobre cartão
pencil on paper on cardboard
29,4 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



1939 uu1 unfertiger Engel

unfertiger Engel
Anjo incompleto
Unfinished Angel
1939, 841

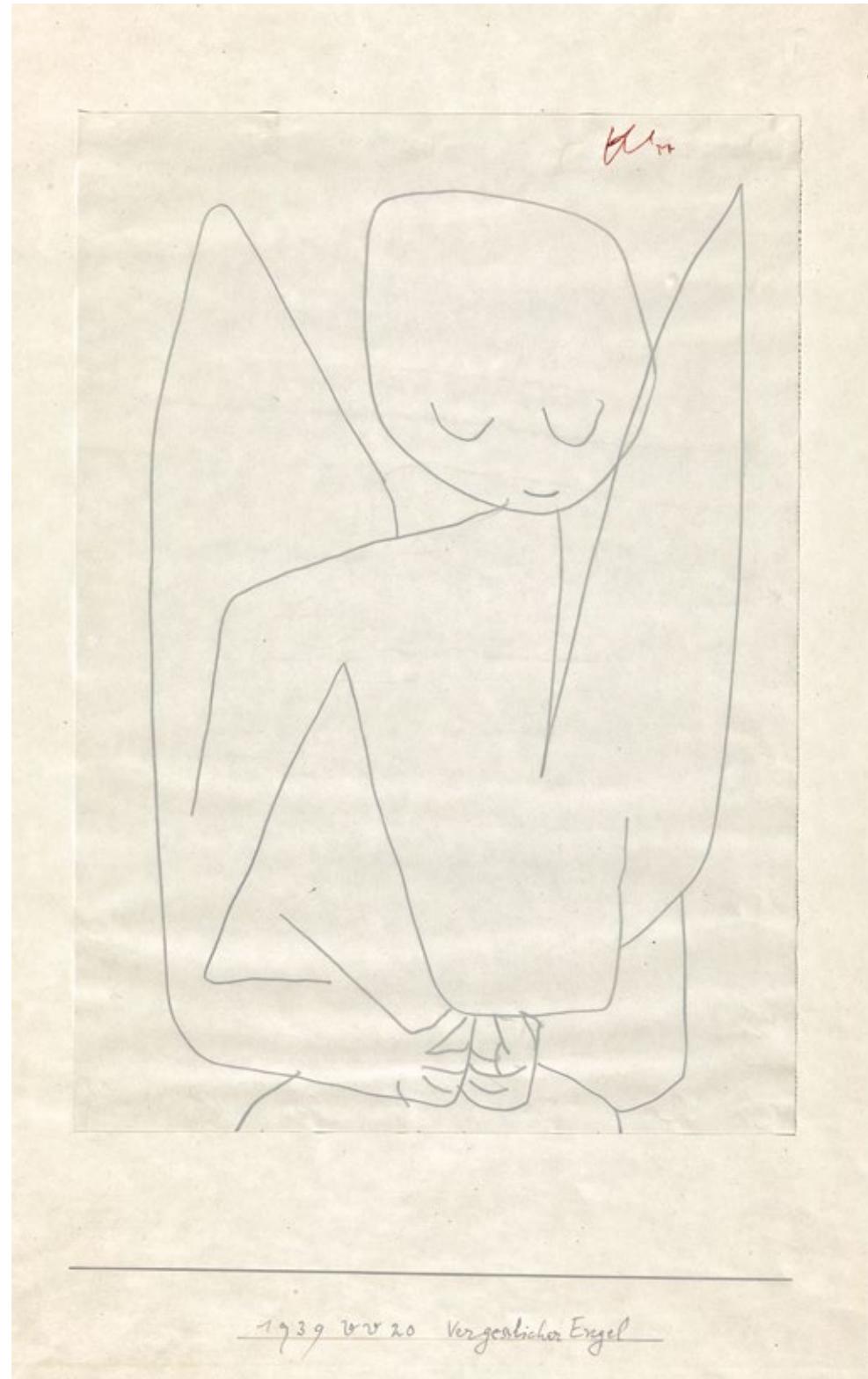
lápis sobre papel sobre cartão
pencil on paper on cardboard
29,5 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



1939 vor 13 altkluger Engel

altkluger Engel
Anjo precoce
Precocious Angel
1939, 873

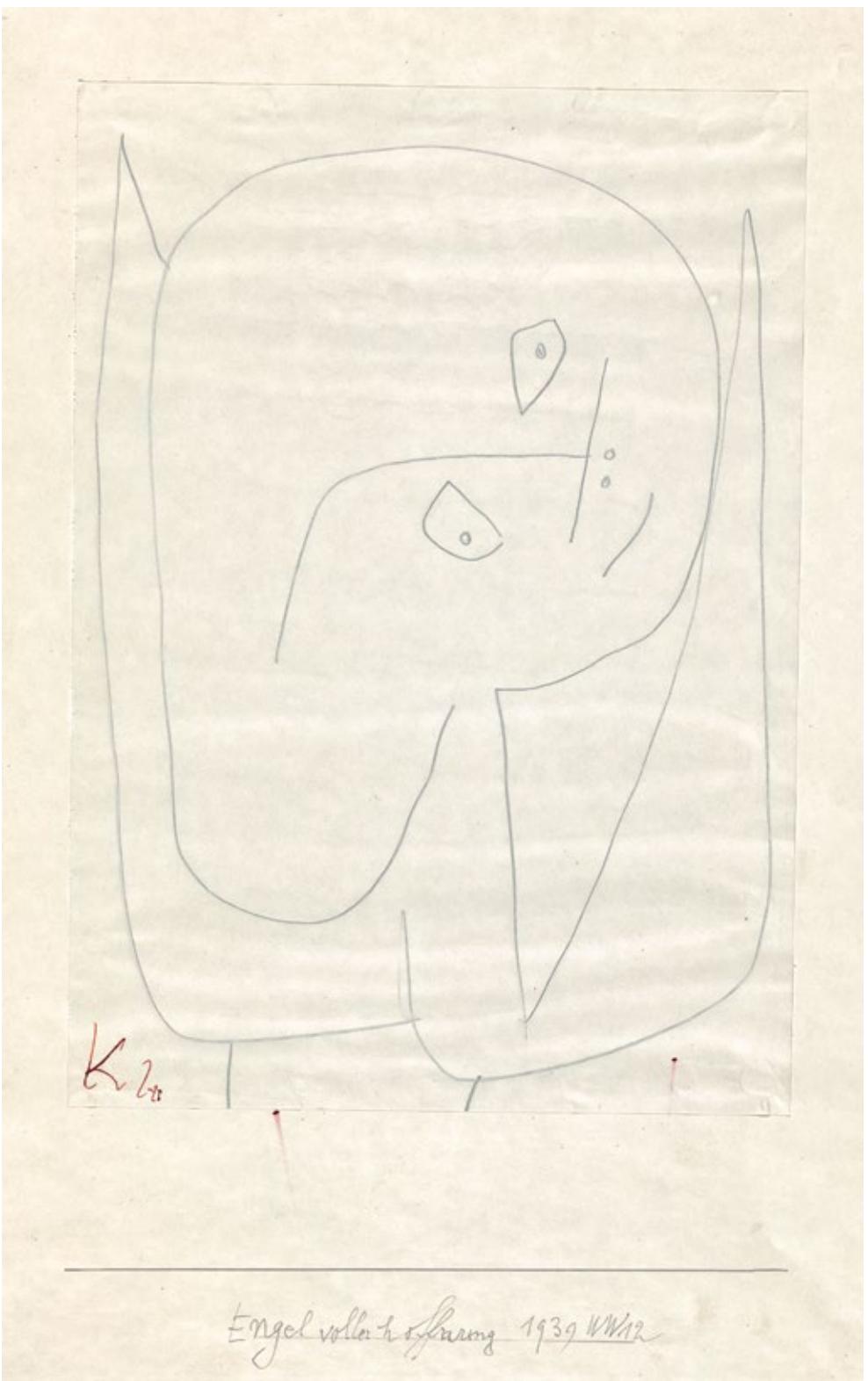
lápis sobre papel sobre cartão
pencil on paper on cardboard
29,5 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



1939 vor 20 vergesslicher Engel

vergesslicher Engel
Anjo esquecido
Forgetful Angel
1939, 880

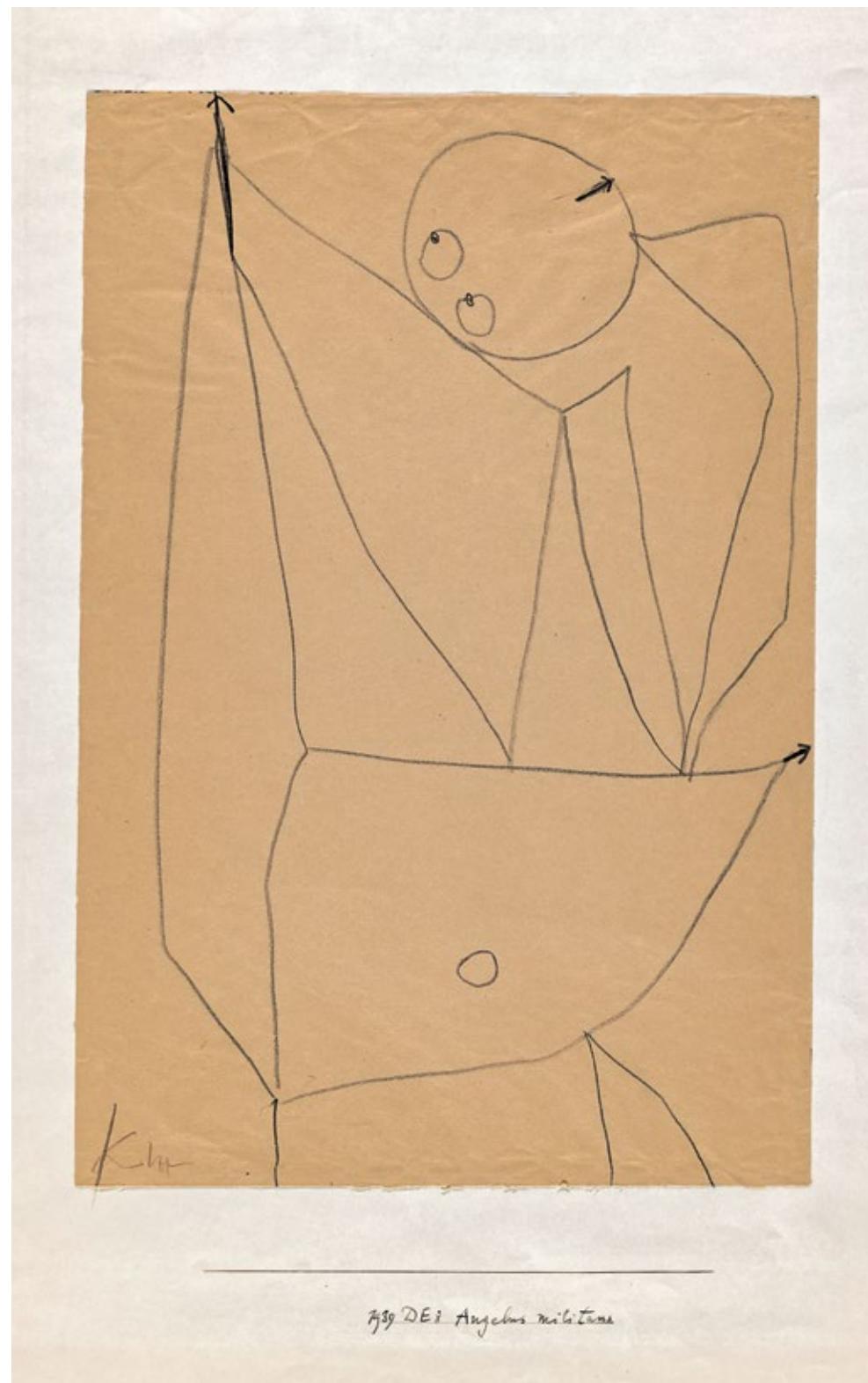
lápis sobre papel sobre cartão
pencil on paper on cardboard
29,5 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



Engel voller Hoffnung 1939 WW12

Engel voller Hoffnung
Anjo cheio de esperança
Angel Full of Hope
1939, 892

lápis sobre papel sobre cartão
pencil on paper on cardboard
29,5 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



Angelus militans

Angelus militans
1939, 1028
giz sobre papel sobre cartão
chalk on paper on cardboard
44,3 x 29,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



1939/56 anderer Engel vom Kreuz

anderer Engel vom Kreuz
Outro Anjo da Cruz
Other Angel of the Cross
1939, 1026

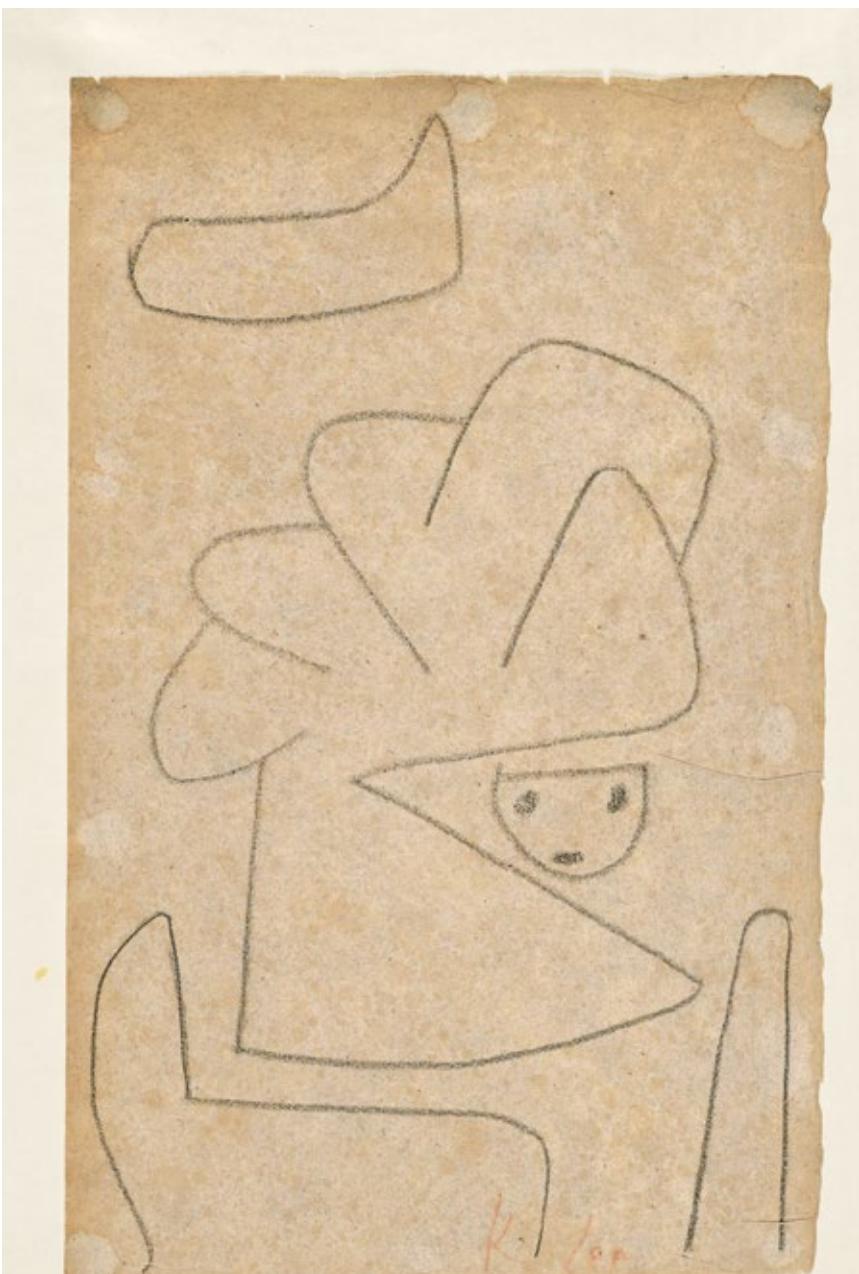
giz sobre papel sobre cartão
chalk on paper on cardboard
45,6 x 30,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



1939/ii 2 hässlicher Engel

hässlicher Engel
Anjo feio
Ugly Angel
1939, 1102

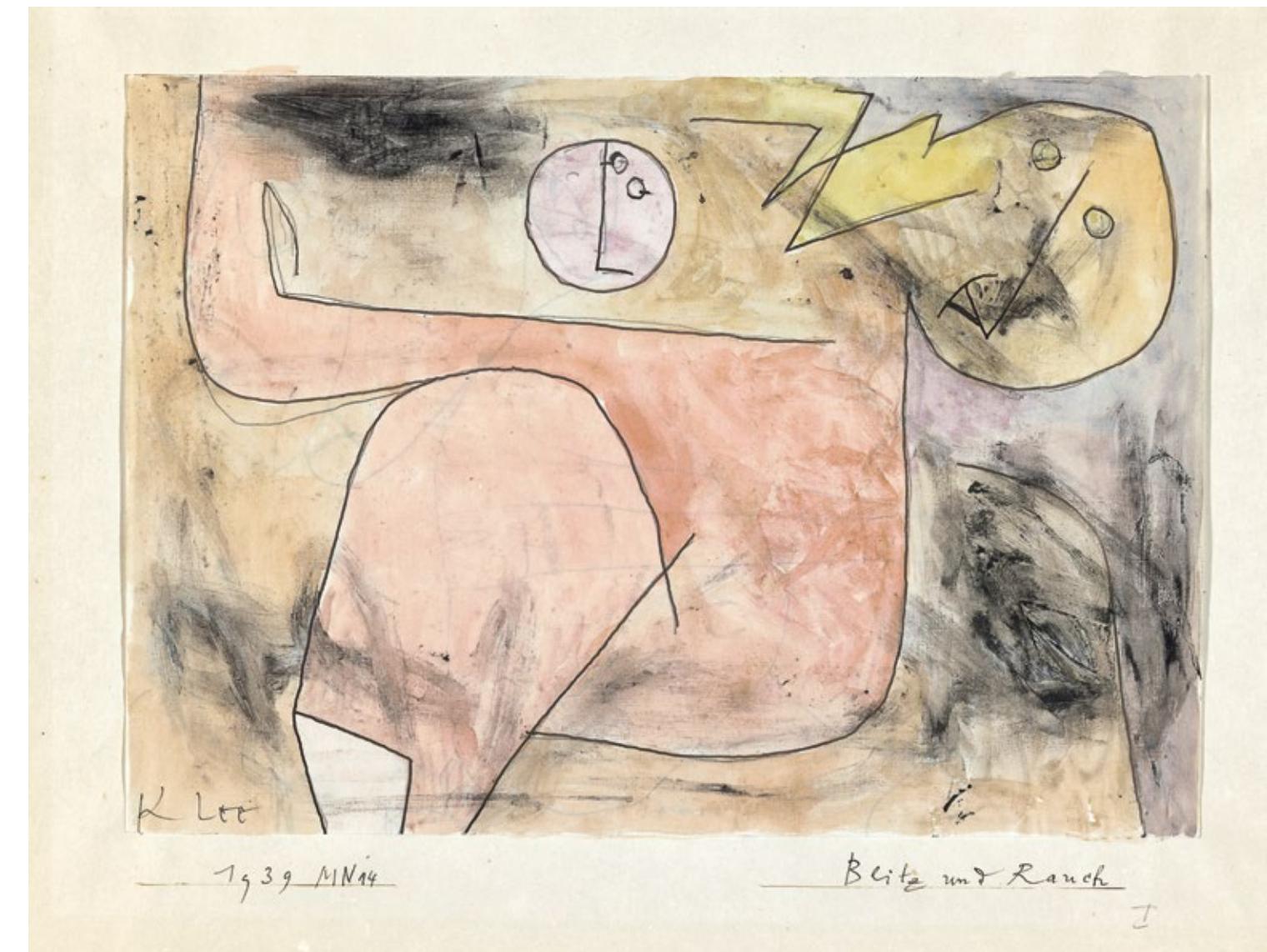
giz sobre papel sobre cartão
chalk on paper on cardboard
29,5 x 20,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



1939 Kl. 1 in der Opern-Loge
in der Loge

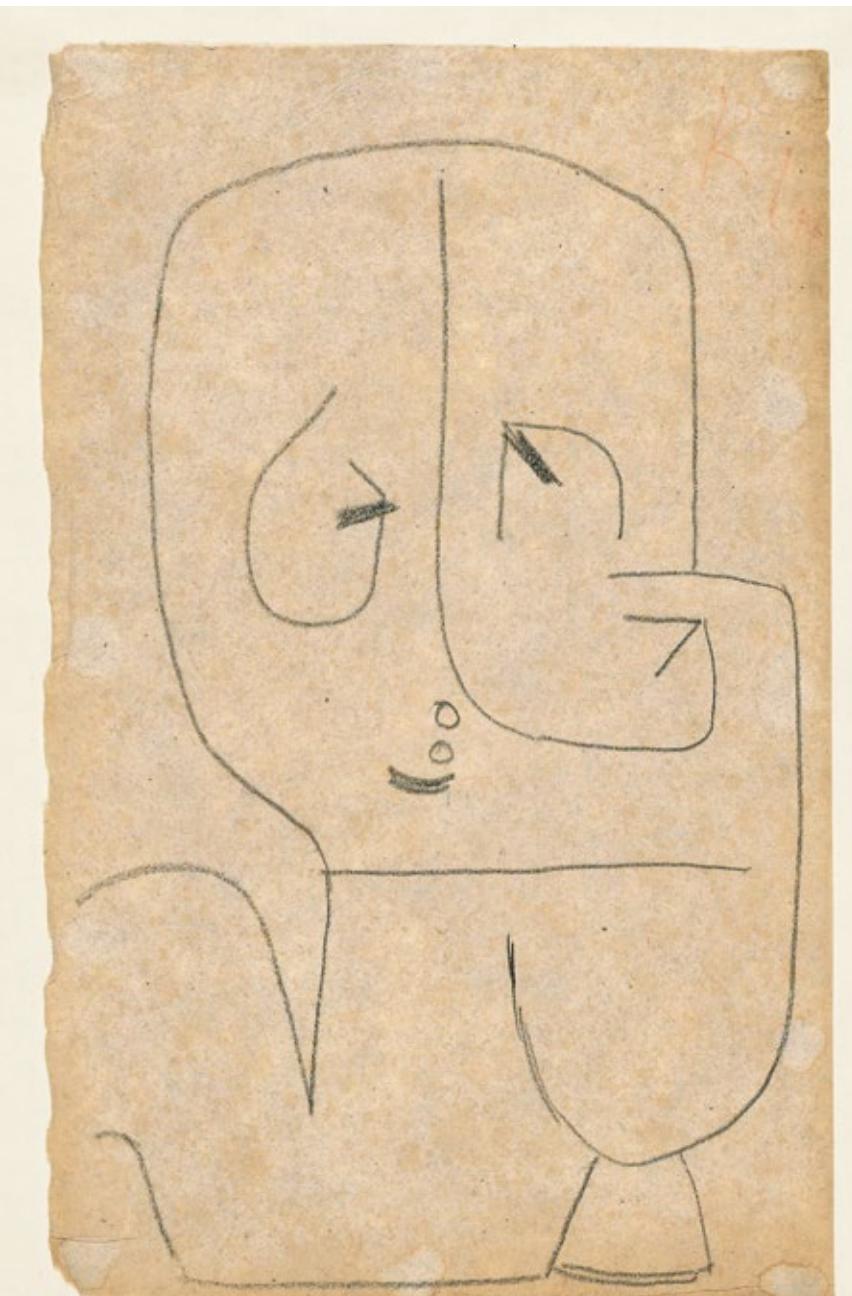
in der Opern-Loge
No camarote da ópera
In the Opera Box
1939, 1141

giz sobre papel sobre cartão
chalk on paper on cardboard
34,7 x 21,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



Blitz und Rauch
Relâmpago e fumaça
Lightning and Smoke
1939, 1194

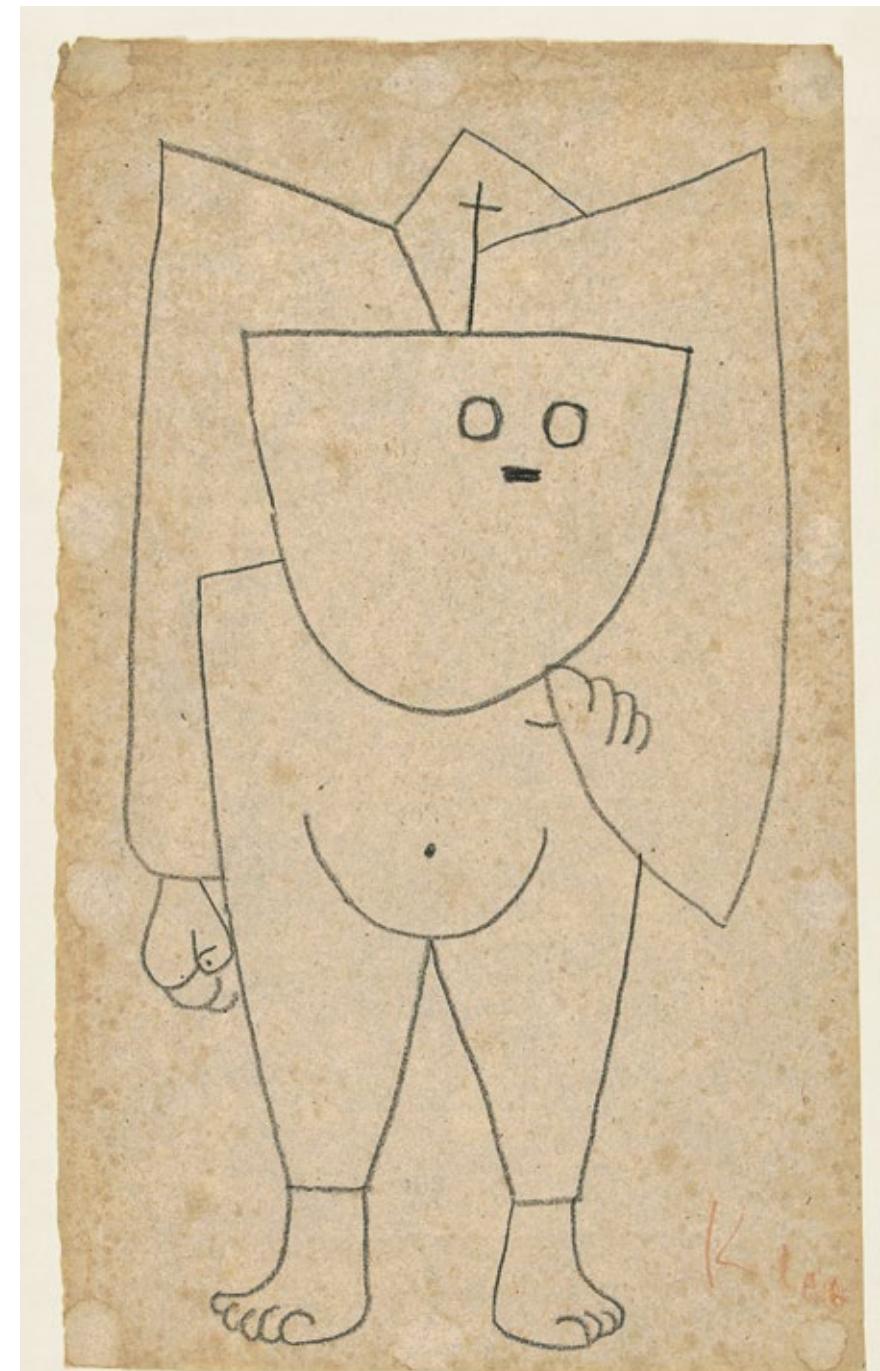
bico de pena, lápis, tinta de cola e
aquarela sobre papel sobre cartão
pen, pencil, colored paste and
watercolor on paper on cardboard
20,8 x 29,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



noch einmal leicht zu überdenken
1939 Klee noch einmal leicht zu überdenken
überdenken

noch einmal leicht zu überdenken
Refletir rapidamente mais uma vez
To Be Slightly Considered Once More
1939, 1142

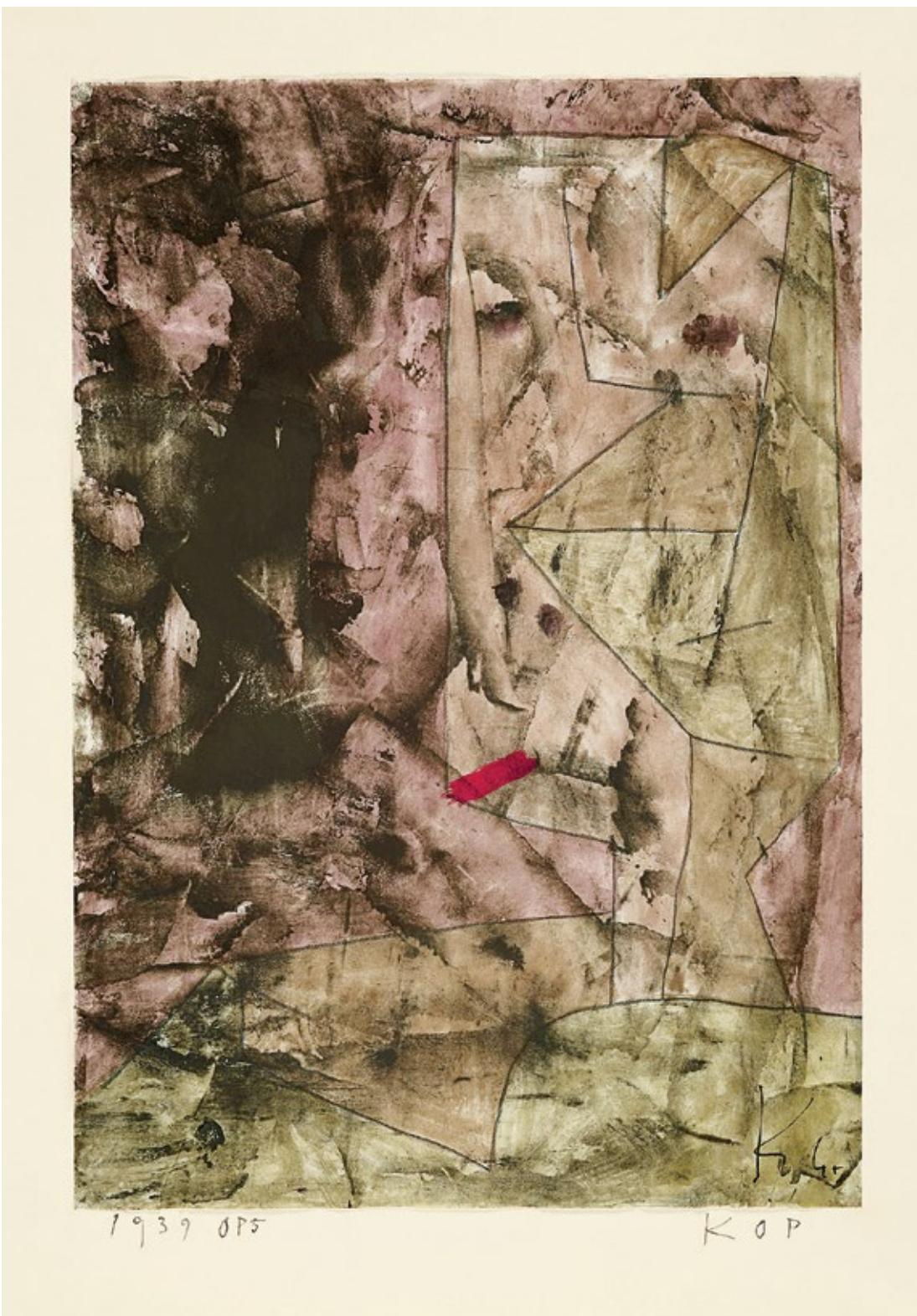
giz sobre papel sobre cartão
chalk on paper on cardboard
34,8 x 21,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



1939 Klee christliches Gespenst
den Geist

christliches Gespenst
Fantasma cristão
Christian Ghost
1939, 1144

giz sobre papel sobre cartão
chalk on paper on cardboard
35,3 x 21/21,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



KOP
Cabeça
Head
1939, 1225

tinta de cola, aquarela e giz sobre
papel sobre cartão
colored paste, watercolor and
chalk on paper on cardboard
29,5 x 20,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee

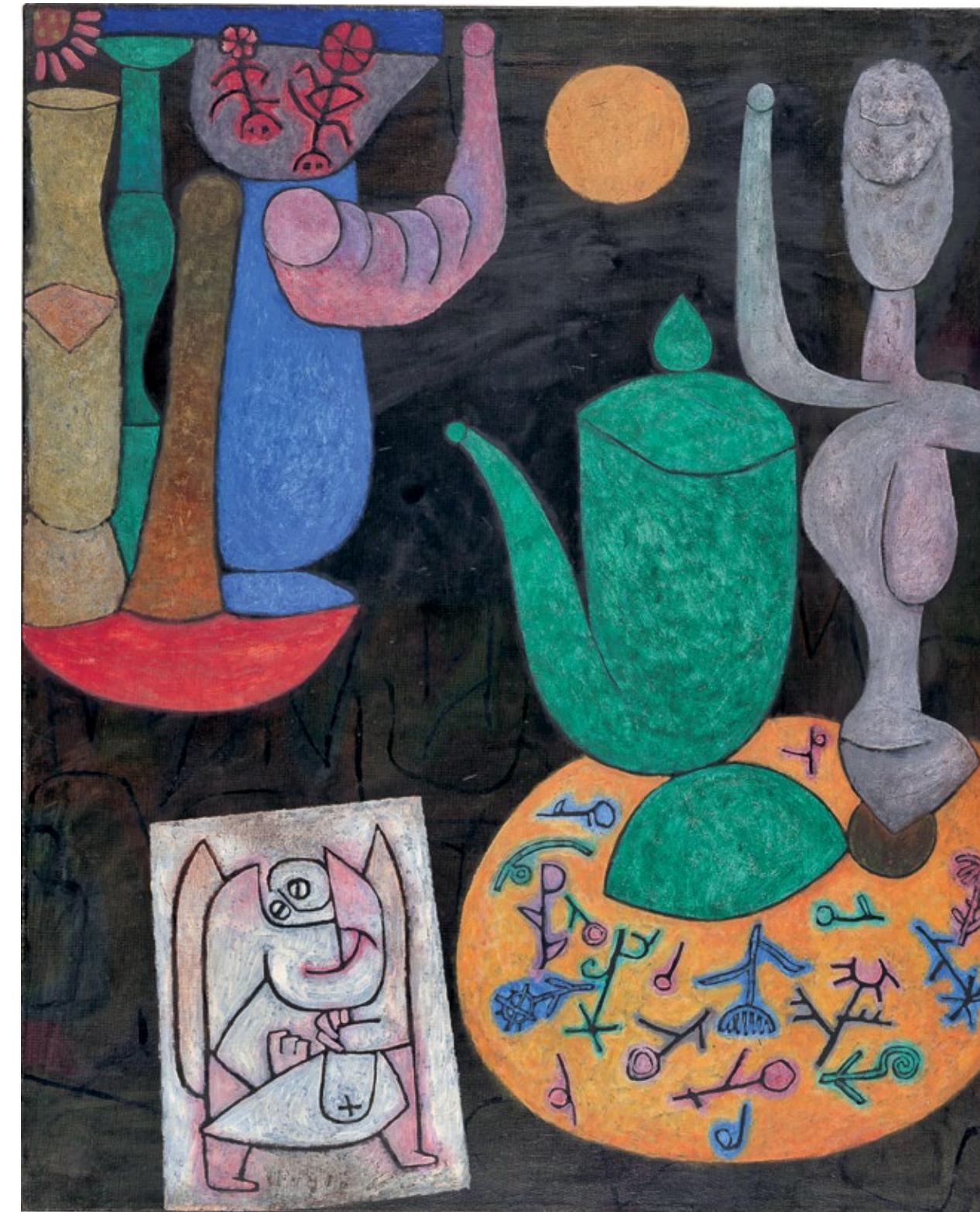


Herr Axel Otel
Senhor Axel Otel
Mr. Axel Otel
1938, 209
tinta de cola e aquarela sobre
papel sobre cartão
colored paste and watercolor
on paper on cardboard
62,5 x 48 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee

TRABALHOS TARDÍOS LATE WORKS

A última fase criativa de Paul Klee foi marcada pelo seu estado de saúde, que se tornava cada vez mais precário. No fim de 1935, Klee foi acometido pela esclerodermia, uma doença autoimune rara, que endurece os tecidos conjuntivos, a pele e, por vezes, também os órgãos internos. Apesar disso, nos seus últimos anos de vida, criou uma obra multifacetada e rica, que se caracteriza por uma libertação impetuosa dos modelos de configuração da forma e da composição. Como resultado, o artista elaborou desenhos utilizando o pincel com uma intensa espontaneidade gestual, com uma linguagem visual arcaica, lembrando em parte pinturas infantis feitas com os dedos. Em relação ao conteúdo desses trabalhos, essa “simplificação” técnica correspondia a um lúdico encantamento com o grotesco.

Paul Klee's last creative phase was marked by his state of health, which became increasingly precarious. In late 1935, Klee contracted scleroderma, a rare autoimmune disease, which hardens the connective tissues, the skin, and sometimes the internal organs. Nevertheless, in the last years of his life he created multifaceted and rich work, characterized by daring freedom from the models of composition and the configuration of form. As a result, the artist made drawings using the brush with intense gestural spontaneity, with an archaic visual language, partly reminiscent of the finger paintings of children. In relation to the content of these works, this technical "simplification" corresponded to a playful enjoyment of the grotesque.



Ohne Titel (Letztes Stilleben)
Sem título (Última natureza-morta)
Untitled (Last still life)
1940

óleo sobre tela
oil on canvas
100 x 80,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



grünes Gelände
Terreno verde
Green Terrain
1938, 117

óleo e aquarela sobre cartão revestido
oil and watercolor on primed cardboard
37,5 x 50,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



Blumenanlage im Park von V.
Canteiro de flores no parque de V.
Flower Garden in the Park of V.
1936, 10

pastel sobre algodão sobre cartão
pastel on cotton on cardboard
30,3 x 46,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



1939 U 17 Reconstruction einer Tänzerin, ein Versuch.

Reconstruction einer
Tänzerin, ein Versuch
Reconstrução de uma
dançarina, uma tentativa
Reconstruction of a Dancer,
an Attempt
1939, 277

aquarela sobre papel sobre cartão
watercolor on paper on cardboard
29,7 x 20,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



1939 U 4 licht-badende Frau

licht-badende Frau
Mulher no banho de sol
Woman Sun-Bathing
1939, 264

aquarela e lápis sobre papel
sobre cartão
watercolor and pencil on
paper on cardboard
29,7 x 20,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



nackt auf dem Bett
Nu na cama
Naked on the Bed
1939, 393

aquarela e lápis sobre papel
sobre cartão
*watercolor and pencil on
paper on cardboard*
20,7 x 29,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



**der Park zu Abien (aus der
Gemüse Abteilung)**
O parque em Abien (a partir
da seção de hortaliças)
*The Park at Abien (from the
Vegetables Section)*
1939, 460

lápis indelével, giz e aquarela sobre
papel sobre cartão
*indelible pencil, chalk and watercolor
on paper on cardboard*
36,5 x 30 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



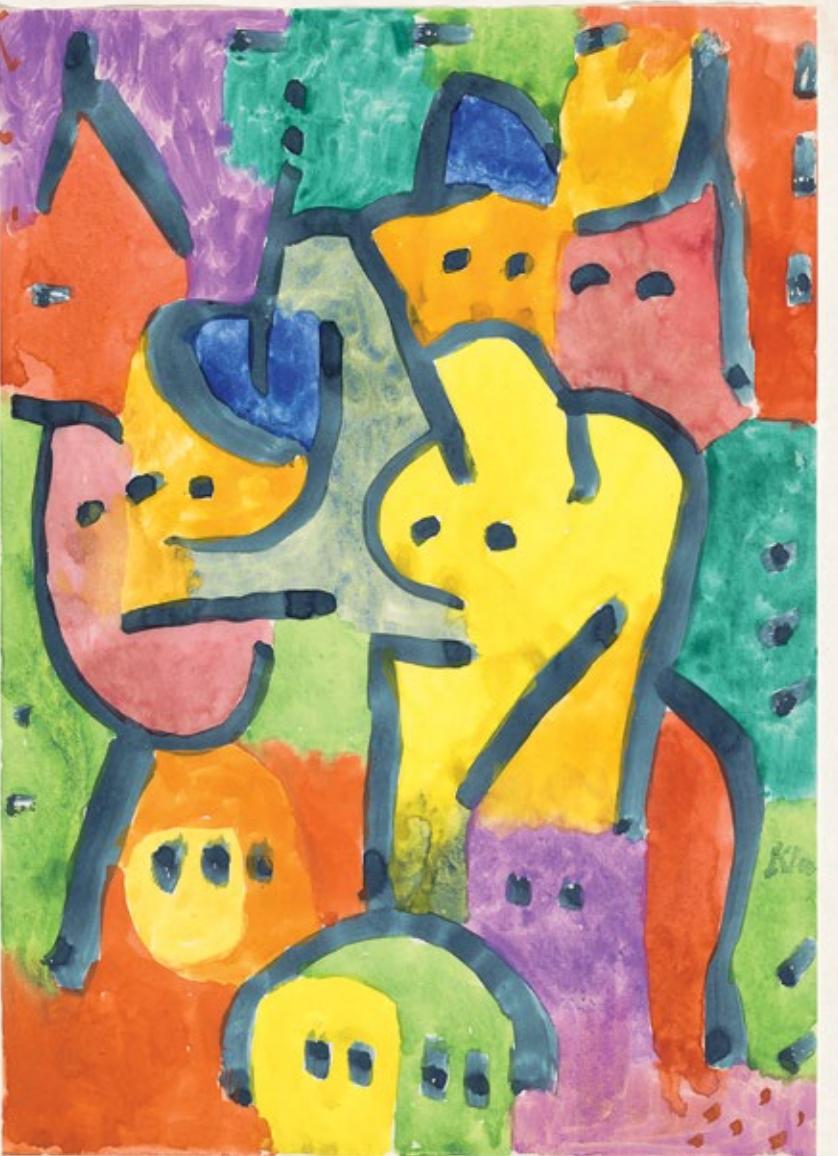
üppige Frucht
Fruta exuberante
Luxuriant Fruit
1939, 339

aquarela sobre papel sobre cartão
watercolor on paper on cardboard
20,9 x 29,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



Satanella
1939, 473

aquarela sobre papel sobre cartão
watercolor on paper on cardboard
26,9 x 21,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



1939 AA 3 *Mädchenklasse im Freien*

Mädchenklasse im Freien
Classe de meninas ao ar livre
Girls' Class Outdoors
1939, 503

aquarela sobre papel sobre cartão
watercolor on paper on cardboard
29,7 x 20,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



1939 E 17 *Ehe-Jubiläum*

Ehe-Jubiläum
Aniversário de casamento
Wedding Anniversary
1939, 477

aquarela e lápis sobre papel
sobre cartão
watercolor and pencil on
paper on cardboard
29,5 x 20,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



Büste eines Kindes
Busto de uma criança
Bust of a Child
1933, 380

aquarela sobre algodão sobre
compensado; moldura original
watercolor on cotton on
plywood; original frame
50,8 × 50,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



infant P
Infante P
Infant P
1938, 417

lápis e giz sobre papel sobre cartão
pencil and chalk on paper on cardboard
29,9 x 20,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



zerbrochene Maske
Máscara quebrada
Broken Mask
1934, 176

carvão e aquarela sobre
papel sobre cartão
charcoal and watercolor
on paper on cardboard
16,7 x 20/20,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



Umschweife
Rodeios
Roundabout Ways
1938, 416

lápis, giz vermelho e aquarela
sobre papel sobre cartão
pencil, red chalk and watercolor
on paper on cardboard
29,8 x 20,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



ein Wut-anfall
Um acesso de raiva
An Outburst of Rage
1938, 441

giz sobre papel sobre cartão
chalk on paper on cardboard
29,8 x 20,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



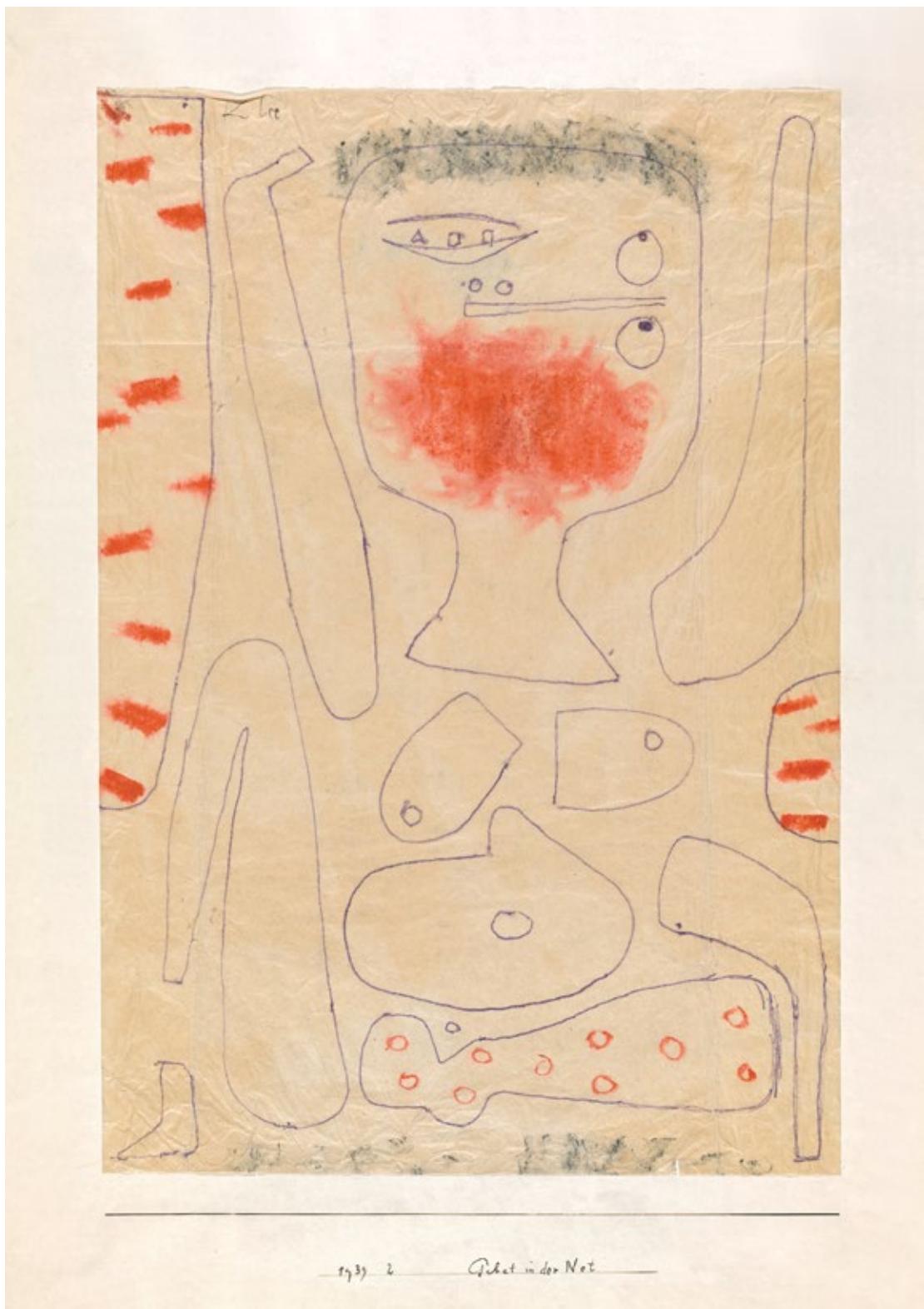
was regiert
O que governa
What Rules
1938, 449

giz sobre papel sobre cartão
chalk on paper on cardboard
29,8 x 20,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



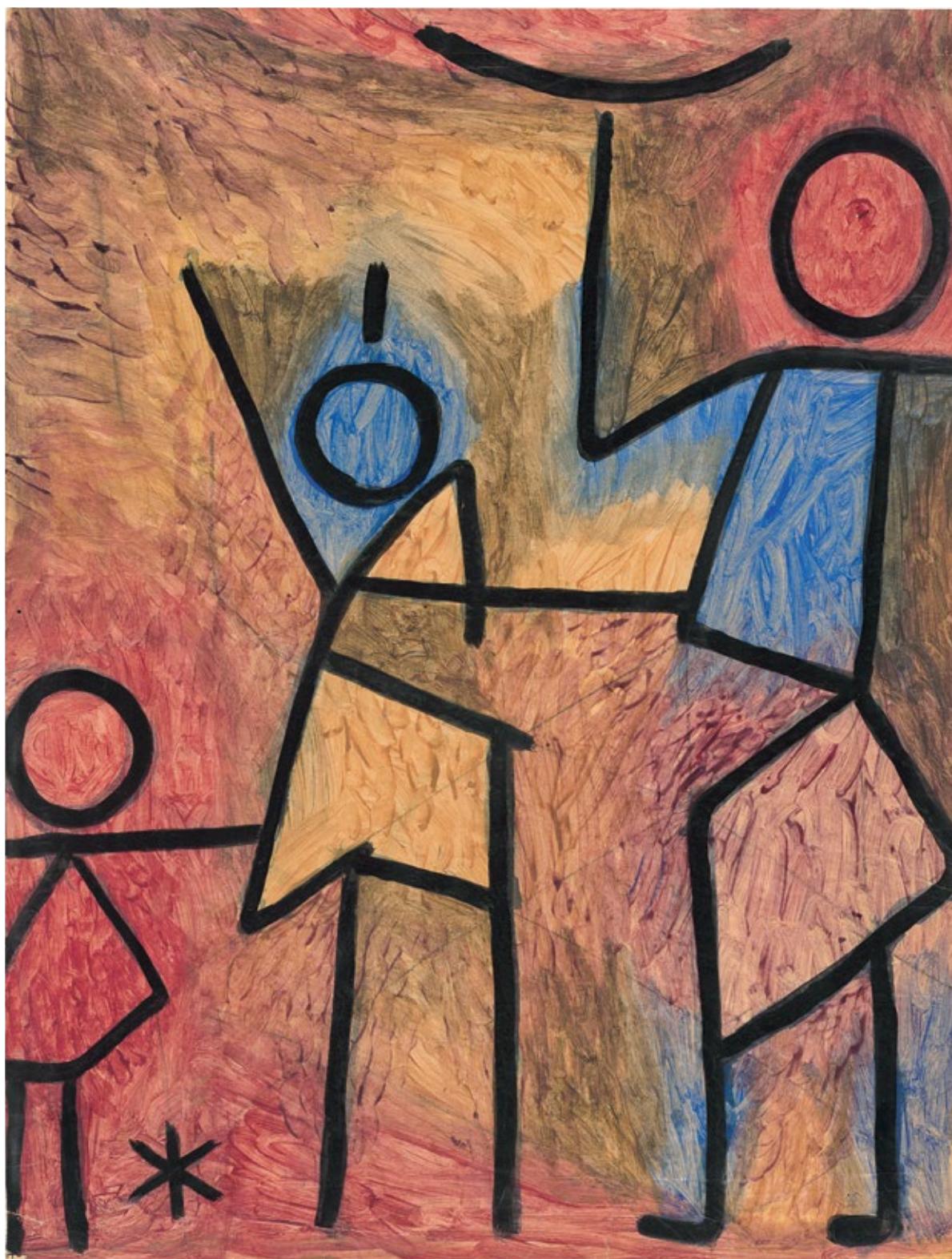
Dulcinea
Dulcinea
Dulcinea
1939, 3

lápis indelével e giz sobre
papel sobre cartão
indelible pencil and chalk on
paper on cardboard
49,1 x 34,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



Gebet in der Not
Oração em tempo de dificuldade
Prayer in Time of Trouble
1939, 2

lápis indelével, giz vermelho e giz
sobre papel sobre cartão
indelible pencil, red chalk and chalk
on paper on cardboard
50 × 34,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



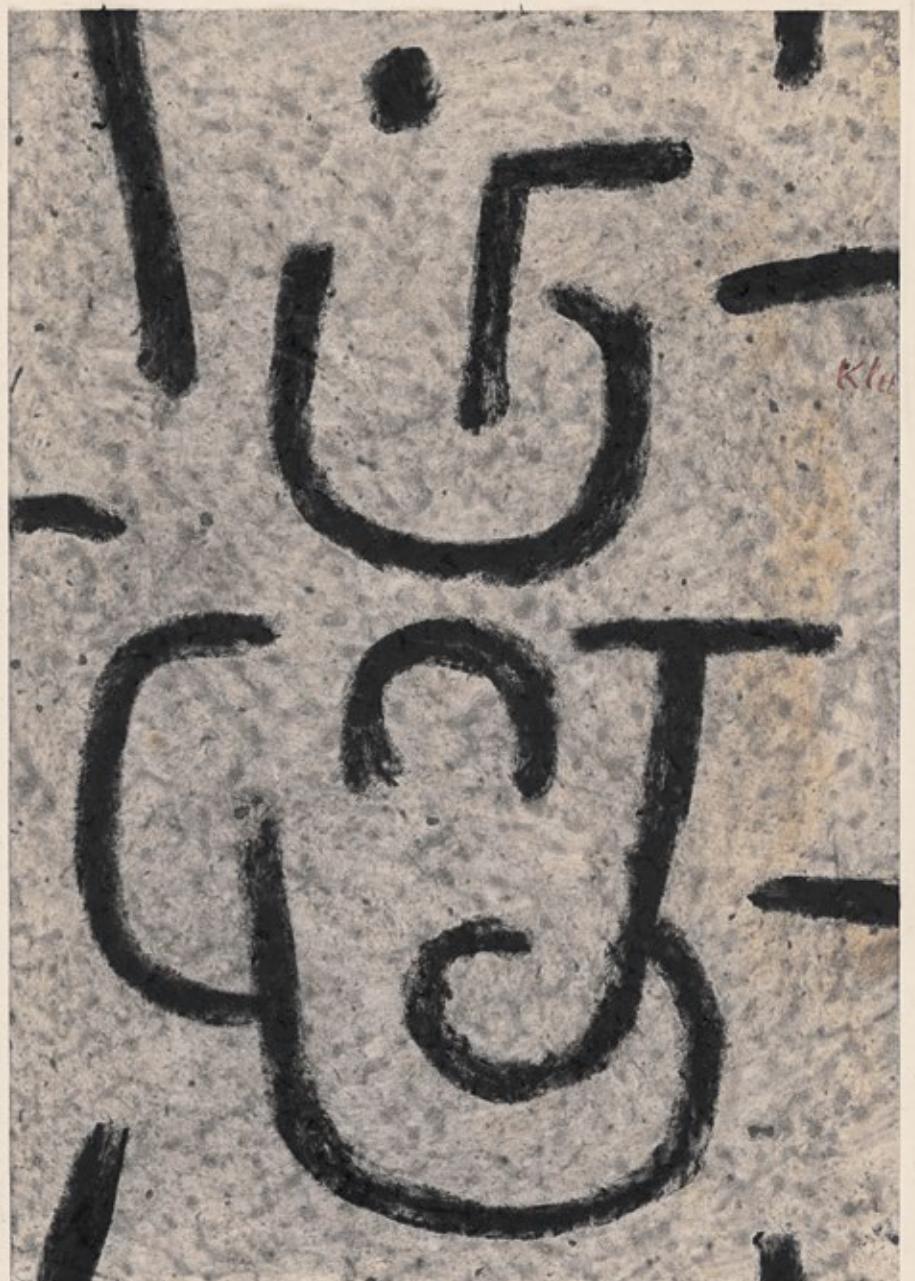
Ohne Titel
Sem título
Untitled
c. 1940

tinta de cola e giz sobre
papel sobre cartão
colored paste and chalk
on paper on cardboard
65,1 × 49,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



Zwiesprache
Diálogo
Dialogue
1938, 415

pastel sobre tecido adamascado
sobre cartão
pastel on damask on cardboard
25,8/27 x 30,5/31 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



1939 c 18

die Stelle für Waldhorn

die Stelle für Waldhorn
A entrada da trompa
The Entry for the French Horn
1939, 438

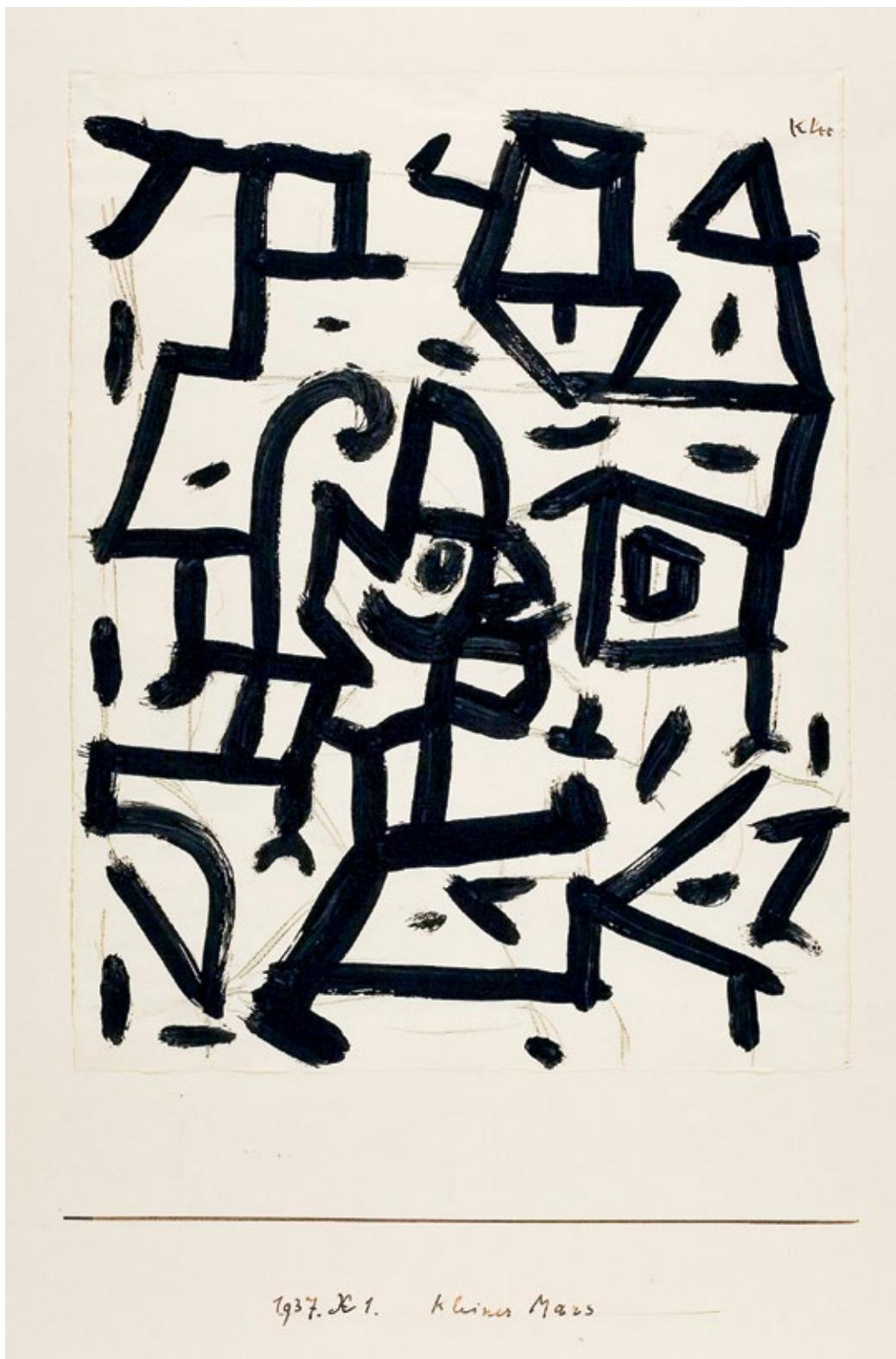
carvão sobre papel sobre cartão
charcoal on paper on cardboard
29,7 x 20,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



1939 H 19 ein Antlitz auch des Leibes

ein Antlitz auch des Leibes
Um rosto também do corpo
A Face of the Body, Too
1939, 1119

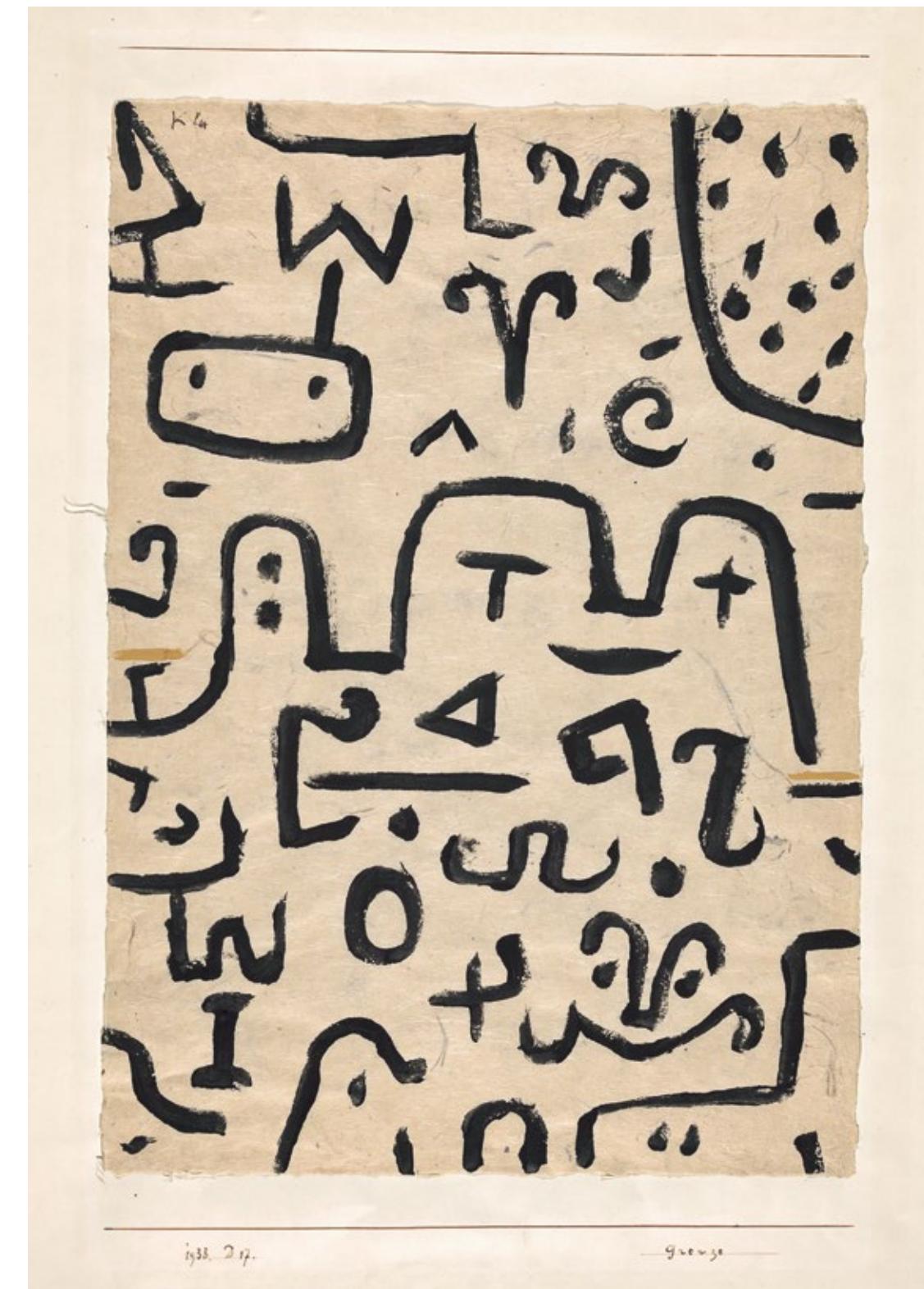
tinta de cola e óleo sobre
papel sobre cartão
colored paste and oil on
paper on cardboard
31 x 23,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



1937. № 1. Kleiner Mars

Kleiner Mars
Marte pequeno
Small Mars
1937, 261

têmpera e lápis sobre
papel sobre cartão
tempera and pencil on
paper on cardboard
27 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



1938. 217.

Grenze

Grenze
Fronteira
Border
1938, 37

tinta de cola sobre papel sobre cartão
colored paste on paper on cardboard
50 x 35,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



im Deckmantel
Sob o manto
Under a Cloak
1938, 76

tinta de cola sobre papel sobre cartão
colored paste on paper on cardboard
28 x 17,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



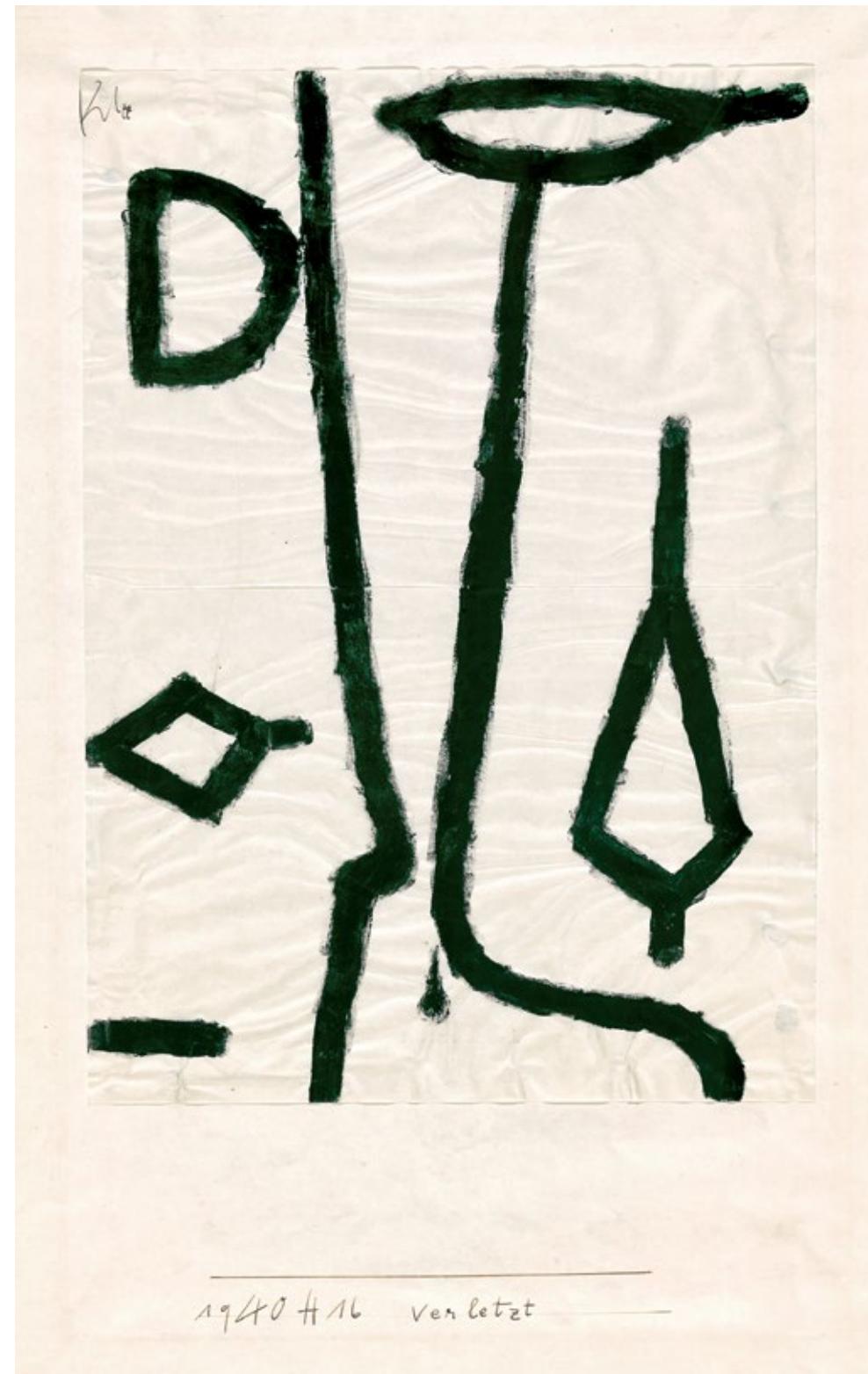
Soldat
Soldado
Soldier
1938, 110

tinta de cola sobre algodão
sobre cartão
colored paste on cotton
on cardboard
33 x 21,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



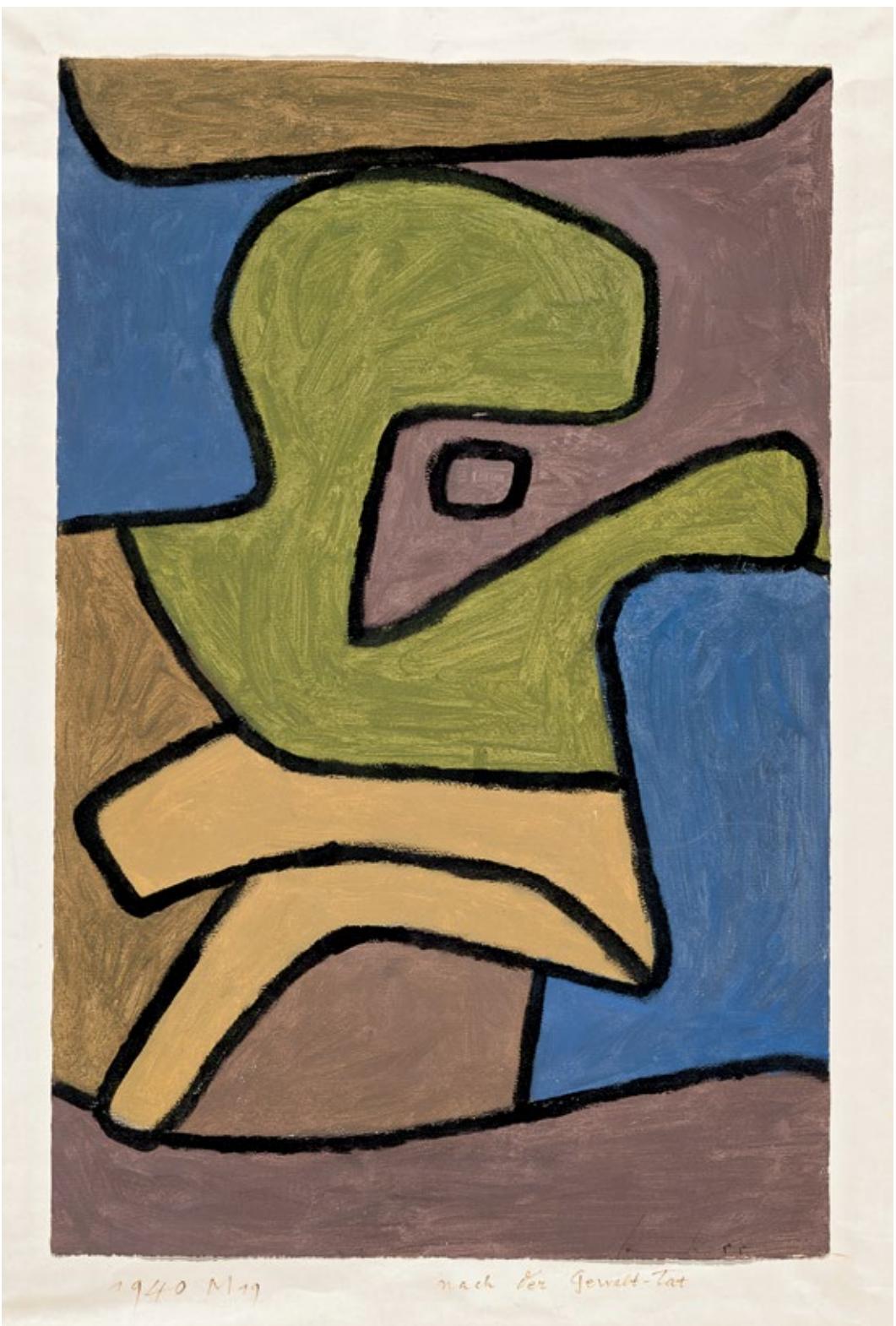
ein Seemann fühlt sein Ende
Um marinheiro pressente seu fim
A Sailor Senses his End
1938, 404

tinta de cola sobre papel sobre cartão
colored paste on paper on cardboard
29,7 x 20,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



verletzt
Ferido
Injured
1940, 316

tinta de cola sobre papel sobre cartão
colored paste on paper on cardboard
41,7 x 29,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



nach der Gewalt-Tat
Depois do ato de violência
After the Act of Violence
1940, 259

tinta de cola sobre papel sobre cartão
colored paste on paper on cardboard
48,3 x 31,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



Frau in Tracht
Mulher com roupa típica
Woman in Traditional Costume
1940, 254

tinta de cola sobre papel sobre cartão
colored paste on paper on cardboard
48 x 31,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



1939 714 herabhangend

herabhangend
Pendurado para baixo
Hanging Down
1939, 674

tinta de cola e lápis sobre papel
colored paste and pencil on paper
27 x 21,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



rote Hand
Mão vermelha
Red Hand
1939, 713

tinta de cola, aquarela e lápis sobre
papel sobre cartão
colored paste, watercolor and pencil
on paper on cardboard
32,5 x 21,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



1939.9.20 die Blinde und das Rad
II

die Blinde und das Rad
A cega e a roda
The Blind Woman and the Wheel
1939, 800

tinta de cola e lápis sobre
papel sobre cartão
colored paste and pencil on
paper on cardboard
27 x 21,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



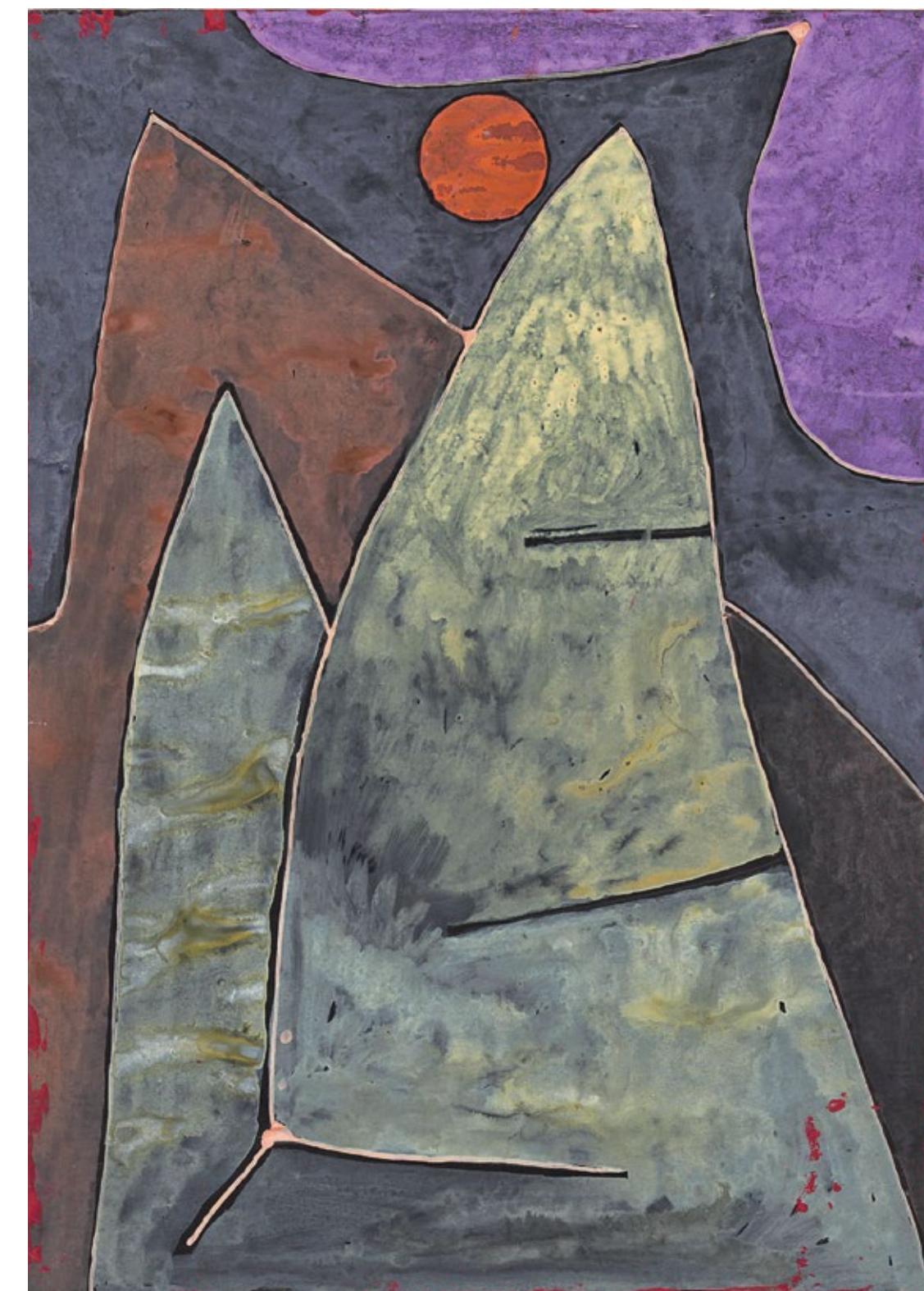
Verrückung
Deslocamento
Displacement
1939, 805

tinta de cola sobre papel sobre cartão
colored paste on paper on cardboard
26,9 x 21,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



Rot-Aug
Olho vermelho
Red Eye
1939, 129

aquarela sobre papel revestido
sobre cartão
watercolor on primed paper
on cardboard
26,8 x 42,1 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]



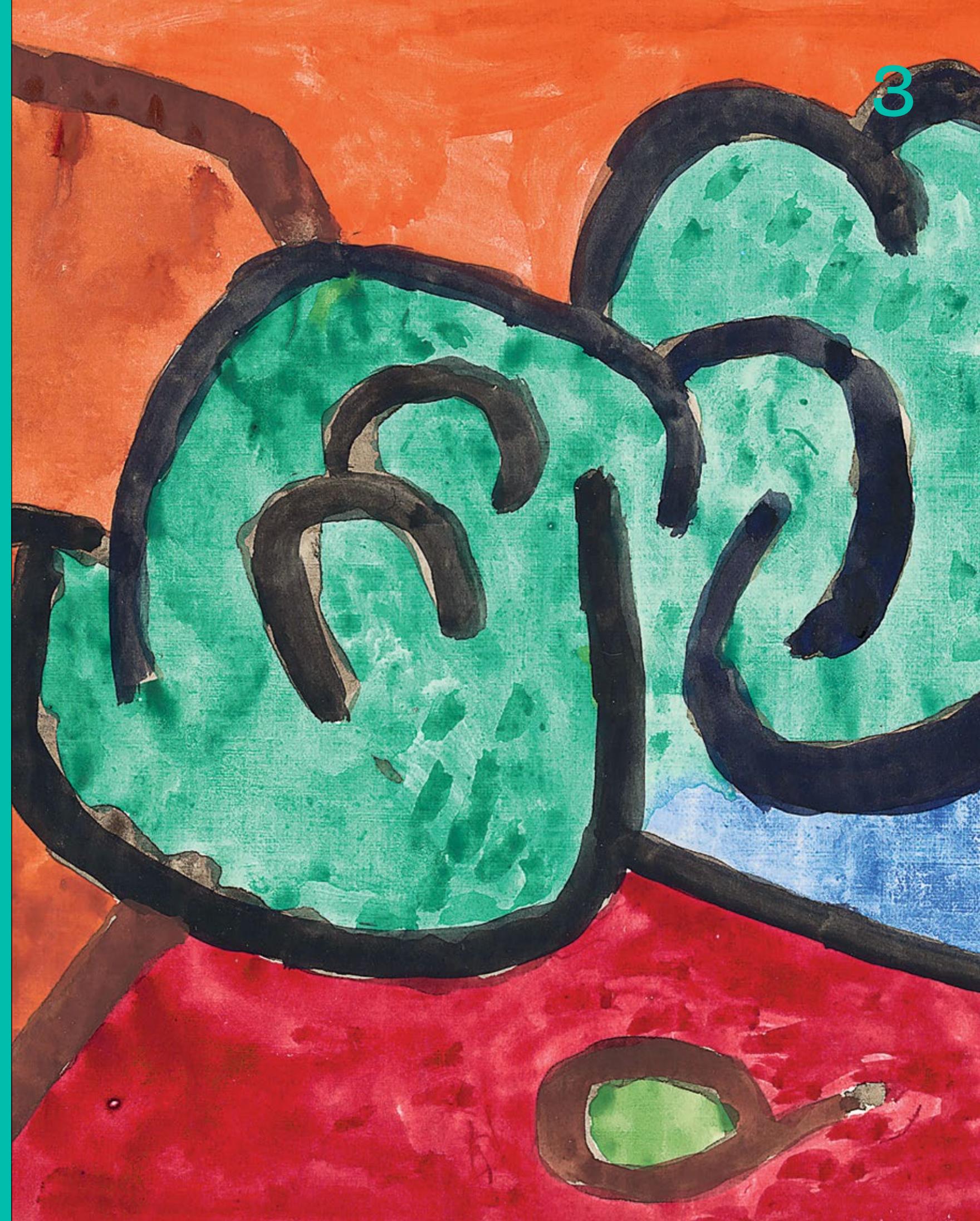
Ohne Titel (Vollmond im Gebirge)
Sem título (Lua cheia nas montanhas)
Untitled (Full moon in the mountains)
c. 1939

têmpera sobre papel revestido
tempera on primed paper
29,5 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee

A LINHA DO TEMPO DE KLEE



KLEE'S TIMELINE

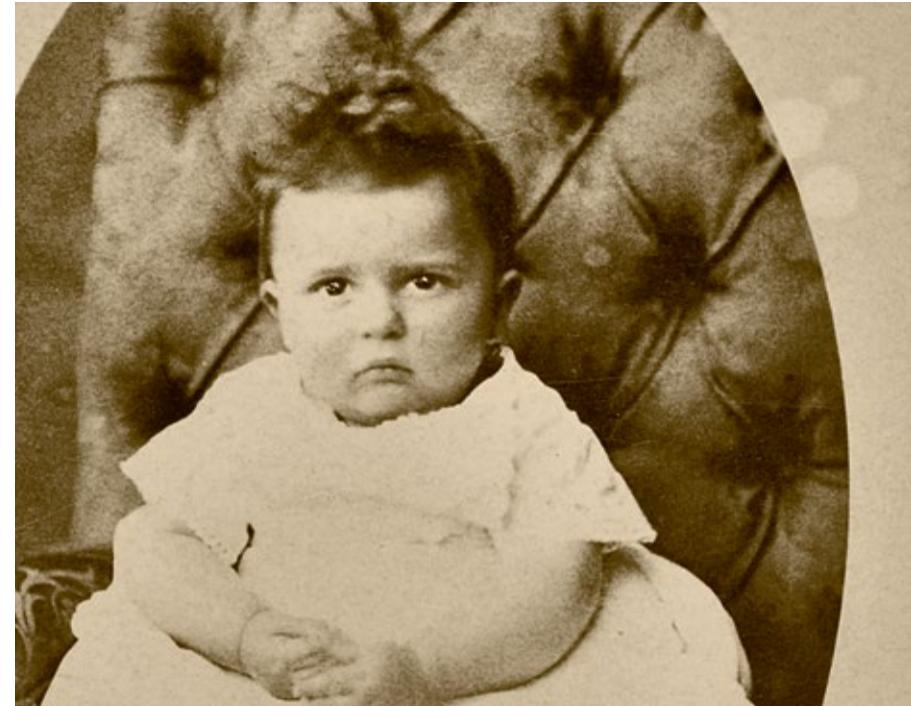


BIOGRAFIA DE PAUL KLEE PAUL KLEE'S BIOGRAPHY

1879

Paul Klee nasce em 18 de dezembro em Münchenbuchsee, próximo a Berna, o segundo filho do professor de música Hans Wilhelm Klee (1849–1940) e da cantora Ida Maria Klee (nascida Frick, 1855–1921). Frequenta aulas de violino desde cedo e, por incentivo da avó Anna Catharina Rosina Frick, também começa a desenhar.

Paul Klee, 1880
Foto [Photo]: M. Vollenweider & Sohn, Berna [Berna]
10,4 × 6,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Berna].
Doação da família [Donation of family] Klee



1892– 1898

Paul Klee is born on December 18 as the second son of music teacher Hans Wilhelm Klee (1849–1940) and singer Ida Maria Klee (née Frick, 1855–1921), in Münchenbuchsee, next to Bern, Switzerland. While still a child he takes classes in violin, and, encouraged by his grandmother Anna Catharina Rosina Frick, he also begins to draw.

A princípio, Klee copia ilustrações de outros artistas; a partir de 1895, volta-se mais à representação da natureza. Nove cadernos e inúmeras folhas soltas de esboços datados até 1898 estão preservados, bem como caricaturas em livros e cadernos escolares. Devido a seus progressos no violino, Klee é admitido em 1896 como membro extraordinário da orquestra de Berna.

At first, Klee copies illustrations of other artists; from 1895 onward he focuses more on the depiction of nature. Of the artworks made up to 1898, nine drawing notebooks and countless loose sheets are preserved, as well as caricatures in school notebooks and books. Due to his progress on the violin, in 1896 Klee is admitted as an extraordinary member of the Bern Orchestra.



Paul Klee, 1892
Foto [Photo]: M. Vollenweider & Sohn, Berna [Berna]
10,5 × 6,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Berna].
Doação da família [Donation of family] Klee

1898

EM MUNIQUE

Em outubro de 1898, poucas semanas após encerrar o ciclo escolar, Klee vai a Munique. Como sua candidatura à Kunstakademie [Academia de Arte] não é aceita, ele passa a frequentar a escola particular de desenho de Henrich Knirr.

IN MUNICH

In October 1898, a few weeks after finishing school, Klee goes to Munich. When his application to the Art Academy [Kunstakademie] is rejected, he attends the private drawing school of Henrich Knirr.



Paul Klee, Munique, 1899
Foto [Photo]: L. Tiedemann, Munique [Munich]
14,5 × 10 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Berna].
Doação da família [Donation of family] Klee

1899

Seu interesse por música o leva a conhecer, no outono deste ano, sua futura mulher, a pianista Lily Stumpf (1876–1946). Passam a tocar juntos e frequentam concertos com regularidade.

In the autumn of this year, his interest in music leads him to meet his future wife, pianist Lily Stumpf (1876–1946). They begin to play together and regularly attend concerts.



1900– 1902

Klee ingressa na Academia de Arte de Munique, em 1900, frequentando a classe de pintura de Franz von Stuck. Insatisfeito com o tratamento dispensado à cor, Klee temporariamente cogita estudar escultura.

VIAGEM DE FORMAÇÃO À ITÁLIA E ESTUDO AUTODIDATA EM BERNA

Do final de outubro de 1901 a maio de 1902, Klee faz uma viagem de estudos pela Itália com o amigo de escola e escultor Hermann Haller. O projeto se revela um fracasso. Ele reconhece que a arte da Antiguidade e do Renascimento não corresponde ao seu querer artístico e que a arte que ele conheceu em Munique como exemplar é apenas uma retomada de formas e temas antigos.

In 1900, Klee enrolls in the Munich Academy of Fine Arts, attending the painting class taught by Franz von Stuck. Dissatisfied with the treatment given to color, Klee temporarily considers studying sculpture.

STUDY TRIP TO ITALY AND SELF-TAUGHT STUDY IN BERN

From late October 1901 to May 1902, Klee went on a study trip to Italy together with schoolmate and sculptor Hermann Haller. The project proves to be a dead-end. He recognizes that ancient and Renaissance art does not correspond to his artistic aims, and that the art he got to know in Munich as exemplary is only a rehash of old forms and themes.

1902– 1905

Klee retorna à casa paterna, em Berna, para estudos autodidatas que visam a desenvolver uma forma própria de expressão. Além disso, no semestre de inverno de 1902–1903, faz cursos de “anatomia plástica” para artistas, na universidade. Na sequência, surgem obras satíricas, pinturas em vidro e as águas-fortes *Inventionen* [Invenções], que ele considera sua primeira obra própria - *Opus I*. Em maio de 1905, Klee viaja por duas semanas a Paris, junto com os amigos Hans Bloesch e Louis Moilliet, de Berna.

Klee returns to his parents' house, in Bern, for self-taught studies aimed at developing his own form of expression. Moreover, in winter 1902–1903, he takes “plastic anatomy” courses for artists at the university. He then makes satirical works, paintings on glass, and the Inventions etchings, which he considers his first work in his own style – Opus I. In May 1905, Klee travels for two weeks to Paris, together with his friends from Bern, Hans Bloesch and Louis Moilliet.

1906

Depois do casamento com Lily Stumpf em 15 de setembro, em Berna, o casal se muda para Munique.

After he weds Lily Stumpf on September 15, in Bern, the couple moves to Munich.

On November 30 the couple's only son, Felix, is born. In this period, while Klee takes care of the baby and the home while also advancing his artistic work, Lily earns the family income with piano classes.

Lily Stumpf, Obstbergweg 6,
Berna [Bern], ago. [Aug.] 1906
Foto [Photo]: Paul Klee
12,9 × 17,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern].
Doação da família [Donation of family] Klee



1907

Nasce em 30 de novembro seu único filho, Felix. Enquanto Klee cuida do bebê e da casa, além de dar prosseguimento ao seu trabalho artístico, Lily ganha o sustento da família com aulas de piano.

On November 30 the couple's only son, Felix, is born. In this period, while Klee takes care of the baby and the home while also advancing his artistic work, Lily earns the family income with piano classes.

Lily e [and] Felix Klee, Munique [Munich], 12 fev. [Feb. 12], 1908
Foto [Photo]: Paul Klee
11,5 × 16,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern].
Doação da família [Donation of family] Klee



1910

Primeira exposição coletiva de Paul Klee, com 56 obras, no Kunstmuseum Bern, seguida por outras montagens em Zurique, Winterthur e Basileia.

Paul Klee's first group show, with 56 artworks, at Kunstmuseum Bern, followed by other shows in Zürich, Winterthur and Basel.

1911

Klee começa a ilustrar o romance *Candide* [Cândido], de Voltaire, e mantém um contato intenso com o desenhista e escritor Alfred Kubin.

Após viver de maneira mais isolada em Munique, sem muitas trocas com os artistas da vanguarda, Louis Moilliet apresenta Klee a Wassily Kandinsky e, no ano seguinte, a Franz Marc – os artistas do grupo Der Blaue Reiter [O Cavaleiro Azul].

A primeira exposição individual fora da Suíça acontece na galeria Thannhauser, em Munique.

Klee inicia um catálogo manuscrito de suas obras e até o fim da vida irá registrar minuciosamente sua produção artística.

Klee begins to illustrate the novel Candide by Voltaire and maintains intense contact with draftsman and writer Alfred Kubin.

After a time living in relative isolation in Munich, without many exchanges with the avant-garde artists, Klee is introduced by Louis Moilliet to Wassily Kandinsky and in the following year to Franz Marc, artists of the group Der Blaue Reiter.

His first solo show outside Switzerland is held at gallery Thannhauser, in Munich.

Klee begins a manuscript catalogue of his works, registering in detail, until the end of his life, all his artistic production.



Paul Klee, Munique [Munich], 1911
Foto [Photo]: Alexander Eliasberg
11,3 x 8,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Berna].
Doação da família [Donation of family] Klee



Paul Klee na praia de St. Germain (do álbum de fotos de August Macke)
Paul Klee at St. Germain Beach (from the photo album of August Macke), abr. [Apr.], 1914
Foto [Photo]: August Macke
LWL-Museum für Kunst und Kultur.
Westfälisches Landesmuseum, Münster



Paul Klee na companhia de infantaria
Paul Klee in the infantry company
Landshut, 24 mai. [May 24], 1916
Foto [Photo]: desconhecido [unknown]
Zentrum Paul Klee, Berna [Berna].
Doação da família [Donation of family] Klee

1912

Participação de Klee na segunda exposição do grupo Der Blaue Reiter [O Cavaleiro Azul], em Munique, com 17 obras. Em abril, Klee viaja a Paris e visita Robert Delaunay. No ano seguinte, irá traduzir para o alemão e publicar o ensaio “La Lumière” [Sobre a luz], de Delaunay.

Klee participates in the second exhibition of the Der Blaue Reiter group, in Munich, with 17 artworks. In April, Klee travels to Paris and visits Robert Delaunay. The following year, he will translate and publish in German Delaunay's essay "La Lumière."

1913– 1914

Expõe no Primeiro Salão Alemão de Outono na galeria Der Sturm, de Herwarth Walden, Berlim.

VIAGEM À TUNÍSIA
August Macke e Louis Moilliet são seus companheiros de viagem à Tunísia, em abril de 1914. Sua impressão do ambiente iluminado e colorido da paisagem tunisiana determina de maneira decisiva sua evolução artística rumo à abstração e ao seu modo peculiar de uso da cor.

Klee shows at the First German Salon of Autumn at Herwarth Walden's Der Sturm gallery, in Berlin.

TRIP TO TUNISIA
August Macke and Louis Moilliet are his companions on a trip to Tunisia, in April 1914. His impression of the brightly lit and colorful Tunisian landscape is a decisive moment in his artistic development headed toward abstraction and his unique way of using color.

1916

Em 11 de março, Klee é convocado para o exército e, depois de uma formação na infantaria, passa a servir na divisão de aviões Schleissheim, próximo a Munique, e em Gersthofen. Como não é enviado ao front, continua a se dedicar ao trabalho artístico.

On March 11, Klee is drafted into the army, and after a stint in boot camp begins to serve in the Schleissheim aircraft division, near Munich, and then in Gersthofen. As he is not sent to the front, he continues working on his art.



1916 – 1918

A partir das exposições de Klee na galeria berolinense Der Sturm, sua importância para a arte na Alemanha daquele período atinge novo patamar.

Em dezembro de 1918, com o fim do serviço militar, Klee encerra os registros no diário que mantinha desde 1898 e que oferece uma visão importante do desenvolvimento de sua personalidade e de sua arte.

Due to the exhibitions in the Berlin gallery Der Sturm, Klee emerges as an important figure in the contemporary German scene.

In December 1918, with the end of his military service, Klee concludes the entries to his diary, which he maintained since 1898 and which documents an important view on the development of his personality and his art.



Ateliê de Paul Klee no castelinho Suresnes
Paul Klee's studio in the Suresnes Castle
Werneckstrasse 1, Munique [Munich], 1920
Foto [Photo]: Paul Klee
12,5 x 17,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern].
Doação da família [Donation of family] Klee

OS ATELIÊS DE PAUL KLEE
Até a primavera de 1919, Klee usava principalmente espaços privados como ateliês, como um quarto na casa dos pais, em Berna, a cozinha de seu apartamento na Ainmillerstrasse, em Munique, ou ainda os dormitórios ou escritórios nas casernas de Landshut e Gersthofen. Klee começou a trabalhar em ateliês propriamente ditos apenas após o retorno à vida civil: de 1919 a 1921 no castelo Suresnes, em Munique, de 1921 a 1926 na Bauhaus, em Weimar, de 1926 a 1931 na casa dos mestres, construída por Walter Gropius, em Dessau, de 1931 a 1933 na Academia de Arte de Düsseldorf e, por último, depois de sua emigração à Suíça, na sala de seu apartamento de três quartos na Kistlerweg 6, Berna.

Paul Klee com o gato Fripouille
Paul Klee with the cat Fripouille
Possenhofen, 1921
Foto [Photo]: Felix Klee
11,9 x 8,7 cm
Doação da família [Donation of family] Klee

THE STUDIOS OF PAUL KLEE
Before the spring of 1919, Klee had primarily used private spaces as his studios, as a room at his parents' home in Bern and the kitchen of his apartment on Ainmillerstrasse in Munich, and the bedrooms and offices in the military barracks at Landshut and Gersthofen. It was only after his return to civilian life that Klee began working in actual studios: first at Suresnes Castle in Munich from 1919 to 1921, then at the Bauhaus in Weimar from 1921 to 1926, at one of the masters' houses built by Walter Gropius in Dessau from 1926 to 1931, at the Düsseldorf Academy from 1931 -1933 and, finally, after his emigration to Switzerland, the living room in his three-room apartment at Kistlerweg 6 in Bern.

1919

ATELIÊ, CASTELINHO SURESNES, MUNIQUE

Depois da dispensa do serviço militar, na primavera de 1919, Klee alugou um ateliê no idílico castelinho rococó, chamado “Suresnes”, na Werneckstrasse, em Munique. O lugar estava mal conservado, tinha goteiras e Klee não dispunha de eletricidade para trabalhar. Entretanto, nesse ambiente, Klee podia escapar dos afazeres domésticos e se dedicar novamente de maneira integral à sua atividade artística.

STUDIO, SURESNES CASTLE, MUNICH

After being discharged from active duty during the war, Klee rented a studio in 1919, in an idyllic but slightly run-down Rococo castle called “Suresnes” on Werneckstrasse in Munich. Water dripped from the ceiling and there was no electricity. Nonetheless the studio offered an escape to household chores and Klee was able to again fully dedicate himself to his art.

1920

O galerista Hans Goltz organiza uma primeira retrospectiva com 362 obras de Klee em Munique. São publicadas as primeiras monografias sobre o artista, escritas por Leopold Zahn e Hermann von Wedderkop.

Gallerist Hans Goltz organizes a first retrospective featuring 362 of Klee's artworks in Munich. The first monographs on the artist are published, written by Leopold Zahn and Hermann von Wedderkop.

Paul Klee e [and] Emmy (Galka) Scheyer, Weimar, 1922
Foto [Photo]: Felix Klee
6,3 x 8,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern].
Doação da família [Donation of family] Klee



1921

Inicia suas atividades docentes na Bauhaus, a convite de Walter Gropius.

NA BAUHAUS

Klee leciona a disciplina Teoria da Forma, parte obrigatória do ciclo básico para todos os alunos, tratando da teoria da forma pictórica e teoria da configuração pictórica. Dessa época foram preservadas suas anotações para as aulas, intituladas *Beiträge zur bildnerischen Formlehre* [Contribuições à teoria da forma pictórica], bem como cerca de 3.900 folhas soltas, denominadas *Bildnerische Gestaltungslehre* [Teoria da configuração pictórica]. Essas anotações absolutamente detalhadas atestam a meticulosidade com que Klee cumpria suas tarefas pedagógicas.

Primeira exposição individual de Klee nos Estados Unidos, na galeria Société Anonyme, Nova York.

1921

On the invitation of Walter Gropius, he begins teaching at the Bauhaus.

AT THE BAUHAUS

Klee teaches the discipline Theory of Form, a mandatory core course for all the students. In it, he treats on the theory of pictorial form and the theory of pictorial configuration. From this time, his notes for the classes entitled Beiträge zur bildnerischen Formlehre [Contributions to the Theory of Pictorial Form] as well as over 3,900 loose pages, designated as Bildnerische Gestaltungslehre [Theory of Pictorial Configuration], are preserved. These absolutely detailed notes attest to Klee's meticulous fulfillment of his teaching duties.

Klee's first solo show in the United States, at the gallery Société Anonyme, New York.

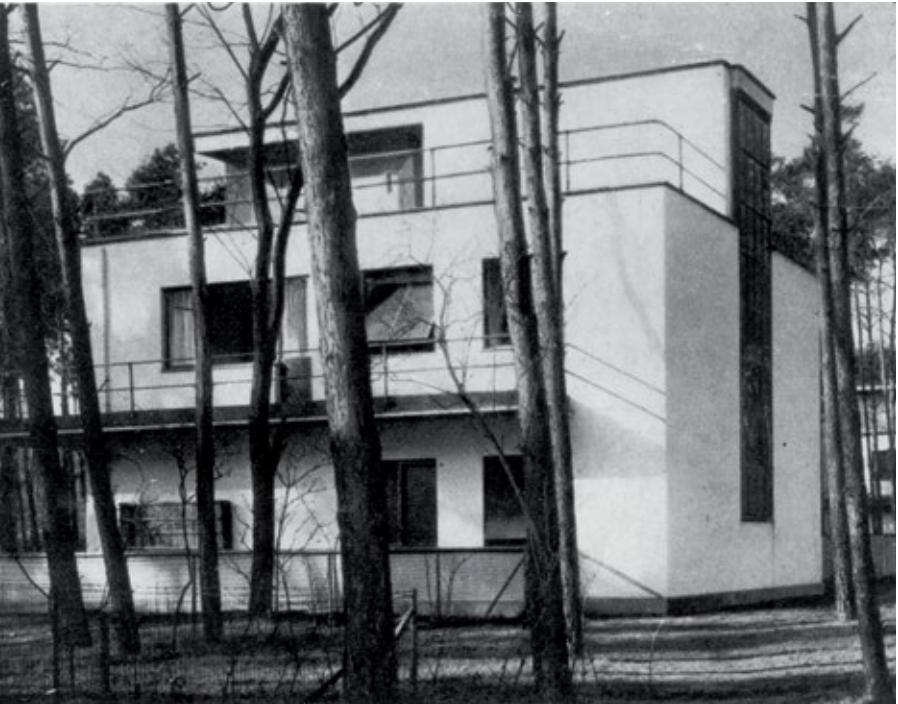


ATELIÊ, BAUHAUS WEIMAR
Na Bauhaus em Weimar, Klee usou como ateliê duas salas no segundo andar do prédio projetado por Henry van de Velde e construído entre 1905 e 1906. O ateliê funcionava como local de trabalho e, simultaneamente, como gabinete de curiosidades, com uma miríade de objetos disparecidos, evidenciando os interesses de Klee e seu afã colecionista. Uma foto feita pelo filho Felix, em 1924, mostra o pintor lixando uma moldura de quadro. Ao fundo, vemos um cavalete e uma estante com materiais de pintura, além de diversas obras do artista.

Paul Klee em seu ateliê [at his studio],
Bauhaus Weimar, 1924
Foto [Photo]: Felix Klee
6,4 x 8,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern].
Doação da família [Donation of family] Klee

STUDIO, BAUHAUS WEIMAR
At the Bauhaus Weimar, Klee used two rooms on the second floor of a building designed by Henry van de Velde as his studio. As work place and cabinet of curiosities at the same time, the studio housed a hodgepodge of found objects and curiosities that indicated Klee's multifaceted interests and his passion for collecting. A photograph taken by his son Felix in 1924 shows the painter sanding a picture frame. There is an easel and a shelf with painting supplies in the background to Klee's left and several artworks by the artist.

Paul Klee, Am Horn 53, Weimar,
1 abr. [Apr. 1st], 1925
Foto [Photo]: Felix Klee
8,8 x 6,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern].
Doação da família [Donation of family] Klee



1925

Depois de ser alvo de hostilidades políticas, a Bauhaus se transfere para Dessau. A nova sede da escola é projetada por Walter Gropius, no estilo internacional. A planta expressa visualmente a ideia central da teoria da Bauhaus: o vínculo entre forma e função – arte e técnica.

Participação de Klee na primeira exposição coletiva La peinture surréaliste [A pintura surrealista], em Paris, que conta com Max Ernst, Joan Miró e Pablo Picasso, entre outros.

After becoming the target of political hostilities, the Bauhaus is transferred to Dessau. The school's new headquarters is designed by Walter Gropius in international style. The floor plan visually expresses the central idea of the Bauhaus theory: the link between form and function – art and technique.

Klee participates in the first La peinture surréaliste [Surrealist Painting] group show in Paris, alongside Max Ernst, Joan Miró and Pablo Picasso, and others.

1923

Klee publica o texto "Wege des Naturstudiums" [Caminhos do estudo da natureza], no catálogo da exposição Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–1923.

Klee publishes the text "Wege des Naturstudiums" [Ways of Nature Study] in the catalog of the exhibition Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–1923.

1924

Em janeiro, Klee faz uma palestra na Associação de Belas Artes de Jena, na qual apresenta sua teoria sobre a arte e os processos de criação.

A marchand Galka Scheyer funda o grupo Die Blaue Vier [Os Quatro Azuis], com Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Alexej von Jawlensky e Paul Klee.

In January, Klee gives a lecture at the Association of Fine Arts of Jena, in which he presents his theory about art and the processes of creation.

Art dealer Galka Scheyer founds the group Die Blaue Vier [The Blue Four] with Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Alexej von Jawlensky and Paul Klee.

1926

ATELIÊ, BAUHAUS DESSAU 1926-1930

Em 10 de julho de 1926, Paul e Lily Klee instalaram-se numa casa projetada por Walter Gropius, na Burgkühnaueralee 6-7, em Dessau. O imóvel para duas famílias, que dividiam com Nina e Wassily Kandinsky, tinha um ateliê espaçoso, com uma grande janela voltada para a face norte. A composição das cores das paredes em azul, preto e creme foi concebida por Klee e Hinnerk Scheper, outro mestre da Bauhaus. Lá viveriam até 1930.

STUDIO, BAUHAUS DESSAU, 1926-1930

On July 10, 1926, Paul and Lily Klee moved into one of the masters' houses designed by Walter Gropius in Burgkühnaueralee 6-7 in Dessau. They shared the duplex, which included a spacious studio with a large North-facing window, with Nina and Wassily Kandinsky. The color composition for the interior walls in blue, black and cream white was designed by Klee and Bauhaus master Hinnerk Scheper. They would live there until 1930.



Casa da família Klee com Lily Klee
House of Klee family with Lily Klee,
Burgkühnaueralee 6-7, Dessau, 1926
Foto [Photo]: Felix Klee
5,6 x 8,3 cm
Doação da família [Donation of family] Klee

1928

Klee publica o ensaio "exakte versuche im bereich der kunst" [Tentativas de exatidão no campo da arte] na revista *bauhaus, zeitschrift für gestaltung*, nº 2/3.

Em dezembro de 1928, Klee empreende uma viagem de quatro semanas para o Egito, financiada por uma sociedade criada por um grupo de colecionadores de suas obras. À semelhança do ocorrido 14 anos antes, na Tunísia, a viagem proporciona a Klee importantes impulsos para sua produção artística.

Klee publishes the essay "Exact Experiments in the Realm of Art" in the magazine bauhaus, zeitschrift für gestaltung, no. 2/3.

In December 1928, Klee goes on a four-week trip to Egypt, financed by the Klee Society, a group of collectors of his works. Similar to what happened 14 years earlier, in Tunisia, the trip provides Klee with important stimuli for his artistic production.

1930

Em comemoração aos 50 anos do artista, o recém-inaugurado Museu de Arte Moderna (MoMA), em Nova York, realiza uma exposição individual de Klee – a primeira de um artista europeu –, com 63 obras dos anos 1919-1930.

In celebration of the artist's 50th birthday, the recently inaugurated Museum of Modern Art (MoMA) in New York holds a solo show by Klee – the first by a European artist – with 63 works from the years 1919-1930.

Paul Klee diante do cavalete
Paul Klee at the easel
Dessau, 1926
Foto [Photo]: Lily Klee
16,7 x 12 cm
Arquivo Bürgi no Zentrum Paul Klee, Berna,
doação da família Bürgi [Bürgi collection at
Zentrum Paul Klee, Bern, gift of the Bürgi family]



1931

Devido à sua crescente insatisfação com suas obrigações docentes, Klee deixa a Bauhaus e assume uma disciplina na Academia de Arte de Düsseldorf.

Due to his growing dissatisfaction with his teaching obligations, Klee leaves the Bauhaus and takes a chair at the Düsseldorf Art Academy.

Ateliê de Paul Klee [Paul Klee's studio],
Burgkühnaueralee 7, Dessau, verão de
[summer] 1926
Foto [Photo]: Felix Klee
6,1 x 8,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern].
Doação da família [Donation of family] Klee



1933

Klee é afastado de sua atividade como professor em Düsseldorf devido a pressões dos nacional-socialistas. Na mesma época, trabalha num conjunto de cerca de 250 desenhos que tematizam a ascensão do nazismo, nos quais expressa sua experiência pessoal e seu sentimento depois da chegada de Hitler ao poder. Amedrontado por constantes ameaças, em 23 de dezembro o casal Klee retorna a Berna.

Klee is suspended from his activities as a professor in Düsseldorf due to pressures from the National Socialists. At the same time, he works on a set of around 250 drawings on the theme of the rise of Nazism, in which he expresses his personal experience and his feelings after Hitler's arrival in power. Frightened by constant threats, on December 23 the Klee's return to Bern.

1934

Depois de se instalar provisoriamente na casa do pai do artista em Berna, o casal Klee finalmente encontra um apartamento próprio no bairro de Elfenau, na mesma cidade. Apesar das dimensões acanhadas do novo endereço, ali Klee pinta quadros de grandes dimensões.

After taking up temporary residence at the house of the artist's father in Bern, the Klees finally move to an apartment in the district of Elfenau, in the same city. Despite the cramped space, Klee produces large-scale paintings there.

Paul e [and] Lily Klee, Stresemannallee, Dessau, entre 6 e 19 abr. [between Apr. 6 and 19], 1933
Foto [Photo]: Franz (Bobby) Aichinger
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern].
Doação da família [Donation of family] Klee



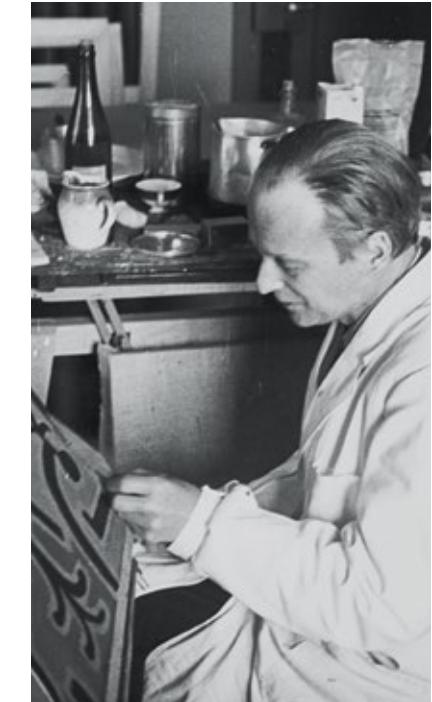
ATELIÊ, KISTLERWEG 6, BERNA, 1934-1940
Klee montou seu ateliê na sala do seu apartamento em Berna, onde viveu e trabalhou até a morte, em 1940. Uma prancheta com tampo móvel permitia-lhe pintar sentado. As montanhas de Berna podiam ser avistadas da varanda contígua ao ateliê.

STUDIO, KISTLERWEG 6, BERNA, 1934-1940
Klee set up his studio in the living room of that apartment in Bern, where he lived and worked until his death in 1940. A drawing table with an adjustable board allowed him to paint while sitting and the adjoining balcony offered a view of the Bernese Mountains.

Paul e Lily Klee com o gato Bimbo [Paul and Lily Klee with their cat Bimbo], Kistlerweg 6, Berna [Bern], 1935
Foto [Photo]: Fee Meisel
12 x 9,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern].
Doação da família [Donation of family] Klee



Paul e Felix Klee na varanda [Paul and Felix Klee on the veranda], Kistlerweg 6, Berna [Bern], 1934
Foto [Photo]: Franz (Bobby) Aichinger
9 x 12 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern].
Doação da família [Donation of family] Klee



Paul Klee em seu ateliê [Paul Klee in his studio], Kistlerweg 6, Berna [Bern], abr. (Páscoa) [Apr. (Easter)], 1938
Foto [Photo]: Felix Klee
12,8 x 9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern].
Doação da família [Donation of family] Klee

1935

Grande retrospectiva com 294 obras, na Kunsthalle Bern, no início do ano, e posteriormente na Kunsthalle Basel. Klee manifesta os primeiros sinais de uma doença grave, a esclerodermia, que provoca um gradual e incurável enrijecimento dos tecidos conjuntivos.

A large retrospective with 294 works, at Kunsthalle Bern, at the beginning of the year and later at Kunsthalle Basel. Klee manifests the first signs of a serious disease, scleroderma, which provokes a gradual and incurable hardening of the connective tissues.

1936-1937

Devido ao seu delicado estado de saúde, a sua produção artística em 1936 é quase nula.

Os nacional-socialistas difamam a arte de Klee e dos artistas modernistas. Realizam em 1937 a exposição itinerante Arte degenerada, com centenas de obras confiscadas. Nela são apresentadas 15 obras do artista.

Com a ida de muitos intelectuais, artistas e personalidades da cultura para os Estados Unidos, no decorrer da década de 1930, Klee se transforma numa referência na cena artística americana.

Due to his delicate state of health, Klee's artistic production in 1936 is practically null.

The National Socialists defame the art of Klee and the modernist artists. In 1937 they hold the traveling show Degenerate Art, with hundreds of confiscated artworks. It features 15 works by the artist.

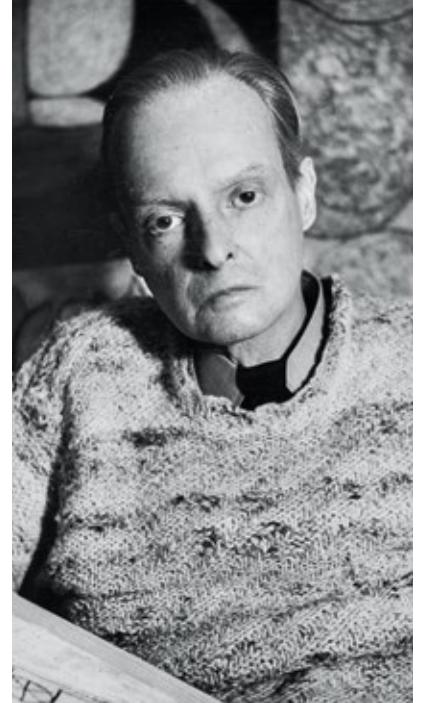
When many German intellectuals, artists and cultural personalities emigrate to the United States in the 1930s, Klee becomes a reference in the American art scene.

1938

Embora Klee peça a cidadania suíça, as autoridades do país não a concedem antes de seu falecimento.

Although Klee requests Swiss citizenship, the country's authorities do not grant it before his death.

Paul Klee na sua sala [*in his room*],
Kistlerweg 6, Berna, dez. [Dec.] 1938
Foto [Photo]: Walter Heggeler
18,2 x 13 cm
Arquivo Bürgi no [Bürgi collection at] Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]. Doação da família [donation of family] Bürgi



1939

Apesar da piora progressiva de seu estado de saúde, sua produtividade alcança um ponto alto nos últimos anos de sua vida, com 1.235 obras apenas neste ano.

Despite the progressive worsening of his health, his productivity reaches a high point in the last years of his life, with 1,235 works in this year alone.

Ateliê de Paul Klee [*Paul Klee's studio*],
Kistlerweg 6, Berna [Bern]. Foto tirada por volta de 1940, após a morte de Klee. [Photo taken around 1940, after Klee's death]
Foto [Photo]: Jürg Spiller
Zentrum Paul Klee, Berna



1940

Paul Klee morre em 29 de junho na clínica Sant'Agnese, em Lorcarno-Muralto, em consequência de um ataque cardíaco.

Paul Klee dies on June 29 at the Sant'Agnese clinic, in Lorcarno-Muralto, as a consequence of a heart attack.

KLEE POR KLEE

4

KLEE BY KLEE



OS ESCRITOS DE PAUL KLEE – “NÃO FALE, FORME ARTISTAS” THE WRITINGS OF PAUL KLEE – “DON’T TALK, CREATE ARTISTS”

– Fabienne Eggelhöfer

Paul Klee mantinha uma postura crítica em relação às teorias e pessoalmente não mostrava grande interesse por escrever e teorizar. Ele se manifestou publicamente sobre sua produção artística e sobre a relação entre arte e teoria apenas em três textos e uma palestra. Em seu diário e em cartas também encontramos passagens com reflexões teóricas sobre arte, embora ele não tenha finalizado nenhuma teoria sobre esse tema, como se chegou a afirmar. Durante seu período como docente na Bauhaus, os ciclos de suas palestras entre novembro de 1921 e o final de 1922 foram compilados num livro chamado por Klee de *Beiträge zur bildnerischen Formlehre* [Contribuições à teoria da forma pictórica] e cerca de 3.900 folhas soltas, manuscritas entre 1923 e 1932, foram reunidas sob o título *Bildnerische Gestaltungslehre* [Teoria da configuração pictórica].¹ Embora seus escritos fossem resultado da reflexão sobre a própria produção pictórica, ele nunca os definiu como uma teoria de seu fazer artístico.² A fim de compreender a natureza de seus textos, o leitor deve atentar ao contexto de seu surgimento, bem como ao objetivo dessas publicações.

CONFISSÃO CRIADORA, 1920

Atendendo a um pedido de Kasimir Edschmid, organizador da coleção *Tribüne der Kunst und Zeit* [Tribuna da arte e do tempo], Klee falou publicamente pela primeira vez sobre criação artística para a coletânea *Schöpferische Konfession* [Confissão criadora].³ Edschmid escreveu no prefácio do livro: “Muitas das personalidades artísticas mais proeminentes que configuraram nossa época discorrem aqui sobre si mesmas: a obra, o tempo, o mundo”.⁴ Klee começou a trabalhar no texto já no outono de 1918, como atestam registros de seu diário e cartas,⁵ em reflexões que se concentram na questão do papel e da função da arte no âmbito geral da criação e na questão da tarefa do artista e da produção da obra de arte. A partir da descrição *Reise ins Land der besseren Erkenntnis* [Viagem à terra do melhor conhecimento], Klee tentou apresentar a importância do movimento para a configuração pictórica.⁶ Ele chegou à conclusão de que o movimento está na base de todo “tornar-se”.⁷ A obra de arte é gênese “que demonstra tal

*Paul Klee maintained a critical stance in regard to theories and personally did not show great interest in writing and theorizing. He expressed himself publicly about his artistic production and about the relation between art and theory in only three texts and one lecture. In his diary and letters we also find passages with theoretical reflections on art. He did not, however, leave any finished theory about art, as has been stated. During his period as a teacher at the Bauhaus, the cycles of his lectures between November 1921 and the end of 1922 were compiled in the book which Klee himself entitled *Beiträge zur bildnerischen Formlehre* [Contributions to a Theory of Pictorial Form] and about 3,900 loose handwritten sheets from 1923 to 1932 were gathered under the title *Bildnerische Gestaltungslehre* [Theory of Pictorial Configuration].¹ Although his writings were the outcome of reflection on his own pictorial production, he never defined them as a theory of his artistic practice.² In order to correctly organize the texts, it is important to pay attention to the context of their emergence as well as the aim of their publication.*

CREATIVE CONFESION, 1920

*On request from Kasimir Edschmid, organizer of the collection *Tribüne der Kunst und Zeit* [Tribune of Art and Time], Klee spoke publicly for the first time about artistic creation for the collectanea *Schöpferische Konfession* [Creative Confession].³ Edschmid wrote in the preface of his book: “Many of the most prominent artistic personalities who configure our era talk here about themselves – their work, time, and world.”⁴ Klee began to work on the text in the autumn of 1918, as attested by letters and entries to his diary.⁵ His reflections are concentrated on the question of the role and function of art in the general context of creation, as well as on the question of the artist’s tasks and of the production of the artwork. Based on the description *Reise ins Land der besseren Erkenntnis* [A Short Trip to the Land of Deeper Knowledge], Klee presented the importance of movement for the pictorial configuration.⁶ He concluded that movement is at the basis of every “becoming.”⁷ The artwork is a genesis and “an analogy to the great creation.”*

semelhança com a grande Criação”. Klee desenvolveu nesse texto, pela primeira vez, a analogia sistemática entre o trabalho artístico e os processos naturais de criação.

CAMINHOS DO ESTUDO DA NATUREZA, 1923

O ensaio *Wege des Naturstudiums* [Caminhos do estudo da natureza] foi composto para a publicação comemorativa *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*, lançada por ocasião da “Semana Bauhaus”, no verão de 1923. O objetivo do livro era a apresentação da escola e dos resultados obtidos nas aulas desde a sua fundação, em 1919. Como alguns dos outros coautores – Walter Gropius, Oskar Schlemmer e Gertrud Grunow –, em seu texto Klee descreveu a teoria da configuração pictórica como uma visão de mundo abrangente, de caráter ético e cósmico. Segundo Klee, a relevância do estudo dos processos naturais de crescimento e de movimento, que leva a um conhecimento mais aprofundado das interligações do mundo, é condição *sine qua non* tanto para a teoria geral da configuração como para os artistas. Klee descreveu os três caminhos pelos quais o artista deve estudar a natureza. Em primeiro lugar, a partir da aparência exterior, o artista se vincula à natureza pelo caminho óptico-físico. Em segundo, esse caminho pode ser ampliado – por meio do seccionamento, o interior do objeto é investigado e revelado. Por fim, valendo-se da intuição, é facultado ao artista ir além da ideia interiorizada do objeto. Segundo a tradição romântica e o discurso contemporâneo da época, Klee considerava a intuição como o caminho que o artista deveria percorrer para avançar até o interior das coisas. Para unir esses caminhos, deveria ser superada a separação entre artista e natureza, como Klee incentivava já em 1914 no seu diário.⁸ Embora o texto pareça se aproximar de uma interpretação simbiótica “eu–mundo–natureza”, na ilustração que o acompanha Klee apresenta sujeito e objeto, artista e objeto, eu e você como campos separados (ilustr. 35).⁹

SOBRE A ARTE MODERNA, 1924

Além do já citado ciclo de palestras realizadas na Bauhaus, Klee proferiu sua única palestra pública em 26 de janeiro de 1924, por ocasião da exposição de suas obras numa sociedade de belas-artes em Jena.¹⁰ Ele começou com o alerta de que sua fala não se dirigia ao público com uma intenção única, mas que a ela agregaria “as impressões recebidas de meus quadros, o que talvez possa dar a eles a caracterização que ainda está mal definida”. Além disso, tentou explicar o que ocorria no seu inconsciente durante o trabalho.

Como artista, Klee elegeu para si a metáfora do tronco da árvore, que a partir de forças ocultas faz desabrochar obras de arte como flores. Uma obra surge da mesma maneira que uma árvore cresce. Nesse sentido, o artista

In this text, Klee developed for the first time the systematic analogy between the artistic work and the natural processes of creation.

WAYS OF NATURE STUDY, 1923

*The essay “Wege des Naturstudiums” [Ways of Nature Study] was composed for the commemorative publication *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*, released on the occasion of Bauhaus Week in the summer of 1923. The book was aimed at presenting the school and the results obtained in the classes since its founding in 1919. Like some of the other co-authors – Walter Gropius, Oskar Schlemmer and Gertrud Grunow – in his text Klee described the theory of pictorial configuration as a wide-ranging worldview, with an ethical and cosmic character. According to Klee, the relevance of the study of the natural processes of growth and movement, which leads to a deeper knowledge of the interconnections of the world, is the sine qua non for both the general theory of configuration as well as for the artists themselves. Klee described the three paths by which the artist should study nature. In the first place, based on outer appearance, the artist makes a link with nature through the optical-physical path. Then, this path can be enlarged. Through a sectioning, the interior of the object is investigated and revealed. Finally, the artist should use his intuition to go beyond the interiorized idea of the object. According to the romantic tradition and the contemporary discourse of the time, Klee considered intuition as the path the artist should take to approach the interior of things. In order to join these paths, the separation between artist and nature should be overcome, as Klee espoused as early as 1914 in his diary.⁸ Although the text seems to approach a “self-world-nature” symbiotic interpretation, in the illustration that accompanies it, Klee presents subject and object, artist and object, I and you, as separate fields (illust. 35).⁹*

“ON MODERN ART”, 1924

Klee gave his only public lecture on January 26, 1924, on the occasion of the exhibition of his works at a society of fine arts in Jena.¹⁰ He began by noting that it would not be his speech alone that would convey his ideas to his audience, but rather that his talk was “meant to complement the impressions received from [his] paintings, perhaps giving them a characterization that is still not well defined.” Moreover, he tried to explain what happened in his unconscious during the work.

As an artist, Klee chose for himself the metaphor of the tree trunk, which, through the operation of hidden forces, makes the artworks bloom like flowers. An artwork arises in the same way that a tree grows. In this sense, the artist performs the intermediate role, since “occupying his rightful position – in the trunk of the tree – all he does is collect

faz o papel de intermediário, pois, como ele afirma no texto, “no lugar a ele destinado no tronco, não faz nada além de reunir e depois transmitir aquilo que vem das profundezas”. Ainda segundo Klee, o artista deveria transmitir passivamente “as seivas vitais que fluem através dele”, fazendo com que ele se sinta “pressionado e movido” e, dessa maneira, instrumento de uma força que está fora de si próprio. Klee se apresentava como um artista guiado por um querer longínquo, referindo-se à noção de artista como a de um gênio inspirado por uma fagulha secreta. Visto que estava falando diante de um público leigo, aventou também a possibilidade de mal-entendidos. Em suas palavras, o artista se esforça para agrupar os elementos pictóricos da maneira mais pura e lógica possível, enquanto o leigo quer encontrar um objeto ali. O artista, no processo de criação, não está interessado em realidades, em formas como fins, mas em forças formativas. Assim sendo, as manifestações naturais não são modelos. Nessa palestra, Klee parecia especialmente interessado em explicar a um público amplo que a arte não é imitação da natureza, mas uma configuração livre e ativa – com os meios pictóricos adequados – a partir do inconsciente.

TENTATIVAS DE EXATIDÃO NO CAMPO DA ARTE, 1928

O ensaio *exakte versuche im bereich der kunst* [Tentativas de exatidão no campo da arte] foi publicado em 1928 na revista da Bauhaus.¹¹ Klee deixou claro que a criação artística estava fundamentada em preceitos exatos, mas apenas podia ser alcançada por meio da intuição. Klee enfatizou novamente a importância do movimento para a configuração viva, tanto na produção quanto na recepção. O ser humano consegue fazer muitas coisas com pesquisas rigorosas, mas para chegar “à totalização” é preciso exclusivamente de intuição e de gênio. Não se trata da reflexão sobre o que a pesquisa rigorosa consegue alcançar com a intuição e o que se deixa de alcançar sem ela. O ensaio deve ser entendido também como contribuição crítica à tendência da Bauhaus de se fixar no funcionalismo e no formalismo. Klee advogava a posição da arte livre em relação à configuração segundo determinadas leis, como se ensinava na Bauhaus.

and transmit everything that comes from the depths.” Also according to Klee, the artist should passively transmit “the vital fluids that will flow through him,” making him feel “pushed and driven” and, thus, being the instrument of a force that is outside himself. Klee presented himself as an artist guided by a faraway desire, referring to the notion of the artist as a genius inspired by a secret spark. As he was speaking to the general public, he admitted there might be misunderstandings. In his words, the artist strives to group the pictorial elements in the purest and most logical possible way, while the nonartist viewer wants to find an object there. The artist is not interested in realities, in forms as ends, but rather in formative forces, in the process of creation. Thus, the natural manifestations are not models. In this lecture, Klee seems especially interested in explaining to the public at large that art is not the imitation of nature, but rather a free and active configuration – with the suitable pictorial means – based on the unconscious.

EXACT EXPERIMENTS IN THE REALM OF ART, 1928

The essay exakte versuche im bereich der kunst [Exact Experiments in the Realm of Art] was published in 1928 in a magazine of the Bauhaus.¹¹ Klee made it clear that artistic creation was founded on precise precepts, but could only be reached through intuition. Klee once again emphasized the importance of movement for the living configuration, in both production and reception. The human being manages to do many things with rigorous researches, but to arrive “at totalization” intuition and genius are indispensable. It is not a reflection on what rigorous research manages to achieve with intuition and what it does not manage to achieve without intuition. Rather, the essay should also be understood as a critique of the Bauhaus’s tendency to fixate on functionalism and formalism. Klee espoused an art that was free to configure without the need to conform to specific laws, as was taught at the Bauhaus.

NOTAS

- 1 Atualmente as anotações de aula estão reunidas no arquivo do Zentrum Paul Klee. O banco de dados online www.kleegestaltungslehre.zpk.org oferece acesso gratuito a facsímeis e transcrições. Os resultados da pesquisa sobre as aulas de Klee foram publicados pela primeira vez no catálogo da exposição *Meister Klee! Lehrer am Bauhaus* (Berna, Zentrum Paul Klee), organizado pelo Zentrum Paul Klee, com textos de Fabienne Eggelhöfer, Marianne Keller-Tschirren e Wolfgang Thöner. *Ostfildern: Hatje Cantz, 2012* (e-book disponível em alemão).
- 2 Mais a respeito em EGELHÖFER, 2012, pp. 220–229.
- 3 Sobre o contexto da escrita do texto, veja VOWINCKEL, Andreas. “Paul Klee’s Beitrag zum Sammelband ‘Schöpferische Konfession’ 1920”. In: Paul Klee – Lehrer am Bauhaus, von Wulf Herzogenrath (org.). Bremen, 2003, pp. 37–51.
- 4 KLEE, Paul. “Schöpferische Konfession”. In: *Tribüne der Kunst und Zeit XIII*, Kasimir Edschmid (org.), Berlim: Erich Reiß Verlag, 1920
- 5 Klee comentou no seu diário o andamento do trabalho (KLEE, 1988, nº 1127, set./out. 1918, Gersthofen, p. 467) bem como em cartas a Lily (KLEE, 1979, vol. 2, 19 set. 1919, p. 936 e 5 nov. 1918, p. 943) e ao filho Felix (KLEE, 1979, vol. 3 nov. 1918, p. 943).
- 6 Bätschmann presume que o romance *Tristram Shandy*, de Lawrence Stern, serviu de inspiração a Klee para a sua “história da linha”. BÄTSCHMANN, 2000, pp. 121–122. Veja também BONNEFOIT, 2009, p. 129. Realmente há na biblioteca do espólio de Klee uma tradução para o alemão do romance de Stern, embora date de 1921.
- 7 Gassner aponta que alguns trechos são quase idênticos ao texto de Henri Bergson. GASSNER, Hubertus. “Realität der Sympathie. Parallelismus der Naturreiche (Novalis)”. In: *Elan Vital oder das Auge des Eros*, catálogo da exposição, Munique: Haus der Kunst, 1994, pp. 25–38; e mais HOPPE-SAILER 1998, pp. 128–134.
- 8 As impressões sobre a natureza durante a viagem à Tunísia em 1914 foram tão avassaladoras para Klee que ele manifestou, pela primeira vez, a explícita sensação de haver uma ligação entre a natureza e o eu na arte. KLEE, 1988, nº 926 e segs., abr. 1914, Tunis, p. 340. A declaração lá proferida, “arte natureza eu” corresponde à seguinte conclusão: “O artista é ser humano, natureza e um pedaço de natureza no espaço da natureza”. KLEE, 1923, p. 24.
- 9 O desenho se encontra na pasta do espólio pedagógico no arquivo do Zentrum Paul Klee. Veja *Bildnerische Gestaltungslehre*: anexo (ilustração de “Wege des Naturstudiums”), BG A/30. Ele foi analisado várias vezes em estudos publicados. Veja, por exemplo, BÄTSCHMANN, 2000, pp. 123–124.
- 10 O manuscrito se encontra no arquivo do Zentrum Paul Klee. Nele Klee anotou na primeira página: “Palestra proferida por ocasião de uma exposição de quadros na Sociedade de Belas-Artes de Jena em 26 de janeiro de 1924”. O texto foi publicado pela primeira vez em 1946, com o título *Über die moderne Kunst* [Sobre a arte moderna] pela editora Benteli, Berна.
- 11 Dois esboços se encontram na pasta de *Bildnerischen Gestaltungslehre*, no arquivo do Zentrum Paul Klee.

ENDNOTES

- 1 The class notes are currently gathered in the collection of Zentrum Paul Klee. The online database www.kleegestaltungslehre.zpk.org offers free access to facsimiles and transcriptions. The results of the research on Klee’s classes were published for the first time in the catalog of the exhibition *Meister Klee! Lehrer am Bauhaus* (Berna, Zentrum Paul Klee), edited by Zentrum Paul Klee, with text by Fabienne Eggelhöfer, Marianne Keller-Tschirren and Wolfgang Thöner. *Ostfildern: Hatje Cantz, 2012* (e-book available in German).
- 2 For more on this, see EGELHÖFER, 2012, pp. 220–229.
- 3 About the context of the text’s writing, see VOWINCKEL, Andreas. “Paul Klee’s Beitrag zum Sammelband ‘Schöpferische Konfession’ 1920”. In: Paul Klee – Lehrer am Bauhaus, von Wulf Herzogenrath (ed.). Bremen, 2003, pp. 37–51.
- 4 Schöpferische Konfession. *Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung*, ed. Kasimir Edschmid, vol. 13, Berlin 1920, w/p. [p. 7]. The publication was printed in autumn 1910 in Leipzig.
- 5 Klee commented about the development of the work in his diary (KLEE, 1988, no. 1127, Sept./Oct. 1918, Gersthofen, p. 467) as well as in letters to Lily (KLEE, 1979, vol. 2, Sept. 19, 1918, p. 936 and Nov. 5, 1918, p. 943) and to his son Felix (KLEE, 1979, vol. 2, Nov. 3, 1918, p. 943).
- 6 Bätschmann presumes that the novel *Tristram Shandy*, by Lawrence Stern, served as a source of inspiration for Klee for his “history of the line.” BÄTSCHMANN, 2000, pp. 121–122. See also BONNEFOIT, 2009, p. 129. In the library of Klee’s estate there is in fact a translation into German of Stern’s novel, although it dates to 1921.
- 7 Gassner points out that some passages are nearly identical to the text by Henri Bergson. GASSNER, Hubertus. “Realität der Sympathie. Parallelismus der Naturreiche (Novalis)”, in: MUNICH 1994, pp. 25–38; and HOPPE-SAILER 1998, pp. 128–134.
- 8 The impressions of nature during his trip to Tunisia in 1914 were so overwhelming for Klee that he expressed, for the first time, the explicit sensation that there was a link between nature and the self in art. KLEE, 1988, no. 926 ff., April 1914, Tunis, p. 340. The statement he made there, “art nature self” corresponds to the conclusion “the artist is a human being, nature is a piece of nature in the space of nature.” KLEE, 1923, p. 24.
- 9 The drawing is found in the file of the pedagogical portion of the estate in the collection of Zentrum Paul Klee. See *Bildnerische Gestaltungslehre*: attachment (“illustration of “Wege des Naturstudiums”), BG A/30. It has been analyzed various times in published studies. See, for example, BÄTSCHMANN, 2000, pp. 123–124.
- 10 The manuscript is in the collection of Zentrum Paul Klee. Klee noted on the first page of the manuscript: “lecture given on the occasion of an exhibition of paintings at the Society of Fine Arts of Jena on January 26, 1924.” The text was published for the first time in 1946 with the title *Über die moderne Kunst* [On Modern Art] by Benteli publishing house, Bern.
- 11 Two drafts are in the *Bildnerischen Gestaltungslehre* file in the collection of Zentrum Paul Klee.

BIBLIOGRAFIA [BIBLIOGRAPHY]

- BÄTSCHMANN, Oskar. "Grammatik der Bewegung. Paul Klees Lehre am Bauhaus". In: *Paul Klee – Kunst und Karriere*. Beiträge des internationalen Symposiums in Bern, Oskar Bätschmann and Josef Helfenstein (org.) [eds.], Isabella Jungo e [and] Christian Rümelin (colab.) [collaboration], Schriften und Forschungen zu Paul Klee, vol.1, Berna [Bern]: Stämpfli, 2000.
- BONNEFOIT, Régine. *Die Linientheorien von Paul Klee*. Imhof: Petersberg, 2009.
- EGGELHÖFER, Fabienne. *Paul Klees Lehre vom Schöpferischen, dissertação [dissertation]*, Universidade de Berna [Bern University], 2012, pp. 28, 220–229. Disponível em [Available at]: https://biblio.unibe.ch/download/eldiss/12eggelhoefer_f.pdf. Acesso em [Accessed on] 3 dez. [Dec. 3], 2018.
- HOPPE-SAILER, Richard. "Gut ist Formung. Schlecht ist Form." Zum Problem des Naturbegriffs bei Paul Klee, tese de pós-doutorado [postdoctoral dissertation] Universidade da Basileia [University of Basel], 1998.
- KLEE, Paul. *Briefe an die Familie 1893–1940*, 2 v., Felix Klee (org.) [ed.]. Colônia [Köln]: DuMont, 1979.
- _____. *Tagebücher 1898–1918* (nova edição crítica) [new critical edition], The Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Wolfgang Kersten (org.) [eds.]. Stuttgart: Hatje Cantz, 1988.
- _____. "Wege des Naturstudiums". In: Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923. Bauhaus: Weimar, Munique [Munich], 1923.
- VOWINCKEL, Andreas. "Paul Klees Beitrag zum Sammelband 'Schöpferische Konfession' 1920". In: *Paul Klee – Lehrer am Bauhaus*, von Wulf Herzogenrath (org.) [ed.]. Bremen, 2003, pp. 37–51.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES [EXHIBITION CATALOGS]

- GASSNER, Hubertus. "Realität der Sympathie. Parallelismus der Naturreiche (Novalis)". In: *Elan Vital oder das Auge des Eros*. Munique [Munich]: Haus der Kunst, 1994
- Meister Klee! Lehrer am Bauhaus / Paul Klee: Bauhaus master / Paul Klee: maestro de la Bauhaus*, Zentrum Paul Klee (ed.). Berna [Bern] | Madrid: Zentrum Paul Klee | Fundación Juan March, 2012/2013.

CONFISSÃO CRIADORA, 1920¹

CREATIVE CONFESSION, 1920¹

— Paul Klee

I

A arte não reproduz o visível, ela torna visível. A essência da arte gráfica conduz facilmente, e com toda a razão, para a abstração. O modo esquemático e fabuloso do caráter imaginário se oferece e ao mesmo tempo é expresso com grande precisão. Quanto mais puro for o trabalho gráfico, isto é, quanto maior a ênfase sobre os elementos formais em que se baseia a apresentação gráfica, menos apropriado será o aparato para a apresentação realista das coisas visíveis.

Os elementos formais da arte gráfica são: pontos, energias lineares, energias planas e energias espaciais. Um exemplo de elemento plano que não se decompõe em subdivisões é o de uma energia [com ou]² sem modulação, obtida com um lápis de ponta grossa. Um exemplo de elemento espacial é o de uma mancha difusa, como uma nuvem, feita com o pincel cheio de tinta, variando a intensidade.

II

Vamos desenvolver o tema. Seguindo o traçado de um plano topográfico, façamos uma pequena viagem à terra do melhor conhecimento. Transposto o ponto morto, encontra-se o primeiro ato de movimento (linha). Depois de pouco tempo, uma parada para tomar fôlego (linha interrompida ou, no caso de uma parada que se repete, linha dividida). Um olhar para trás, percebendo o quanto já percorremos (movimento contrário). No espírito, avaliar o caminho para lá e para cá (feixe de linhas). Um rio tenta impedir o nosso avanço e usamos um bote (movimento ondulado). Mais acima no rio haveria uma ponte (série de arcos).

Do outro lado encontramos alguém que tem o mesmo propósito, que pretende ir ao lugar onde se pode encontrar o maior conhecimento. A princípio unidos pela alegria do encontro (convergência), gradativamente vão surgindo diferenças (orientação independente de duas linhas). Certa agitação das duas partes (expressão, dinâmica e psiquê da linha).

Atravessamos um campo não cultivado (plano cruzado por linhas), depois uma floresta densa. Nós nos perdemos, procuramos o caminho e descrevemos então o clássico movimento do cachorro correndo.

Também já não estou totalmente sereno: na região de um novo rio há neblina (elemento espacial). Logo o entorno volta a ficar claro.

I

Art does not reproduce the visible; rather, it makes visible. The essence of graphic art leads naturally, and rightfully, toward abstraction. The schematic figures are offered as imaginary but also with great precision. The purer the graphic work – that is, the greater the emphasis on the formal elements underlying the depiction – the less adequate it is for the realistic presentation of the visible world.

The formal elements of graphic art are: points, linear energies, planar energies, and spatial energies. An example of a flat element that is not decomposable into subdivisions is that of an energy [with or]² without modulation, obtained with a blunt pencil. An example of a spatial element is that of a diffuse patch of tone or color, like a cloud, made with a brush full of paint, varying in intensity.

II

To develop this theme, let us take a short trip to the land of deeper knowledge, following the lines of a sort of topographic map. Leaving our starting position, the static point, we have our first act of movement (the line). After a short time, we stop to take a breather (a broken line or, in the case of a stop that is repeated, a divided line). We take a look backward, to see how far we have already moved (countermovement). In our mind's eye, we evaluate the path leading back and forth (a sheaf of lines). A river tries to prevent our advance and we use a boat (wavy movement). Further upriver we may come upon a bridge (a series of arches).

On the other side, we find someone who has the same aim, who wants to go to the place where he can find deeper knowledge. Initially united by the joy of our encounter (convergence) differences gradually arise (independent orientation of two lines). The two parties show a certain excitement (expression, dynamics and psyche of the line).

We cross an uncultivated field (a plane crossed by lines) and then a dense forest. We get lost, we seek the path and then scout the way like a dog on a scent.

And my confidence wavers somewhat: in the region of a new river there is fog (a spatial element). Soon the surroundings become clear once again.

People with baskets are returning home with their cart (the wheel). Among them, a child with hair in ringlets (spiral movements). Later, the atmosphere becomes heavy and dark (a spatial element). A lightning bolt flashes on

Carregadores de cestos voltam para casa com sua carroça (a roda). Entre eles, uma criança com cabelos cacheados (movimento em espiral). Mais tarde a atmosfera fica carregada e escura (elemento espacial). Um raio no horizonte (linha em ziguezague). Sobre nós, ainda restam estrelas (reunião de pontos).

Logo chegamos ao nosso primeiro pouso. Antes de adormecermos, algumas coisas ressurgirão como lembranças, já que uma pequena viagem como essa é carregada de muitas impressões.

As mais diversas linhas. Manchas. Pontinhos. Planos lisos. Planos pontilhados, riscados. Movimento travado, dividido. Movimento contrário. Entrelaçamento, teia. Traçados de muros, traçados de escamas. Unissonância. Polifonia. Linha que se perde, linha que se intensifica (dinamismo).

A alegre simetria da primeira parte do caminho, depois os entraves, o nervosismo! O temor contido, o alívio do ar cheio de esperanças sendo aspirado. Antes da tempestade, o ataque dos moscardos! A fúria, a matança.

As coisas boas como guias, mesmo na escuridão da floresta densa e durante o crepúsculo. O raio recordava aquela febre que ia aumentando. Uma criança doente... no passado.

III

Designei os elementos da apresentação gráfica que devem fazer parte da obra, visualmente. Isso não deve ser entendido como uma exigência de que uma obra deva ser composta exclusivamente desses elementos. Os elementos devem gerar formas sem se sacrificar com isso. Devem preservar a si mesmos.

Na maioria das vezes, é preciso reunir vários deles para construir formas ou objetos, ou então coisas secundárias – planos feitos de linhas que se relacionam entre si (por exemplo, quando se observa um curso de água em movimento), ou formações espaciais feitas de energias com relações de terceira dimensão (peixes nadando para todos os lados).

Esse enriquecimento da sinfonia formal aumenta as possibilidades de variação, e com elas as possibilidades ideais de expressão, até se tornarem incontáveis.

Pode ser verdade que “no princípio era o ato”, mas a ideia vem antes. E como o infinito não possui nenhum começo determinado, como um círculo, a ideia pode ser o que vem primeiro. “No princípio era o verbo”, como traduz Lutero.

IV

O movimento é a base de qualquer mudança. No *Laocoonte* de Lessing,³ no qual em algum momento desperdiçamos nossos esforços de pensamento juvenil, uma grande importância é atribuída à diferença entre a arte temporal e a arte espacial. Mas, examinando o assunto com mais

the horizon (zigzag line). Above us, the sky is peppered with stars (a gathering of dots).

We soon arrive at our first lodging. Just before we fall asleep, some things recur as memories, since a short trip like this is charged with many impressions.

A diversity of lines. Patches of tone and color. Little dots. Smooth planes. Dotted and lined planes. Joined and divided movement. Countermovement. Interweaving; a web. The lines of walls, the lines of fish scales. Single and multiple motifs. A line that fades, a line that is intensified (dynamic movement).

The happy symmetry of the first stretch along the path, followed by obstacles, nervousness! Restrained fear, the relief brought by a hopeful breath of air. Before the storm, the attack of the horse flies! The fury, the killing.

The good things are like guides, even in the darkness of the thick woods and during the twilight. The lightning reminded us of that rising line on a fever chart. A sick child... far in the past.

III

I described the elements of graphic presentation that should be part of the artwork, visually. This requirement is not to be understood in the sense that an artwork needs to be composed exclusively of these elements. The elements should give rise to shapes without being sacrificed for this. It is important that they be preserved.

Usually, they must be combined to construct shapes or objects, or secondary things – planes made of interrelated lines (for example when one observes a moving watercourse) or spatial formations made of energies with three-dimensional relationships (fish swimming in all directions).

This enrichment of the formal symphony increases the possibilities of variation, and the ideal possibilities for expression thus become countless.

In the beginning was the deed. And yet the idea lies beyond. And as infinity has no determined beginning, like a circle, the idea could be what came first. In the beginning was the word, in Luther's translation.

IV

Movement is the basis of any process of becoming. In Lessing's *Laocoön*,³ on which a great deal of our youthful thought was spent, great importance is attributed to the difference between temporal art and spatial art. But, under more careful examination, this is no more than an academic illusion. Because space is itself a temporal concept.⁴

When a point moves and becomes a line, this implies time. The same thing happens when a line moves to form a plane. This is also true of planes that move to form spaces.

Does a painting arise all at once? No, it is built piece by piece, like a house.

cuidado, isso não passa de uma divagação erudita. Pois o espaço também é um conceito temporal.⁴

Quando um ponto se torna movimento e linha, isso implica tempo. A mesma coisa ocorre quanto uma linha se desloca para formar um plano. Igualmente no que diz respeito ao movimento dos planos para formar espaços.

Por acaso uma pintura surge de uma só vez? Não, ela é construída pedaço a pedaço, assim como uma casa.

E o espectador, por acaso ele se dá por satisfeito com uma obra num relance? (Infelizmente muitas vezes é isso o que acontece.)

Feuerbach⁵ não diz que para o entendimento de um quadro é necessária uma cadeira? Para que a cadeira?

Para que o cansaço das pernas não atrapalhe o espírito. As pernas ficam cansadas por causa da demora em pé. Em cena, portanto, o tempo. Personagem: o movimento. Só o ponto morto em si é atemporal.

Em todo o universo, o que se dá é o movimento. O que causa o movimento? Essa é uma pergunta em vão, estabelecida a partir do erro. O repouso que tem lugar na Terra não passa de um entrave ocasional da matéria. Considerar essa estaticidade como um estado primordial é um engano.

O Gênesis bíblico constitui uma ótima parábola do movimento. A obra de arte também é em primeira instância gênese, nunca pode ser vivenciada [puramente] como produto.

Um certo fogo surge, acende-se, avança pelas mãos para atingir a tela, incendeia a tela, salta em faíscas, fechando o círculo ao retornar para o seu lugar de origem – alcançando os olhos e continuando seu avanço [de volta ao centro do movimento, da vontade, da ideia].

A atividade essencial do espectador também é temporal. Ele vai trazendo pedaços, um por um, ao seu campo de visão, sendo que para focalizar cada pedaço novo precisa abandonar o antigo.

Em certo momento, para e vai embora; assim como faz o artista. Se considerar que vale a pena, volta atrás; assim como faz o artista.

Na obra de arte encontram-se disponíveis os caminhos que conduzem para o olho do espectador, o olho que tateia ao redor como faz um animal ruminante ao pastar. (Na música, como todos sabem, encontram-se disponíveis os canais que conduzem ao ouvido; no teatro, ambos os sentidos estão à disposição.)

A obra pictórica surgiu a partir do movimento, é ela própria um movimento fixado e é percebida por movimento (os músculos oculares).

V

Antigamente eram retratadas coisas que podiam ser vistas na Terra, coisas que as pessoas gostavam de ver, ou coisas que elas teriam gostado de ver. Agora, tornou-se evidente a relatividade⁶ das coisas visíveis, e desse modo ganha expressão a crença de que o visível não passa de

And the spectator, is he by chance satisfied by an artwork at a glance? (Unfortunately this is what often happens.)

Didn't Feuerbach⁵ say that a chair is necessary in order to understand a painting? What is a chair for?

So that tired legs do not distract one's mind. Legs get tired after a long time of standing up. So the implication is that a long time is needed. Character is also movement. Only the static point is atemporal.

In all the universe, what takes place is movement. What causes the movement? This is a useless question, based on an error. The resting object, as is sometimes seen on earth, is just an occasional blockage of matter. It is a mistake to consider this staticness as a primary state.

The Genesis of the Scriptures constitutes an excellent parable of movement. The work of art is also a Genesis, it can never be experienced [purely] as a product.

A certain fire is kindled, it grows and advances through the hands to reach the canvas; it sets the canvas on fire, flying up in sparks, closing the circle upon returning to its place of origin: reaching the eyes and continuing its advance (back once again at the center of the movement, of the will, of the idea).

The spectator's activity is also essentially temporal. The eye takes in the canvas piece by piece, and as it focuses on each new part it needs to give up its earlier focus.

At a certain moment it stops and goes away, just like the artist. If it thinks something is worthwhile, it comes back, just like the artist.

In the artwork there are paths available for leading the spectator's eye, the eye that forages all around like a ruminant animal in a pasture. (In music, as everyone knows, there are canals that lead to the ear; in theater, both the senses are at play.)

The pictorial work arises based on movement, it is itself movement that is fixed and perceived through movement (the eye muscles).

V

Artists formerly portrayed things that could be seen on Earth, things that people like to look at, or would like to see. Now, they reveal the relativity⁶ of visible things, thus giving rise to the belief that the visible is no more than an isolated example, in relation to the entire universe, and that there is an even larger number of latent truths. The things assume a larger and more diverse meaning, which often seems to contradict the rational experience of yesterday. It is necessary to emphasize the importance of the accidental.

An ethical sphere is created when the concepts of good and evil are included. Evil should not be the triumphant enemy that humiliates us, but rather another creative power acting on the whole. It is one more factor that is part of the creation and development. A simultaneity of the original male (evil, excitable, passionate) element and of the original female

um exemplo isolado, em relação ao universo todo, e de que outras verdades, latentes, encontram-se em maior número. As coisas assumem um sentido mais amplo e variado, que parece muitas vezes contradizer a experiência racional de ontem. É preciso que haja uma substancialização do ocasional.

A integração dos conceitos de bem e mal cria uma esfera ética. O mal não deve ser o inimigo triunfante que nos humilha, mas sim uma outra força criadora agindo no conjunto. Uma simultaneidade do elemento masculino original (mau, irascível, passionado) e do elemento feminino original (bom, gerador, sereno) resulta num estado de estabilidade ética.

A isso corresponde a conjunção simultânea de formas, movimento e movimento contrário, ou então, mais ingenuamente, a conjunção das oposições objetivas (em termos de cor: a utilização de oposições cromáticas decompostas, como no caso de Delaunay⁷). Toda energia requer um complemento para realizar um estado de repouso em si, acima do jogo de forças. A partir de elementos formais abstratos, indo além de sua união para compor seres concretos ou coisas abstratas como números e letras, por fim é criado um cosmos formal que demonstra tal semelhança com a grande Criação, que basta um sopro para transformar em realidade a expressão do sentimento religioso ou da religião.

VI

Alguns exemplos:

Um homem da Antiguidade a bordo de uma embarcação, aproveitando a viagem e louvando a comodidade engenhosa das instalações disponíveis. Isso corresponde à forma de apresentação dos antigos.

E agora, o que um homem moderno vivencia, ao caminhar sobre o convés de um navio a vapor:

1. o seu próprio movimento; 2. a viagem do navio, que pode estar rumando no sentido oposto ao dele; 3. a direção do movimento e a velocidade da corrente; 4. a rotação da Terra; 5. sua órbita; 6. as órbitas das estrelas e dos astros em torno.

Resultado: uma estrutura de movimentos no universo, tendo como centro o homem a bordo do navio.

Uma macieira em flor, suas raízes, as seivas subindo, seu tronco, um corte que mostra os anéis anuais de crescimento, a flor, sua constituição, suas funções sexuais, o fruto, o caroço com as sementes.

Uma estrutura de estados de crescimento.

Um homem dormindo, a circulação de seu sangue, a respiração regular dos pulmões, a função delicada dos rins,

(good, creative, serene) element, as a state of ethical balance.

This corresponds to the simultaneous combination of forms, movement, and countermovement, or, in a more naïve view, the combination of the objective opposites (in terms of color: the use of chromatic contrasts of broken-down colors, as in the case of Delaunay⁷). Every energy requires a complementary energy in order to bring about a state of rest, based on the interplay of forces. Beginning with the abstract formal elements, going beyond their union to compose concrete beings or abstract things like numbers and letters, a formal cosmos is ultimately created that stands as an analogy to the great creation, where a breath is enough to transform a religious impression or religion itself into reality.

VI

Some examples:

A man on a boat in ancient times, enjoying the trip and appreciating his pleasant accommodations. This corresponds to the way the ancients depicted things.

And now, what a modern man experiences, upon walking on the deck of a steamship:

1. His own movement; 2. The traveling of the ship, which could be moving in the opposite direction; 3. The direction and speed of the current; 4. The earth's rotation; 5. Its orbit; 6. The orbits of the moon and other celestial bodies.

The result: a structured system of movements in the universe, centered on the self aboard a ship.

.

An apple tree at its time of blossoming, its roots, its sap rising through it, its trunk, a cut that shows its annual growth rings, the flower, its structure, its sexual functions, its fruit, its core with the seeds.

A structure of states of growth.

.

A man sleeping, the circulation of his blood, the measured respiration of his lungs, the delicate function of his kidneys, in his head an entire world of dreams that is related with the potentials of his destiny.

A structure of functions combined to produce rest.

VII

Art stands as an analogy of the Creation. It is always an example, just like the earth is an example of the cosmic.

The liberation of the elements, their grouping into subdivisions that configure new forms, the dismantling and reconstruction of the whole in accordance with various simultaneous aspects, the pictorial polyphony, the

na cabeça todo um mundo de sonhos que se relacionam com as potências do destino.

Uma estrutura de funções unidas para o repouso.

VII

A arte é como uma parábola da criação. Ela é sempre um exemplo, assim como o terrestre é um exemplo do cósmico.

A libertação dos elementos, o seu agrupamento em subdivisões que configuram novas formas, a desagregação e a reconstrução do todo segundo diversos aspectos simultâneos, a polifonia pictórica, a produção de repouso por meio de um ajuste do movimento – todas essas são questões formais de grande importância, decisivas para o conhecimento sobre a forma; mas não se trata de arte na esfera mais elevada. Porque na esfera mais elevada da arte existe um segredo derradeiro, escondido por trás da diversidade de sentido, e a luz do intelecto lamentavelmente se apaga.

Ainda é possível se falar racionalmente sobre o efeito e sobre o benefício que a arte exerce, constatando-se que a fantasia, impulsionada pelos estímulos que se escondem nos instintos, simula estados que de alguma maneira animam e incitam mais do que os estados naturais conhecidos, ou até mesmo mais do que os estados sobrenaturais de que temos consciência.

Podemos afirmar ainda que os símbolos reconforam o espírito, fazendo-o perceber que para ele resta mais que apenas a possibilidade terrena, com seus eventuais desdobramentos, e que, mesmo que a seriedade ética reine sobre doutores e pastores, risos travessos também são ouvidos.

Pois até mesmo a realidade ampliada não é suficiente por muito tempo.

A arte joga com as coisas derradeiras sem tomar conhecimento delas, e no entanto as alcança!

Levante-se! Dê valor aos seus passeios de verão; mudando de ponto de vista pelo menos uma vez como quem muda de ares, veja-se transportado para um mundo que lhe dá forças renovadas para o retorno inevitável ao mundo cinzento do dia de trabalho.

Mais ainda, isso o ajuda a abandonar o invólucro que o aprisiona e, por alguns instantes, sentir-se Deus; alegrar-se novamente com festas e celebrações, nas quais a alma se dirige à mesa posta para nutrir seus nervos famintos, para encher de novas seivas as suas veias entorpecidas.

Deixe-se levar por esse mar fortalecedor, por rios largos ou por lagos encantadores, como os da arte gráfica aforística e cheia de ramificações.

production of rest through a balance of movements – all of these are highly important formal questions, decisive for knowledge about form; but this does not concern art in the most elevated sphere. Because in the most elevated sphere of art there is an enduring secret, hidden behind the diversity of meaning, and the light of the intellect unfortunately fails.

It is still possible to speak rationally about the healthful effects and benefits of art. One can say that fantasy, driven by stimuli that are hidden in the instincts, gives rise to states which in some way drive or incite more than the known natural states, or even more than the supernatural states we are aware of.

We can moreover observe how the symbols comfort the mind, making it perceive that there is more to existence than earthly possibilities, with their eventual unfoldings. Here we find that even while ethical seriousness holds sway among doctors and priests, one can still hear impish laughter.

Because even the enlarged reality is not enough in the long run.

Art plays with the perennial things without becoming aware of them, and yet it reaches them!

Get up! Appreciate such trips in the summer; changing your point of view at least once and getting a change of air, be transported to a world that gives you renewed strength for the inevitable return to the gray world of the workday.

What's more, this helps you to break free of your restraints, for a few moments, to feel like God. To become joyful once again at parties and celebrations, where the soul goes to a table set to nourish its famished nerves, to infuse its numbed nerves with new vital fluids.

Let yourself be carried along by this strengthening sea, along wide rivers and enchanted lakes, like those of the aphoristic graphic art with its many branches.

NOTAS

1 Contribuição de Klee para o volume da coleção *Tribüne der Kunst und Zeit* organizada por Kasimir Edschmid, Berlim: Erich Reiss Verlag, 1920. Posteriormente, o texto de Klee ficaria conhecido pelo título do volume. Edschmid havia pedido a vários artistas plásticos, escritores e músicos que escrevessem algo acerca da própria atividade artística, e o convite foi aceito por Max Beckmann, Gottfried Benn, Georg Kaiser, Franz Marc, Edwin Scharf, René Schickele, Arnold Schönberg e Carl Sternheim, entre outros. Foi provavelmente no verão de 1918, portanto durante o serviço militar, que Klee ficou sabendo desse convite. Além de ter registrado o fato em seu diário, ele fez comentários sobre o progresso do trabalho em diversas cartas: "Já está feito um primeiro esboço do meu ensaio para Edschmid. Mas é difícil ordenar os pensamentos dispersos e ter uma visão geral deles. Algumas coisas são ditas duas vezes, seguindo uma direção diferente, e é preciso fazer uma escolha. É como o espanto causado pelo nascimento de gêmeos. A orientação é mais intelectual." (carta de 19 set. 1918, a Lily Klee); "O ensaio sobre arte gráfica que estou escrevendo para um livro também está quase pronto." (carta de 3 nov. 1918, ao filho Felix); "Agora vai ficar pronto o ensaio sobre arte gráfica." (carta de 5 nov. 1918, a Lily Klee). As três cartas se encontram no livro Paul Klee: *Briefe an die Familie 1893–1940* (Organizado por Felix Klee. Colônia, 1979, pp. 936 e 943). Ver também Paul Klee, *Tagebücher 1898–1918*, Leipzig/Weimar, 1980, n. 1127 e 1131. [Ed. bras.: Diários, São Paulo: Martins Fontes, 1990.]

2 Os trechos entre colchetes são acréscimos feitos por Klee em seu próprio texto, que ele utilizava nos primeiros anos como professor da Bauhaus. Embora não alterem significativamente o sentido original, esses acréscimos são importantes por ressaltarem o fato de que o autor procurava não só expressar com mais clareza os pensamentos aparentemente isolados do contexto, como também evitar as conclusões que não deixassem margem para discussão.

3 O clássico tratado de estética *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* foi publicado em 1766 pelo dramaturgo e ensaísta alemão Gottfried Ephraim Lessing (1729–1781). (N. do T.)

4 A relação entre a pintura e a música é uma questão recorrente para Klee, tanto em seus textos teóricos quanto em suas obras. Uma observação de seu diário, datada

de 1906, ilustra bem o pensamento sobre o qual ele iria basear posteriormente sua contestação à divisão da estética tradicional: "Cada vez mais, sou forçado a enxergar paralelos entre a música e as artes plásticas. Mas não chego a nenhuma análise concreta. Não há dúvida de que as duas são artes temporais, o que é fácil de se comprovar. Na escola de Knirr, falava-se com muita propriedade sobre o ato de se executar uma pintura, referindo-se com isso a algo absolutamente temporal: os movimentos expressivos do pincel, a gênese do efeito." (*Tagebücher 1898–1918*, Leipzig/Weimar, 1980, n. 640 [Ed. bras.: Diários, São Paulo: Martins Fontes, 1990].) (N. do T.)

5 Anselm Feuerbach (1829–1880): artista alemão integrante do grupo chamado Deutscht-Römer, que procurava na arte romana os parâmetros para criticar o realismo da pintura de sua época. (N. do T.)

6 Na primeira publicação estava escrito "realidade". Trata-se de um erro de impressão, como se pode comprovar não só a partir do contexto geral, mas também pela comparação com a passagem correspondente, no esboço da "Confissão criadora", a que Klee dera o título de "Graphik". Esse esboço (in: KLEE, Paul. *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, Colônia, 1976, pp. 171–176. Organizado por Christian Geelhaar.) elucida o modo como Klee trabalhava em seus textos teóricos e o esforço que ele fazia para chegar a formulações válidas. Além disso, as formulações que em algumas passagens se distanciam notavelmente da versão final possibilitam que se acompanhe o pensamento teórico de Klee. No trabalho de elaboração do esboço, as repetições foram deixadas de lado, a orientação do pensamento foi acentuada, as digressões foram riscadas, e assim o texto ganhou uma configuração geral homogênea. Entretanto, perderam-se algumas formulações acertadas, como por exemplo: "A arte pura surge quando a expressão do elemento formal e a expressão do organismo formal correspondem visivelmente ao espírito do conteúdo. E, no caso de um organismo, as partes estabelecem uma relação evidentemente articulada com o todo." (Ibid, p. 172.)

7 O francês Robert Delaunay (1885–1941) foi o primeiro pintor a introduzir cores vibrantes em quadros cubistas. Klee admirava muito suas ideias, o que já o tinha levado a traduzir, em 1913, o ensaio "La Lumière" [Sobre a luz], de autoria de Delaunay. (N. do T.)

resultado final e, com relação à gênese, parece seguir o caminho inverso. Assim, em vez de ser um prazer, percorrer as dificuldades seria o contrário. Portanto, o artista teria de tirar proveito de uma certa simplicidade nítida na feitura de sua obra – simplicidade que não deve ser confundida com pobreza. A certeza, o seu poder e o seu saber profundo não se encontram em contradição com isso. A obra musical tem a vantagem de ser percebida exatamente na mesma sequência da concepção (e, quando é ouvida com frequência, a desvantagem de fatigar pela uniformidade da impressão). A obra pictórica tem, para os não iniciados, a desvantagem da confusão a respeito de onde começar e, para os entendidos, a vantagem de, no ato da recepção, ser possível variar intensamente a sua sequência e perceber corretamente a sua diversidade." (Ibid, p. 173.)

O francês Robert Delaunay (1885–1941) foi o primeiro pintor a introduzir cores vibrantes em quadros cubistas. Klee admirava muito suas ideias, o que já o tinha levado a traduzir, em 1913, o ensaio "La Lumière" [Sobre a luz], de autoria de Delaunay. (N. do T.)

ENDNOTES

- 1 Contribution by Klee to the volume of collectanea *Tribüne der Kunst und Zeit* edited by Kasimir Edschmid (Erich Reiss Verlag, Berlin, 1920). Later, Klee's text would become known by the volume's title. Edschmid had asked various visual artists, writers and musicians to write something about their own artistic activity, and the invitation was accepted by Max Beckmann, Gottfried Benn, Georg Kaiser, Franz Marc, Edwin Scharf, René Schickele, Arnold Schönberg, Carl Sternheim, and others. It was probably in the summer of 1918, during his military service, that Klee became aware of this invitation. He recorded the fact in his diary and made comments about the progress of his work in various letters: "I have finished a first draft of my essay for Edschmid. But it is hard to order the scattered thoughts and to gain an overview of them. Some things are stated twice, in different directions, and I need to make a choice. It's like the surprise caused by the birth of twins. The orientation is more intellectual." (Sept. 19, 1918, letter to Lily Klee); "The essay on visual art that I am writing for book is also nearly finished." (Nov. 3, 1918, letter to his son Felix). "Now the essay on visual art is going to be ready." (Nov. 5, 1918 letter to Lily Klee). The three letters are published in the book Paul Klee: Briefe an die Familie 1893–1940 (edited by Felix Klee. Cologne, 1979, pp. 936 and 943). Also see Paul Klee, *Tagebücher 1898–1918*, Leipzig/Weimar, 1980, n. 1127 and 1131. [Published in Brazil: Diários, São Paulo, Martins Fontes, 1990.]
- 2 The phrases between brackets are additions made by Klee in his own text, which he used in his first years as a professor at the Bauhaus. Although they do not significantly alter the original meaning, these additions are important for emphasizing the fact that the author sought to more clearly express the thoughts apparently isolated from the context, as well as to avoid conclusions that did not allow room for discussion.
- 3 The classic treatise of aesthetics *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* was published in 1766 by dramatist and essayist German Gottfried Ephraim Lessing (1729–1781). (Translator's note)
- 4 The relationship between painting and music was a recurrent question for Klee, in both his theoretical texts and his artworks. An observation in his diary, in 1906, aptly illustrates the thinking on which he would later base his questioning of the traditional division of aesthetics: "I am increasingly forced to see parallels between music and the visual arts. But I have not reached any definite analysis. There is no doubt but that they are both temporal arts, which is easy to prove. In Knirr's school, they very correctly talked about how the act of painting was something absolutely temporal: the expressive movements of the brush, the genesis of the effect." (*Tagebücher 1898–1918*, Leipzig/Weimar, 1980, n. 640. [Published in Brazil: Diários, São Paulo, Martins Fontes, 1990].) (Translator's note)
- 5 Anselm Feuerbach (1829–1880): a German artist and member of the group called Deutsch-Römer, which sought in Roman art the parameters to criticize the realism of the painting of their time. (Translator's note)
- 6 The first publication has the word "reality" here. That this is a typographical error is apparent from the general context as well as by a comparison with the corresponding passage in the rough draft of "Creative Confession," which Klee entitled "Graphik." (in: KLEE, Paul, Schriften, Rezensionen und Aufsätze, Cologne, 1976, pp. 171–176. edited by Christian Geelhaar.) This rough draft sheds light on how Klee worked on his theoretical texts and the effort he made to arrive at valid formulations. Moreover, the formulations which in some passages are notably different from the final version allow us to accompany Klee's theoretical thought. In the work of developing the draft, repetitions were left aside, the direction of the thought was sharpened, the digressions were removed, and the text thus gained an overall homogeneous configuration. Some very apt formulations were, however, lost, such as, for example: "Pure art arises when the expression of the formal element and the expression of the formal organism correspond visually to the spirit of the content. And, in the case of an organism, the parts establish a relation evidently articulated with the whole." (ibid, p. 172.) A good passage about the isomorphism of production and artistic reception was reduced so much in the final version that important thoughts were lost; for this reason it should also be cited here: "The main disadvantage of the observer or the copier is that he is placed before a final result and, in relationship to the Genesis, seems to follow the reverse path. Thus, instead of being a pleasure, going through the difficulties is the contrary. Therefore, the artist must take advantage of a certain clear simplicity in the making of his work – a simplicity that should not be confused with poverty. Certainty,
- power and profound knowledge do not run contrary to this. The musical work has the advantage of being perceived exactly in the same sequence as its conception (and, when listened to often, the disadvantage of becoming tiring due to the uniformity of the impression). For the uninitiated, the pictorial work has the disadvantage that it can be confusing to find where to start and, for the knowledgeable, the advantage that, in the act of reception, a great many sequences are possible, allowing one to clearly see its diversity." (ibid, p. 173.)
- 7 The French painter Robert Delaunay (1885–1941) was the first to introduce vibrant colors in cubist paintings. Klee greatly admired his ideas, which led him to translate, in 1913, Delaunay's essay *La Lumière* [On Light]. (Translator's note)

CAMINHOS DO ESTUDO DA NATUREZA, 1923¹

WAYS OF NATURE STUDY, 1923¹

— Paul Klee

Para o artista, o diálogo com a natureza permanece como uma condição *sine qua non*. O artista é humano, ele mesmo natural e uma parte da natureza no espaço da natureza.

O que muda, conforme a atitude do homem em relação ao seu alcance dentro desse espaço, é o número e o tipo dos caminhos percorridos, tanto na produção quanto no estudo da natureza ligado a essa produção.

Os caminhos costumam parecer muito novos, embora no fundo talvez não sejam. Apenas sua combinação é nova, ou então eles são realmente novos somente em comparação com o número e o tipo dos caminhos de ontem. Mas ser novo em relação a ontem também é um marco revolucionário, mesmo que isso não abale o grande mundo antigo. Não se deve desmerecer a alegria em relação a essa novidade, mas a ampla visão da memória histórica deve evitar que se procure desesperadamente uma novidade, em detrimento da naturalidade.

No passado, a crença na arte e o estudo da natureza correlacionado a essa crença consistiam no que se pode chamar de uma pesquisa penosamente minuciosa da aparência. Eu e você, o artista e seu objeto, procurávamos relações seguindo o caminho físico-óptico através da camada de ar entre nós. Nesse percurso foram obtidas pinturas notáveis da superfície dos objetos filtrada pelo ar, e com isso se desenvolveu a arte da visão óptica, diante da qual a arte de observar e tornar visíveis impressões e representações não ópticas permanecia negligenciada.

As conquistas da pesquisa da aparência não têm de ser desvalorizadas por causa disso, é preciso apenas ampliá-las. Hoje, esse caminho não corresponde mais às nossas necessidades, como também não era a única necessidade de ontem. O artista de hoje é mais do que uma câmera aperfeiçoada; ele é mais complexo, rico e amplo. É uma criatura sobre a terra e uma criatura dentro do todo, ou seja, uma criatura num astro vagando entre os astros.

Passo a passo ganha expressão o fato de que na concepção do objeto natural entra um senso de totalidade, seja esse objeto uma planta, um animal ou um ser humano, esteja ele no espaço da casa, da paisagem ou no espaço do mundo todo, tendo início assim uma concepção espacial do objeto.

O objeto se amplia para além de sua aparência, por meio do nosso saber acerca do seu interior, por sabermos que a coisa é mais do que aquilo que se reconhece em seu aspecto exterior. O homem dissecava uma coisa e visualiza o

For the artist, dialoguing with nature is always a sine qua non. As a human, the artist is himself a part of nature, within the natural space.

Depending on how he sees his position in this natural space, he will take any number of different paths in his production, and use various approaches to studying the relationship between nature and this production.

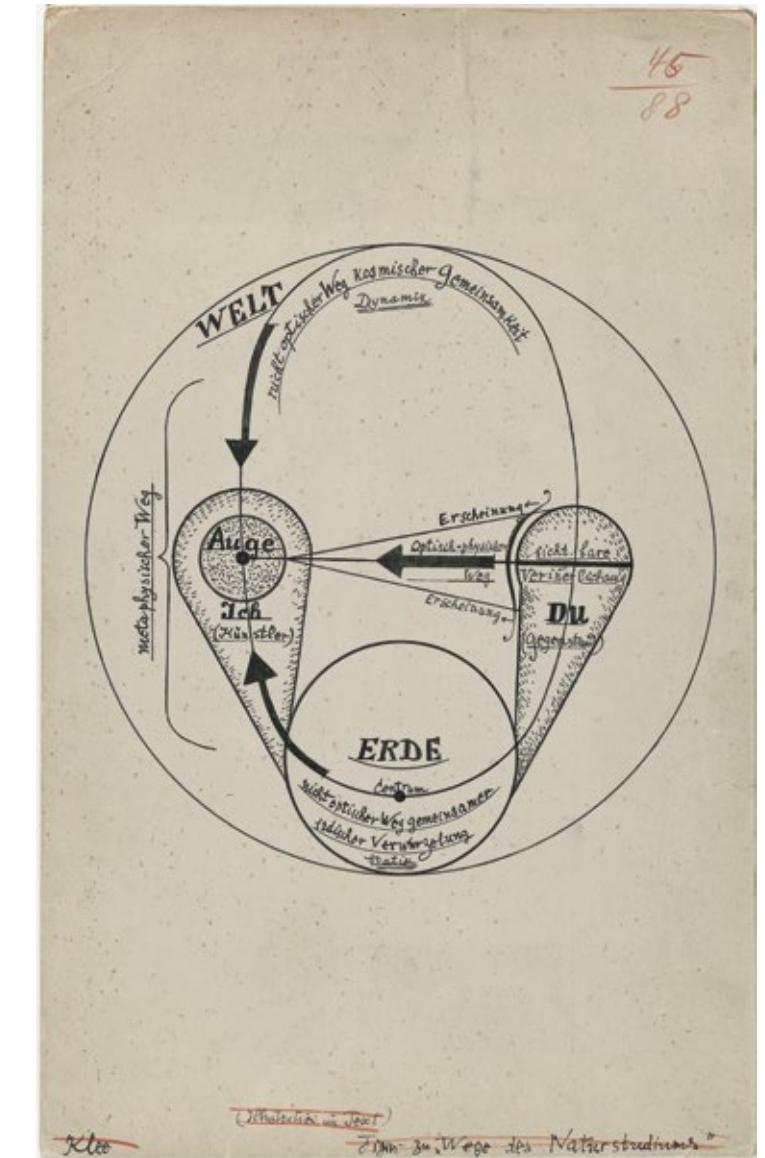
Although the paths generally appear to be new, they might not in fact be so. Only the combination is new, or perhaps they are new only in comparison to the number and type of previous paths. But to be new in relation to the past is also a revolutionary mark, even if this does not fracture the great world of yesterday. The joy in regard to this novelty is merited, but a broad view of historical memory shows that naturalness should not be sacrificed for the sake of novelty.

Historically, artists believed that their art and their study of nature in relation to their art consisted in what could be called a painstaking investigation of appearance. I and you, the artist and his object, sought relations through the physical-optic pathway through the layer of air between us. This path gave rise to noteworthy paintings of the surface of objects filtered through the air, and by this means the art of optical vision was developed, while the art of observing nonoptical impressions and representations and making them visible was neglected.

This is no reason to undervalue the achievements of the investigation of appearance, rather, it is necessary to enlarge them. Today, this path no longer meets our needs, nor, for that matter, was it the only need in bygone times. Today's artist is more than an improved camera; he is more complex, richer and broader. He is a creature on the earth and a creature within the whole, that is, a creature on a star wandering among the stars.

Little by little, a sense of the whole has entered into our idea of the natural object, whether it be a plant, animal or human, in the space of a house, the landscape or the entire world, thus giving rise to a spatial conception of the object.

The object has become enlarged beyond its appearance, through our knowledge about its interior, because we know that the thing is more than what we recognize from its outer aspect. Man dissects the thing and visualizes its interior, in layers in which the character of the object is ordered according to the number and type of cross-sections that are needed. This is a visible penetration,



35 Bildnerische Gestaltungslehre:
Anhang (Illustration zu "Wege
des Naturstudiums")
Teoria da configuração pictórica:
Anexo (ilustração de "Caminhos
do estudo da natureza")
Theory of pictorial configuration:
Attachment (illustration of
"Ways of Nature Study")

bico de pena sobre papel sobre cartão
pen on paper on cardboard
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern],
nº inv. BG A/30

seu interior, em camadas nas quais o caráter do objeto se ordena segundo o número e o tipo de cortes necessários. Trata-se da penetração visível, algumas vezes usando simplesmente a lâmina afiada, outras vezes recorrendo a instrumentos mais refinados, capazes de evidenciar a estrutura ou a função material.

A soma das experiências realizadas desse modo torna o “eu” capaz de convergir do aspecto óptico exterior para o interior do objeto. E isso intuitivamente, uma vez que já no caminho físico-óptico da aparência, o “eu” é despertado para conclusões sensíveis que, dependendo da direção tomada, podem transformar as impressões exteriores em uma penetração funcional mais ou menos elaborada. Antes um ponto de vista anatômico, agora um ponto de vista mais psicológico.

Além desses modos de contemplação internalizada dos objetos, existem alguns caminhos que conduzem à sua humanização, estabelecendo entre o “eu” e o objeto uma relação de ressonância que escapa aos princípios fundamentais da óptica. Em primeiro lugar, há o caminho não óptico do enraizamento terreno comum, que alcança os olhos do “eu” vindo de baixo; e, em segundo lugar, o caminho não óptico da comunidade cósmica, que vem de cima.

É preciso enfatizar que o estudo intensivo leva à vivência, e que com isso os processos em questão se concentram e se simplificam. Mas aqui talvez seja esclarecedor acrescentar que o caminho que vem de baixo atravessa a região estática e produz formas estáticas, enquanto o que parte de cima atravessa a região dinâmica. No caminho terreno, gravitando no centro da Terra, encontram-se os problemas do equilíbrio estático, que pode ser indicado por: “Ficar de pé apesar de todas as possibilidades de cair”. Somos levados ao caminho cósmico pela aspiração de nos libertarmos das amarras terrenas, indo além de nadar e voar, alcançando o impulso livre, a mobilidade livre.

Caminhos convergentes se encontram no olho e levam, a partir do ponto de encontro que desenha seus contornos, à síntese da visão exterior e do olhar interior. A partir desse ponto de encontro formam-se construções manuais que se desviam totalmente da imagem óptica de um objeto e, contudo, a partir da perspectiva da totalidade, não a contradizem.

Por meio da vivência conquistada nos diferentes caminhos e transformada em trabalho, o estudante dá indicações do grau atingido em seu diálogo com o objeto natural. Seu desenvolvimento na contemplação e observação da natureza, ao pôr em evidência sua concepção do universo, torna-o capaz de criar configurações livres de formas abstratas, que ultrapassam a intenção esquemática e alcançam uma nova naturalidade: a naturalidade da obra. Então ele cria uma obra, ou toma parte na criação de obras que são uma parábola da criação divina.

sometimes by simply using a sharp blade, at other times resorting to more refined instruments, able to reveal its structure or material function.

The sum of the experiences gained in this way makes the “self” converge from the outer optical aspect to the interior of the object. And this takes place intuitively, since in the physical-optical path of the appearance, the “self” is awakened to sensitive conclusions which, depending on the direction taken, can transform the outer impressions into a more or less elaborate functional penetration. What was previously an anatomical point of view now becomes a more psychological one.

Besides these modes of the internalized contemplation of objects, there are some paths that lead to their humanization, establishing a relationship of resonance between the “self” and the object that transcends the fundamental principles of optics. In the first place, there is the nonoptical path of common earthly contact, which reaches the eyes of the “self” from below; and, secondly, the nonoptical path of the cosmic community, which comes from above.

It must be emphasized that intensive study leads to experience, thus resulting in the concentration and simplification of the processes in question. But here it might be helpful to add that the path that comes from below crosses the static region and produces static forms, while what comes from above crosses the dynamic region. In the earthly path, gravitating at the center of the Earth, the problems of static balance are found, which can be indicated by the lemma: “Keep standing despite all the possibilities of falling.” We are led to the cosmic path by the aspiration to free ourselves from our earthly bonds by swimming and flying, achieving the power to be free, moved by our own will.

All the paths meet in the eye, where, based on the meeting point that draws their contours, they lead to the synthesis of outer vision and inner sight. Based on this meeting point, manual constructions are formed that wholly deviate from the optical image of an object without, however, contradicting it from the perspective of the whole.

Through the experience gained in the different paths and transformed into his work, the student shows how high he has reached in his dialogue with the natural object. His development in the contemplation and observation of nature, by expressing his conception of the universe, allows him to create free configurations of abstract forms, which go beyond any schematic aim and reach a new naturalness: the naturalness of the artwork. He then creates a work, or takes part in the creation of works that serve as an earthly analog of God’s work.

NOTAS

- 1 Este artigo foi divulgado pela primeira vez em uma publicação comemorativa da semana da Bauhaus, em agosto de 1923 (*Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*, Bauhausverlag, Weimar/Munique, 1923. Organizado por Staatlichen Bauhaus/Karl Nierendorf, Weimar/Colônia), que continha também dois textos de Kandinsky (“Die Grundelemente der Form” e “Farbkurs und Seminar”), entre outros ensaios importantes de artistas ligados à Bauhaus. A seguinte anotação de Klee, embora não possua uma conexão imediata com o ensaio “Caminhos do estudo da natureza”, esclarece a ideia que ele tinha a respeito dos procedimentos internos no encontro do mundo real dos fenômenos com o mundo pictórico: “A recordação surge e se afirma parcialmente. O conexão orgânico e a legibilidade abstrata existem nela. Encontro do mundo dos fenômenos com o mundo abstrato. Esses graus de contradições não são desfavoráveis. Assim sendo, estamos diante do caso em que uma pintura se distancia enormemente da natureza e, no entanto, encontra o caminho de volta em direção à realidade. A recordação e a vivência distanciada resultam em associações pictóricas. Dentro da configuração da pintura, desperta algo de associativo, algo que toma vida. O caráter fragmentário pode aparecer, mas não deve ser transplantado mais uma vez para um caráter fragmentário. As relações entre os tipos de cena, a articulação e a composição contêm um efeito especial quando a expressão fica mais definível dentro da função.” (KLEE, Paul. *Das bildnerische Denken*, Basileia/Stuttgart, 1956, p. 309.)

ENDNOTES

- 1 This article was released for the first time in a publication celebrating Bauhaus Week, in August 1923 (Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923, Bauhausverlag, Weimar/Munich, 1923. Organized by Staatlichen Bauhaus/Karl Nierendorf, Weimar/Cologne), it also contained two texts by Kandinsky (“Die Grundelemente der Form” and “Farbkurs und Seminar”), among other important essays by artists linked to the Bauhaus. The following note by Klee, although it does not bear any immediate connection with the essay “Ways of Nature Study,” clarifies the idea he had in regard to the inner procedures in the encounter of the real world of phenomena with the pictorial world: “The recollection arises and is partially affirmed. The organic nexus and abstract legibility exist in it. An encounter of the world of the phenomenon with the abstract world. These degrees of contradictions are not unfavorable. We are thus before a case in which painting is enormously distanced from nature and, nevertheless, finds the path back toward reality. The recollection and the distanced experience result in pictorial associations. Within the configuration of the painting, something associative is awakened, something that comes to life. The fragmentary character can appear, but should not be transplanted once again to a fragmentary character. The relations between the types of scene, the articulation and the composition contain a special effect when the expression is better definable within the function.” (Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, Basel/Stuttgart, 1956, p. 309.)

SOBRE A ARTE MODERNA, 1924¹ ON MODERN ART, 1924¹

— Paul Klee

Senhoras e senhores:

Ao tomar a palavra diante de meus trabalhos, que na verdade deveriam se expressar em sua própria linguagem, fico apreensivo, por não saber se os motivos que me levam a isso são suficientes ou se vou falar de maneira apropriada.

Pois se, como pintor, sinto possuir os meios de expressão para pôr os outros em movimento na direção em que eu mesmo sou impelido, não me sinto capaz de, usando palavras, indicar com a mesma certeza tal caminho.

Entretanto, me tranquilizo pelo fato de que meu discurso não se dirige isoladamente aos senhores, mas sim completa as impressões recebidas de meus quadros — o que talvez possa dar a eles a caracterização que ainda está mal definida.

Se eu conseguir fazer isso de algum modo, ficarei satisfeito e considerarei alcançado o objetivo de minha tentativa de argumentação diante dos senhores.

Para me esquivar da reprevação “pinte, artista, não fale”, gostaria de levar em consideração principalmente a parte do procedimento criativo que, durante a feitura de um trabalho, realiza-se mais no subconsciente. De um ponto de vista inteiramente subjetivo, essa seria a justificativa apropriada para o discurso de um pintor: deslocar o centro de gravidade, estimulando novos meios de abordagem, e aliviar o aspecto formal conscientemente sobrecarregado, enfatizando o conteúdo. Uma tal comparação é o tipo de coisa que me interessaria e me aproximaria de um questionamento conceitual e verbal.

Mas desse modo eu estaria pensando apenas em mim mesmo, esquecendo que a maioria dos senhores está mais familiarizada com o conteúdo do que com o aspecto formal. Sendo assim, não poderei deixar de dizer algo a respeito das questões formais.

Vou ajudá-los a observar a oficina do artista, e então poderemos nos entender.

Deve haver alguma região comum aos espectadores e aos artistas na qual seja possível uma aproximação mútua e onde o artista não tenha necessidade de aparecer como algo à parte, mas sim como uma criatura que, como os senhores, foi lançada sem aviso num mundo multiforme e, como os senhores, tem de achar seu caminho, por bem ou por mal.

O que diferencia o artista dos senhores é o fato de ele lidar com a situação usando seus próprios meios, e com isso às vezes acabar sendo mais feliz do que aquele que não é criador, que não alcança a salvação contida na criação de formas reais.

Essa vantagem relativa deve ser concedida ao artista de bom grado, porque em outros aspectos ele tem muitas dificuldades.

Ladies and gentlemen:

As I take the floor here in the presence of some of my works, even though they should speak for themselves in their own language, I feel some misgiving about whether I should be saying anything at all, or if I will say it in the right way.

Because, although I feel that as a painter I have the means of expression to point others in the same direction as I am myself driven, I do not feel that I am able to use words to indicate this path with as much certainty.

But I am reassured that it is not my speech alone that addresses you; rather, this talk is meant to complement the impressions received from my paintings, perhaps giving them a characterization that is still not well defined.

If I succeed in this to at least some degree I will be satisfied, and will consider that I have attained the goal of the discussion I will now present to you.

In order to avoid the reprimand, “paint, artist, do not speak,” I would like to make some observations on the creative process, which during the making of an artwork, takes place more in the unconscious. In my own subjective view, this is the only justification for having an artist make a speech, namely, to shift the point of view, stimulating new approaches; to relax the formal aspect with its excessively conscious charge and its emphasis on content. Such a comparison is the sort of thing that interests me, as it allows me to question art both conceptually and verbally.

But there I would be thinking only about myself, forgetting that most of you are more familiar with the content than with the formal aspect. So I cannot avoid saying something about the formal questions.

I will therefore give you a glimpse of the interior of the artist’s workshop, and then we can understand each other.

There must be some common ground between the viewers and the artists, where mutual approximation is possible, where the artist does not appear as something quite apart, but rather as a creature which, like you, was dropped without warning into a multiform world and, like you, has to find his way, for better or worse.

The difference between the artist and you is the fact that he copes with the situation using his own means, and in this way sometimes winds up being happier than someone who is not a creator, who does not attain the salvation contained in the creation of real forms.

You should not begrudge the artist this one relative advantage, because in other aspects he has a really tough time.

Allow me to use an analogy, the analogy of the tree. From what we can suppose, the artist focused all his

Deixem-me usar uma metáfora, a metáfora da árvore. Pelo que podemos supor, o artista dedicou toda a sua atenção a esse mundo multiforme, e de alguma maneira nele encontrou o seu caminho. Com toda a calma. Ele tem um senso de orientação tão bom que é capaz de organizar a passagem fugidia dos fenômenos e das experiências. Essa orientação pelas coisas da natureza e da vida, essa organização ramificada e diversificada, é o que eu gostaria de comparar à raiz da árvore.

Dessa raiz afluem para o artista as seivas vitais que vão passar através dele e através dos seus olhos.

Ele, portanto, ocupa o lugar do tronco.

Pressionado e movido pelo poder daquele fluxo, ele encaminha o que foi vislumbrado para a obra.

Assim como a copa da árvore se desdobra visivelmente para todos os lados, no tempo e no espaço, a mesma coisa acontece no caso da obra de arte.

Ninguém pensaria em exigir da árvore que produzisse uma copa exatamente igual à raiz. Todos entendem que não pode existir uma relação direta de espelhamento da imagem entre a parte de baixo e a de cima. É claro que as diferentes funções, em diferentes domínios elementares, têm de produzir divergências vitais.

Mas acontece que, no caso do artista, muitas vezes pretendem proibir justamente essas divergências em relação ao seu ponto de partida, contrariando uma necessidade plástica. Chegam ao cúmulo de acusá-lo de ser um incapaz e um falsificador intencional.

Contudo, ocupando o lugar que lhe cabe — no tronco da árvore —, tudo o que ele faz é recolher e encaminhar aquilo que vem das profundezas da terra. Não servir nem dominar: apenas comunicar.

Portanto ele assume uma posição realmente humilde. E a beleza da copa não lhe pertence, apenas passa através dele.

Antes de começar a esclarecer as regiões que comparei com a copa e a raiz, tenho de fazer mais algumas observações preliminares.

Não é fácil encontrar seu caminho num todo que se compõe de membros pertencentes a dimensões diferentes. E tanto a natureza quanto o seu reflexo transformado, a arte, constituem um todo composto dessa maneira.

É difícil ter uma visão geral desse todo, seja ele natureza ou arte, e é ainda mais difícil ajudar uma outra pessoa a contemplá-lo.

Isso tem a ver com o caráter de separação temporal dos únicos métodos disponíveis, quando se pretende lidar com uma figura espacial de tal maneira que se alcance uma representação plástica clara. Tem a ver com a deficiência temporal da linguagem.

É que nos faltam os meios para discutir, sinteticamente, uma simultaneidade pluridimensional.

Apesar de toda a deficiência, precisamos compreender minuciosamente as partes.

Mas em cada uma delas devemos permanecer conscientes de que se trata apenas de uma compreensão parcial, por maior que seja a diversidade das questões levantadas. Senão poderíamos fraquejar quando, ao

attention on this multiform world, and somehow found his path in it. Without any rush. He has such a good sense of orientation he is able to organize the fleeting passage of the phenomena and the experiences. This orientation in the things of nature and life, this ramified and diversified organization, is what I would like to compare to the roots of a tree.

It is through these roots that the artist receives the vital fluids that will flow through him and through his eyes.

He therefore occupies the place of the trunk.

Pushed and driven by the power of that flow, he takes what he sees and transmits it into the work.

Just as the crown of the tree visibly unfolds in every direction, in time and in space, the same thing happens in the case of the artwork.

No one would ever demand that the tree produce a crown precisely the same as its roots. Everyone understands that there cannot be a direct relationship of the mirroring of the image between the lower and upper part. It is clear that the different functions, in different elementary domains, must lead to essential differences.

But it just so happens that in the case of the artist there is often an aim to prohibit these differences in relation to his starting point, in opposition to the artistic necessity. They have even gone so far as to accuse him of being incompetent or an intentional falsifier.

However, occupying his rightful position — in the trunk of the tree — all he does is to collect and transmit everything that comes from the depths of the earth. Not to serve nor to dominate — only to communicate.

He therefore takes up a really humble position. And the beauty of the crown does not belong to him, it only passes through him.

Before starting to clarify the regions that I compared with the crown and the root, I need to make a few more preliminary observations.

It is not easy to find one’s way within a whole that is composed of members belonging to different dimensions. And both nature as well as its transformed reflection, art, constitute a single whole composed in this way.

It is difficult to get an overview of such a whole, whether it be nature or art, and it is even more difficult to help another person to see it.

This difficulty stems from the temporally distinct nature of the only methods available to us for dealing with a spatial figure, treating it in such a way as to achieve a clear, visual representation of it. The reason for this difficulty has to do with the temporal deficiency of language.

The problem is that we lack the means to summarily discuss a multidimensional simultaneity.

Despite this inadequacy, we need to understand the parts in great detail.

But in each one of them we should remain aware that it is only a partial understanding, no matter how diverse the questions raised are. Otherwise, we could lose courage when, addressing different parts, we are led in a totally different direction, to other dimensions, to a remote place where the memories of dimensions dealt with previously can easily disappear.

tratar de outras partes, fôssemos levados a uma direção totalmente diferente, a outras dimensões, a um lugar remoto onde as lembranças de dimensões tratadas anteriormente pudessem facilmente desaparecer.

Para cada dimensão que decorre no tempo devemos dizer: "Agora você está se tornando parte do passado; mas talvez nos encontremos na nova dimensão, num ponto crítico, e quem sabe propício, que a restituirá ao presente."

E se, diante de mais e mais dimensões, cada vez nos parecer mais difícil visualizar as diversas partes dessa estrutura simultaneamente, isso significa que precisamos ter muita paciência.

Aquilo que as chamadas artes espaciais conseguiram há muito, o que a arte temporal da música também criou com precisão tocante na polifonia, esse fenômeno simultâneo de várias dimensões que conduz o drama a seu ápice, infelizmente é algo que não conhecemos no terreno da expressão verbal didática.

Aqui, o contato entre as dimensões tem de ser estabelecido a partir de fora, posteriormente.

Talvez eu consiga me fazer compreender a ponto de tornar possível que, no caso de uma ou outra obra, o fenômeno do contato pluridimensional seja vivenciado mais cedo e com mais facilidade.

Como um humilde mediador, que não se identifica com a copa da árvore, posso prometer aos senhores uma luz de radiante riqueza.

Vamos ao centro da questão: as dimensões encontradas na pintura.

Já falei sobre a relação da copa com a raiz, da obra com a natureza, e esclareci a diferença, referindo-me aos dois domínios distintos da terra e do ar, assim como às correspondentes funções diversas da profundidade e da altura.

No caso da obra de arte, que foi comparada à copa, trata-se da necessidade deformatória atendida ao se penetrar nas dimensões específicas das artes plásticas. Pois é nessa direção que se prolonga o renascimento da natureza.

Quais são, portanto, essas dimensões específicas?

Em primeiro lugar, há elementos formais mais ou menos limitados, como a linha, os tons de claro-escuro e a cor.

O elemento mais limitado é a linha, que se mostra como algo voltado exclusivamente para a medida. Ou seja, trata-se de segmentos mais longos ou mais curtos, de ângulos mais agudos ou mais obtusos, de tamanhos de raio, de distâncias de foco. Sempre coisas mensuráveis!

A medida é a característica desse elemento. Onde a mensuração se torna frágil, não se pode manipular a linha com absoluta pureza.

De outra natureza são as tonalidades ou, como se costuma chamar também, o claro-escuro, as várias gradações entre o preto e o branco. No caso desse segundo elemento, trata-se de questões que dizem respeito ao peso. Uma graduação é mais densa ou mais difusa quanto à energia branca, uma outra é mais ou menos carregada de preto. As gradações podem ser pesadas e assim comparadas entre si. Além disso, as pretas encontram-se relacionadas a uma

To each dimension that takes place in time we need to say: "Now you are becoming part of the past; but perhaps we will meet in the new dimension, at a critical and perhaps opportune point, which will restore you to the present."

And if, in light of more and more dimensions, it seems increasingly difficult for us to simultaneously visualize different parts of the structure, this means that we need to be very patient.

What the so-called spatial arts have been successfully doing for a long time, and which the temporal art of music has also achieved with moving precision in polyphony – this simultaneous phenomenon of various dimensions that brings drama to its apex – is unfortunately something that we do not know how to do didactically through words. Here, the contact between the dimensions must be established from the outside, after the fact.

Perhaps I am able to make myself understood to the extent of making it possible, in the case of one artwork or another, for the phenomenon of our contact with these different dimensions to be experienced more readily.

As a humble mediator, who does not identify himself with the tree's crown, I can nevertheless offer you a richly radiant light.

Let's get to the heart of the matter: the dimensions that are found in painting.

I have already talked about the relationship between the crown of the tree and the roots, that is, of the artwork with nature, explaining the difference by referring to the two distinct realms of the earth and the air, as well as to the various corresponding functions of depth and height.

In the case of the artwork, which was compared to the tree's crown, this involves a deformational need that is met through the specific dimensions of the visual arts, because this is a means by which nature can be continuously reborn.

What are, then, these specific dimensions?

In the first place, there are more or less limited elements, such as the line, light and dark tones and color.

The most limited element is the line, which involves only measure. That is, it concerns longer or shorter segments, more acute or more obtuse angles, sizes of radii, distances from the focus. Always measurable things!

Measure is the essential function of this element. Where the measurability becomes unclear, then one has not been handling the line in an absolutely pure way.

Another matter altogether is the tonalities, or as we call them, the lighter or darker tones, the various gradations between black and white. This second element is concerned with questions involving weight. One gradation is more dense or more diffuse in direct relation with its white energy, while another is more or less charged with black. The gradations can be weighed and thus compared with each other. Moreover, the black tones are related to a white standard (on a white background), and the white tones to a black standard (on a blackboard), or both are related to a medium gray standard.

Third, we have the colors, which present other characteristics than the foregoing, as it is impossible to

norma branca (fundo branco), e as brancas a uma norma preta (sobre um quadro negro), ou então ambas estão relacionadas a uma norma de cinza médio.

Em terceiro lugar, temos as cores, que evidentemente apresentam outras características. Não é possível considerá-las nem segundo a medida, nem segundo o peso. Quando não se pode constatar nenhuma diferença usando a mensuração ou a comparação do peso, por exemplo na passagem de uma superfície de amarelo puro para uma superfície de vermelho puro de mesma extensão e mesma claridade, continua existindo entre elas uma diferença fundamental, que designamos usando as palavras "amarelo" e "vermelho".

Da mesma maneira, é possível fazer comparações entre o sal e o açúcar, mas ou uma coisa é salgada, ou ela é doce.

Por isso eu gostaria de definir as cores como sendo qualidades.

Logo, o que temos são os meios formais de medida, peso e qualidade, que estabelecem determinadas relações entre si, apesar de suas diferenças fundamentais.

O modo como esses meios formais se interligam é deduzido a partir da breve investigação a seguir.

A cor é, em primeiro lugar, qualidade. Secundariamente, ela é peso, pois não tem apenas um valor cromático, mas também um valor luminoso. Em terceiro lugar, ela é medida, pois além dos seus valores possui ainda determinados limites, sua área e sua extensão, coisas que podem ser mensuradas.

O tom de claro-escuro é peso em primeiro lugar e, nos limites que definem a sua extensão, ele é secundariamente medida.

A linha, por sua vez, é apenas medida.

Assim, usamos três diretrizes como ponto de partida para a nossa consideração. As três possuem um ponto de interseção no terreno da cor pura, duas delas no do puro claro-escuro, e apenas uma ainda se estende ao terreno da linha pura.

As três diretrizes designam, segundo a sua participação, três regiões que se encontram, por assim dizer, encaixadas uma na outra. A caixa maior contém três diretrizes, a do meio contém duas e, a menor, apenas uma.

(Desse ponto de vista talvez se torne mais compreensível a declaração de Liebermann,² de que o desenho é a arte de abandonar.)

É possível constatar a existência de uma interpenetração muito própria, por isso é uma questão de lógica assegurar a mesma nitidez na convivência com todos esses meios formais. A abundância das possibilidades de combinação já é suficiente.

Só precisaríamos operar com coisas vagas e sombrias em função de uma necessidade interna, a partir da qual seria possível compreender a utilização de linhas coloridas ou muito pálidas, assim como de outros elementos difusos. Por exemplo, as graduações de cinza levemente cambiantes que vão do amarelado ao azulado.

O que simboliza a ordenação da essência da linha pura é a escala linear, com seus comprimentos variados.

consider them in relation to either measure or weight. Even when one cannot notice any difference using measurement or the comparison of weight – for example in the passage of a pure yellow surface to a pure red surface of the same area and lightness – there is yet a fundamental difference between them that we refer to with the words "yellow" and "red."

Likewise, it is possible to make comparisons between salt and sugar, even though a thing is either salty or it is sweet.

For this reason, I would like to define colors as qualities.

Therefore, what we have are the formal means of measure, weight and quality, which are interrelated in certain ways, despite their fundamental differences.

How these formal means are interrelated can be grasped by the following brief investigation.

Color is, primarily, quality. Second, it is weight, as it has not only a chromatic value, but also a degree of brightness. Third, it is also measure, since besides its previously mentioned values it also has certain limits, its area and its extension, its measurability.

The quality of lighter or darker tonality is primarily weight, and, within the limits that define its extension, it is secondly measure.

For its part, the line is only measure.

Thus, we use three guidelines as a starting point for our consideration. The three possess a point of intersection in the realm of pure color, two of them in the realm of pure tonal contrast, and only one of them also extends to the realm of the pure line.

The three guidelines, depending on their degree of participation, designate three regions that border on one another, something like successively nested boxes. The largest box contains three guidelines, the middle one contains two, while the smallest contains only one.

(This viewpoint allows us to better understand Liebermann's² statement that drawing is the art of leaving things out.)

It is possible to perceive a very specific structure of interpenetration, so it is only logical that we should want to ensure the same precision when dealing with the combination of these formal means. There are certainly many possibilities of combination.

We only feel pressed to operate with vague and murky things due to an inner need, based on which it would be possible to understand the use of colorful or very pale lines, as well as other diffuse elements. For example, the gradations of slightly changing gradations of gray that go from yellowish to bluish.

The symbol for the ordering of the essence of the pure line is the linear scale with its various lengths.

The symbol for the essence of light versus dark tones is the scale of weights with their various stages between white and black.

But what is the appropriate symbol for the essence of pure color? And by what sort of ordering is its essence best expressed?

O que simboliza a essência do claro-escuro é a escala de pesos, com seus vários estágios entre o branco e o preto.

Mas qual é o símbolo apropriado para a essência da cor pura? Em que tipo de ordenação se expressa melhor a sua essência? É na área definida por um círculo, cuja forma é capaz de exprimir algo de essencial sobre as relações das cores entre si.

Seu centro claro, a divisibilidade de sua periferia em seis arcos, a imagem dos três diâmetros atravessando os seis pontos de interseção. É assim que estão indicadas as localizações que se destacam no cenário das relações entre as cores.

Essas relações são primordialmente diametrais, e, assim como há três diâmetros no círculo cromático, também são três as relações diametrais que é preciso mencionar, a saber: vermelho/verde, amarelo/roxo e azul/laranja (os mais importantes pares de cores complementares).

Ao longo da circunferência, as cores principais ou primárias alternam-se com uma das cores mistas ou secundárias mais importantes, de modo que essas cores mistas (três ao todo) ficam entre as cores principais que as compõem: verde entre amarelo e azul, roxo entre vermelho e azul, e laranja entre amarelo e vermelho.

Os pares complementares conectados pelos diâmetros se anulam enquanto cores, uma vez que a sua mistura, seguindo a direção do diâmetro, resulta em cinza. O fato de isso valer para todos os três pares é comprovado pelo ponto de interseção e bissecção dos três diâmetros: o centro cinza do círculo cromático.

Então é possível traçar, atravessando os pontos das três cores principais – amarelo, vermelho e azul –, um triângulo cujas pontas são as próprias cores primárias, mas cujos lados representam a mistura das duas cores que ficam em suas pontas. Desse modo, no triângulo, o lado verde se contrapõe ao ponto vermelho, o lado roxo ao ponto amarelo e o lado laranja ao ponto azul.

Logo, existem três cores principais e três cores secundárias, ou seis cores primordiais vizinhas, ou três vezes duas cores aparentadas (pares de cores).

Abandonando essa região formal-elementar, chego agora às primeiras construções usando os três elementos enumerados em três categorias.

Leaving this formal-elementary region, I now arrive at the first constructions using the three elements enumerated in three categories.

This is the center of balance for our conscious creative effort.

Around this point our professional activity is centered. This is the critical point.

This is the basis, if we can master it, that assures us the possibility of configuring things able to achieve dimensions far from the realm of consciousness.

This stage of formation is likewise relevant in a negative sense: it is the point at which one can falter and fail to reach the contents of greater importance, despite the most beautiful aims of our soul. Because we would be lacking our bearings at the formal level.

From my own experience I can state that sometimes an urge will arise in a creative person to remove some of the elements from their standard order, from their established location, so that together they can construct a new order and constitute an image, which is commonly called a shape or object.

It is in the area defined by a circle, whose shape is able to express something very essential about the relationships between the various colors.

It is effective due to its clear center, the divisibility of its periphery into six sections, the image of the three diameters made by these six points of intersection. This is how the locations are marked out in the scenario of the relations between the colors.

These relations are primordially diametrical, and just as there are three diameters in the color wheel, there are also three diametrical relations that must be mentioned, namely: red/green, yellow/purple and blue/orange (the most important pairs of complementary colors).

Along the circumference, the main or primary colors alternate with one of the mixed or secondary colors in such a way that these mixed colors (three in total) lie between the main colors that compose them: green between yellow and blue, purple between red and blue, and orange between yellow and red.

The complementary pairs connected by the diameters are canceled out as colors, since their mixture along the diameter results in gray. The fact that this is true for all three pairs is proven by the point of intersection and bisection of the three diameters, at their midpoint: the gray center of the color wheel.

It is then possible to trace a triangle by connecting the three main colors – yellow, red and blue – to form a triangle whose points are the primary colors themselves, but whose sides represent the mixture of the two neighboring colors. Thus, in the triangle, the green side is opposite to the red side, the purple side opposite to the yellow side, and the orange side opposite to the blue side.

Therefore, there are three main colors and three secondary colors, or six neighboring primordial colors, or three times two related colors (color pairs).

Leaving this formal-elementary region, I now arrive at the first constructions using the three elements enumerated in three categories.

This is the center of balance for our conscious creative effort.

Around this point our professional activity is centered. This is the critical point.

This is the basis, if we can master it, that assures us the possibility of configuring things able to achieve dimensions far from the realm of consciousness.

This stage of formation is likewise relevant in a negative sense: it is the point at which one can falter and fail to reach the contents of greater importance, despite the most beautiful aims of our soul. Because we would be lacking our bearings at the formal level.

From my own experience I can state that sometimes an urge will arise in a creative person to remove some of the elements from their standard order, from their established location, so that together they can construct a new order and constitute an image, which is commonly called a shape or object.

Até onde minha experiência me permite afirmar, depende da disposição ocasional do criador propor quais dos vários elementos devem ser retirados de sua ordem geral, de sua localização estabelecida, para se edificarem em uma nova ordem, para construírem juntos uma imagem à qual se costuma dar o nome de "forma" ou "objeto".

Essa escolha dos elementos formais e do tipo de ligação entre eles possibilita, dentro de limites estreitos, uma analogia com a concepção musical da relação entre motivo e tema.

À medida que uma tal imagem se amplia diante de nossos olhos, facilmente se insinua uma associação que desempenha o papel de seduzir para uma interpretação objetiva. Cada imagem de estrutura complexa se presta, com um pouco de fantasia, a uma comparação com imagens já conhecidas da natureza.

As propriedades associativas dessa construção que, uma vez interpretada e nomeada, já não corresponde mais à vontade direta do artista (pelo menos não ao ponto de maior intensidade de uma tal vontade), tornam-se a origem dos mal-entendidos mais exaltados entre o artista e o público leigo.

Enquanto o artista ainda está dedicando todos os seus esforços a agrupar da maneira mais pura e lógica os elementos formais, de modo que cada um seja necessário em seu lugar e nenhum prejudique o outro, um observador leigo pronuncia palavras devastadoras: "Não parece nem um pouco com o meu tio!" O pintor, se tiver os nervos disciplinados, permanece em silêncio e pensa: "O tio não importa! Só tenho de continuar construindo... Esse tijolo aqui está um pouco pesado e acho que desloca a coisa toda para a esquerda; vou ter de pôr um contrapeso significativo no lado direito, para restabelecer o equilíbrio."

E ele vai acrescentando algo aqui ou ali, até que a balança se estabilize.

E fica satisfeito se o abalo que precisou provocar, na construção inicial pura, composta de alguns bons elementos, chegou ao ponto de produzir as contradições que fazem parte das imagens vivas, como contrastes.

Contudo, mais cedo ou mais tarde, essa associação de ideias pode lhe ocorrer sem a intervenção de um espectador leigo, e nada mais o impedirá de aceitá-la quando ela se apresentar com um nome conveniente.

Logo, essa aceitação objetiva traz ainda o estímulo para um ou outro dos ingredientes que estão relacionados, inevitavelmente, ao objeto já formulado. Estão relacionados aos atributos objetivos que, se o artista tiver sorte, podem ser encaixados num ponto ainda não muito empobrecido formalmente, como se pertencessem àquele lugar desde o princípio.

Assim, o conflito diz respeito menos à questão da existência do objeto do que à sua aparência em cada momento, ao seu modo de ser.

Só espero que esse tipo de espectador leigo, aquele que persegue na pintura um de seus objetos preferidos, desapareça gradualmente à minha volta, passando a ser

This choice of the formal elements and the sort of connection between them is analogous, within strict limits, to the musical conception of the relation between motif and theme.

To the degree that an image is enlarged before our eyes, an association is readily suggested which prods the observer to make an objective interpretation. Because every image with a complex structure can, with a bit of fantasy, be compared with already known images of nature.

Since the associative properties of this construction, once it is interpreted and named, no longer correspond to what the artist is directly aiming at (at least not at the point of that aim's greatest intensity), these associative properties give rise to the greatest misunderstandings between the artist and the lay public.

While the artist is dedicating all his efforts to grouping the formal elements in the purest and most logical way, so that each of them is necessary in its place and none of them clashes with the others, a lay observer pronounces the devastating words: "That doesn't look even a little like my uncle!" The painter, if he has disciplined nerves, remains silent and thinks: "The uncle is not important! I just need to keep constructing... This building block here is a bit heavy and I think it displaces everything to the left; I need to add a counterweight here on the right side, to put things back into balance."

And he goes about adding something here or there, until the balance is stabilized.

And he is satisfied if the shakeup he wished to bring about, in the initial pure construction, composed of some good elements, reached the point of producing the contradictions that are part of living images, such as contrasts.

However, sooner or later this association of ideas can occur to him even without any comment from a layman viewer, and nothing will stop the artist from accepting it if it introduces itself under a suitable title.

This acceptance can lead to the addition of one or another of the ingredients that are inevitably related to the object once it has been formulated. If the artist is lucky, they can be added where they are needed from a formal standpoint, as though they had belonged to that place since the beginning.

The conflict is not so much related with the question of the object's existence than with the appearance of that object at each moment, with its way of being.

I only hope that the sort of lay viewer who is looking for one of his favorite objects in the painting, gradually disappears from around me, becoming for me at most a harmless ghost. Because people only know their own objective passions. And it must be admitted that they jump for joy when a known face pops out of an image, as though of its own accord.

The paintings of objects look out at us, serene or severe, more tense or more relaxed, comforting or terrible, suffering or smiling.

para mim no máximo um fantasma inofensivo, em futuros encontros. Pois as pessoas só conhecem suas próprias paixões objetivas. E é preciso admitir que elas se alegram muito quando uma face conhecida surge de uma imagem, como que por si própria.

As pinturas objetivas olham para nós, serenas ou severas, mais tensas ou mais relaxadas, reconfortantes ou terríveis, sofrendo ou sorrindo.

Elas nos olham de acordo com todas as oposições da dimensão psicofisionômica, que pode se estender até o trágico ou o cômico.

Mas está longe de acabar por aí!

As figuras, como costumo designar essas imagens objetivas, também possuem sua atitude determinada, que resulta do modo como os grupos elementares selecionados foram postos em movimento.

Se uma atitude calma e contida foi alcançada, existem duas possibilidades: a construção se empenhou ou em evitar elevações, concentrando-se somente num arranjo de linhas horizontais amplas, ou em destacar as verticais por meio de elevações.

Essa atitude também pode ter um comportamento menos rígido, ainda que mantenha a sua calma. O procedimento todo pode ser transferido para um reino intermediário, como a água ou a atmosfera, onde não há mais o predomínio de nenhuma linha vertical (como ao nadar ou flutuar).

Faço referência a um reino intermediário em contraposição à primeira atitude, totalmente ligada à Terra.

No outro caso entra em cena uma nova atitude, cujo comportamento é extremamente ativo, motivando tal atitude a sair de si mesma.

Por que não?

Admiti a legitimidade do conceito objetivo no quadro e com isso obtive uma nova dimensão.

Designei cada um dos elementos formais em seu contexto próprio e particular.

Procurei tornar claro o modo como eles saem desse posicionamento.

Procurei esclarecer a sua formação como grupos e as combinações desses grupos, a princípio limitadas e depois, um pouco mais amplas, em imagens.

Imagens que podem ser chamadas de construções abstratas, mas concretamente podem assumir nomes, de acordo com o sentido das associações comparativas que despertam (como estrela, vaso, planta, bicho, cabeça ou homem).

Isso correspondia às dimensões dos meios elementares do quadro, como linhas, claro-escuro e cor. Assim, a primeira combinação construtiva de tais meios correspondia à dimensão da figura ou, se preferirem, à dimensão do objeto. A essas dimensões se junta ainda uma outra, da qual dependem as questões do conteúdo.

Certas proporções das linhas, a combinação de certos tons da escala de claro-escuro, certas ressonâncias conjuntas das cores trazem sempre modos de expressão totalmente característicos e distintos.

They look out at us according to all the oppositions of the psychophysiognomic dimension, which can span from the tragic to the comic.

But it does not end there, it goes much further!

The figures, as I tend to call these images of objects, also possess their distinct attitude, which results from the way the selected elementary groups were put into motion.

If a calm and restrained attitude was achieved, there are two possibilities: the construction strove either to avoid elevations, concentrating only on an arrangement of broad horizontal lines, or to highlight the vertical lines, through elevations.

This attitude can also have a less rigid behavior, even while it remains calm. The entire procedure can be transferred to an intermediate realm, such as water or the atmosphere, where there is no longer the preponderance of any vertical line (as though swimming or floating).

I refer to an intermediate realm in counterpoint to the first attitude, totally linked to the earth.

In the other case a new attitude emerges, with an extremely active gesture, causing that attitude to step outside itself.

Why not?

I have conceded the legitimacy of the objective concept in the painting, and with this we reach a new dimension.

I have designated each of the formal elements in its own particular context.

I have sought to clarify how they are displaced from this position.

I have also sought to clarify their formation as groups and the combinations of these groups – initially in a limited way and later more broadly – in pictures.

Pictures that can be called abstract constructions, but which can concretely assume names, according to the meaning of the comparative associations they awaken (such as a star, vase, plant, animal, head or man).

This corresponds to the dimensions of the elementary means of the painting, such as lines, light versus dark tones, and color. Thus, the first constructive combination of such means corresponded to the dimension of the figure or, if you prefer, to the dimension of the object. To these dimensions another is added, on which the questions of content depend.

Certain proportions of the lines, the combination of certain tones on the scale of light versus dark, certain combined resonances of the colors always present utterly characteristic and distinct modes of expression.

The proportions in the linear field can be related, for example, to angles: very angular zigzag movements, in contrast to a horizontal linear course, give rise to likewise contrasting expressive resonances.

Similarly, two cases of linear configuration have different effects, when on the one hand a strong cohesion is seen, and on the other, scattered and loose lines.

Contrasting cases of expression in the realm of light versus dark tones are:

As proporções no campo linear podem estar relacionadas, por exemplo, a ângulos: movimentos muito angulados de ziguezague, em contraposição a um curso linear horizontal, suscitam ressonâncias expressivas igualmente contrapostas.

Da mesma maneira, dois casos de configuração linear têm efeitos distintos, quando se vê de um lado uma coesão firme e, de outro, linhas espalhadas e soltas.

Casos contrapostos de expressão no terreno do claro-escuro são:

- o emprego extensivo do conjunto de tonalidades que vão do preto ao branco, o que exprime força e respiração plena;
- ou o emprego limitado da parte superior mais clara da escala, ou da parte inferior escura;
- ou da parte central em torno do cinza, o que exprime fraqueza por meio de excesso ou escassez de luz;
- ou o escurecimento hesitante em torno do meio da escala.

Trata-se mais uma vez de grandes contrastes em termos de conteúdo.

E quantas possibilidades de variação do conteúdo são oferecidas a partir das combinações de cores!

Cores como claro-escuro: por exemplo, vermelho no vermelho, isto é, a ampliação da escala completa que vai desde a falta de vermelho até o vermelho em excesso, ou essa mesma escala usada de modo limitado.

Em seguida, se imaginarmos a mesma coisa em amarelo (algo totalmente diferente), a mesma coisa em azul: que contrastes! Ou então cores diametralmente opostas, mudando desde o vermelho até o verde, do amarelo até o roxo, do azul até o laranja.

Mundos fragmentários do conteúdo.

Ou: mudanças de cores na direção dos segmentos do círculo, não passando pelo centro cinza, mas se encontrando na região de um cinza mais quente ou mais frio.

Que nuances refinadas dos contrastes anteriores!

Ou: mudanças de cores na direção da circunferência, do amarelo passando pelo laranja até chegar ao vermelho, ou do vermelho pelo roxo até o azul, ou se estendendo por sobre toda a circunferência.

Que graduações, do menor passo até a sinfonia de cores desabrochando em profusão! Que perspectivas para a dimensão do conteúdo!

Ou, por fim, a mudança que passa pela totalidade da ordem das cores, incluindo o cinza e ainda estabelecendo um vínculo com a escala de preto e branco!

Só é possível ultrapassar essas últimas possibilidades numa nova dimensão. Assim, seria o caso de considerar agora para onde são dirigidos os tons selecionados. Cada reunião de tons tem suas possibilidades de combinação.

E cada configuração, cada combinação, vai ter sua expressão construtiva distinta; cada figura, cada rosto, cada fisionomia.

Todo esse movimento gestual atribulado aponta de modo especialmente claro para a dimensão do estilo. É nesse ponto que desperta o romantismo em sua fase de maior intensidade tocante.

- the extensive use of the set of tonalities spanning from black to white, which expresses full vitality and power;
- or the limited use of the upper, lighter part of the scale, or of the darker lower part;
- or midtones around the gray, which express weakness through too much or too little light;
- or shy darkening around the middle part of the scale. Once again this involves sharp contrasts in terms of content.

And so many possibilities of variation of content are offered based on the combination of colors!

Colors used in contrasts of tones: for example, red on red, that is, the entire scale ranging from the lack of red to an excess of red, using broad or limited parts of the scale.

Then, if we imagine the same thing in yellow (which is altogether different), or the same thing in blue: what contrasts! Or else diametrically opposed colors, moving from red to green, from yellow to purple, from blue to orange. Fragmentary worlds of content.

Or: changes of color along the segments of the circle, not passing through the central gray, but coming together in the region of a warmer or cooler gray. Such refined nuances of the previous contrasts!

Or: shifts in colors moving along the periphery of the circle, from yellow passing through orange until arriving at red, or from red through purple until blue, or extending over the entire circumference.

What gradations, from the smallest step and leading up to a rich symphony of flowing color! There are so many perspectives for the dimension of the content!

Or, finally, the change that passes totally through the entire order of colors, including gray and even establishing a link with the scale of black and white!

It is only possible to go beyond these last possibilities by entering a new dimension. This would require us to consider where the selected tones are heading. Each encounter of tones has its possibilities of combination.

And each configuration, each combination, will have its own constructive expression; each figure, each face, each physiognomy.

This forceful use of gestural movements points especially clearly to the dimension of style. This is where romanticism arose in the phase of its most moving intensity.

One gesture aims to leave the Earth in a single thrust, the next one rises in the reality above it. It rises above it under the dictatorship of centrifugal forces that triumph over gravitational forces.

They finally allow me to push these hostile forces far from the Earth, up to the orbit of the celestial bodies; in this way I manage to overcome the troubled-touching style, achieving that romanticism that is linked to the universe as a whole.

It is beautiful to see how the static and dynamic forces of the mechanics of painting coincide with the opposition between the classic and the romantic.

As described, our picture went through so many important dimensions that we would not be doing it justice by continuing to refer to it with the word "construction." From

Um gesto pretende sair da Terra de um só golpe, o próximo se eleva na realidade acima dela. Eleva-se acima dela sob a ditadura de forças centrífugas que triunfam sobre as forças gravitacionais.

Permitam, finalmente, que eu empurre para bem longe essas forças hostis à Terra, até a órbita dos astros; assim consigo superar o estilo inquieto-tocante, alcançando aquele romantismo que se vincula ao todo universal.

É bonito perceber como as partes estáticas e dinâmicas da mecânica da pintura coincidem com a oposição entre clássico e romântico.

Do modo como foi descrita, nossa imagem atravessou tantas dimensões importantes, que seria inadequado continuarmos a nos referir a ela com a palavra "construção". A partir de agora, queremos atribuir a ela este nome sonoro: composição.

No que diz respeito às dimensões, vamos nos contentar com essa perspectiva rica.

Gostaria agora de considerar a dimensão dos objetos em um novo sentido, procurando mostrar como o artista costuma chegar a uma tal "deformação", aparentemente voluntária, das formas naturais.

Em primeiro lugar, ele não atribui a essas formas naturais de manifestação o significado coercitivo que elas têm para os muitos críticos realistas. Ele não estabelece um vínculo tão forte com uma tal realidade, porque não vê nas formas finais a essência do processo da criação natural. Pois, para ele, importam mais as forças formadoras do que as formas finais.

Talvez ele seja, sem desejar, um filósofo. E, nesse caso, se não considera nosso mundo o melhor dos mundos, como fazem os otimistas, também não quer dizer que o mundo à nossa volta é muito ruim para ser tomado como exemplo. Então ele declara: "Em sua configuração atual, esse mundo não é o único mundo possível!"

Assim, examina com uma visão penetrante as coisas que a natureza forma diante de seus olhos.

Quanto mais profunda a sua observação, mais facilmente ele consegue estender os seus pontos de vista de hoje para ontem. Mais marcado fica para ele, no lugar de uma imagem pronta da natureza, o único quadro essencial da criação como gênese.

Então ele se permite pensar que a criação não pode estar completa hoje e, com isso, prolonga indefinidamente o ato de criação do mundo, do passado para o futuro, conferindo duração à gênese.

E vai ainda mais longe.

Afirma para si mesmo, permanecendo no mundo terrestre: "A aparência desse mundo já foi outra, e ainda vai ser diferente."

Entretanto, tendendo a mundos além deste, pensa: "Em outros astros é possível chegar a formas totalmente diferentes."

Essa mobilidade do pensamento nos caminhos da criação natural é uma boa escola para a configuração de formas.

Ela permite ao criador mover-se a partir de um ponto fundamental, e, assim, sendo capaz de se mover

now on, we call it by this resounding name: composition.

In terms of dimensions, let us be satisfied with this new rich perspective.

Next, I will consider the dimension of the objects in a new light, seeking to show how the artist normally arrives at such an apparently arbitrary "deformation" of the natural forms.

In the first place, he does not assign to these natural forms the same degree of significance as do many realist critics. He does not establish a strong link with that reality, because for him these final forms are not the essence of the process of natural creation. Because for him the powers that do the forming are more important than the final forms themselves.

Perhaps without wishing to be one, he is nevertheless a philosopher. And, in this case, if he does not consider our world the best of worlds, as the optimists do, this does not mean that the world around us is unfit to serve as a model. So he declares: "In its current form, this is not the only possible world!"

Thus, he casts a penetrating eye on the forms of nature we see around us.

The deeper his observation, the more easily he manages to extend his point of view from the present to the past. And he thus places more importance on the image of creation itself, the essential painting of creation as a genesis becomes more striking, for him, than an image taken directly from nature.

So he allows himself to think that creation cannot be complete today, and with this he indefinitely prolongs the act of the creation of the world, from the past to the future, conferring duration to the genesis.

And he goes even further.

He says to himself, considering the terrestrial world: "This world once looked different, and will someday be different still."

Then, considering worlds beyond this one he thinks: "On other celestial bodies it is possible to arrive at totally different forms."

This mobility of thought concerning the processes of natural creation is a good school for the configuration of forms.

It allows the creator to move based on a fundamental point, and thus, being able to move by himself, he has the freedom to develop his own creative paths.

It is therefore necessary to forgive the artist if he considers the present state of the world of phenomena that he is looking at as something arbitrarily frozen, in time and in space. As something completely limited, in comparison to his profound vision and the mobility of his feeling.

And is it not true that when we take the relatively small step of looking through a microscope we see images that we consider fantastical and exaggerated, if we see them accidentally, without knowing what they are?

While Mr. X, upon seeing one of these illustrations in a magazine, would exclaim indignantly: "That's a form of nature? These are nothing but bad drawings!"

por si mesmo, ele estará voltado para a liberdade de desenvolvimento em seus próprios caminhos criativos.

A partir dessa perspectiva, é preciso perdoar o artista se ele considera o estado presente do mundo de fenômenos com que se depara como algo acidentalmente paralisado, no tempo e no espaço. Como algo completamente limitado, em comparação com a sua visão profunda e a mobilidade do seu sentimento.

E por acaso não é verdade que o passo relativamente pequeno de ver através do microscópio nos mostra imagens que consideraríamos fantásticas e exageradas, se as vissemos acidentalmente, sem saber do que se trata?

Mas o Sr. X, ao se deparar com uma dessas ilustrações em uma revista, exclamaria indignado: "Isso são formas naturais? Não passam de desenhos mal feitos!"

Então o artista se interessa por microscopia? História? Paleontologia?

Apenas em termos comparativos, no sentido da mobilidade. E não no sentido de uma possibilidade de controle científico sobre a natureza!

Apenas no sentido da liberdade.

No sentido de uma liberdade que não leva a fases determinadas de desenvolvimento da natureza: exatamente como as coisas foram na natureza no passado, ou como serão no futuro, ou exatamente como poderiam ser em outros planetas (o que talvez venha a ser comprovado algum dia).

No sentido de uma liberdade que reclama unicamente seu direito de estar em movimento, tanto quanto a grande natureza.

Do modelo ao arquétipo!

Não passa de um presunçoso o artista que fica no meio do caminho. Os que têm vocação autêntica são aqueles que se aproximam do solo secreto em que a lei primordial alimenta os seus desenvolvimentos.

Que artista não gostaria de morar onde o órgão central de toda a mobilidade espacotemporal – chame-se coração ou cérebro da criação – ativa todas as funções? No colo da natureza, na fonte da criação, onde a chave secreta para todas as coisas é guardada?

Mas nem todos devem ir para esse lugar! Cada um deve se mover no rumo indicado pelas batidas do seu coração.

Na sua época, nossos antípodas de ontem, os impressionistas, tinham todo o direito de morar ao nível do solo, em meio às primeiras raízes e brotos dos fenômenos cotidianos. Entretanto, nosso coração palpita nos impulsos mais para baixo, para o fundo, para a origem.

O que surge desse impulso pode ser chamado como quiserem – sonho, ideia ou fantasia –, mas só pode ser considerado seriamente quando se liga aos meios plásticos próprios para lhe darem forma.

Então aquelas curiosidades se tornam realidades, realidades da arte, que levam a vida para além do que ela aparenta ser por uma perspectiva mediana.

Porque as obras de arte não só reproduzem com vivacidade o que é visto, mas também tornam visível o que é vislumbrado em segredo.

"Com os meios plásticos próprios" – foi o que eu disse. Pois aqui se decide se o que vai nascer são pinturas

So should the artist take an interest in microscopy? In history? In paleontology?

Only for the sake of comparison, only as a practice in mobility. And not in the sense of scientific verification of nature!

Only in the sense of freedom.

In the sense of a freedom that does not lead to specific phases of the development of nature, but rather representing things in nature as they were in the past, or how they will be in the future, or precisely as they could be on other planets (as will perhaps be proven one day).

In the sense of a freedom that only demands its right to be in movement, just as nature is.

From the model to the prototype!

An artist who stays in the middle of the road is nothing more than presumptuous. Those who have a true vocation are those who press ahead to the secret place where the primordial law nourishes all developments.

What artist would not like to live at this place, where the prime motor of all spatiotemporal mobility – the heart or brain of creation – activates all the functions? In the very womb of nature, at the source of creation, where the secret key to all things is kept?

But not every artist should enter here! Each should follow his own heart.

In their time, the impressionists – our opposites who came before us – had every right to live at ground level, amidst the first roots and sprouts of the everyday phenomena. However, our pounding heart leads us lower, to the bottom, to the origin.

What arises from this drive can go by different names: dream, idea, or fantasy, but it should only be taken seriously when it is linked to the proper artistic means to give form to art.

Then those curiosities become realities, realities of art, which lead life beyond what it seems to be from a commonplace perspective.

Because the artworks not only enliven what is seen, but also make visible what is glimpsed in secret.

"With the proper artistic means" – was what I said. Because here one decides if what is going to be born are pictures or something else. Here one also decides about the type of pictures.

Our hectic era has brought a great deal of confusion, as we can see unless we are too enmeshed within it, if we get some distance in order to see it clearly.

But it seems that a trend is spreading gradually among the artists, especially among the younger ones: the culture of these artistic means, their cultivation and their pure use.

The myth of the childlessness of my drawings certainly has its starting point in those linear compositions, in which I tried to combine the representation of an object, let's say a man, with the pure presentation of the linear element.

If I wish to show man "as he is," I would need such a complexity of tangled lines that an elementary, pure presentation would be out of the question, and the result would be something vague and confused to the point of being incomprehensible.

ou outras coisas. Aqui também se decide sobre o tipo de pinturas.

Nossa época agitada mistura muitas coisas confusas, como podemos perceber se não estivermos perto demais, se mantivermos alguma distância para não nos enganarmos.

Mas uma tendência parece se espalhar gradualmente entre os artistas, até mesmo entre os mais jovens: a cultura desses meios plásticos, seu cultivo e sua utilização em forma pura.

O mito da infantilidade dos meus desenhos certamente tem seu ponto de partida naquelas composições lineares, nas quais tentei ligar uma representação objetiva, digamos um homem, com uma apresentação pura do elemento linear.

Se eu quisesse mostrar o homem “como ele é”, precisaria de uma tal complexidade de linhas enredadas que qualquer apresentação elementar pura estaria fora de questão, e o resultado seria algo vago e confuso, a ponto de se tornar incompreensível.

Além disso, também não quero mostrar o homem como ele é, mas apenas como ele poderia ser.

E desse modo posso obter com êxito a ligação entre uma visão de mundo e o puro exercício artístico.

É o que acontece em toda região em que se lida com meios formais; em toda a parte, também no caso das cores, é preciso evitar aquela total confusão e mistura.

É o que na arte recente se chama “colorido mentiroso”.

Como vocês podem perceber naquele exemplo “infantil”, eu me ocupo com operações parciais: também sou desenhista.

Tentei trabalhar com o desenho puro, com a pura pintura de claro-escuro e, quanto às cores, experimentei todas as operações parciais permitidas pela minha orientação no círculo cromático. Assim aperfeiçoei vários tipos de pintura: a que usa cores carregadas com tons de claro-escuro, a com as cores complementares, a com diversas cores e a voltada para o colorido total.

Cada um desses tipos ligado às dimensões mais inconscientes da pintura.

Então tentei chegar a todas as sínteses possíveis dos dois métodos. Combinando e voltando a combinar, e sempre observando a cultura do elemento puro. Às vezes sonho com uma obra de envergadura realmente ampla, atravessando toda a região dos elementos, dos objetos, dos conteúdos e do estilo.

Isso certamente vai continuar sendo um sonho, mas é bom imaginar hoje essa possibilidade ainda vaga.

Nada pode ser apressado. É preciso que cresça, que desabroche – e se chegar o tempo de tal obra, melhor!

Ainda precisamos procurar.

Encontramos fragmentos, mas não o todo.

Ainda nos falta essa última força, pois o povo não está conosco.

Mas procuramos um povo; começamos com isso lá na Bauhaus.

Começamos lá com uma comunidade em que demos tudo o que tínhamos.

Mais do que isso não podemos fazer.

Moreover, I also do not want to show man as he is, but only as he could be.

And I can thus successfully forge a link between the vision of the world and the pure practice of art.

This is what happens throughout the field of the formal mediums; everywhere, including in the use of colors, it is necessary to avoid confusion and mixture.

It is what is called in recent art “deceptive coloring.”

As you can see from this example of “childishness,” I am concerned with partial operations: I am also a draftsman.

I have tried to work with pure drawing, with the pure painting of light versus dark tones and, in terms of colors, I have experimented with all the partial operations allowed by my orientation in the color wheel. In this way, I perfected various types of painting: that which uses colors with contrasts of light versus dark, that with complementary colors, and that with various colors and focused on the total coloration.

Each one of these types is linked to the more unconscious dimensions of the picture.

Then I tried to arrive at all the possible syntheses of the two methods. Combining and recombining, and cultivating the pure element. Sometimes I dream about a work of truly far-reaching scope, crossing through the entire region of the elements, of the objects, of the contents and of the style.

This will certainly remain a dream, and yet it is good at the present time to imagine this still vague possibility.

Nothing can be rushed. It is necessary for it to grow and blossom on its own – and if the time for that work ever arrives, then so much the better!

We still need to search for it.

We have found fragments, but not the whole.

We still lack the last bit of necessary power, as the people are not with us.

But we seek a people; we began this there at the Bauhaus.

We began a community there in which we gave everything we had.

More than this we cannot do.

NOTAS

1 Este pequeno tratado estético, um dos escritos teóricos mais importantes de Paul Klee, foi apresentado como uma palestra na abertura de uma exposição de algumas obras suas, realizada no museu de Jena, em 26 jan. 1924. O texto foi publicado pela primeira vez pela editora suíça Benteli (Berna, 1945), sob o título aqui reproduzido. Em algumas edições posteriores seria acrescentado o subtítulo “Übersicht und Orientierung auf dem Gebiet der bildnerischen Mittel und ihre räumliche Ordnung”.

2 Max Liebermann (1847-1935): pintor e desenhista berlnense, um dos maiores expoentes da escola impressionista alemã e fundador do grupo Berliner Sezession (Secessão de Berlim, 1899). (N. do T.)

ENDNOTES

1 This brief aesthetic treatise, one of Paul Klee's most important theoretical writings, was presented as a lecture at the opening of an exhibition of some of his works, held in the Museum of Jena, on Jan. 26, 1924. The text was published for the first time by the Swiss publisher Benteli (Bern, 1945), under the title here reproduced. Some of the later editions received to subtitle “Übersicht und Orientierung auf dem Gebiet der bildnerischen Mittel und ihre räumliche Ordnung.”

2 Max Liebermann (1847-1935): a Berliner painter and draftsman, one of the greatest exponents of the German impressionist school and founder of the Berliner Sezession (Berliner Secession) group in 1899. [Translator's note]

TENTATIVAS DE EXATIDÃO NO CAMPO DA ARTE, 1928

EXACT EXPERIMENTS IN THE REALM OF ART, 1928

— Paul Klee

Construímos e construímos; entretanto, a intuição é sempre uma boa coisa. Sem ela muito é possível, mas não tudo. Quando a intuição é ligada à pesquisa exata, acelera o progresso da pesquisa, saltando etapas. A exatidão, dotada de asas pela intuição, é superior por algum tempo. Mas, já que a pesquisa exata não passa de pesquisa exata, caso desconsideremos o ritmo, ela também prossegue sem a intuição. A princípio, pode existir sem esta. Pode continuar sendo lógica, pode se construir. Pode estabelecer pontes entre uma coisa e outra com ousadia. Pode preservar a atitude organizada em meio ao tumulto.

Também no caso da arte há bastante espaço para a pesquisa exata, e os portões para ela estão abertos há algum tempo. O que foi feito pela música, já desde o final do século XVIII, está apenas no início no campo pictórico. A matemática e a física fornecem o pretexto na forma de regras a serem seguidas ou abandonadas. É saudável, nesse caso, o impulso de lidar inicialmente com as funções, e não com a forma pronta. Exercícios de álgebra e de geometria, exercícios de mecânica são etapas que educam na direção do essencial, do funcional, em contraposição ao que não passa de impressão. Com isso aprendemos a ver por trás da fachada, a compreender uma coisa em sua raiz. Aprendemos a reconhecer o que se move por trás, aprendemos a pré-história do que é visível. Aprendemos a escavar até as profundezas, a despir. Aprendemos a fundamentar, aprendemos a analisar.

Aprendemos a desconsiderar o formalismo e a evitar a aceitação das coisas já prontas. Aprendemos o modo específico de progredir em direção à atitude crítica, ao mais antigo, de onde brota o que vem depois. Aprendemos a levantar cedo e a conhecer o curso da história. Aprendemos o que é obrigatório no caminho do primordial para o real. Aprendemos o que digerir. Aprendemos a organizar o movimento por meio dos contextos lógicos. Aprendemos lógica. Aprendemos o que é o organismo. O relaxamento das relações de tensão é uma consequência de tudo isso. Nada de exagerado; tensão no interior, atrás, embaixo [tensão inferior]. Calor apenas por dentro. Interioridade.

Tudo isso é muito bom. No entanto, apesar de tudo, a intuição não pode ser substituída. Argumentamos, fundamentamos, sustentamos, construímos, organizamos. São coisas boas, mas não se alcança uma totalização.

We build and build, and yet intuition is always a good thing. Much is possible without it, but not everything. When intuition is linked to precise research, it accelerates the advance of the research, skipping steps. Preciseness, equipped with the wings of intuition, is superior for some time. But since exact research is nothing more than exact research, the question of rhythm aside, it also proceeds without intuition. In principle, it can exist without intuition. It can continue being logical, it can be built. It can boldly establish bridges between one thing and another. It can preserve the organized attitude amidst the disorder.

Also in the case of art there is a great deal of space for precise research, and the doors for it have been open for some time. What was accomplished in music, already since the end of the 18th century, is beginning also in the pictorial realm. Mathematics and physics furnish a ground in the form of rules to be followed or abandoned. In this case, the healthy way is for the impulse to initially work with the functions, and not with the finished form. Exercises of algebra and geometry, exercises of mechanics, are steps that educate toward the essential, the functional, as opposed to what is nothing more than an impression. We thus learn to see behind the façade, to understand something at its root. We learn to recognize what moves behind, we learn the prehistory of the visible. We learn to dig into the depths, to lay bare. We learn to lay the foundations, to analyze.

We learn to disregard formalism and to avoid the acceptance of ready-made things. We learn the specific way of progressing toward a critical attitude, toward the older, from which later things sprout. We learn to get up early and to learn the course of history. We learn what is mandatory in the path of the primordial to the real. We learn what to digest. We learn to organize movement through logical contexts. We learn logic. We learn what an organism is. As a result, our relations of tension are reduced. Nothing exaggerated; an inner tension, which is behind and below (a lower tension). Warmth only on the inside. Inwardness.

All of this is very good, and yet, intuition cannot be substituted. We argue, we lay foundations, we sustain, we build, we organize. These are good things, but with them we do not manage to achieve the whole.

We have worked hard; but genius is not hard work, as the common cliché mistakenly holds. Genius is not even partially hard work, although some men with genius

Fomos aplicados; mas o gênio não é aplicação, como erroneamente afirma o lugar-comum. O gênio não é nem mesmo parcialmente aplicação, embora alguns homens geniais tenham sido muito aplicados também. Gênio é gênio, é graça, sem começo e sem fim. É geração. Não ensinamos genialidade, porque não é norma, porque é exceção. [É algo inesperado.] É difícil contar com o inesperado. E, no entanto, sendo o próprio condutor, o gênio está sempre um passo à frente. Salta adiante, seja na mesma direção ou em outra. Talvez já esteja hoje numa região que quase ninguém imagina. Pois o gênio costuma ser, para o dogma, um herege. Não possui nenhum princípio além de si mesmo.

A academia silencia conscientemente acerca do conceito de “gênio”, com um respeito discreto. Ela o guarda como um segredo que, retirado do seu estado latente, talvez fosse questionado de modo ilógico e tolo.

O que resultaria em revolução. Perplexidade gerada pelo espanto. Indignação e exílio. Fora o criador de sínteses! Fora o totalizador! Nós [os analíticos] somos contra! E então as ofensas em profusão: Romântico! Cósrmico! Místico! Sim, no final seria preciso chamar um filósofo, um mágico! Ou então os grandes que já morreram (não estariam mortos?). Seria preciso dar aulas em feriados, fora do complexo escolar. Lá fora, entre árvores, ao lado dos bichos, nas margens dos rios. Ou nas montanhas perto do mar.

Seria preciso impor exercícios como “a construção do que é secreto”. *Sancta ratio chaotica!* Algo acadêmico e algo para rir! E no entanto seria esse o exercício, caso o construtivo equivalesse ao total.

Mas vamos nos acalmar; o construtivo não equivale ao total. A virtude é a de, pelo cuidado com a exatidão, definirmos a base para a ciência específica da arte, incluindo a grande incógnita. Virtude que vem da necessidade.

A academia vive. Que ela viva!

have also been hard workers. Genius is genius, it is grace, without beginning or end. It is creation. Genius is not taught, because it is not the rule, but rather the exception. [It is something unexpected.] It is difficult to rely on the unexpected. And, however, being the leader of the person, genius is always a step ahead. It leaps ahead, in one direction or another. Perhaps it is already there today in a region that hardly anyone can imagine. Because genius tends to be heresy from the dogmatic point of view. It does not possess any principle beyond itself.

The academy consciously maintains silence in regard to the concept of genius, with a discrete respect. It guards it as a secret, because if it were released from its latent state, it would perhaps be questioned in an illogical and foolish way.

Which would result in revolution. Perplexity springing from startlement. Indignation and exile. Away with the creator of summaries! Away with the totalizer! We [the analytic ones] are against! And then a profusion of belittlements: Romantic! Cosmic! Mystic! Yes, we will ultimately need to call in a philosopher, a magician! Or else the great ones who have already died (are they not dead?). We would need to give classes on holidays, outside the school complex. There outside, among trees, alongside animals, on the banks of the rivers. Or in the mountains near the sea.

We would need to give exercises such as “the construction of what is secret.” *Sancta ratio chaotica!* Something simultaneously academic and ridiculous! And, however, that would be the exercise, if the constructive is equivalent to the whole.

But we must go calmly; the constructive is not equivalent to the whole. The virtue is that, by being painstakingly precise, we define the basis for the specific science of art, including the great unknown. A virtue that springs from necessity.

The Academy lives. May it keep living!

ENSAIOS

ESSAYS

5



CRIAÇÕES HÍBRIDAS – OS FANTOCHES DE KLEE: ENTRE ARTE E TEATRO DE BONECOS

HYBRID CREATURES – KLEE'S HAND PUPPETS: BETWEEN ART AND KASPERL THEATER

— Christine Hopfengart

Os fantoches de Klee são, sob diferentes aspectos, criações híbridas. Situados na linha divisória entre obra de arte e brinquedo, constituem-se em produtos de um diálogo entre criança e adulto, pai e filho, Paul e Felix Klee. Os bonecos aliam a criatividade artística refinada à alegria infantil do brincar. São obras particulares de artesanato que, ao mesmo tempo, estão relacionadas ao complexo trabalho de Klee e a seu pensamento altamente reflexivo. Se considerarmos os fantoches “apenas” como obras de arte, deixamos de observar seu papel essencial, pois Klee não os produziu a partir de uma urgência pessoal de criação e nem os classificou como trabalhos equivalentes aos seus quadros e desenhos. Muito menos são brinquedos convencionais, que nascem de cálculo pedagógico e vêm adaptados aos estágios do desenvolvimento infantil.

Os bonecos surgiram do desejo de Felix Klee por um teatro de fantoches – com o Kasperle, a mocinha, a Morte e o crocodilo –, tal qual os que apreciava nas feiras anuais. Durante anos Felix voltou a esse mundo imaginário folclórico para criar novos personagens, aos quais – como ele mesmo relata – o pai, de bom grado, aceitava dar forma. O Diabo clássico se transformou num gnomo com anel no nariz e a tradicional figura oriental virou um barbeiro de olhos de sapo. As invenções de Klee logo ultrapassaram o elenco encontrado nas feiras e, a partir do jogo com os materiais, com personagens da literatura, do teatro e com citações a pessoas de seu círculo pessoal e profissional, desenvolveram uma bizarra vida própria. Ao fim de cada criação, Felix relatava, Klee batizava o fantoche com “um nome enigmático”.¹ Não apenas em relação ao nome, mas também em suas referências biográficas e artísticas, os bonecos apontam para muito além do mundo da criança e do adolescente. Pois aos 12 anos, Felix certamente não compreendeu a complexidade das alusões à cena literária de Munique no boneco *Gekrönter Dichter* [Poeta coroado] (ilustr. 36 e p. 115) ou, aos 14, a preocupação com maquinações políticas que ficam patentes em *Deutschnationalen* [Nacionalista alemão]. E mesmo se Felix, quando criança, não tivesse entendido a riqueza de

Klee's hand puppets are ambiguous creations—and this in several respects. On the borderline between artworks and toys, they are also products of a dialogue between child and adult, father and son, between Paul and Felix Klee. In these puppets, we find refined artistic fantasy combined with delight in children's play. They are the products of private handicraft and at the same time related to Klee's complex oeuvre and his highly reflective way of thinking.

If we view the puppets "only" as works of art, we are likely to overlook their special status. For Klee did not make them out of his own urge to create; nor did he equate them in artistic terms with his pictures and drawings. It would be even less appropriate, however, to see them as conventional toys that arose from pedagogical considerations suited to a developmental stage of his growing child.

The puppets originated in response to Felix Klee's wish to have a puppet show—with Kasperl, Gretl, Death, and the Crocodile—just the way he had seen it at fairs. For years, Felix drew on this folk tradition to develop his own ideas for ever new characters, which—as he reported—his father gladly took up, creating them in his own imaginative way. Thus out of the conventional devil figure there arose a fantastic kobold with a nose ring, and the traditional Oriental puppet became a frog-eyed barber. Klee's inventiveness soon surpassed that of the fair's set of characters, and his puppets developed their own bizarre life from his play with materials, with figures from literature and theater and, last but not least, with the allusion to individuals from his private and professional world. After finishing each puppet, Klee gave the figure, according to Felix, "an enigmatic name."¹ Not only the names, but also the biographical and artistic references, alluded to a world beyond the understanding of a child or youth. As a twelve-year-old, Felix could hardly have understood the complex allusions to the Munich literary scene in the figure of the Gekrönter Dichter [Crowned Poet] (illustr. 36 and p. 115) or as a fourteen-year-old the concern about political intrigue as it is expressed in the figure of the Deutschnationaler [German Nationalist]. Nevertheless, even if as a child Felix

associações, observações cáusticas e relações biográficas, seu próprio talento cômico e a marcante alegria no brincar certamente lhe abriram uma via de acesso aos fantoches.

Devido à sua natureza híbrida, os bonecos geralmente foram relegados a um segundo plano na história da recepção da obra de Klee. O artista em si era ambivalente quanto a exibi-los em mostras e não conseguia se decidir com clareza se queria que os fantoches fossem compreendidos como objetos privados ou parte de sua obra pública. Exposições e publicações póstumas os incluíram como encantadoras referências, mas eles raramente se constituíram em objeto principal de interesse. Neste ensaio,² pela primeira vez os fantoches são analisados em termos da história da arte, e cada um deles será investigado tanto em relação à sua significação quanto à sua fatura técnica. Também do ponto de vista da conservação, os fantoches nem sempre foram tratados com os mesmos padrões de “auténticas” obras de arte, pois para Felix Klee eles eram seus brinquedos e durante toda a vida ele brincou com eles despreocupadamente. Mesmo já mais velho, ele gostava de reproduzir as cenas de sua juventude para os amigos ou as apresentava para a imprensa, fotógrafos ou cinegrafistas. Quando os fantoches começaram gradualmente a despertar interesse como objetos de exposição e as marcas de uso de sua longa história foram notadas, a família passou a restaurá-los. Algumas roupas foram costuradas novamente e a pintura das cabeças retocada.

Atualmente, estão sob a guarda do Zentrum Paul Klee. São obras de arte a ser preservadas e têm interesse histórico. Apesar disso, não devemos perder de vista sua aura íntima e levar em consideração que, ao bem da verdade, esses fantoches não foram criados para o público em geral.

INVENTÁRIO: NÚMERO, DATAÇÃO, NOMES

Originalmente, havia cerca de 50 fantoches. Não é possível afirmar se a quantidade era exatamente essa e o próprio Felix Klee não se recordava do número exato. Trinta exemplares foram preservados. Uma parte – isso é certeza – foi destruída em 1945, na guerra.³ Não sabemos o que aconteceu com os outros. Possivelmente alguns foram roubados durante uma exposição⁴ ou se perderam na mudança da família Klee de Dessau para Düsseldorf, juntamente com os cenários e o palco.

Também no que tange à datação e aos nomes, não nos encontramos no mesmo terreno seguro como o das outras obras de Klee. Via de regra, o artista registrava os trabalhos no seu catálogo manuscrito de obras, com título, ano de criação e um número sequencial. Não foi o caso com os fantoches. Tivemos de confiar nas informações de Felix Klee, tanto em relação aos nomes quanto às indicações de datas, especialmente no que se refere aos bonecos perdidos. Felix ainda conseguia se lembrar bem de alguns deles. Em outros casos, não havia informações disponíveis. Gostaríamos de saber se realmente houve “um monstro feito com três binóculos de ópera e um pregador” ou se houve personagens dos imperadores alemães Guilherme I e Guilherme II, como

did not understand the wealth of associations, caustic remarks, and biographic links, he must have found through his own talent for acting and a predilection for playfulness access to the puppet figures.

Because of their ambiguous nature, the puppets have played a minor role in the historical reception of Klee's oeuvre. Klee himself had an ambivalent relationship to the idea of showing them in exhibitions and could not unequivocally decide whether he wanted to have the puppets seen as private objects or as part of his oeuvre. In posthumous exhibitions and publications, they were often included as delightful additions, but were seldom the main object of interest. In this essay,² for the very first time, they are dealt with in terms of art history, and every individual figure is investigated with respect to content and technical execution. Also with respect to their preservation, the puppets have not always been treated with the same standards as "proper" works of art. This is because, for Felix Klee, they were his toys and as long as he lived, he would pick them up, without inhibition, and play with them. Even in old age he gladly reenacted the scenes of his youth for friends or presented them to the press, photographers, or filmmakers. As the puppets gradually began to arouse interest as exhibition objects and the traces of usage during their long and turbulent history became noticeable, the family began restoring them. And thus some of the puppets were given new garments or the painting on the heads was touched up.

Today the puppets are located in the Zentrum Paul Klee. They are preserved as works of art and objects of art historical interest. Nevertheless, it is important not to lose sight of their intimate nature and to remember that they were originally not created for a large audience.

INVENTORY: NUMBER, DATING, NAMING

The original number of puppets amounted to about fifty. Whether this is the precise number is no longer ascertainable, and apparently even Felix Klee was unable to remember exactly. Today thirty puppets have been preserved. Some of the missing ones—this is certain—were destroyed in the war in 1945.³ What happened to the others is not known. It is possible that some were stolen in an exhibition,⁴ but they may have also been lost together with the sets and the stage when the Klee's moved from Dessau to Düsseldorf.

With respect to the dating and naming of the puppets, we are on less firm ground in comparison to that of Klee's other works. This is because the artist normally listed his works in a hand-written oeuvre catalogue in which he included the title, date of origin, and a serial number. He did not do this with the puppets. Thus we have to rely on Felix Klee's memory, especially with respect to the lost puppets. Felix was able to remember some of them quite clearly. In other cases there is no definitive information available. We would love to know if there really was "a monster made of three opera glasses and a paperclip" or figures



36 Sem Título (Poeta coroado)
Untitled (Crowned Poet)
1919

Fantoché
hand puppet
36 x 17 x 13 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee

relata uma das alunas da Bauhaus.⁵ Visto que Felix nunca citou esses personagens, a questão permanece em aberto.

Os fantoches foram criados entre 1916 e 1925, em grupos distintos. Por ocasião de seu aniversário de 9 anos, em 30 de novembro de 1916, Felix ganhou o primeiro lote de oito personagens (o número não é confirmado). O segundo lote veio em 1919, após uma pausa imposta pela guerra. A partir de então, vários novos personagens eram incorporados anualmente.

GESSO E RETALHOS DE TECIDOS: A TÉCNICA NA FATURA DOS BONECOS

Os fantoches de Klee estão baseados em suas cabeças. O artista deixava a criatividade muito mais solta na hora de criá-las e de pintá-las do que na hora de fazer as roupas – apesar de elas também sugerirem algumas referências sutis. Dessa maneira, esses fantoches se diferenciam daqueles do teatro de bonecos tradicional, onde cabeça e roupas recebem a mesma atenção, já que o personagem como um todo aparece no palco, e todas as suas características devem ser percebidas pelos espectadores, mesmo se distantes alguns metros. As cabeças de Klee, por sua vez, são concebidas para ser observadas de perto e se tornam mais objetos escultóricos do que personagens de teatro; muitos detalhes da pintura só são reconhecíveis após um exame mais detalhado. A maioria das cabeças é feita de gesso (eventualmente de uma mistura com giz). Entretanto, não sabemos se Klee aplicava o gesso sobre uma base de outro material. Em dois casos cujas cabeças foram radiografadas, descobriu-se que havia objetos esdrúxulos em seu interior. O artista usou, por exemplo, ossos bovinos no seu *Selbstporträt* [Autorretrato] (p. 109) e um carretel de linha feito de madeira para o *Breitohrcloon* [Palhaço orelhudo] (p. 107). É claramente visível que Klee formava a massa de gesso com um pano de gaze, retirado em seguida. Isso explica a estampa reticulada, que pode ser reconhecida em muitos rostos dos fantoches. Depois, ele aplicava uma base avermelhada, às vezes em várias camadas, sobre a qual vinha a tinta branca e os detalhes fisionômicos. Ele se valia também de todo o tipo de objetos encontrados na própria casa para confeccionar as cabeças, subvertendo seu uso específico: cascas de nozes e tomadas elétricas, pérolas e pregos, caixas de fósforos e artigos de armário. Até uma ferradura encontrou nova serventia.

Mas Klee não disfarçava as pistas do que ele havia “fabricado”. Suas cabeças não fazem de conta que são verdadeiras, mas se afirmam como artefatos. O modo desleixado como incorporava as pelotas de gesso em alguns personagens (*Budhistischer Mönch* [Monge budista], ilustr. 37) ou colava a decoração de cabeça (*Gekrönter Dichter* [Poeta coroado], ilustr. 36) revela que ele queria deixar visível, junto aos personagens, também o processo manual de execução e sua materialidade, contrapondo-se ao ilusionismo da tradicional produção de fantoches.

representing the German emperors Wilhelm I and Wilhelm II, as reported by a Bauhaus pupil.⁵ However, since Felix never mentioned these puppets, this question will have to remain unanswered.

The puppets originated between 1916 and 1925 in several groups. The first set of presumably eight figures was given to Felix on his ninth birthday on November 30, 1916. The second set followed in 1919 after an interruption due to the war. From then on new figures were added every year.

PLASTER AND CLOTH REMNANTS: THE TECHNIQUE USED IN MAKING THE PUPPETS

The artistic focus in Klee's hand puppets is on their heads. In creating and painting them the fantasy of the artist is expressed to a greater degree than in the design of the garments - even though some subtle allusions are hidden there as well. In this respect the puppets are different from those of the traditional puppet theater, where head and garments are given equal attention, and the entire figure is aimed at achieving the greatest possible effect on stage so that the audience can perceive all their characteristics even from a distance of several meters.

In contrast, Klee's heads are conceived to be seen close up and are more sculptural objects than theater figures; many details of the painting can only be recognized on close scrutiny. Most of the heads are made of plaster (possibly also a chalk mixture). What we do not know is whether Klee placed the plaster around a core made of another filling material. A radiograph examination of two puppets resulted in the surprising revelation that there were objects hidden inside the head: in the *Selbstporträt* [Self-Portrait] (p. 109) the artist used two beef bones and in the *Breitohrcloon* [Big-Eared Clown] (p. 107) a wooden bobbin. It can be easily seen that Klee formed the mass of plaster using a gauze tissue which he then later removed. This explains the woven structure visible on many of the puppet faces. Thereafter he usually added a reddish ground coat, sometimes even of several layers, over which he applied white facial paint and on it the physiognomic details.

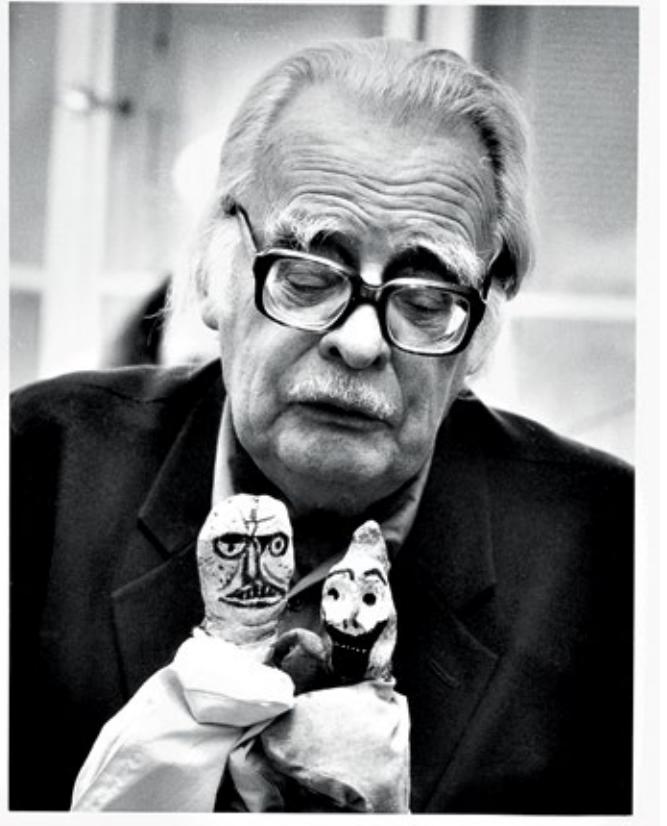
Apart from painterly means, Klee also utilized all sorts of found objects from his own household to shape the heads: nut shells and electrical plugs, pearls and nails, match boxes and notions. He even found use for a horseshoe.

Klee did not cover up the traces of what he “fabricated.” His heads are not meant to simulate reality; rather they are to be recognized as artifacts. From the carelessness with which he kneaded the plaster clumps for some figures (*Budhistischer Mönch* [Buddhist Monk], illustr. 37) or pasted on the headdress (*Gekrönter Dichter* [Crowned Poet], illustr. 36) it is evident that, in addition to the figure, he also wanted to make visible the manual process of its execution and its materiality, thereby countering the illusionism of traditional puppet making.



37 Sem Título (Monge budista)
Untitled (Buddhist Monk)
1920

Fantoché
hand puppet
35 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee



38 Felix Klee com o Senhor Morte e o Francês Barbudo
Felix Klee with Mrs. Death and the Bearded Frenchman
1988

30 × 24 cm
Foto [Photo]: Stefan Moses,
Berna [Bern]
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]

Klee geralmente assumia também a costura das roupas, mas as dos primeiros bonecos foram confeccionadas por Sasha von Sinnen, amiga suíça da família Klee – a menção é válida porque, algumas décadas mais tarde, ela (assinando como Sasha Morgenthaler) viria a se tornar mundialmente famosa com sua própria produção de bonecos. Sob os auspícios de Klee, Sasha von Sinnen havia chegado a Munique apenas em 1915, na condição de artista iniciante, para estudar anatomia. Já em meados de 1916, ou seja, no mesmo ano dos primeiros fantoches, ela retornou à Suíça para se casar com o pintor Ernst Morgenthaler.⁶ Por essa razão, não é possível saber quais e quantas roupas Sasha von Sinnen costurou nesse curto espaço de tempo, visto que da primeira série foi preservado apenas um fantoche, *Herr Tod* [Senhor Morte].

Os figurinos feitos pelo próprio Klee foram costurados à mão e também com a máquina de costura de sua casa. Os tecidos são retalhos da caixa de costura da esposa. O feitio da maioria das roupas dos fantoches é relativamente simples. Muitas vezes são túnicas feitas de um único pedaço de pano, com cortes na altura dos braços. Klee dispensava as mãos, embora fosse praxe, mesmo nos personagens mais simples dos mercados anuais da época, dar aos bonecos mãos de madeira entalhada ou de massa modelada. Em muitos casos ele não usava apenas retalhos, mas peças de roupa descartadas e aproveitava as costuras, barras, casas de botões e os bolsos. Tais indícios podem ser encontrados, por exemplo, no citado *Selbstporträt* [Autorretrato], no qual Klee usou um paletó velho, expondo nos remendos os muitos anos de uso antes de ser reaproveitado como figurino.

Nos primeiros fantoches de 1916 e 1919, as roupas são por vezes compostas por pequenos retalhos coloridos, num tipo de *patchwork*. Esse estilo de costura não foi invenção de Klee. Os figurinos dos personagens do teatro de fantoches em geral também eram feitos a partir de retalhos – principalmente por motivos econômicos – e combinados de maneira proposital. O artista assumia assim um princípio de estilo da produção tradicional de bonecos. Entretanto, seus bonecos se diferenciavam pela patente falta de apuro e profissionalismo na sua confecção. Ele não dobrava algumas costuras para o lado de dentro, deixando suas extremidades para fora, sem barra. Quando costurava à mão, Klee gostava de dar pontos grandes que se entrecruzavam, possivelmente com linha de cor diferente da do tecido, de modo que fosse impossível não prestar atenção nas desastradas tentativas de costura. E quando aplicava mais retalhos ou sianinhas como elementos decorativos, era possível acontecer de ele deixar restos de linha pendurados. Os anéis de metal que se mantiveram na maioria dos fantoches nas barras dos figurinos não se referem a uma decisão estética. Tais anéis são uma parte tradicional e puramente prática de um fantoche e servem para pendurá-lo atrás do palco. Não se trata de guardar de maneira organizada os bonecos fora das apresentações, mas de mantê-los em posição ideal para serem usados durante as peças: os fantoches ficam pendurados de cabeça para baixo com o anel numa vareta, de modo que a roupa caia, aberta, e o manipulador possa rapidamente colocar a mão dentro do fantoche e vesti-lo feito uma luva.

In general, Klee made the garments himself. For the very first puppets, however, he asked Sasha von Sinnen, a friend of the Klee family from Bern, to make the costumes. This is worth mentioning because a few decades later Sasha von Sinnen became world famous as Sasha Morgenthaler with her own doll production, the "Sasha dolls."

Klee arranged for Sasha von Sinnen to move to Munich in 1915 to study anatomy as a prospective artist. Already by mid-1916, in the same year the first Klee puppets were made, she returned to Switzerland to marry the painter Ernst Morgenthaler.⁶ Which and how many garments Sasha von Sinnen made in this short time can no longer be reconstructed especially since from this first series only a single puppet – Herr Tod [Mr. Death] – has survived. Some of Klee's self-made costumes were made by hand, others with the household's sewing machine. The fabrics were taken from his wife's chest of remnants.

*The puppets' garments were made in a relatively simple manner. Often the costumes consisted of a single piece of fabric with the sleeves already part of it. Klee did not bother with hands even though it was usual at the time for even the simple figures at fairs to have carved or modeled hands. In many cases he not only used remnants but also old clothes no longer worn, incorporating the seams, hems, button holes, or pockets as formal elements. Historical traces of this kind are found, for example, in his *Selbstporträt* [Self-Portrait], where Klee used his own suit, emphasizing its many years of use by conspicuously displaying a worn patch in the material.*

Small patches in different colors were often stitched together to make the garments of the first puppets in 1916 and 1919. This patchwork style was not Klee's invention. The Kasperl and Gretl puppets at fairs also wore garments made of remnants, primarily for economical reasons, and purposely patched together. In this case, then, the artist incorporated a stylistic principle from the production of traditional puppets. Where he differs, however, is in the often demonstrative carelessness and unprofessional manner of handling the material. Thus, he did not turn all the seams to the inside but let the unhemmed cut edges face the outside. When he sewed by hand, he liked to use large stitches hither and thither, perhaps also with a thread that did not match the color of the fabric so that the clumsy attempts at sewing could not be overlooked. And when he applied additional patches and strips of material as decorative elements, he often left the end of the unused thread hanging.

The metal rings that are still found on the hem of the garments of most puppets have nothing to do with aesthetic decisions. Such rings are a traditional and purely practical component of a hand puppet and are used to hang up the puppet behind stage. It was not a matter of properly stowing the puppet outside the performance times but of placing the puppet in the optimal position for use during the performance. The puppets hang head down with the ring on a batten so that the garment falls open. During the performance the puppet player can then quickly insert his hand in the puppet as if it were a glove.



39 Teatro de fantoches de Felix Klee, c. 1924, com Kasperl e o Diabo
Felix Klee's puppet theater, ca.
1924, with Kasperl and the Devil
Doação da família [Donation of
family] Klee
6 × 6,4 cm
Foto [Photo]: Felix Klee
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Donação da família [Donation of
family] Klee



40 Teatro de fantoches de Felix Klee, c. 1923, com Emmy "Galka" Scheyer
Felix Klee's puppet theater, ca.
1923, with Emmy "Galka" Scheyer
Doação da família [Donation of
family] Klee
8,3 × 10,7 cm
Foto [Photo]: Felix Klee
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Donação da família [Donation of
family] Klee

O INÍCIO: PAUL E FELIX KLEE NA AUER DULT

A ideia do teatro de fantoches dos Klee surgiu num mercado de rua de Munique. Felix Klee conta que, quando menino, o pai sempre o levava nos seus passeios pelo Auer Dult, um mercado de pulgas tradicional (e que existe até hoje) em Munique, que acontecia duas vezes por ano. Enquanto Klee ficava à procura de molduras de quadros, o filho entretinha-se com um teatrinho de fantoches que fazia parte das atrações do lugar.

Felix deve ter assistido a todas as histórias do repertório do teatro de fantoches tradicional.⁷ Tratava-se de bufonarias que tinham como protagonista sempre o personagem divertido, o Kasperle, e apesar de diferenças de conteúdo, sempre a mesma dramaturgia. O Kasperle era um tipo tosco, mas engraçado, que precisava ficar o tempo todo se defendendo de ataques contra a sua vida. Seus adversários eram a Morte e o Diabo (possivelmente até a avó do Diabo), um policial (como representação da autoridade), um crocodilo e às vezes também a esposa, Gretl. Fundamental era o Kasperle se sair bem em todas as peças. Ele batia no policial durante uma fuga, punha o Diabo a correr até o inferno e pendurava a Morte na força. O ponto alto de todas as histórias do teatro de fantoches eram as cenas de briga. Todos os ataques e conflitos, caso não fossem resolvidos em discussões, acabavam em uma grande pancadaria. O Kasperle usava diversos objetos para essas brigas: um porrete ou chicote, uma frigideira ou sua própria perna. Como herói incontestável, ele também sempre se dirigia ao público, de modo que suas vitórias também eram dos espectadores.

Em sua origem, o teatro de fantoches não era dirigido mais especificamente às crianças, como costuma ser hoje. Tratava-se de um teatro de rua popular, cujo humor ambíguo era endereçado principalmente aos adultos. A orientação do teatro de fantoches começou a mudar apenas a partir da segunda metade do século XIX. Os chistes e ultrajes foram minimizados por questões pedagógicas e o Kasperle ganhou um papel formativo, valorizando um jeito alegre de viver.

O pequeno Felix Klee gostava tanto das apresentações no mercado anual que quis muito brincar com esses bonecos. A predileção pelo teatro de fantoches aparecia também em seus desenhos da época. Num deles, reconhecemos um palco solto no ar, diante do qual aparece um pequeno Diabo;⁸ em outro, vemos um crocodilo com a boca arreganhada. Paul Klee deve ter atendido ao desejo do filho com satisfação. Segundo testemunho de sua irmã Mathilde, ele próprio quando criança também organizava apresentações de teatro de fantoches para a família ("ele também gostava de brincar com fantoches; o público era formado pela faz-tudo Lina, eu e as crianças da casa");⁹ além do mais, naquela época, o teatro de fantoches fazia parte dos bons costumes de um lar burguês.

THE BEGINNINGS: PAUL AND FELIX KLEE AT THE AUER DULT

As Felix Klee related, the idea for the Klee's puppet theater originated at a Munich flea market when he was a young boy. His father took him along on his expeditions through the Auer Dult, a traditional Munich flea market that took place twice a year. While Klee was looking for picture frames, he would leave his son at the Kasperl and Gretl shows, which were one of the attractions of the Auer Dult.

There, we can imagine, Felix saw all the plays that make up the repertoire of the traditional Kasperl and Gretl (Punch and Judy) stages.⁷ They were basically farces in which the comical individual, Kasperl, was always the protagonist and—despite all the differences in content—all had the same, unchanging dramatization. Kasperl was a coarse but shrewd figure who continually had to fend off attempts on his life. His opponents were Death and the Devil (possibly even the Devil's Grandmother), a Policeman (representing the authorities), a Crocodile, and sometimes also his wife Gretl. What was decisive in all these plays was that Kasperl was always the victor. He would put the Policeman to flight, send the Devil to hell, and hang Death on the gallows. The climax of all the Kasperl shows was the thrashing scene. All the hostilities and conflicts, if they were not taken care of in verbal clashes, ended in raucous brawls. Kasperl used various tools in these fights: a cudgel or slapstick, a frying pan or his own leg. As the undisputed hero, he would always turn to the audience for support so that his victories were also those of the audience.

In contrast to the Kasperl and Gretl theater of today, it did not originally address primarily children. On the contrary, it was a popular street theater whose ambiguous humor was aimed above all at adults. It was not until the second half of the nineteenth century that the orientation of the puppet theater began to change. The dirty jokes and nasty tricks were defused, and Kasperl became a role model for coping with life in a cheerful way.

Young Felix Klee was so enthusiastic about the performances at the Dult that his deepest wish was to play with such puppets himself. His delight in the Kasperl and Gretl theater can also be seen in his drawings at the time. In one of them he drew a free-standing theater and stage with a little devil acting in front of its façade.⁸ In others we see a crocodile with its jaws opened up wide. Apparently Paul Klee was quite happy to fulfill his son's wishes. According to Paul's sister Mathilde, he had also enjoyed performing with puppets in his family circle as a child ("He also played Kasperl, his audience consisted of the factotum Lina, me, and the children of the house").⁹ At the time, it was also customary for a bourgeois household to have a Kasperl and Gretl theater.

OS PRIMEIROS FANTOCHES, 1916

Os primeiros fantoches presenteados a Felix em 1916 constituíam um conjunto que correspondia totalmente ao padrão do teatro praticado no mercado: o Kasperle, a esposa Gretl, o amigo Seppel, a Morte, o Diabo e sua avó, um policial e o crocodilo. Talvez fizessem parte desse pacote também os objetos de cena indispensáveis ao teatro de fantoches: a força (para castigar os maus) e a caixa mágica.¹⁰ Esta última pode ser imaginada como uma lata ou caixa, da qual os personagens apareciam seguindo uma ordem especial do Kasperle ("perlicke") e dentro da qual podiam igualmente desaparecer ("perlacke"). Parece que Felix gostava de usar a força praticamente ilimitada das palavras mágicas do "perlicke – perlacke", mesmo com os personagens posteriores da época da Bauhaus. Dos bonecos da primeira turma, somente *Herr Tod* [Senhor Morte] foi preservado. Kasperle, Diabo e Seppel estão documentados em fotografias, mas os demais personagens, por exemplo o *Krokodil* [Crocodilo] e a *Teufels Grossmutter* [Avó do Diabo], para cujos olhos Klee parece ter usado pontas das hastes de guarda-chuvas, estão documentados apenas em registros escritos.

Felix brincava com os bonecos no apartamento de três quartos da família em Munique. Seu palco era uma construção improvisada. Uma moldura de quadro foi pendurada num batente de porta e servia como recorte do palco. A parte inferior do batente era fechada com um pano velho de cortina, para que o manipulador de bonecos não fosse visto.¹¹

O palco não foi preservado. O mesmo se passou com o cenário, igualmente produzido por Paul Klee. A primeira dessas imagens de fundo, escreve Felix Klee, foi composta por pequenas figuras tiradas de *Der Blaue Reiter* [O Cavaleiro Azul].¹² Outra era de um vilarejo, que bate com a descrição de Felix Klee de uma igreja no centro, com "relógio de ponteiros gigantes", em que é visível a "mistura entre pintura e colagem de tecido" por ele relatada. Na parte esquerda, por exemplo, reaparece o pano florido que também foi usado no avental do Kasperle, que está sentado em primeiro plano, na borda do palco, a cavaleiro. O cenário guardava semelhanças com representações urbanas da época nas aquarelas de Klee. Sua composição de uma paisagem de vilarejo, com elementos cubistas e casas desequilibradas, é análoga, por exemplo, à composição da obra *Mit dem hellblauen Hausdach* [Com o telhado azul-claro].

É interessante notar que Klee usa, no cenário com a paisagem do vilarejo e na montagem da moldura do palco, os mesmos elementos presentes em alguns bonecos: os retalhos coloridos colados num trabalho de patchwork. Cenário e personagens são firmemente interligados do ponto de vista óptico e os espectadores devem ter sentido dificuldade para diferenciá-los. Conclui-se portanto que Klee tratava o cenário dos fantoches a partir da perspectiva de pintor. O efeito da colagem de diversos materiais parece tê-lo interessado mais do que a presença cênica dos fantoches individualmente e a organização espacial da história em si.

THE FIRST HAND PUPPETS (1916)

The first—probably eight hand puppets—were given to Felix Klee on his ninth birthday in 1916. The figures of this group correspond to those of the flea-market theater. There was Kasperl, his wife Gretl, and his friend Seppel, Death, a Devil and his Grandmother, a Policeman, and a Crocodile. Probably included along with this first set of figures were the obligatory props of the Kasperl and Gretl Show, the gallows (to punish the villains) and the magic box.¹⁰ The latter has to be imagined as a tin can or box from which the figures would suddenly appear at a special command given by Kasperl (Perlicke) and just as quickly disappear again with another command (Perlacke). This practically unlimited magical power produced by the commands Perlicke-Perlacke was apparently used by Felix also later in connection with the specter figures from the Bauhaus period.

Of all the puppets of the first group only Herr Tod [Mr. Death] has been preserved. Kasperl, Devil, and Seppel have at least survived in photographs; the remaining figures, however, for example the Krokodil [Crocodile], and the Teufels Grossmutter [Devil's Grandmother], whose eyes Klee is supposed to have made from the tips of umbrellas, are only documented in writing.

Felix played with his puppets in the three-room apartment of the Klee family in Munich-Schwabing. His stage was a makeshift construction. A picture frame hung in the door opening served as the stage front. The lower part of the opening was covered with a worn-out curtain so that the puppet player could not be seen.¹¹

The stage has not been preserved, likewise the sets that Paul Klee also made. The first of these backdrops, according to Felix Klee, was made of little pictures "taken from the Der Blaue Reiter."¹² Another showed an architectural village scene. With a church in the middle and an "oversized dial," it corresponds to the description given by Felix Klee and can be recognized as a "mixture between a painting and a collage of fabrics," as Felix explained it. Thus in the left half of the picture we see the flowered material used in Kasperl's garment, who is sitting astride the batten in the foreground.

*This stage setting is reminiscent of architectural representations in Klee's watercolors of the time. In its composition of a village landscape with Cubist elements and wavering houses it is quite similar to a work such as *Mit dem hellblauen Hausdach* [With the Light-Blue Roof].*

It is interesting to note that Klee used the same elements in his stage setting of the village landscape and in the design of the stage border as he did in the garments of several puppets, namely the patchwork application of pieces of fabric. The stage and figures are thus closely interconnected optically, making it no doubt difficult for the audience to separate the two areas. It can be concluded that Klee saw the puppet theater from his perspective as a painter. The effect of a collage of different fabrics appears to have interested him more than the figured presence of the individual puppets and the spatial organization of what was happening on stage.

O CENÁRIO DO DER BLAUE REITER

O primeiro cenário, construído a partir de imagens da publicação do *Der Blaue Reiter* [O Cavaleiro Azul], está documentado apenas por um breve relato de Felix. Entretanto, a informação tem tamanha relevância, que merece ser detalhada.

Como sabido, Paul Klee esteve muito próximo dos dois iniciadores do grupo *Der Blaue Reiter*, Wassily Kandinsky e Franz Marc, e participava de suas atividades. Ele fez parte da exposição do grupo, composta por desenhos e trabalhos gráficos, e também contribuiu para seu almanaque programático.¹³ A publicação difundia a ideia de que a criação artística futura abrangeeria não apenas as mais recentes experiências da arte contemporânea, como também arte folclórica tradicional, a arte dos “povos naturais”, além de desenhos de crianças. Pinturas votivas da Baviera e vitrais eram considerados expressões de criatividade autêntica, da mesma maneira que jogos de sombra egípcios ou figuras ancestrais da Polinésia.

Klee sentia-se ligado ao grupo não apenas pelo contato com outras correntes de arte contemporânea “fora de Munique”, mas também porque sua ideia de renovação da arte a partir da produção pictórica de crianças encontrou eco. Por esse motivo, é de importância quase programática a citação que ele faz do grupo no cenário do teatro de fantoches do filho pequeno.

Devido à falta de fotografias, só nos resta especular sobre a aparência mais detalhada do cenário. É possível que Klee tenha recortado um exemplar do almanaque *Der Blaue Reiter* ou de seu encarte de assinatura, realizando uma colagem com o material pictórico. Em todo o caso, o resultado deve ter sido a mistura típica do grupo, a partir de arte moderna e antiga, arte popular e desenhos infantis.

As apresentações de teatro de fantoches do filho diante do cenário com colagens que seguiam esse padrão deve ter significado para Klee a realização prática de ideias próprias e do grupo. O teatro de fantoches ocupou por um instante um lugar na história da arte no qual a brincadeira infantil e a vanguarda artística se encontraram e complementaram.

O teatro de bonecos não é explicitamente citado no almanaque *Der Blaue Reiter*. Apesar disso, podemos supor que a atenção dos artistas pela autenticidade popular era dirigida também ao teatro de fantoches, encarando-o com simpatia intelectual e seriedade.

O fato é que a ideia para um segundo volume do almanaque, tema da correspondência entre Kandinsky e Marc após o lançamento do primeiro, era a de reproduzir também placas de lojas, imagens de propagandas e pinturas de tendas ou barracas de feiras.¹⁴ Isso demonstra o interesse que os protagonistas dispensavam à linguagem visual das ruas e do entretenimento popular. As pinturas de tendas, usuais em Munique especialmente durante a Oktoberfest, ampliam o horizonte para outras formas da cultura popular cotidiana e, especialmente, a dos mercados anuais.

DER BLAUE REITER STAGE SET

The first stage set that was compiled from illustrations in the Der Blaue Reiter [The Blue Rider] publications is unfortunately only documented in a short note written by Felix. This reference is, however, so interesting that it requires explanation.

It is well known that from 1911 to 1914 Paul Klee was in close contact with the two initiators of the group Der Blaue Reiter, Wassily Kandinsky and Franz Marc, and was likewise actively involved in their activities. In 1912, he contributed to their exhibition of drawings and graphic works of art (Zweite Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter, Schwarz-Weiss—Second Exhibition of the Der Blaue Reiter Publishers, Black-and-White) and also contributed to their programmatic almanac Der Blaue Reiter.¹³ In the almanac an idea of future artwork was propagated that not only included the newest experiments in contemporary art but also traditional folk art, the art of “primitive peoples,” and children’s drawings. Bavarian votive pictures and painting on glass (Hinterglasmalerei) were seen as an expression of genuine creativity as were Egyptian shadow plays and Polynesian ancestral figures.

Klee felt an affinity to Der Blaue Reiter not only because in this circle he came into contact with movements of contemporary art originating outside of Munich but also because he found confirmation for his idea of renewing art through pictorial production by children. That he made direct reference to Der Blaue Reiter in the stage set he made for the Kasperl theater of his little son can thus be seen in almost programmatic terms.

As there are no photographs of the backdrop, any details about its appearance are only speculative. Possibly Klee cut up a copy of the Der Blaue Reiter almanac or a subscription advertising pamphlet, pasting together his collage from this pictorial material. In any case, he must have used a combination of images that was typical for the Der Blaue Reiter, a combination of old and new art, folk art, and children’s drawings.

When Felix presented his Kasperl and Gretl show before the backdrop of a Der Blaue Reiter collage of this sort, Paul Klee must have seen it as the practical realization of his own ideas and those of the group. Thus for one moment the Kasperl and Gretl show became an art historical venue where child play and artistic avant-garde came together and complemented each other.

Der Blaue Reiter almanac does not specifically mention the puppet theater genre. Nevertheless we can assume that the artists’ interest in folkloristic authenticity would also have directed their attention to Kasperl and Gretl performances, viewing them with sympathy and earnestness.

We do know that after the appearance of the first almanac Kandinsky and Marc corresponded about various ideas for a second volume, discussing, for example, whether to include reproductions of business signs, advertising posters, and painted decorations on fairground stalls.¹⁴ This reveals the interest the protagonists had developed in the

A CENA DO TEATRO DE FANTOCHES EM MUNIQUE: PAPA SCHMID, PAUL BRANN E OTTO BLÜMEL

Nesses anos em Munique, Klee não se encontrava apenas no círculo de uma vanguarda artística que confirmava suas próprias ideias sobre uma relação produtiva entre arte e infância, como também numa florescente cena do teatro de bonecos, que se espalhava para além dos espetáculos da feira anual e tinha ressonância inclusiva entre os artistas de Munique.¹⁵ Podemos imaginar que Klee tenha visitado alguns desses teatros até sua convocação para a Primeira Guerra Mundial, em março de 1916, e novamente depois do fim da guerra.

Munique contava, desde 1900, com o primeiro teatro do mundo especialmente construído para o teatro de bonecos. Entretanto, não se tratava de um palco para fantoches, mas para marionetes – então mais valorizadas. O diretor desse teatro, Josef Leonhard Schmid (chamado Papa Schmid) organizava desde 1858 um teatro de marionetes fixo em Munique, de grande sucesso, até a municipalidade reconhecer sua importância para a vida cultural da cidade e lhe disponibilizar um teatro, que está em funcionamento até os dias de hoje.¹⁶ O teatro de marionetes foi ativo até 1933, de modo que Paul Klee teve oportunidades suficientes para frequentá-lo.

Nos palcos de Schmid era possível assistir a um grande repertório de peças com fantoches, mas de maior qualidade cênica do que a das feiras anuais e com textos de maior pendor pedagógico. A iniciativa decisiva de Schmid foi se empenhar por um teatro de fantoches adequado às crianças e contratar para esse propósito Franz Graf Poccí, desenhista, compositor e autor de textos juvenis.¹⁷ Poccí escreveu mais de 50 peças e transformou o personagem cru do Kasperle da feira anual no Kasperle Larifari, ainda rebelde, mas sempre encantador.

Felix também lia as peças de Poccí,¹⁸ e podemos pressupor que sua criatividade e ideias de personagens tenham sido incentivadas por essas peças. Ao lado do teatro de Papa Schmid, o Teatro de Marionetes dos Artistas de Munique, de Paul Brann, era uma das mais destacadas instituições da época.¹⁹ Brann tinha maior refinamento artístico e suas peças iam bem além do repertório tradicional do teatro de bonecos, pois nelas havia introduzido a paródia, a sátira política e o grotesco. Ele mantinha estreita ligação com a cena artística e literária de Munique da virada do século e encenava em seu teatro peças modernas de autores contemporâneos. Junto a cenógrafos destacados e criadores de bonecos – como Olaf Grulbranson, por exemplo –, ele afastou o teatro de marionetes da bufonaria popular, aproximando-o de um teatro artísticamente mais exigente.

As peças do teatro de fantoches de Otto Blümel, que foram reunidas num pequeno livro intitulado *Larifari*, ficavam numa categoria à parte.²⁰ Seu autor não era dramaturgo profissional, mas um cenógrafo que dirigiu durante muito tempo a formação dos designers nas *Vereinigte Werkstätten für Kunst und Handwerk* [Oficinas

pictorial language of the street and public entertainment. Fairground stalls, especially as they were customarily found in Munich at the Oktoberfest, likewise opened the doors for other everyday forms of folk culture and especially for the culture of fairs.

THE MUNICH PUPPET THEATER SCENE: PAPA SCHMID, PAUL BRANN, AND OTTO BLÜMEL

In Munich at the time, Klee not only found an avant-garde circle of artists who confirmed his own ideas about a productive connection between art and childhood but also a flourishing puppet theater scene that went well beyond the spectacle of fairs and also found favor among Munich artists.¹⁵ It can be assumed that Klee attended performances of some of these theaters at least until he was called up as a soldier in the First World War in March 1916 and then again after the end of the war.

In 1900, the first theater ever built anywhere in the world especially for puppets was constructed in Munich. It was, however not a stage for hand puppets but for the more respected form of puppet theater, marionettes.

The manager of this theater, Josef Leonhard Schmid (called Papa Schmid), had successfully run a permanent marionette theater since 1858 in Munich before the city council decided to provide him with a theater building (which is still used today) because of the puppet theater's importance for cultural life in Munich.¹⁶ His theater was active until 1933, which means that Paul Klee had sufficient opportunities to attend its performances.

A large repertoire of Kasperl shows could be seen on Schmid's stage, but of higher quality than that of the fairs and with pedagogically improved texts. It was namely Schmid's initiative to develop a puppet theater appropriate for children and to hire for this purpose Franz Graf Poccí, a draftsman, composer, and writer for young people.¹⁷ Poccí wrote more than fifty plays and changed the crude Kasperl figure of the fairs into the still rebellious but always likeable Kasperl Larifari character. Felix Klee also read plays by Poccí¹⁸ and one can assume that they stimulated his imagination and influenced his choice of puppet figures.

In addition to Papa Schmid's theater, the Marionettentheater Münchener Künstler (Marionette Theater of Munich Artists) headed by Paul Brann was one of the outstanding theatrical institutions of the time.¹⁹ In artistic terms Brann was more demanding and his plays expanded the traditional repertoire of puppet shows considerably by incorporating parody, political satire, and grotesque elements into his marionette performances. He was in close contact with the Munich artistic and literary scene of the turn of the century and sought out modern plays by contemporary authors for his theater performances. Together with exceptional set designers and puppet designers—including, for example, Olaf Gulbransson—he succeeded in transforming the folkloristic buffoonery of traditional marionette theater into artistically demanding theater.



41 Teatro de fantoches de Felix Klee, c. 1924, com o Senhor Morte e Seppel
Felix Klee's puppet theater, ca. 1924, with Mr. Death and Sepperl
5,5 x 6,8 cm
Foto [Photo]: Felix Klee
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação da família [Donation of family] Klee

reunidas de arte e artesanato]. Embora Blümel seguisse as mais modernas tendências de *design* em sua profissão principal, era muito conservador em sua avaliação das correntes da época na literatura e na pintura. Suas peças de teatro de fantoches podem ser lidas como a voz de um cidadão de Munique bem-educado, com interesses culturais, mas muito tradicionalista, cujas opiniões eram respaldadas por uma ampla maioria.

De suas três peças iniciais, na primeira, *Der Dichter* [O poeta], Blümel parodia o poeta Stefan George e confronta o pretenso idealismo desse último com o sólido mundanismo de Kasperle; na segunda, *Der Klausner* [O ermitão], Blümel dialoga com seu amigo Hermann Hesse; e na terceira, *Die Maler* [Os pintores], vários protagonistas da cena artística da época são ridicularizados. No centro de seus ataques estão o pintor Kompowsky, que facilmente é reconhecido como uma paródia de Wassily Kandinsky, bem como o crítico Schaikeles, caricatura do escritor e galerista berlimense Herwarth Walden. Além disso, há também dois representantes de museus, que supostamente fazem referência a Hugo von Tschudi, o progressista diretor de museu de Berlim e de Munique, que apoava ativamente os artistas do Der Blaue Reiter, entre outros. O personagem-chave é Kasperle, que com sua esperteza deve desmascarar a pintura moderna como borrões desqualificados e desancar a opinião dos especialistas, classificando-a como conversa fiada. Pois Kasperle, como ajudante de Kompowsky/Kandinsky, pinta seu próprio "Kandinsky" quando está a sós no ateliê, e a obra é imediatamente adquirida por representantes de museus como sendo uma obra-prima. Mais: os senhores da "Galeria do Estado" não conseguem diferenciar Kasperle de um artista.

Parece que as peças de Blümel eram encenadas apenas em círculos restritos. O autor havia feito os próprios fantoches que, de acordo com sua tendência conservadora e polemista, em parte são caricaturas parcialmente desengonçadas e também racistas. Mas as obras despertam interesse pela paródia da cena cultural. Trata-se não apenas de bons exemplos da ressonância popular em relação à arte moderna em Munique, como também à presença do teatro de fantoches como forma dramatúrgica e fórum de troca pública de opiniões, sendo utilizado inclusive para a discussão sobre a arte moderna.

O SEGUNDO E O TERCEIRO GRUPO DE FANTOCHES (1919 E 1920)

O segundo grupo de fantoches surgiu em 1919, após uma pausa de três anos; um terceiro se seguiu em 1920. Devido à participação de Klee na Primeira Guerra, Felix teve de abrir mão de presentes em forma de bonecos entre 1917 e 1918.

Os bonecos de 1919 e 1920 eram diferentes daqueles de 1916. À exceção de personagens como a *Junge Bäuerin* [Jovem camponesa] e o *Bauern mit der schwarzen Kappe* [Camponês de boina preta], faltavam

The Kasperl plays written by Otto Blümel appeared in 1917 in the little book entitled *Larifari*.²⁰ The author of these plays was not a professional stage writer but an interior designer who for some years had been in charge of training designers at the Vereinigte Werkstätten für Kunst und Handwerk [United Workshops for Art and Handicrafts]. Even though Blümel followed modern design trends in his main profession, he was very conservative in his evaluation of current fashions in literature and painting. His Kasperl plays can thus be read as the voice of an educated, culturally interested Munich citizen who was rooted, however, in local traditions and knew full well that his own opinions were widely supported.

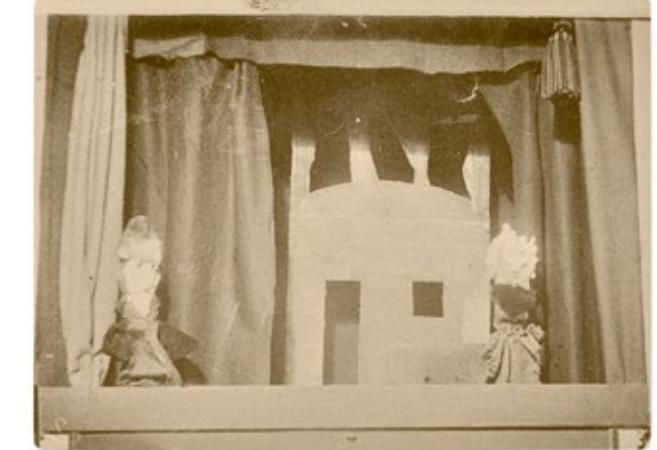
In the first of the three plays, *Der Dichter* [The Poet], Blümel wrote a parody of the poet Stefan George, contrasting the latter's pretentious idealism with Kasperl's robust worldliness. In the second play, *Der Klausner* [The Hermit], Blümel dealt with his friend Hermann Hesse. And in the third, *Die Maler* [The Painters], several protagonists of the contemporary art scene came under fire. His attacks are directed at the painter Kompowsky, who is easily deciphered as Wassily Kandinsky, and the critic Schaikeles, whose figure is a caricature of the Berlin publicist and gallery owner Herwarth Walden. In addition there are two museum employees, one of whom is probably an allusion to Hugo von Tschudi, the progressive Berlin and Munich museum director who actively supported the *Der Blaue Reiter*. The key figure is Kasperl who with his brazenness is used to expose modern painting as unqualified scribbling and the experts' opinions as idle prattle. He does this by painting, while his master Kompowsky is away, his own "Kandinsky," which is promptly proclaimed a masterpiece and bought by the museum people. And if that were not enough, the men from the "State Gallery" are even unable to recognize the difference between Kasperl and an artist.

Blümel's plays were probably only performed to a select audience. The author made the puppet figures himself. In accordance with his conservative-polemic inclinations, they are not only rather crude but also racist caricatures. Nevertheless, they are interesting because of their parodies of the cultural scene at the time, providing not only a good example of one popular response to contemporary trends in art in Munich but also indicating how important the Kasperl theater was as a theatrical form and as a forum for expressing public opinion at the time, even being used for the public debate on contemporary art.

THE SECOND AND THIRD SET OF HAND PUPPETS (1919 AND 1920)

The second set of hand puppets originated in 1919 after an interval of three years; a third set followed in 1920. As a result of Klee's military duty during the First World War, Felix had to do without any new puppets in 1917 and 1918.

The puppets of 1919 and 1920 were different than those of 1916. Apart from the *Junge Bäuerin* [Young Peasant]



42 Teatro de fantoches de Felix Klee, c. 1924, com o Camponês e o Esquimó Grisalho
Felix Klee's puppet theater, ca. 1924, with the Peasant and the White-Haired Eskimo
6,3 x 8,5 cm
Foto [Photo]: Felix Klee
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação da família [Donation of family] Klee

os personagens clássicos do teatro de fantoches. Em seu lugar, Klee inventou um elenco próprio. Dele faziam parte o Russischen Bauern [Camponês russo], de rosto carnudo, e Herr Enterich [Senhor Marreco], com mechas de cabelo cheias de pomada e um bico de pato. O Gekrönter Dichter [Poeta coroado] (ilustr. 36 e p. 115), com coroa de louros e capa vermelho-púrpura, faz lembrar a cena poética de Schwabing na virada do século, e – no contexto da Primeira Guerra – um Bärtiger Franzose [Francês barbudo] (ilustr. 38), com sua roupa de pano com pintura que imita “manchas de sangue”, sugere referências políticas.

Os fantoches parecem ter sido inspirados pelo círculo de conhecidos de Klee, que, principalmente em 1919, era muito diversificado. Após seu regresso à vida civil, o artista não apenas retomou todos os antigos contatos como passou a integrar novos grupos, o que ampliou consideravelmente o seu campo de relações pessoais. Na primeira metade daquele ano, ele morou em Munique e reencontrou os amigos artistas da época pré-guerra. Sua função de secretário na Nova Secession de Munique intensificou ainda mais a troca com os artistas da cidade. Entre março e maio, Klee simpatizou temporariamente com a República Soviética da Baviera, uma iniciativa que malogrou. Depois disso, na metade do ano ele deixou a capital da Baviera por algumas semanas, para viajar a Berna.

A visita à cidade natal também foi repleta de muitos reencontros, novos conhecidos e eventos sociais. Ele reviu a família, encontrou velhos amigos, entrou em contato com colecionadores e participou de diversos círculos de música que conhecia do passado. No final de junho, foi até Zurique para se aproximar dos artistas do movimento Dada. Ele se encontrou com Waldemar Jollos e Tristan Tzara, com o compositor Feruccio Busoni e seu antigo colega de estudos, Hermann Haller. Em Zurique, teve ainda a oportunidade de conhecer as mais novas tendências do teatro de bonecos. Durante sua visita a Hans Arp, possivelmente viu as marionetes de Sophie Taeuber para König Hirsch [Rei servo] de Carlo Gozzi e, quem sabe, as máscaras dadaístas de Marcel Janco.

Seria um trabalho à parte reconstruir todos os detalhes biográficos desse tempo breve, mas muito movimentado, listar as pessoas que Klee conheceu e os impulsos delas recebidos nesses encontros, o que permitiria identificar pontos de apoio ainda mais precisos para decifrar os personagens dos bonecos dessa época.

OS FANTOCHES COMO PARTE DAS EXPERIÊNCIAS ESCULTÓRICAS DE KLEE

O desejo de Felix por fantoches próprios não teria levado necessariamente o pai a fabricá-los ele mesmo, pois já estavam disponíveis fantoches de brinquedo produzidos de forma industrial, para abastecer os palcos familiares. Mas Klee parece que gostava de fazer brinquedos para o filho. Felix relata sobre navios que boiavam na água e uma estação de trem “com salas, placas, janelas e chaves de desvio de trilhos de pedaços de papelão” construída pelo pai.²¹

Woman] and the Bauern mit der schwarzen Kappe [Peasant with Black Cap] there were no more traditional Kasperl figures. Instead Klee invented his own ensemble of figures. It included a Russischen Bauern [Russian Peasant], with a plump face, and a Herr Enterich [Mr. Drake] with pomaded hair strands and a beak. A Gekrönter Dichter [Crowned Poet] (Illustr. 36 and p. 115) with a laurel wreath and scarlet cape is reminiscent of the Schwabing literary scene at the turn of the century, and a Bärtiger Franzose [Bearded Frenchman] (Illustr. 38) with his garment made from a “blood-spattered” painting rag suggests, within the context of the First World War, a political allusion.

The puppets seem to have been inspired now by Klee's own circle of acquaintances, which in 1919 was particularly diverse. After his return to civilian life the artist not only resumed old friendships, he also came in contact with new circles which considerably expanded his personal social milieu.

In the first half of 1919, he was living in Munich and met up again with artist friends from the prewar period. His role as secretary of the Neue Münchener Secession (New Munich Secession) intensified his contact with other Munich artists. Between March and May Klee sympathized with the Munich Räterepublik [Munich Socialist Republic]. After its collapse he left the Bavarian capital for some weeks to travel to Bern.

On his visit to his home town Klee's time was filled with numerous re-encounters, getting to know new acquaintances, and attending social events. He saw his family again, met old friends, cultivated contacts with art collectors, and took part in music circles he knew from the past. At the end of June, he traveled to Zurich where he sought out artists from the Dada circle. He met Waldemar Jollos and Tristan Tzara, the composer Feruccio Busoni, and a friend from student days, Hermann Haller. In Zurich, he possibly even had the opportunity to get to know the latest developments in artistic puppet theater. During a visit with Hans Arp, for example, he might also have seen Sophie Taeuber's marionette figures for König Hirsch [King Stag] by Carlo Gozzi, and with Marcel Janco possibly his Dada masks.

It would be a task in itself to reconstruct all the biographical details of this short, eventful period, and the contacts and impulses he experienced through these encounters. It would certainly provide important clues to help us better understand the puppet figures of this period.

THE HAND PUPPETS AS PART OF KLEE'S SCULPTURAL EXPERIMENTS

Felix's wish for his own hand puppets would not necessarily have led to his father making the figures himself. For some time it had been possible to buy industrially made puppets, which were intended, not least, to equip Kasperl theaters in private households. Klee, however, appears to have liked making toys for his son. Thus Felix reports that his father also made him ships that could float on water and a train station made of pieces of cardboard “with rooms, windows, lettering, and a switch tower.”²¹

Além disso, de 1915 a 1919 Klee realizou experiências com esculturas. No passado ele já havia se interessado pela escultura, ao menos como ideia.²² Assim, ele parece tê-la colocado em prova a fim de saber o quanto lhe seria adequada como possível campo de expressão pictórica.

Nesse contexto, surgiram em 1915 pequenos personagens – como o Kamelskopf [Cabeça de camelo] e Unruhe des Gedankens [Inquietação do pensamento] –, que nos passam a impressão que os pensamentos inquietos foram transmitidos diretamente às mãos para, no ato de moldar o gesso, desenvolver pequenas marcas escultóricas. Diferentemente desses personagens montados livremente, na estatueta Der Tod in der Maske einer Mumie [A Morte na máscara de uma múmia] (ilustr. 43) Klee aplicou uma técnica de modelagem precisa, que voltaria a usar mais tarde nos fantoches – a utilização de fitas de tecidos, que enrolava em volta do gesso; depois de retiradas, a trama estruturava a superfície com seu desenho específico.

O artista realizou tentativas sérias em duas estatuetas de 1916 (Statuette, hermenartig [Estatueta ao estilo de herma] e Gipsstatuette [Estatueta de gesso]); e em objetos de tijolos realizados em 1919. Os dois últimos foram descritos detalhadamente por Klee em seu catálogo de obras. Em uma delas ele escreveu: “Cabeça desenhada com pena sobre pedaço de tijolo desgastado do rio Lech, montada sobre gesso, pintura monocromática com terracota”; na outra: “Da mesma maneira, trabalhei num busto maior, pintura em tons de terracota e violeta, o tijolo não foi apenas desenhado, mas pintado (tons de terracota).” A anotação revela que Klee aplicou nessas figuras, de maneira muito consciente, diversos passos artísticos. Ele refletiu sobre a relação do material original e a versão colorida, ligou uma forma amorfa com uma construção de linhas precisas e chegou à conexão entre desenho e escultura (ilustr. 44).

Klee indexou algumas de suas experiências tridimensionais; outras, não. Com suas esculturas, ele chegava sempre aos limites de sua própria definição de obra e decidia, caso a caso, quais delas reconheceria como “obra” e acolheria no seu catálogo.

Os fantoches também se inserem nesse contexto. Como esculturas, combinam com algumas tentativas figurativas que estão documentadas por fotografias de seu ateliê em Munique, no castelo Suresnes, datadas de 1920. Uma delas é um barco, cujo casco e vela pendem como folhas por todos os lados, ao redor de uma chaminé central. Na outra, é possível reconhecer um animal – vaca ou gato. Pode-se deduzir como essas figuras foram tecnicamente construídas, comparando-as a um objeto abstrato semelhante, o único que acabou preservado.²³ Trata-se de uma treliça de madeira, cujos espaços vazios foram preenchidos com gesso. Klee parece ter construído o animal da mesma maneira.

Esculturas de navios e de animais eram, como os fantoches, objetos de adoração particular. Klee os tinha ao seu redor na esfera íntima de seu ateliê, onde eles – vizinhos de coleções da natureza e dos materiais do ateliê – animavam as prateleiras com sua vida própria, silenciosa, e inspiravam a criatividade do artista.

Furthermore, between 1915 and 1919 Klee began to experiment with sculpture. Previously he had also been intrigued at least by the idea of sculpture.²² Now he appears to have undertaken a concrete investigation of the field in order to determine to what extent it was a suitable form of expression for his own creative efforts.

In this context several small figures from 1915, such as Kamelskopf (Head of a Camel) 1915, 186, and Unruhe des Gedankens (Uneasiness of Thought) 1915, 226, create the impression that the restless ideas were transferred directly to the artist's hands while he was kneading the plaster to create his little three-dimensional objects. In contrast to these freely formed figures, Klee used a specific modeling technique for the statuette Der Tod in der Maske einer Mumie [Death in the Mask of a Mummy] (Illustr. 43), which he used again later with the puppets, namely the use of fabric strips that he wrapped around the plaster and whose woven pattern was impressed, after its removal, on the surface of the plaster.

The two statuettes from 1916—Statuette, hermenartig [Statuette, herm-like]; Gipsstatuette [Plaster Statuette] — and the two brick objects from 1919 can be seen as serious efforts at sculpting. Especially the last two were carefully described in his oeuvre catalogue: “Head made from a piece of brick, polished in the River Lech, with pen drawing on plaster, uniformly painted in terracotta.” The second he described as follows: “The same, larger, bust more developed, painting terracotta and violet, the brick piece not only with drawing but also painted (clay-like).” It is clear from his entry that Klee consciously carried out various artistic steps in his treatment of these figures. He reflected on the relationship between the original material and the colored version; he combined an amorphous form with a precise, linear construction, and he considered the relationship between drawing and sculpture (Illustr. 44).

Klee included some of his three-dimensional experiments in his oeuvre catalogue; others he excluded. With respect to sculpture, Klee was obviously feeling his way along the periphery of what he considered his own artwork, deciding from case to case which pieces he wanted to recognize as “works” and include in the oeuvre catalogue.

The hand puppets also belong in this category. As sculpture, they can be seen together with the figures documented in photos of Klee's Munich studio in Schloss Suresnes from 1920. One is a ship whose hull and sails unfold like leaves in all directions around a central chimney. The other could be an animal—probably a cow or a cat. How these figures were built can be imagined by comparing them with a similarly constructed, abstract object, the only one to have been preserved.²³ It is made of a set of wooden rods, the gaps of which are encased in plaster. The animal seems to have been made the same way.

Sculptures of ships and animals were, like the puppets, Klee's private hobby. Klee surrounded himself with such objects in the intimate realm of his studio where, in proximity to his natural history collection and the paraphernalia of his studio, they filled his shelves with their own quiet lives and inspired his fantasy.

PAUL E FELIX KLEE NA BAUHAUS

Em janeiro de 1921, Klee assumiu seu trabalho na Bauhaus em Weimar. Como membro do corpo docente, era responsável por ministrar um curso no ciclo de formação básica e assumir a direção artística de uma das oficinas. Ele ensinava teoria da forma e, a princípio, chefiou a oficina de encadernação, mais tarde a de vitrais e de tecelagem.

Em outubro de 1921, Felix Klee também entrou na Bauhaus. Com 14 anos não completos, era o aluno mais jovem. Felix frequentou primeiro o curso preparatório de Johannes Itten e seguiu o programa das aulas: fez exercícios com diversos materiais, analisou quadros de antigos mestres e treinou desenhos de nus. De 1922 a 1925, ficou na oficina de marcenaria, e a peça de conclusão do curso foi um armário de livros para o pai. O fascínio de Felix por fantoches permaneceu intacto mesmo no novo ambiente. Até 1925, novos bonecos eram incorporados anualmente ao seu teatro. Depois disso, Felix saiu da Bauhaus e seu pai encerrou a produção de fantoches.

OS BONECOS DE 1921 ATÉ 1925

Os bonecos da época da Bauhaus traduzem uma execução mais exigente e complexa do ponto de vista da forma e em termos de conteúdo, seja por assumirem impulsos artísticos de outras áreas da Bauhaus que vicejavam na época, seja por retratarem de maneira cifrada outros membros do colegiado, professores ou alunos. Dessa maneira, *Breitohrcloon [Palhaço orelhudo]* (p. 107) traz citações de tendências construtivistas, mas menções a Oskar Schlemmer, suas peças e teatro de máscaras. Em *Elektrischer Spuk [Fantasma elétrico]* (p. 103), é possível reconhecer tanto o impacto da técnica dadaísta de assemblagem quanto as experiências com materiais do curso preparatório de Itten.

Ao lado dessas invenções experimentais, continuaram surgindo personagens oriundos do repertório do teatro de fantoches. Em 1925, é o caso de *Bäuerin Schlau [Camponesa esperta]*, que integra o grupo tradicional dos camponeses. Também *Bandit [Bandoleiro]*, com seu chapéu com pena, e *Handschuhberingter Teufel [Diabo com luvas]* fazem parte desse núcleo. *Barbier von Bagdad [Barbeiro de Bagdá]* e *Sultan [Sultão]*, como personagens orientais, têm originalmente suas raízes no teatro de fantoches, mesmo que Klee os tenha enriquecido com associações operísticas e literárias.

Permanece a questão sobre se Klee concebia sua produção anual de personagens como um grupo e se determinava as inter-relações. Tais vínculos podem ser observados, ao menos pontualmente. Por exemplo, no grupo de dois elementos *Selbstporträt [Autorretrato]* e *Emmy "Galka" Scheyer*, de c. 1923 (ilustr. 40), ou na combinação de *Steckdosengeist [Fantasma da tomada]* e *Zündholzschaetzelgeist [Fantasma da caixa de fósforos]*, de 1925. No último caso, fica a impressão de que o

PAUL AND FELIX KLEE AT THE BAUHAUS

In January of 1921, Klee took up a position at the Bauhaus in Weimar. As a member of the teaching staff he was given the task of holding a course within the elementary training program and being the artistic head of one of the workshops. He taught form theory and initially was in charge of bookbinding, later of the glass-painting workshop and the weaving mill.

In October 1921, Felix Klee became a pupil at the Bauhaus. Not yet quite fourteen years of age, he was the youngest of the students. Felix attended Johannes Itten's preliminary course whose syllabus included practicing with materials, carrying out analyses of masterpieces, and practicing nude drawings. From 1922 to 1925, he was active in the cabinet-maker's workshop and finished his training with a journeyman's piece, a bookcase for his father.

Felix's fascination for hand puppets continued in his new environment. Until 1925, new puppets were made every year for his theater. Then Felix left the Bauhaus, and his father stopped producing hand puppets.

THE PUPPETS FROM 1921 TO 1925

The puppets from the Bauhaus period were more demanding and complex in their design and content. In some cases they drew on stimulation from other areas of the Bauhaus, in other cases they were probably enigmatic portraits of members of the Bauhaus—either teachers or pupils. Thus, for example, in *Breitohrcloon [Big-Eared Clown]* (p. 107) reference is made to Constructivist tendencies while at the same time alluding to Oskar Schlemmer and his plays and theater masks. In *Elektrischer Spuk [Electrical Spook]* (p. 103) one can recognize the impact of Dadaistic assemblage techniques as well as the material experiments from Itten's preliminary course.

In addition to these experimental inventions there were still other types of figures taken from the repertoire of the Kasperl and Gretl shows. For example, *Bäuerin Schlau [The Shrewd Peasant Woman]* of 1925 belongs to the traditional group of peasant figures. The Bandit with his feather hat and the Handschuhberingter Teufel [Devil with Ringed Gloves] also belong in this context. Even *Barbier von Bagdad [Barbeiro de Bagdá]* and *Sultan* originated as Oriental figures within the Kasperl theater, although Klee enriched them with his own associations from opera and literature.

The question arises whether Klee conceived his yearly production of figures as a group and harmonized them accordingly. At least there seem to be some connections between the puppets. For example, the set of two figures *Selbstporträt [Self-Portrait]* and *Emmy "Galka" Scheyer* of ca. 1923 (illust. 40), or also the combination of *Steckdosengeist [Specter of the Socket]* and *Zündholzschaetzelgeist [Specter of the Matchbox]* made in 1925. In the latter example it appears as if the artist imagined the two as a contrasting pair. Specter of

artist teria concebido um par antagônico, pois ambos representam fogo e eletricidade, energia antiga e energia nova – tema muito atual naquele ano. O grande *Fantasma da caixa de fósforos* simboliza o fogo natural e, em sua aparição hierática, parece representar um tempo passado. A figura pequena porém ágil do *Fantasma da tomada*, com seus olhos pontudos, usa a tomada de baquelite para fazer uma referência ao crescente fornecimento de energia elétrica naquele momento.

A pergunta sobre se os bonecos seriam retratos enigmáticos é mais oportuna no que se refere àqueles surgidos na Bauhaus do que àqueles dos anos 1919/1920. Os relatos de Felix Klee e de outros membros da Bauhaus são coincidentes ao afirmar que os fantoches eram usados para representar cenas da vida na Bauhaus. No caso de *Autorretrato* e de *Galka Scheyer*, o caráter de retrato é evidente. Porém, uma associação fixa entre todo o universo de bonecos e pessoas é impossível. Mais provável é que Klee incorporasse a alguns personagens referências de pessoas concretas – ou que Felix identificasse as “personalidades” dos bonecos com um ou outro membro da Bauhaus, de acordo com as cenas representadas.

EXPOSIÇÕES

Em seu primeiro ano na Bauhaus, Klee participou de uma exposição com os fantoches, também pela primeira e possivelmente única vez. Tratava-se de uma exposição do Museu de Artes Têxteis de Frankfurt, que trouxe obras de arte aplicada de jovens artistas.²⁴

A participação de Klee é surpreendente, pois poucos anos antes ele havia recusado um pedido de exposição com uma justificativa formulada de maneira muito clara. Tratava-se do pedido do diretor da Kusthalle Mannheim, Gustav Hartlaub, que queria já em 1918 apresentar os bonecos numa exposição que se chamaria “Exibição artística de bonecos”.²⁵ O artista respondeu: “Sinto muito não poder aceitar seu pedido, visto que as mencionadas marionetes não parecem prontas para serem expostas, apesar do tanto de expressividade e personalidade que delas pode ser depreendido”.²⁶ Um pouco mais tarde, ele voltou a se posicionar quanto a um novo pedido: “Sobre seu respeitável pedido em relação às marionetes, já respondi certa vez que elas foram criadas para uso doméstico e, no meu entender, ainda não se adéquam à exposição pública”.²⁷

Aqui fica claro que Klee separava claramente os fantoches de seus desenhos e pinturas. Como brinquedos de uso privado, os bonecos não lhe pareciam indicados a um público de arte, principalmente porque seu prestígio como artista de vanguarda estava começando a se consolidar. Três anos mais tarde, Klee mudaria de opinião. Possivelmente ele avaliava seus bonecos desde 1919 de outra maneira que os de 1916 (solicitados para a exposição em Mannheim), e considerava sua nova produção representativa de sua obra. Mas talvez ele tenha feito apenas uma exceção em 1921, porque a concepção da exposição de Frankfurt,

the Matchbox and Specter of the Socket symbolize fire and electricity—old and new energy—a topic that was relevant at the time. The large Specter of the Matchbox stands for natural fire and represents with its hieratic appearance times past. The small but agile Specter of the Socket with its sharp button eyes and Bakelite plug alludes to the then spreading supply of electric energy.

More than with the puppets of 1919/1920 the question arises whether the figures of the Bauhaus period were portraits in disguise. Felix Klee's comments and those of other Bauhaus contemporaries agree that the puppet performances portrayed life at the Bauhaus. Klee's Self-Portrait and Galka Scheyer are obviously depictions of individuals. It would hardly be possible, however, to match all the puppets to specific individuals. It is more likely that with some of his figures Klee incorporated an allusion to specific Bauhaus contemporaries—but it is also possible that Felix identified his puppet figures with different Bauhaus members depending on the scenes being performed.

EXHIBITIONS

During his first Bauhaus year, Klee contributed his puppets to an exhibition for the first and possibly last time. It was an exhibition at the Frankfurt Kunstmuseum (Arts and Crafts Museum), in which the applied art of young artists was shown.²⁴

Klee's participation is surprising. Just a few years earlier he had rejected a request from a different venue with a clearly formulated refusal. In response to the invitation of the commissary director of the Kunsthalle Mannheim, Gustav Hartlaub, to present his puppets in a 1918 exhibition entitled Künstlerische Puppenschau (Artistic Puppet Show)²⁵ the artist wrote: “I am very sorry that I cannot accept your offer as the marionettes you refer to do not yet seem ready for an exhibition, however much expression and personality may emanate from them.”²⁶ A renewed query elicited the more detailed explanation: “In response to your appreciated query concerning marionettes I have already answered that they were made to be used at home, and it is my conviction that they are not yet suitable for public viewing.”²⁷

It is obvious that Klee clearly differentiated between his hand puppets and his paintings and works on paper. As private toys the puppets were not suitable for public art display, especially as he began to establish his reputation as an avant-garde artist. Three years later Klee had apparently changed his mind. Perhaps he viewed the puppets he made in 1919 differently than his Kasperl figures of 1916, which the Mannheim exhibition would have shown, and now saw his new production as representative of his oeuvre. Perhaps in 1921 he just made an exception because the concept of the Frankfurt exhibition, with its mixture of free and applied art, corresponded to the concept of the early Bauhaus. In any case we are unable to conclude that either of his decisions was based on principle. One aspect is certain, however: Klee never displayed his puppets in any of his “art” exhibitions.



43 A Morte na máscara de uma múmia
Death in the Mask of a Mummy
1915, 231

estátua de gesso
statue of plaster
20 x 7 x 7,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Berna]
Doação de [Donation of] Livia Klee

com sua mistura de arte livre e aplicada, correspondia ao conceito da jovem Bauhaus. De todo o modo, não podemos tirar nenhuma conclusão definitiva desses dois casos, mas parece seguro dizer que Klee nunca participou com seus bonecos de uma exposição de “arte”.

AS APRESENTAÇÕES DE FELIX KLEE NA BAUHAUS

Mesmo durante sua estada na Bauhaus, Felix Klee continuava absolutamente fascinado pelo teatro de fantoches – e isso apesar de ele ter alcançado uma idade na qual os adolescentes desenvolvem outros interesses. Entretanto, a alegria lúdica elementar de Felix permaneceu e levou-o a se apaixonar pelo teatro, que finalmente veio a se tornar uma atividade profissional (ilustr. 38).

Como aluno da marcenaria, Felix aprontou um palco adequado para o seu teatro de bonecos, que ele descreve como “grande teatro com um palco frontal e outro no fundo, sistema de iluminação e várias cortinas”²⁸

Mas se olharmos com cuidado as fotos da época, parece que Felix Klee instalou a antiga moldura no novo palco, criando assim dois espaços separados, nos quais os personagens, como que separados por uma balaustrada, podiam atuar (ilustr. 40). Esse tipo de construção não é usual em teatros profissionais de bonecos, e integra as peculiaridades individuais do teatro de fantoches de Klee.²⁹

Novos cenários também surgiram na Bauhaus. As fotografias mostram alguns deles pintados com composições arquitetônicas, que correspondem às formas pictóricas que Klee utilizou nesses anos. Reconhecemos num dos cenários uma imagem ampla no esquema dos “quadrados mágicos”, cuja composição abstrata de quadrados recebe um toque de paisagem, com temas de triângulos (ilustr. 41). Em outro, vemos uma paisagem urbana precisamente construída, que em seu estilo de pintura transparente faz lembrar as aquarelas em camadas de 1923.

Outro é uma fachada de casa, serrada e sem a parede dos fundos (ilustr. 42). A partir das lembranças de outros integrantes da Bauhaus, sabemos ainda que também deve ter havido um cenário monocromático. Juliane Aichinger-Grosch se recorda de um pano de fundo de veludo azul: “nunca me esqueceria da profundidade conferida por esse material”³⁰

Diferentemente do que ocorria em Munique, Felix não fazia suas apresentações apenas para a família, mas também no contexto ao menos semipúblico dos eventos da Bauhaus. Em casa, suas performances continuavam fazendo parte das atrações noturnas, não apenas (mas principalmente) quando havia visitas. “Quando recebíamos visitas”, assim descreve Felix Klee a situação na época, “eu tinha sempre de fazer uma apresentação como boas-vindas, peças que eu mesmo havia inventado, cenas grotescas do mundo intelectual e, naturalmente, as tradicionais histórias de Kasperle”.³¹ E, em outro trecho, ele se recorda:

Que alegria, que oportunidade de me soltar. Às vezes eu tocava no piano uma composição com muitos hinos

FELIX KLEE'S PERFORMANCES AT THE BAUHAUS

During his years at the Weimar Bauhaus, Felix's extraordinary fascination with the Kasperl theater did not by any means diminish. And although he had reached an age when youths normally develop other interests, Felix's elementary delight in acting continued and led to his passion for theater and thus to his choice of profession (illust. 38).

As a carpentry pupil Felix made himself a proper, free-standing stage for his Kasperl and Gretl shows. He described it as a “large theater with a front and back stage, lighting, and several curtains.”²⁸ Looking at the surviving photos of this stage, it appears as if Felix Klee incorporated the old picture frame in his new stage, creating two separate spheres in which the figures, separated by a balustrade, could perform (illust. 40). A construction of this kind is not at all customary in professional hand-puppet theaters and is thus one of the individual characteristics of Klee's Kasperl theater.²⁹

New stage sets were also created at the Bauhaus. Photographs show painted backdrops with architectural compositions that correspond to Klee's pictorial forms of these years. On one stage set there is, for example, a large view of a landscape following the scheme of his “square pictures” whose abstract rectangles take on the character of a landscape through the use of triangular motifs (illust. 41). On another there is a precisely constructed city landscape whose transparent manner of painting is reminiscent of the layered watercolors of 1923.

Another photograph shows a different background design in which a detached, apparently sawed out, house facade stands in front of the back wall of the stage (illust. 42). From other individuals who belonged to the Bauhaus circle we also know that there must have been a monochrome stage set as well. Juliane Aichinger-Grosch commented on a deep-blue velvet backdrop “whose material created a depth I will never forget.”³⁰

In Weimar, Felix performed within the semipublic framework of Bauhaus events, not only for his family as he did in Munich. At home, Felix's performances continued to be part of the family's evening programs not only, but especially, when visitors came. “When the guests came,” as Felix Klee described the situation in Weimar, “I had to give a performance as a welcome, pieces that I had made up myself, grotesque ghost stories and, of course, traditional Kasperl plays.”³¹ And elsewhere he remembers:

What joy, what possibilities to romp and play. On the piano I sometimes played a composition made up of a lot of national hymns that we danced and stomped about to. Then the focus was on my Kasperl plays, in which I ironically dealt with a lot of private conflicts, much to the amusement of those who were not involved in the conflicts.³²

At the Bauhaus, Felix performed especially at large Bauhaus celebrations—the Lantern Festival in the



44 Cabeça formada com pedaço de tijolo desgastado pelo rio Lech
Head Formed from a Piece of Brick Smoothed By the River Lech
1919, 34

estátua de gesso
statue of plaster
30,5 x 13,5 x 9,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Berna]

nacionais, que dançávamos batendo os pés. Daí era a vez do meu teatro de fantoches, ironizando muitos conflitos privados, para deleite dos não envolvidos.³²

Na Bauhaus, Felix se apresentava principalmente nas grandes festas – a festa das lanternas no início do ano, a festa do solstício, comemorada anualmente em junho, e a festa do dragão, no outono. Uma de suas aquarelas desses anos mostra um desses cenários e podemos reconhecer seu palco rodeado por dragões voadores coloridos, num céu escuro e estrelado. As festas da Bauhaus não aconteciam apenas para o grupo fechado da escola. Com seus desfiles, apresentações de dança e de teatro, elas ganhavam a cidade, de modo que os habitantes de Weimar podiam participar. Dessa forma, quando Felix se apresentava, os espectadores não eram mais apenas rostos conhecidos.

Felix já havia dado os primeiros passos rumo às apresentações públicas em 1920 e 1921, quando – durante as férias da família Klee em Possenhofen, lago Starnberg –, ele encenava com seu pequeno palco algumas peças para a vizinhança. Valendo-se do tino para os negócios e propaganda, ele organizava as apresentações junto ao colega de escola Ernst Zingg. “Com ele, construímos um teatro de fantoches num gramado”, Felix Klee relatou mais tarde.

Para o deleite de jovens e velhos, apresentávamos as cenas mais terríveis. Todas as cadeiras das cercanias formavam a primeira e a segunda plateia (10 e 20 centavos). Nossa repertório era impresso como um programa e preso nos postes de telegrafo.³³

Essas apresentações – e aquelas ocorridas em Weimar – colocaram Felix diante de uma nova situação, mais complicada do que enfrentar um círculo ampliado de espectadores, pois diferentemente de suas apresentações com os personagens clássicos do teatro de fantoches, para as quais ele podia se valer de enredos testados e aprovados, Felix tinha de desenvolver novas cenas para os fantoches livremente inventados pelo pai – uma tarefa e tanto para alguém de 14 anos de idade. Felix imaginou paródias, peças inspiradas na vida da Bauhaus, com referências à “novíssima fofoca do instituto e da escola”. Podemos imaginar que dessa maneira ele acabou difundindo também as opiniões desdenhosas do pai. Uma de suas cenas – o diálogo entre o pai e a representante de arte e marchand Galka Scheyer, que ele apresentou na festa do solstício de 1922 com muito sucesso – foi várias vezes descrita por Felix: “Emmy ‘Galka’ Scheyer queria por toda a lei empurrar um quadro de Jawlensky para meu pai. Mas Klee dizia ‘não!’ todas as vezes, sem mudar de opinião. Enraivecida, Galka pegou o quadro e quebrou-o, batendo em Klee”. Essa cena, que Felix voltou a apresentar várias vezes mais tarde,³⁴ mostra como o filho de Klee conseguiu fazer a passagem do repertório do teatro de fantoches para um repertório livre. Fica evidente também

springtime, the solstice party that was celebrated every June, and the autumnal Kite Festival. In one of his watercolors at this time there is a scene of this kind, and we can recognize the little stage surrounded by flying colorful kites against a dark, starry sky. The Bauhaus celebrations did not only take place as private events within the school confines. With their processions, dancing, and theater performances, they actually spilled over into the city giving the population of Weimar the opportunity to take part in them. When Felix performed at these festivities, his audience was no longer comprised only of familiar faces.

Felix's first public appearances had already taken place in 1920 and 1921, when he performed on his little stage for the neighborhood during family holiday stays in Possenhofen on Lake Starnberg. With business-oriented efficiency and a feeling for publicity, he organized his performances together with his school friend Ernst Zingg. “With him we set up our Kasperl theater on a meadow,” Felix Klee later explained.

To the amusement of young and old we performed the cruelest scenes. All the chairs in the neighborhood made up the first and second stalls (10 and 20 pfennigs). We printed a program of our repertoire and attached it to telegraph poles.³³

Already in these performances, and to an even greater degree in those in Weimar, Felix was facing—in addition to the wider circle of spectators—a more difficult situation than he had in the past. In comparison to the performances with traditional Kasperl characters, where he was able to draw on proven plays, Felix had to develop his own scenes for the puppets his father had created; for a fourteen-year-old this was certainly a daunting task. Felix invented parodies, plays about life at the Bauhaus with allusion to the “latest institute and school gossip.” One can imagine that his plays also became a vehicle for some of his father’s ridicule. One of the scenes he performed, apparently with great success—a dialogue between his father and the fine-art dealer Galka Scheyer at the summer solstice celebration in 1922—was frequently described by Felix: “Emmy ‘Galka’ Scheyer tried to talk my father into buying a Jawlensky picture. Klee, however, repeatedly said ‘No!’ and refused to change his mind. In a rage she took the picture and smashed it over Klee’s head.” This performance, which Felix repeated several times,³⁴ shows how Klee’s son managed to cope with the transition from Kasperl and Gretl shows to a free repertoire. It is obvious that despite the new ensemble of characters he still based his performance on the old dramatization of the traditional puppet play. For it is the standard plot development of Kasperl and Gretl shows for verbal conflicts to escalate into rowdy brawls, with the puppets using their props to beat each other.

que, apesar do novo elenco, ele continuava se orientando pela velha dramaturgia do teatro de bonecos. Um de seus desenvolvimentos básicos são as discussões verbais que culminam em brigas violentas, com os personagens se estapeando com seus objetos de cena.

ASSEMBLAGENS

A verdadeira novidade nos fantoches da Bauhaus é o trato lúdico com os materiais, a apropriação de objetos escolhidos a esmo e, principalmente, o esvaziamento de sua finalidade formal. Klee usava os objetos aleatórios de que dispunha de maneira diferente dos artistas dadá, que os transformavam em assemblagens – junções de objetos estranhos, anteriormente fabricados. Via de regra, os objetos permaneciam como eram, com logos de empresas, impressos e todos os detalhes funcionais. Desse modo, deveria ficar documentada sua trivialidade – o estímulo provocativo dessa técnica artística. *Der Geist unserer Zeit* [O espírito de nosso tempo], de Raoul Hausmann, de 1919, é um exemplo famoso da prática dadaísta da assemblagem.

Klee trabalhava de outro modo. Ele também usava muitas coisas triviais, como tampas de latas e caixas de fósforos, tomadas elétricas e distintivos militares. Ele os mantinha em seu estado original, mas adaptava suas formas aos seus objetivos. Assim, transformava um cocar numa cobertura de cabeça (*Deutschnationaler* [Nacionalista alemão]), fazia da tampa da lata uma máscara “primitiva” (*Weisshaariger Eskimo* [Esquimó grisalho]), e uma luva feminina deu origem a uma máscara de Diabo com orelhas pontudas (*Handschuhberingerter Teufel* [Diabo com luvas]).

Desde 1915, Klee já havia desenvolvido uma consciência excepcionalmente sutil dos materiais: suas técnicas mistas incluíam linho de avião com restos de ataduras e revestia suas aquarelas com camadas de gesso. Essas experiências técnicas interessavam-no sobretudo, e por esse motivo não devemos procurar necessariamente por estímulos externos para as cabeças dos bonecos dos anos 1920. Mesmo assim, podemos supor que o impacto do dadaísmo, principalmente a atmosfera criativa da Bauhaus, tenham sido um incentivo a mais na sua criativa lida com os materiais.

Os exercícios dos cursos preparatórios produziam objetos que, com seu prazer pela pesquisa lúdica de materiais e suas combinações despretensiosas, podem ter estimulado Klee. Além disso, havia uma ligação direta com as aulas do curso preparatório de Johannes Itten, visto que Felix Klee as frequentava. Como seu aluno, também Felix foi sensibilizado para o trabalho com materiais e orientado a desenvolver combinações a partir de objetos aleatórios. Dessa maneira, é possível que alguma sugestão criativa tenha vindo também por parte de Felix.

ASSEMBLAGES

*What was new about the puppets of the Bauhaus period is Klee’s playful treatment of the materials, his use of found objects, especially in terms of their formal utilization. For Klee worked differently with found objects than, for example, the Dada artists. They made assemblages by fitting together foreign, pre-fabricated objects. In general, the objects themselves were left the way they were, including company logos, imprints, and all their functional details. It was exactly this aspect that was supposed to document their triviality, which initially contributed to the provocative appeal of this artistic technique. Raoul Hausmann’s *Der Geist unserer Zeit* (The Spirit of Our Times) of 1919 is a prominent example for the Dadaist practice of assemblage.*

Klee’s approach was different, however. He also used trivial devices, tin can lids, match boxes, electric sockets, and military insignia, but he did not leave them as they were. Instead he adapted their forms to his own purpose. Thus he transformed a cockade into a head covering (Deutschnationaler [German Nationalist]), out of a socket he made a “primitive” mask (Weisshaariger Eskimo [White-Haired Eskimo]), and from a slim lady’s glove he created a devil’s mask with pointed ears (Handschuhberingerter Teufel [Devil with Ringed Gloves]).

Already as of 1915 Klee had developed an extraordinary subtle awareness of materials: in his mixed techniques he used airplane canvas and gauze; in his watercolors he applied layers of plaster as a ground. These technical experiments were of great interest to him, and thus it is not necessary to seek stimulation from outside for his puppet heads of the nineteen-twenties. Nevertheless, it is probable that the impact of Dada, but especially the creative atmosphere at the Bauhaus, provided additional input for his ingenious treatment of materials. Particularly the experiments of the preliminary course with their playful approach to materials and their uninhibited combinations could have been a stimulus for him. Since Felix was enrolled in Johannes Itten’s Preliminary Course, the connection to Paul Klee was not far removed. As Itten’s pupil, Felix would also have developed an awareness of materials and been encouraged to use found objects in creative combinations. It could very well have been that some imaginative suggestions also came from Felix.

THEATER AND PARODY AT THE WEIMAR BAUHAUS

Klee’s puppets and Felix’s performances in Weimar must be placed within the context of numerous theater activities. Even before the establishment of the actual Bauhaus Theater, which became famous primarily because of its second managing director, Oskar Schlemmer, there were numerous small theater forms that were part of life at the Bauhaus. The students performed in their studios and above all at Bauhaus festivities that were celebrated in accordance with a set calendar for the year. Numerous theatrical interludes

TEATRO E PARÓDIA NA BAUHAUS DE WEIMAR

Os bonecos de Klee e as apresentações de Felix faziam parte de inúmeras atividades teatrais em Weimar. Ainda antes, e em paralelo ao palco da Bauhaus, que se tornou famoso posteriormente pelo seu futuro diretor, Oskar Schlemmer, havia inúmeras formas reduzidas de teatro na Bauhaus. Os estudantes atuavam em seus ateliês e nas festas da escola, que aconteciam ao longo do ano de acordo com um calendário fixo e previam vários momentos teatrais. As já citadas festa da lanterna e a festa dos dragões, que anunciam em outubro o início de um novo semestre, eram boas ocasiões para tais apresentações. Tratava-se muitas vezes de improvisações, pantomimas individuais de membros da Bauhaus, paródias de apresentações operísticas e teatrais que estavam sendo levadas no teatro de Weimar, ou cenas grotescas curtas, improvisadas, nas quais valores e tradições culturais da burguesia eram ironizados de maneira dadaísta. Um dos alunos da Bauhaus, Xanti Schawinsky, relata uma dessas improvisações:

Alguém se apresentava como Napoleão Bonaparte e se dirigia a outra pessoa, chamando-a de senhora von Stein. [...] A conversa versava sobre Waterloo, chapéus de domingo, cotação da bolsa e pedidos de casamento. Um cachorro latia no meio, interpretado por um terceiro. Na hora do beijo – que a mulher deixava claro ser seu primeiro –, o cachorro mordia sua perna. Desmaio. Napoleão agitava uma bandeirinha americana sobre a mulher caída e fazia um dueto de latidos com o cachorro.³⁵

A criação de uma oficina regular de teatro ocorreu no final de 1921, tendo como objetivo pesquisar de modo sistemático as bases do teatro, para então criar uma nova forma de dramaturgia. Seu primeiro diretor foi Lothar Schreyer, que pretendia desenvolver um expressionismo ritualístico. Depois de sua demissão em 1923, Oskar Schlemmer assumiu o posto e, no mesmo ano, durante a grande exposição da Bauhaus, montou seu *Triadisches Ballett* [Balé triádico], com grande sucesso. Schlemmer desenvolvia de maneira rigidamente metódica um sistema prático e teórico para uma linguagem cênica não verbal. Suas apresentações baseavam-se numa análise precisa das relações entre personagem e espaço. Ele pretendia chegar a uma síntese das artes plásticas e dramáticas a partir da combinação de figurinos, cor, luz, som e movimento. Os interesses dos estudantes concentravam-se principalmente na ideia de apresentações teatrais mecanizadas, com personagens abstratos e elementos técnicos, como cenários dobráveis e efeitos de luz. Algumas peças também falavam da mecânica em si – por exemplo, Kurt Schmidt em seu *Mechanischen Ballett* [Balé mecânico] ou *Der Mann im Schaltbrett* [O homem no painel de controle], onde o criador da máquina, o “novo homem” da era das máquinas, torna-se vítima de seu próprio produto e é dominado, como uma marionete, por uma energia sobre-humana.³⁶

were an integral part of these parties. In particular the Lantern Festival and the Kite Festival that rang in the new semester were popular occasions for performances of this kind. Often they were improvisations or pantomimes performed by Bauhaus members, impromptu parodies of operas or theater performances being shown at the Weimar Theater, or short improvised grotesque scenes in which in Dadaist manner bourgeois values and educational traditions were ridiculed. One of the Bauhaus pupils, Xanti Schawinsky, commented on one of these improvisations:

Someone introduced himself as Napoleon Bonaparte and addressed someone else as Frau von Stein. Waterloo, Sunday hats, stock-market prices, and marriage proposals were the topics of discussion. A dog barked in between, played by a third individual. During a kiss—as she made clear, the first—the dog bit the lady on the leg, whereupon she fainted. Napoleon waved an American flag standing on the prone lady, executing a barking duet with the dog.³⁵

The regular theater workshop was founded in late 1921. The aim was to investigate systematically the basic principles of stage performance in order to develop a new form of theater. Its first director was Lothar Schreyer, who worked on creating a cultic form of Expressionism. After he was dismissed in 1923, Oskar Schlemmer took over the Bauhaus theater and in the same year performed his *Triadisches Ballett* [Triadic Ballet] at the large Bauhaus exhibition to great acclaim. Schlemmer worked in a strict methodological way to develop a theoretical and practical system for non-verbal stage language. His performances were based on an exact analysis of the relationships between figure and space. In the interplay between costumes, color, light, sound, and motion he sought to create a synthesis of the pictorial and performing arts.

The interests of the students were focused above all on the idea of mechanical theater performance with abstract figures and technical elements such as collapsible sets and light effects. Some of the plays also delved into and explored the field of mechanics, for example Kurt Schmidt in his *Mechanistisches Ballett* [Mechanistic Ballet] or the piece *Der Mann am Schaltbrett* [The Man at the Switchboard], where the creator of a machine, the “new man” of the machine age, is ruled like a marionette by external forces.³⁶

Viewed in terms of the experimental intensity that took place at the theater workshop and compared with the formal strictness of its design elements, Klee's puppets give the impression of a charming and almost old-fashioned alternative. With their strong individual features and hand-made imprecision, his figures stand in contrast to the standardized design of mechanical puppets. Klee's *Kasperl theater* did not compete with professional theatrical experiments; it was a part of life at the Bauhaus but as private theater and a family enterprise it stood outside of the progress-conscious scene.

Avaliados de acordo com a intensidade experimental que reinava na oficina de teatro e comparados ao rigor formal dos elementos conformativos em voga, os fantoches de Klee dão a impressão de um projeto alternativo simpático e quase antiquado. A enfática individualidade de cada personagem e as imprecisões de sua manufatura são um contraponto à padronização dos desenhos mecanizados de bonecos. O teatro de fantoches dos Klee não concordava com as experimentações profissionais de teatro. Como parte da vida na Bauhaus, tratava-se de um teatro privado e familiar, conscientemente apartado da cena sabidamente vanguardista.

A ESCOLHA PROFISSIONAL DE FELIX KLEE

Como já dissemos, os últimos bonecos datam de 1925. Nesse mesmo ano, Paul conversou com o filho sobre seu futuro profissional. Segundo a lembrança de Felix, a principal orientação do pai foi a seguinte: “Não se torne pintor, pois será difícil para você”. Em vez disso, ele incentivou a sugestão alternativa de Felix, o teatro, com a frase muitas vezes citada: “So chunnsch du halt zum Theater” [Então você vai para o teatro].³⁷ O conselho de Klee deve ter sido resultado de muitas observações. Ele provavelmente comparou as habilidades do filho no teatro e na pintura e apostou num talento que pôde observar durante quase dez anos nos teatros de fantoches de Felix. Desse modo, o teatro de fantoches se tornou o primeiro passo de sua futura profissão. Em 1926, ele começou a formação para diretor de ópera, primeiro no Friedrichstheater em Dessau, depois em Coburg e em Breslau, antes de aceitar, em 1931, seu primeiro trabalho como diretor no Stadttheater da Basileia.

Os bonecos, assim conta Aljoscha, filho de Felix, foram divididos entre Paul e Felix. Este ficou com os mais抗igos, de 1916, tão adorados por ele, enquanto Paul ficou com os mais recentes. O bombardeio sobre Würzburg em 1945 incendiou o apartamento de Felix Klee e seus fantoches foram destruídos, exceto Senhor Morte. Felix reencontrou mais bonecos ao retornar a Berna em 1948 e assumir o espólio da família. Em 1960, ele os apresentou pela primeira vez em seu livro de memórias, *Paul Klee. Leben und Werk in Dokumenten* [Paul Klee. Vida e obra em documentos];³⁸ em 1979, incorporou-os a uma exposição.³⁹ Felix relata, em inúmeros textos, suas lembranças do pai e naturalmente também dos fantoches. Graças a isso, temos hoje ao menos uma ideia aproximada do surgimento e da prática de apresentação do seu teatro de fantoches.

AS RÉPLICAS

Nos últimos anos, os fantoches de Klee deixaram a posição marginal em sua obra, tornando-se foco de interesse. Isso se deveu, por um lado, à procura do mercado de arte por trabalhos ainda pouco acessíveis de grandes artistas; por

FELIX KLEE'S CHOICE OF PROFESSION

As mentioned before, the last hand puppets were made in 1925. In the same year a conversation took place between father and son about Felix's professional future. As Felix recalled, the central message from his father was: “Don't become a painter, it will be very hard.” Instead he supported Felix's alternative suggestion—to work in the performing arts, with the often-cited confirmation: “So chunnsch du halt zum Theater” [“Well, then, you'll join the theater”].³⁷ Klee's recommendation was most certainly based on considerable evidence. He no doubt compared the painterly and acting abilities of his son and decided on a talent that he had observed in Felix's puppet theater performances for almost ten years.

Thus, for Felix, his puppet theater was a preliminary step toward his later profession. In 1926, he began his training as an opera director, first at the Friedrichstheater in Dessau, then in Coburg and Breslau before he received his first position in 1931 as director of the city theater of Basel.

As Felix's son Aljoscha has recounted, the puppets were divided between Paul and Felix. Felix took the earlier Kasperl figures of 1916 he loved so much; Paul kept the later ones. All of Felix's puppets, except for Mr. Death, were destroyed in his apartment in the 1945 bombing of Würzburg. The others were by Felix when he returned to Bern in 1948 to take over the family estate. In 1960, he published reproductions of them for the first time in his book *Paul Klee. Leben und Werk in Dokumenten*;³⁸ in 1979 he presented them for the first time in their own exhibition.³⁹ In numerous other texts he also described memories of his father and, of course, the hand puppets. It is due to these texts that we have an idea today of their history and of Felix's performances.

REPLICAS

During the last few years, Klee's hand puppets have shifted from a peripheral position within his oeuvre to the center of interest. On the one hand the search by art historians for works of art by great artists that are not yet widely known has contributed to this phenomenon but also the increasing interest in pedagogical aspects of art and the question of the interrelationship between childhood and creativity.⁴⁰ In this context the interest for the hand puppets grew not only in a spiritual manner but also quite practically in terms of exhibition objects. Queries for loans increased, but could not always be responded to positively due to the precarious state of preservation of the puppets. As a result the idea arose to make replicas of at least two of the Klee puppets, the *Selbstporträt* [Self-Portrait] and the *Breithrcrown* [Big-Eared Clown] (illustr. 45 and 46), so that they could travel to exhibitions. It was clear that, in order to create an authentic impression, these replicas would have to be as precise as possible. This meant firstly that the puppets had to be investigated with respect to how they were made.



45 Autorretrato e Palhaço orelhudo, originais e réplicas
Self-Portrait and Big-Eared Clown, originals and replicas

Foto [Photo]: Moritz Bösiger,
Berna [Bern]
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]

outro, também existe o interesse crescente por questões artístico-pedagógicas e pelo vínculo entre infância e criatividade.⁴⁰ Nesse contexto, o interesse pelos fantoches cresceu não apenas no sentido intelectual, como também num plano muito prático, ao considerá-los como objetos de exposição. Os pedidos de empréstimo se tornaram mais frequentes, mas não podiam ser aceitos devido ao precário estado de conservação dos bonecos. Surgiu então a ideia de produzir réplicas de ao menos dois fantoches de Klee, *Selbstporträt* [Autorretrato] e *Breitohrcloon* [Palhaço orelhudo] (ilustr. 45 e 46), a fim de fazê-los viajar. Estava claro que essas réplicas deviam ser exatas o suficiente para passar uma impressão de autenticidade. Duas condições se impunham para tanto: a primeira, o modo de sua confecção devia ser examinado atentamente; a segunda, as roupas e as cabeças – no caso destas últimas, ao menos sua superfície – deviam ser elaboradas com os materiais originais, reproduzindo de maneira fiel todas as imperfeições e marcas de uso presentes nos originais.⁴¹

O processo de produção foi o seguinte: num primeiro passo, as cabeças de ambos os bonecos passaram por uma tomografia computadorizada 3D.⁴² O conteúdo interno ficou visível, como também a parte externa foi apreendida em detalhes e de modo tridimensional. Esses dados, por sua vez, formaram a base para a produção de uma estereolitografia (uma cópia em positivo da forma da cabeça), que foi estruturada digitalmente em camadas.⁴³ Visto que o resultado mostrou que mesmo o processo de medição digital da tomografia, excepcionalmente exato, não conseguia captar de maneira suficiente as imperfeições, arranhados e trincamentos, ou seja, todas as imponderabilidades do artesanato artístico, decidiu-se por moldar a cabeça uma segunda vez, em cera, para que ela pudesse ser finalizada posteriormente, à mão. Assim começou o trabalho do restaurador.⁴⁴ A partir da cabeça de cera foi feita uma forma em negativo, que por sua vez permitiu a confecção da cabeça definitiva em porcelana fundida. Um passo complexo foi o tratamento da superfície, que deveria emprestar às cabeças a maior semelhança possível com os originais de Klee. Para o *Breitohrcloon* [Palhaço orelhudo], no qual o artista havia colado pedaços de jornal, foram usados jornais velhos dos anos 1920 para se alcançar o mesmo grau de amarelamento do original.

As roupas trouxeram problemas de outra monta. Em primeiro lugar, era preciso analisar exatamente a forma de sua confecção, principalmente para a reprodução do paletó de Klee em seu *Selbstporträt* [Autorretrato], a fim de se poder fazer um igual.⁴⁵ Além disso, os tecidos usados por Klee na época não foram encontrados, apesar do grande esforço de pesquisa. Dessa maneira, decidiu-se tecer os panos, tendo por base os materiais originais⁴⁶ e simular as marcas de uso a partir de intervenções posteriores. Ambos procedimentos fizeram com que, mesmo numa comparação direta, os bonecos sejam quase indiferenciáveis de seus clones.

Secondly the garments and heads – at least on the surface – had to be made from the same materials as those of the originals and all signs of wear and tear reproduced as seen on the originals.⁴¹

*The following procedure was finally chosen to reproduce the puppets. In a first step, the two puppet heads were investigated using 3-D X-ray computerized tomography.⁴² This procedure revealed the inner construction of the head, but more importantly it provided a three-dimensional record of the outer form in all its details. These data then formed the basis for the production of the so-called stereo-lithograph, a positive copy of the head form that was built up digitally in layers.⁴³ Since this showed that even the extremely precise digital measurement procedure of the tomography was not adequate to record all the unevenness, scratches, and cracks, i.e. all the imponderabilities of the artist's craftsmanship, it was decided to create the head once again in wax so that it could be worked on afterwards by hand. Thus began the work of the restorer.⁴⁴ For this purpose a negative form was made of the finished wax head which was then used to produce the final head in cast porcelain. An even more complex process was then necessary to treat the surface in order to make the copy as similar to the original as possible. For the *Breitohrcloon* [Big-Eared Clown], which was made with pieces of newspaper pasted together, old newspapers from the twenties were obtained in order to achieve the same degree of yellowing as in the original.*

*Other problems arose in connection with the garments. First of all, the technique and especially the treatment of Klee's suit in his *Selbstporträt* [Self-Portrait] had to be carefully analyzed so that the garment could be remade.⁴⁵ Another problem concerned the fabrics that Klee used at the time. Even intense research only revealed that these fabrics were no longer available. It was therefore decided to weave the fabric once again using the original materials⁴⁶ and to simulate the signs of wear and tear by treating the fabric thereafter. The results of both efforts show that even in a direct comparison it is practically impossible to detect a difference between the puppets and their clones. The success of this undertaking has led to the decision to reproduce further replicas in this manner.*



46 Os fantoches no estúdio de restauro do museu
The hand puppets in the restoration studio of the museum

Foto [Photo]: Stefan Moses,
Berna [Bern]
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]

NOTAS

- 1 KLEE, Felix. "Paul Klee's Marionetten". In: *Theater, Bühne, Bild*. Catálogo da exposição, Kunstwoche Köniz 1983, p. 113.
- 2 Publicado originalmente em HOPFENGART, Christine. "Hybrid Creatures – Klee's Hand Puppets Between Art and Kasperl Theater." In: *Paul Klee Hand Puppets*. Zentrum Paul Klee. Berna: Hatje Cantz, 2006.
- 3 Eles estavam no apartamento de Felix Klee em Würzburg e foram queimados no grande bombardeio sobre Würzburg, ocorrido em 16 mar. 1945.
- 4 FINKE, Ulrich. "Paul Klee's magische Welt des kleinen Theaters". In: *Kunstchronik*, ano 32, nº 8, 1979, p. 270. O texto relata que oito bonecos foram roubados na "Exposição de teatro alemão", em Magdeburg, 1927. Entretanto, essa afirmação não aparece em nenhum outro lugar e mesmo uma participação de Klee nessa exposição não está confirmada.
- 5 AHLFELD-HEYMANN, Marianne. *Und trotzdem überlebt. Ein jüdisches Schicksal aus Köln durch Frankreich nach Israel 1905–1955, mit Erinnerungen an Paul Klee*. Konstanz: Hartung-Gorre, 1994, p. 84.
- 6 Sobre Sasha von Sinnen, veja BIFFINGER, Stefan (org.), *Sasha-Puppen*. Berna: Benteli, 1999, p. 17 e segs; idem, *Ernst Morgenthaler*, 1887–1926. Berna: Benteli, 1994, p. 142.
- 7 Sobre o teatro de fantoches popular, cf. TILL, Wolfgang. *Puppentheater. Bilder, Figuren, Dokumente*. Munique: C. Wolf, 1986; WEGNER, Manfred (org.). *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert*. Colônia: Prometh, 1989; BERNSTENGEL, Olaf, TAUBE, Gerd e WEINKAUFF, Gina (orgs.). *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel*. Frankfurt a. M.: Nold, 1994.
- 8 KLEE, Felix. *Dinterin, vom Teufel getrieben*, 1914, lápis sobre papel, coleção do espólio da família Klee, Berna. Reproduzido em: *Felix. Arbeiten auf Papier. Bilder von Felix Klee 1913–1921*, catálogo da exposição. Kunstmuseum Reutlingen, 1991, p. 29.
- 9 Apud KLEE, Felix. *Paul Klee. Leben und Werk in Dokumenten, ausgewählt aus den nachgelassenen Aufzeichnungen und den unveröffentlichten Briefen*. Zurique: Diogenes, 1960, p. 36.
- 10 KLEE, Felix. "Diesseitig bin ich gar nicht fassbar ... Gedanken und Erinnerungen von seinem Sohn Felix". In: *Paul Klee*, catálogo da exposição. Galerie Schützenlaube, Visp, 1989, p. 11.
- 11 KLEE, Felix, 1960 (nota 9), p. 69.
- 12 KLEE, Felix, 1983 (nota 1), p. 113.
- 13 "Zweite Ausstellung der Redaktion der Blaue Reiter. Schwarz-Weiss, Kunsthändlung Hans Goltz, Munique, 1912; *Der Blaue Reiter*, Wassily Kandinsky e Franz Marc (org.). Munique: Piper, 1912, p. 109.
- 14 Veja HÜNEKE, Andreas. "Hinter einem Vorhang tanzende Gedanken". In: *Der Blaue Reiter*, Christine Hopfengart (org.), catálogo de exposição, Kunsthalle Bremen, 2000, p. 28.
- 15 Cf. também o episódio da bonequeira Lotte Pritzel, que Klee relata em seu diário. KLEE, Paul. *Tagebücher. 1898–1918*, Paul-Klee-Stiftung (org.), Kunstmuseum Bern, Ostfildern, 1988, nº 882.
- 16 Sobre o teatro de Papa Schmid, veja TILL, 1986 (nota 7), p. 83 e segs.
- 17 Sobre Poccetti, veja NÖBEL, Manfred. "Franz Poccetti – Ein Klassiker und sein Theater". In: WEGNER, 1989 (nota 7), pp. 48 e segs.
- 18 Cf. KLEE, Paul, carta para Lily Klee, 3 dez. 1921. Trata-se da discussão sobre dois livros de Poccetti: "Anotei rapidamente o conteúdo de ambos os livros de Poccetti que estão com Felix no envelope de sua carta, me parece que há algo de novo ali, o quanto você pode comparar depois". KLEE, Paul. *Briefe an die Familie. 1893–1940*, Felix Klee (org.), 2 vols. Colônia: DuMont, 1979, vol. 2, p. 983.
- 19 Sobre o teatro de Paul Brann, cf. TILL, 1986 (nota 7), pp. 93 e segs.
- 20 Larifari. *Drei Kasperlspiele von Otto Blümel*, Munique, 1917. O livro foi reeditado por Manfred Wegner em 1996 na editora Buchendorfer, Munique, e recebeu um posfácio. Na edição original há menção a um copyright de 1914, mas o lançamento ocorreu apenas em 1917. Veja *Lieder & Larifari. Hermann Hesse und Otto Blümel. Eine Künstlerfreundschaft*, editado por Roland Stark, catálogo da exposição. Hermann-Hesse-Höri-Museum, Gaienhofen, 2005, p. 31.
- 21 KLEE, Felix. "Erinnerungen an meinen Vater". In: *Paul Klee*, catálogo da exposição. Albertinum/Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 1984, p. 9.
- 22 GLAESEMER, Jürgen. "Die Plastik von Paul Klee". In: *Paul Klee. Das graphische und plastische Werk*, catálogo da exposição. Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, 1974, p. 70.
- 23 KLEE, Paul. *Ohne Titel*, c. 1920, Zentrum Paul Klee, Berna; ilustr. idem, p. 75.

- 24 Veja a resenha da exposição. In: *Kunstchronik und Kunstmärkt*, ano 55, nova série XXXI, nº 37, 11 jun. 1921, pp. 723 e segs.
- 25 HARTLAUB, Gustav, carta para Paul Klee, 19 set. 1918. Städtische Kunsthalle Mannheim, seção de documentos antigos, pasta "Künstlerische Puppenschau"; a exposição recebeu o nome de *Künstlerische Puppenschau* e ficou aberta de dez. 1918 até jan. 1919.
- 26 KLEE, Paul, cartão postal a Gustav Hartlaub, 23 set. 1918, Städtische Kunsthalle Mannheim, seção de documentos antigos, pasta "Künstlerische Puppenschau".
- 27 HARTLAUB, Gustav, carta para Paul Klee, 4 out. 1918; KLEE, Paul, cartão postal a Gustav Hartlaub, 9 out. 1918; Städtische Kunsthalle Mannheim, seção de documentos antigos, pasta "Künstlerische Puppenschau".
- 28 KLEE, Felix, 1983 (nota 1), p. 113; sobre o tamanho da caixa cênica, cf. FINKE, 1979 (nota 4), p. 270.
- 29 Informação de Manfred Wegner, curador da coleção de teatro de fantoches no Stadtmuseum, Munique.
- 30 AICHINGER-GROSCH, Juliane. In: Ludwig Grote (org.), *Erinnerungen an Paul Klee*, Munique: Prestel, 1959, p. 48; relato semelhante de Marianne Ahlfeld-Heymann. In: idem, p. 66.
- 31 Apud KLÜVER, Henning. "Paul Klee's Welttheater". In: *Zeit-Magazin*, nº 17, 23 abr. 1982, p. 26.
- 32 KLEE, Felix, 1983 (nota 1), p. 29.
- 33 KLEE, Felix. "Curriculum vitae von Felix Klee über Felix Klee". In: *Keimlinge der grossen Kunst, Kindheits- und Jugendwerke des Felix Klee*, catálogo de exposição. Kinder- und Jugendwerke-Museum, Halle/Westfalen, Mönchengladbach, 1988, p. 24.
- 34 Assim p. ex. no filme de Werner Zeindler – "Sollte alles denn gewusst sein?" – Wege zu Paul Klee, Hermann Hesse und Otto Blümel. Eine Künstlerfreundschaft, ed. Roland Stark, exh. cat. Hermann-Hesse-Höri-Museum (Gaienhofen), 2005, p. 31.
- 35 Apud SCHEPER, Dirk. Oskar Schlemmer. *Das triadische Ballett und die Bauhausbühne*. Berlim: Akademie der Künste, 1988, p. 72.
- 36 Idem, pp. 98 e seg.
- 37 KLEE, Felix, 1984 (nota 21), p. 9.
- 38 KLEE, Felix, 1960 (nota 9), ilustr. pp. 144–148, 297.
- 39 Paul Klee. *Puppen, Plastiken, Reliefs, Masken, Theater*, catálogo da exposição. Galerie suisse de Paris, Neuchâtel 1979.
- 40 Cf. FINEBERG, Jonathan, *Mit dem Auge des Kindes. Kinderzeichnungen und moderne Kunst*, Helmut Friedel e Josef Helfenstein (org.), catálogo da exposição. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munique e Kunstmuseum Bern 1995; *Kunst ein Kinderspiel*, Max Hollein e

ENDNOTES

- 1 KLEE, Felix, "Paul Klee's Marionetten," in *Theater, Bühne, Bild*, exh. cat. *Kunstwoche Köniz* (Köniz, 1983), p. 113.
- 2 Originally published in HOPFENGART, Christine. "Hybrid Creatures – Klee's Hand Puppets Between Art and Kasperl Theater." In: *Paul Klee Hand Puppets*. Zentrum Paul Klee. Berna: Hatje Cantz, 2006.
- 3 They were in Felix Klee's apartment in Würzburg and burned during the extensive bomb attack on Würzburg on Mar. 16, 1945. The number of destroyed puppets that Felix cites varies from text to text.
- 4 FINKE, Ulrich. "Paul Klee's magische Welt des kleinen Theaters". In: *Kunstchronik*, 32, no. 8, (1979), p. 270. In this article he reports that eight puppets were stolen at the Deutsche Theater-Ausstellung (German Theater Exhibition) in Magdeburg, 1927.
- 5 Este e todos os trabalhos posteriores na confecção da cabeça foram realizados por Moritz Bösiger, Berna.
- 6 AHLFELD-HEYMANN, Marianne. *Und trotzdem überlebt. Ein jüdisches Schicksal aus Köln durch Frankreich nach Israel 1905–1955, mit Erinnerungen an Paul Klee*. Konstanz: Hartung-Gorre, 1994, p. 84.
- 7 For more on Sasha von Sinner, see BIFFINGER, Stefan (ed.), *Sasha-Puppen* (Bern, 1999), pp. 17f.; id., Ernst Morgenthaler. 1887–1926 (Bern, 1994), p. 142.
- 8 KLEE, Felix. *Dinterin, vom Teufel getrieben*, 1914, pencil on paper, Klee Family Estate Collection, Bern, fig. in *Felix. Arbeiten auf Papier*. Bilder von Felix Klee 1913–1921, exh. cat. *Kunstverein Reutlingen*, Reutlingen, 1991, p. 29.
- 9 Quoted in KLEE, Felix. Paul Klee. Leben und Werk in Dokumenten, ausgewählt aus den nachgelassenen Aufzeichnungen und den unveröffentlichten Briefen (Zurich, 1960), p. 36.
- 10 KLEE, Felix. "Diesseitig bin ich gar nicht fassbar ... Gedanken und Erinnerungen von seinem Sohn Felix," in Paul Klee, exh. cat. *Schützenlaube* (Visp, 1989), p. 11.
- 11 KLEE, Felix, 1960 (see note 9), p. 69.
- 12 KLEE, Felix, 1983 (see note 1), p. 113.
- 13 Zweite Ausstellung der Redaktion der Blaue Reiter. Schwarz-Weiss, Kunsthändlung Hans Goltz, Munich, 1912; *Der Blaue Reiter*, ed. Wassily Kandinsky e Franz Marc (Munich, 1912), p. 109.
- 14 See HÜNEKE, Andreas. "Hinter einem Vorhang tanzende Gedanken," in *Der Blaue Reiter*, ed. by Christine Hopfengart, exh. cat. Kunsthalle Bremen. Cologne, 2000, p. 28.
- 15 See, for example, the episode with the puppet maker Lotte Pritzel that Klee describes in his diary: KLEE, Paul. *Tagebücher. 1898–1918*, ed. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern (Ostfildern, 1988), no. 882.
- 16 For Papa Schmid's theater, see TILL, 1986 (see note 7), pp. 83 ff.
- 17 For Poccetti, see NÖBEL, Manfred. "Franz Poccetti – Ein Klassiker und sein Theater," in WEGNER, 1989 (see note 7), pp. 48 ff.
- 18 Cf. KLEE, Paul, letter to Lily Klee, Dec. 3, 1921: There Klee refers to two Poccetti books: "I have made a note of the content of both of Felix's Poccetti books on the cover of your letter, it seems to me that there are some new things in the book; you will see how much." In: KLEE, Paul. Briefe an die Familie. 1893–1940, 2 vol., ed. Felix Klee (Cologne, 1979), vol. 2, p. 983.
- 19 For Paul Brann's theater, see Till 1986 (see note 7), pp. 93 ff.
- 20 Larifari. Drei Kasperlspiele von Otto Blümel, (Munich, 1917). The book was published again by Manfred Wegner with a foreword (Munich, 1996). In the original edition the copyright is imprinted as 1914; but the book actually appeared in 1917. See Lieder & Larifari. Hermann Hesse and Otto Blümel. Eine Künstlerfreundschaft, ed. Roland Stark, exh. cat. Hermann-Hesse-Höri-Museum (Gaienhofen), 2005, p. 31.
- 21 KLEE, Felix. "Erinnerungen an meinen Vater." In: "Wege zu Paul Klee, exh. cat. Albertinum/Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Dresden, 1984, p. 9.
- 22 GLÄSEMER, Jürgen. "Die Plastik von Paul Klee." In: Paul Klee. Das graphische und plastische Werk, ed. Helmut Friedel and Josef Helfenstein, exh. cat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, and Kunstmuseum Bern. Ostfildern, 1995. Kunst ein Kinderspiel, ed. Max Hollein and Gunda Luyken, exh. cat. Schirn Kunsthalle (Frankfurt am Main, 2004). Les enfants terribles. Il linguaggio dell'infanzia nell'arte 1909–2004, exh. cat. Museo Cantonale d'Arte (Lugano, 2004).
- 23 KLEE, Paul. Untitled, around 1920, Zentrum Paul Klee, Bern; fig. ibid., p. 75.
- 24 See the review of the exhibition in *Kunstchronik und Kunstmärkt*, 55, new series XXXI, no. 37 (Jun. 11, 1921), pp. 723 f.
- 25 HARTLAUB, Gustav, letter to Paul Klee, Sept. 19, 1918, Städtische Kunsthalle Mannheim, old file collection, file "Künstlerische Puppenschau." The exhibition's title was Künstlerische Puppenschau (Artistic Puppet Show) and it ran from Dec. 1918 to Jan. 1919.
- 26 KLEE, Paul, postcard to Gustav Hartlaub, Sept. 23, 1918, Städtische Kunsthalle Mannheim, old file collection, file "Künstlerische Puppenschau."
- 27 HARTLAUB, Gustav, letter to Paul Klee, Oct. 4, 1918; KLEE, Paul, postcard to Gustav Hartlaub, Oct. 9, 1918, Städtische Kunsthalle Mannheim, old file collection, file "Künstlerische Puppenschau."
- 28 KLEE, Felix, 1983 (see note 1), p. 113; on the size of the stage, see FINKE, 1979 (see note 4), p. 270.
- 29 Information from Manfred Wegner, curator of the puppet theater collection at the Münchener Stadtmuseum.
- 30 AICHINGER-GROSCH, Juliane. In: Ludwig Grote (ed.), *Erinnerungen an Paul Klee*, (Munich, 1959), p. 48; likewise also Marianne Ahlfeld-Heymann in ibid., p. 66.
- 31 Quoted in KLÜVER, Henning, "Paul Klee's Welttheater," *Zeit-Magazin*, no. 17 (Apr. 23, 1982), p. 26.
- 32 KLEE, Felix, 1983 (see note 1), p. 29.
- 33 KLEE, Felix, "Curriculum vitae von Felix Klee über Felix Klee," in *Keimlinge der grossen Kunst. Kindheits- und Jugendwerke des Felix Klee*, exh. cat. Kinder- und Jugendwerke-Museum, Halle/Westfalen (Mönchengladbach, 1988), p. 24.
- 34 For example in the documentary film by Werner Zindler, "Sollte alles denn gewusst sein?" – Wege zu Paul Klee, Germany (SWR), 1989.
- 35 Quoted in SCHEPER, Dirk, Oskar Schlemmer. Das triadische Ballett und die Bauhausbühne (Berlin, 1988), p. 72.
- 36 Ibid., pp. 98 ff.
- 37 KLEE, Felix, 1984 (see note 21), p. 9.
- 38 KLEE, Felix, 1960 (see note 9), illustrations on pp. 144–148, 297.
- 39 Paul Klee. Puppen, Plastiken, Reliefs, Masken, Theater, exh. cat. Galerie suisse de Paris (Neuchâtel, 1979).
- 40 See FINEBERG, Jonathan, *Mit dem Auge des Kindes. Kinderzeichnungen und moderne Kunst*, Helmut Friedel and Josef Helfenstein, exh. cat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, and Kunstmuseum Bern. Ostfildern, 1995. Kunst ein Kinderspiel, ed. Max Hollein and Gunda Luyken, exh. cat. Schirn Kunsthalle (Frankfurt am Main, 2004). Les enfants terribles. Il linguaggio dell'infanzia nell'arte 1909–2004, exh. cat. Museo Cantonale d'Arte (Lugano, 2004).
- 41 The production of the copies was initiated in 2003/04 by the Paul-Klee-Stiftung, Bern; supervised by Fabienne Eggelhöfer.
- 42 Executed by the casting laboratory of the Fachhochschule Aalen, Germany.
- 43 Carried out by the Fachhochschule beider Basel (FHBB), Muttenz, supervised by Ralf Schumacher and Thomas Reimann; they also continuously contributed their advice on technical matters to the project. (The FHBB has been combined with Fachhochschule Brugg and Olten since Jan. 1, 2006 to form the Fachhochschule Nordwestschweiz FHNW)
- 44 This and other works on the head were executed by Moritz Bösiger, Bern.
- 45 This work was carried out by Christiane Jacob, Bern.
- 46 Executed by Beatrice Schmid, Langnau.

BIBLIOGRAFIA
[BIBLIOGRAPHY]

AHLFELD-HEYMANN, Marianne.
Und trotzdem überlebt. Ein jüdisches Schicksal aus Köln durch Frankreich nach Israel 1905 – 1955, mit Erinnerungen an Paul Klee. Konstanz: Hartung-Gorre, 1994.

BERNSTENGEL, Olaf, TAUBE, Gerd e [and] WEINKAUFF, Gina (orgs.) [ed.]. *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel.* Frankfurt a. M.: Nold, 1994.

BIFFINGER, Stefan (org.) [ed.],
Sasha-Puppen. Berna [Bern]: Benteli, 1999.

_____. *Ernst Morgenthaler, 1887–1926.* Berna [Bern]: Benteli, 1994.

HÜNEKE, Siehe Andreas. "Hinter einem Vorhang tanzende Gedanken". In: *Der Blaue Reiter*, Christine Hopfengart (org.) [ed.], catálogo de exposição [exhibititon catalog], Kunsthalle Bremen, 2000.

KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz (org.) [ed.]. *Der Blaue Reiter*, Munique [Munich]: Piper, 1912.

KLEE, Felix. *Paul Klee. Leben und Werk in Dokumenten, ausgewählt aus den nachgelassenen Aufzeichnungen und den unveröffentlichten Briefen.* Zurique [Zurich]: Diogenes, 1960.

_____. "Diesseitig bin ich gar nicht fassbar ... Gedanken und Erinnerungen von seinem Sohn Felix". In: *Paul Klee*, catálogo da exposição [exhibition catalog], Galerie Schützenlaube, Visp, 1989, p. 11.

KLEE, Paul. *Tagebücher. 1898–1918*, Paul-Klee-Stiftung (org.) [ed.], Kunstmuseum Bern, Ostfildern, 1988, n° 882.

_____. *Briefe an die Familie. 1893–1940*, Felix Klee (org.) [ed.], 2 vols. Colônia [Köln]: DuMonte, 1979, vol. 2.

SCHEPER, Dirk. *Oskar Schlemmer. Das triadische Ballett und die Bauhausbühne.* Berlim [Berlin]: Akademie der Künste, 1988.

WEGNER, Manfred (org.) [ed.]. *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert.* Colônia [Köln]: Prometh, 1989.

WALTER BENJAMIN E O ANJO NOVO

WALTER BENJAMIN AND THE NEW ANGEL

— Taisa Palhares

“A verdadeira destinação de uma revista é anunciar o espírito da sua época.”¹ Assim definia Walter Benjamin a tarefa da revista de crítica que pretendia dirigir em 1921 e que batizou com o título do desenho aquarelado recém-adquirido de Paul Klee, *Angelus Novus* (1920) (ilustr. 47). Desde então, o anjo novo será evocado constantemente em seus escritos e cartas. Pode-se dizer que sua imagem se torna, como escreve seu amigo Gershom Scholem, uma figura que inspira Benjamin à meditação e por isso terá um papel significativo por todo o tempo que permanecer em sua coleção.²

Angelus Novus não foi o primeiro trabalho de Klee na coleção de Benjamin. Um ano antes de comprá-lo por 1.000 marcos do galerista Hans Goltz, o filósofo ganhou de aniversário de sua esposa Dora, em julho de 1920, como atesta carta endereçada a Scholem, a pintura *Vorführung des Wunders* [A apresentação do milagre] (1916).³ Benjamin era um admirador do trabalho de Paul Klee desde os anos 1910, e o considerava um dos principais pintores modernos, ao lado de Kandinsky, e por vezes Chagall e August Macke. Sobre *Vorführung des Wunders* ele afirmará que é “uma das pinturas mais belas dentre todas as pinturas dele que eu já vi”.⁴ Apesar disso, nunca mais irá comentá-la publicamente.

O anjo recebe atenção especial depois que ele o adquire. O esforço de Benjamin para mantê-lo junto de si até o limite do possível e salvá-lo da destruição real testemunha a afeição estreita que devotava a essa imagem. Quando é obrigado a se exilar em 1933, por conta da ascensão do nazismo na Alemanha, separa-se dele pela primeira vez. Mas em 1935 uma amiga o leva a Paris e lá a obra permanece com Benjamin até o momento de sua fuga, em junho de 1940. Antes de deixar a capital francesa, ele tem o cuidado de retirar o desenho da moldura e coloca-lo numa valise junto aos escritos que gostaria que fossem salvos da catástrofe iminente. Deixa textos e a obra de Klee aos cuidados do escritor e filósofo Georges Bataille, então funcionário da Bibliothèque Nationale, que irá esconder o material até o fim da Segunda Guerra Mundial. Posteriormente, o anjo é enviado ao filósofo alemão Theodor W. Adorno, então exilado nos Estados Unidos, e com este retornará à Europa em 1949. Após anos de disputa entre G. Scholem e Stefan Benjamin, filho único e herdeiro legal de Benjamin, *Angelus Novus* será levado a Jerusalém em 1972. Enfim, o “mensageiro da Cabala”, como Benjamin o chamou algumas vezes, encontra seu destino final.⁵

*The true destiny of a magazine is to portray the spirit of its time.*¹ This was how Walter Benjamin defined the task of the magazine of criticism he aimed to direct in 1921 and which he christened with the title of the watercolored drawing he had recently acquired from Paul Klee, *Angelus Novus* (1920) (illust. 47). From then on, he would constantly refer to the new angel in his writings and letters. According to the philosopher's friend Gershom Scholem, the angel became a figure that inspired Benjamin to meditate, and for this reason it was to play a significant role for the entire time it remained in his collection.²

Angelus Novus was not Klee's first work in Benjamin's collection. As attested by a letter addressed to Scholem, one year before buying it from gallerist Hans Goltz for 1,000 marks, the philosopher received from his wife Dora, in July 1920, the painting *Vorführung des Wunders* [The Presentation of the Miracle] (1916).³ Benjamin had been an admirer of the work of Paul Klee since the 1910s, and considered him one of the main modern painters, alongside Kandinsky, and sometimes Chagall and August Macke. About *Vorführung des Wunders* he would affirm that it was “one of the most beautiful paintings of all his paintings that I have seen.”⁴ Even so, he never commented on it publicly again.

The angel received special attention after he acquired it. Benjamin's effort to keep it together with him for as long as possible, to save it from real destruction, attests to the intense affection he devoted to this image. When he was forced into exile in 1933, because of the rise of Nazism in Germany, he separated from it for the first time. But in 1935 a friend brought it to Paris, where it remained with Benjamin up to the moment he fled from that city, in June 1940. Before leaving the French capital, he took the care to remove the drawing from its frame and place it in a briefcase together with the writings he wanted to save from the imminent catastrophe. He left texts and the work by Klee in the care of writer and philosopher Georges Bataille, who was then working for the Bibliothèque Nationale, who hid the material until the end of World War II. Later, the angel was sent to the German philosopher Theodor W. Adorno, then exiled in the United States, and returned with him to Europe in 1949. After years of dispute between G. Scholem and Stefan Benjamin (Benjamin's only son and legal heir), *Angelus Novus* was brought to Jerusalem in 1972. Finally, the “messenger of the Kabbalah” as Benjamin sometimes called it, found its final destination.⁵

Apesar de não ser considerado um dos trabalhos mais importantes de Klee, o anjo novo talvez seja uma das obras mais icônicas do século XX. O pequeno decalque a óleo e aquarela realizado em Munique em 1920, que participou da primeira retrospectiva do artista na galeria Neue Kunst Hans Goltz,⁶ sem dúvida ganha sua notoriedade, em grande parte a partir da leitura que Benjamin fez dele. Não há notícias precisas sobre o que motivou Benjamin a escolher essa obra. Certamente, ele não visitou a exposição de Klee em 1920, mas em 1921 menciona rapidamente, numa carta a Scholem, uma “pequena exposição” de Klee em Berlim, como uma das atrações da cidade.⁷ Sabe-se que adquire a obra em Munique diretamente de Goltz, entre junho e julho do mesmo ano, contudo a mesma permanece até novembro no apartamento de Scholem, que na época residia naquela cidade.⁸ Passando por diversas dificuldades pessoais e materiais, Benjamin não tinha endereço fixo em Berlim.⁹

O fato é que, além da admiração pela obra de Paul Klee, os interesses intelectuais de Benjamin gravitavam em torno de temas ou objetos que de certa maneira ele via encarnados no anjo moderno. Sua aparência enigmática – entre humana e divina, angelical e satânica, profana e sagrada, grave e cômica – acabou sendo explorada pelo filósofo como a alegoria de toda uma época. Benjamin e Klee partilham naquele momento a experiência traumática do primeiro pós-guerra. Ironicamente, Benjamin consegue se livrar do serviço militar, estabelecendo residência na Suíça em 1917, onde permanece até o início de 1920.¹⁰ Nesse período, ele se ocupa de estudos sobre a mística judaica e a Cabala, a angelologia, a filosofia da linguagem, e simultaneamente persegue suas leituras de Platão, Kant, do romanticismo alemão, de Goethe e Baudelaire, mas também de seus contemporâneos, como Ernst Bloch e Georg Lukács. Grosso modo, predomina entre seu círculo intelectual a combinação do sentimento de descrença diante da situação mundial e do destino da modernidade, com uma tentativa de repensar um caminho alternativo ao mundo burguês. Nota-se que seu interesse pelo romantismo, partilhado por muitos artistas modernos, volta-se já à questão do messianismo, que para ele era o coração da crítica e da concepção transcendental de arte românticas. Nesse sentido, a obra de arte é vista como mediadora de uma verdade metafísica, ou melhor, místico-religiosa.

Essa concepção não parece distante das ideias de Paul Klee, que, em seu importante texto “Confissão criadora”, escreve a famosa frase: “A arte não reproduz o visível, ela torna visível”.¹¹ Também em seu “Diário” anota em julho de 1917, em meio ao serviço militar, que “para começar, a verdade verdadeira, propriamente dita, jaz no âmago das coisas, invisível”. E sobre a evolução do seu trabalho naqueles anos, irá dizer: “Passei a não ver mais a arte como abstrata. Restou apenas a abstração da transitoriedade. O objeto continuava sendo o mundo, ainda que não este mundo visível”.¹² E, de certa maneira, associa essa necessidade de “transfiguração” por meio das formas ao impacto da guerra em sua vida.¹³ Seria difícil desenvolver, de forma breve,

Although it is not considered one of Klee's most important works, the new angel is perhaps one of the most iconic artworks of the 20th century. The small tracing in oil paint and watercolor made in Munich in 1920, which participated in the artist's retrospective in the gallery Neue Kunst Hans Goltz,⁶ certainly acquired its fame largely due to the reading that Benjamin made of it. There is no precise basis for knowing what motivated Benjamin to choose this artwork. Certainly, he did not visit Klee's exhibition in 1920, but in 1921 he briefly mentioned, in a letter to Scholem, a “small exhibition” by Klee in Berlin, as one of the city's attractions.⁷ It is known that he acquired the work in Munich directly from Goltz, between June and July of that same year, although it remained until November in Scholem's apartment, who was living in the city at that time.⁸ As he was going through various personal and material difficulties, Benjamin did not have a fixed address in Berlin.⁹

Beyond his admiration for the work of Paul Klee, Benjamin's intellectual interests revolved around themes or objects that he somehow saw incarnated in the modern angel. Its enigmatic appearance – between human and divine, angelic and satanic, profane and sacred, serious and comic – wound up being explored by the philosopher as an allegory of an entire era. At that moment, Benjamin and Klee were sharing in the traumatic experience of the post-World War I period. Ironically, Benjamin had managed to avoid military service, establishing residence in Switzerland in 1917, where he remained up to early 1920.¹⁰ He spent that period focused on studies on Jewish mysticism and Kabbalah, angelology, and the philosophy of language, while simultaneously pursuing his readings of Plato, Kant, German romanticism, Goethe and Baudelaire, as well as his contemporaries, such as Ernst Bloch and Georg Lukács. His intellectual circle was largely under the spell of disbelief concerning the world situation and the destiny of modernity, attempting to rethink a path as an alternative to the bourgeois world. Consistent with his interest in romanticism – which he shared with many modern artists – he was attentive to the question of messianism, which for him was the heart of both the criticism and the transcendental conception of the romantic arts. He thus saw the work of art as a mediator of a metaphysical (that is, a mystic-religious) truth.

This concept does not seem far from the ideas of Paul Klee, who in his important text “Creative Confession,” wrote the famous phrase: “Art does not reproduce the visible, rather, it makes visible.”¹¹ Also in his “Diary” he noted on July 1917, during his military service, that “to begin, the true truth, strictly speaking, lies at the core of things, invisible.” And about the evolution of his work in those years, he said: “I began to no longer see art as abstract. The only thing left was the abstraction of transitoriness. The object continued being the world, though not this visible one.”¹² And, in a certain way, he associated this need for “transfiguration” with the ways that the war impacted on his life.¹³ It would be difficult to briefly define a shared philosophical basis, or

a base filosófica comum, ou a *Weltanschauung* [visão de mundo] que aproxima Benjamin e Klee. Mas há com certeza entre eles afinidades eletivas que decorrem de uma base romântica comum e de uma visão crítica diante do presente histórico que engendraria a necessidade de ir além do prosaico, com vistas à compreensão de um sentido mais amplo ou absoluto do mundo.

Sabe-se que Benjamin era um estudioso da angelologia cabalística. Sua primeira interpretação de *Angelus Novus* remete à tradição talmúdica. Em um texto escrito como anúncio da revista que foi batizada com o nome do trabalho de Klee, ele lembra:

Há mesmo uma lenda talmúdica segundo a qual os anjos – a cada momento sempre novos, em legiões infinitas – são criados para, depois de terem entoado os seus hinos na presença de Deus, deixarem de existir e se dissolverem no nada.¹⁴

Para ele, essa pequena história é a alegoria do lado efêmero da verdade da atualidade, que ele contrapõe à novidade, como os anjos perecíveis, aniquilados imediatamente após anunciar sua mensagem.¹⁵ E antes mesmo que seja possível nomeá-los, “desaparecem como a centelha no carvão”¹⁶ Ao retomar essa figura, já então como o “anjo da história”, no texto seminal com suas teses “Sobre o conceito de história” (1940), Benjamin irá insistir no caráter fugaz e na condição de revelação que a verdade histórica-filosófica tem para ele, quando afirma que “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento que é reconhecido”.¹⁷ Trata-se daquela frágil força messiânica contida no passado e que deve ser atualizada no presente, a única capaz de mudar o curso dos acontecimentos e realizar a revolução como redenção.

É provável que o artista suíço conhecesse essa lenda. Contudo, a interpretação de Benjamin deixa claro que a figura desse anjo é muito mais que uma ilustração. Seu olhar alegórico retira da imagem a força do invisível que se revela no visível, e nesse sentido é fiel ao espírito da obra de Klee. Sabe-se que este também manteve um interesse permanente nas figuras de anjo, que aparecem como representações ambíguas e imperfeitas. Como no caso do *Angelus Novus*, elas ocupam o espaço intermediário entre o sobrenatural e o mundano.

Não podemos deixar de notar que a estranheza dessa figura que flutua e ao mesmo tempo possui características humanas – as orelhas avantajadas, as asas abertas que parecem braços, o olhar expressivo que nos faz entrever a visualização de algo assustador – denota também um lado satânico. É revelador que, num segundo momento, Benjamin tenha associado essa imagem ao seu “anjo da guarda”, num texto particularmente enigmático intitulado “Agesilaus Santander” (1933). Como observa Scholem em sua interpretação, o título é um anagrama de “Der Angelus Satanas”, que na carta de São Paulo aos Coríntios é identificado com o Lúcifer decaído, revoltado.¹⁸ O possível

worldview, that approximates Benjamin and Klee. But there are certainly elective affinities between them that sprang from a common romantic basis and from a critical vision regarding the historical present that made it necessary for them to go beyond the prosaic, aiming to comprehend a wider or absolute meaning for the world.

It is known that Benjamin was a scholar of Kabbalist angelology. His first interpretation of Angelus Novus refers to the Talmudic tradition. In a text written to publicize the magazine that had been christened with the title of Klee's work, he recalls:

*There is even a Talmudic legend that says that the angels – at each moment always new, in countless throngs – are created with the sole purpose of singing their hymns in the presence of God, only to then suddenly disappear into nothingness.*¹⁴

*For him, this brief story is the allegory of the ephemeral side of the truth of the current times, which he counterposes to novelty, like the perishable angels, annihilated immediately after announcing their message.*¹⁵ And even before it is possible to name them, “they pass away as the spark on the coals.”¹⁶ Upon returning to this figure, in its identity as the “angel of history,” in the seminal text of his thesis “On the Concept of History” (1940), Benjamin insisted on the fleeting character and the condition of revelation that historical-philosophical truth had for him, when he states that “the true picture of the past whizzes by. Only as a picture, which flashes its final farewell in the moment of its recognizability.”¹⁷ This concerns that fragile messianic force contained in the past and which should be updated in the present, the only thing able to change the course of the events and to bring about the revolution as a redemption.

The Swiss artist probably knew this legend. However, Benjamin's interpretation makes it clear that the figure of this angel is much more than an illustration. His allegorical outlook removes from the image the power of the invisible that is revealed in the visible, and in this sense it is faithful to the spirit of Klee's work. Klee also maintained a constant interest in figures of angels, which appear in his work as ambiguous and imperfect depictions. As in the case of Angelus Novus, they occupy the space that lies between the supernatural and the earthly.

It must be noted that the strangeness of this figure that floats and simultaneously possesses human characteristics – the large ears, the open wings that look like arms, the facial expression of startlement – also denotes a satanic side. It is revealing that, at one later point Benjamin associated this image to his “guardian angel,” in a particularly enigmatic text entitled “Agesilaus Santander” (1933). As Scholem observes in his interpretation, the title is an anagram of “Der Angelus Satanas,” which in St. Paul's letter to the Corinthians is identified with the fallen, rebellious Lucifer.¹⁸ The possible demonic side of this figure, which in Benjamin seems to be inspired by Baudelaire's

lado demoníaco dessa figura, que em Benjamin parece encontrar inspiração também nos poemas de Baudelaire, evidencia o núcleo de uma verdade histórica, que não escapa a Klee. Numa passagem particularmente instigante de seus Diários, escrita quando o mesmo se encontrava no serviço militar em 1917, durante a Primeira Guerra Mundial, ele diz:

Ontem à noite consegui pintar muito bem. O resultado foi uma aquarela ao estilo da miniatura, nada de novo, mas uma boa ampliação da série. Algo de novo se prepara, o diabólico deverá se mesclar ao celestial. O dualismo não será tratado como tal, mas sob o ângulo de sua unidade complementar. A convicção eu já tenho. O elemento diabólico surge aqui e ali e não pode mais ser reprimido. Pois a verdade exige a presença de todos os elementos juntos.¹⁹

Pode-se dizer que, em sua leitura derradeira do anjo, Benjamin finalmente o transforma numa alegoria da modernidade, e que em sua verdade ainda tem algo a nos dizer. É na Tese 9 que a pequena aquarela de Klee torna-se o “anjo da história”: mensageiro e testemunha da catástrofe que se avizinha e a qual ele não pode deter. A beleza desse texto exige que ele seja retomado em sua letra:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.²⁰

Como observa Michel Löwy, esse trecho é o texto de Benjamin mais citado, conhecido e utilizado de que se tem notícia, por isso não nos cabe exaurir toda a sua força sugestiva aqui. Em seu caráter alegórico, ele também possui uma força messiânica que deve ser atualizada pela legibilidade do momento histórico de cada leitor. Como lembra o comentador, “certamente marcou a imaginação de nossa época – sem dúvida porque toca de maneira um tanto profunda na crise da cultura moderna”.²¹ Aquilo que para uma visão positivista da história é entendido como um desenvolvimento em direção a um futuro promissor, definido sob o conceito de “progresso” – uma noção central para o pensamento moderno – Benjamin contrapõe à imagem da destruição. O anjo novo, que canta

programs, demonstrates the core of a historic truth, which does not escape Klee. In a particularly instigating passage in his diaries, written during his World War I military service in 1917, he says:

*Last night I managed to paint very well. The result was a watercolor in the style of the miniatures, nothing new, but a good enlargement of the series. Something new is being prepared, the diabolical will be mixed with the celestial. The dualism will not be treated as such, but through a standpoint of their complementary unity. I already have this conviction. The diabolical element is arising here and there, and can no longer be repressed. Because the truth requires the presence of both elements together.*¹⁹

It can be said that in his ultimate reading of the angel, Benjamin finally transforms it into an allegory of modernity, and that its truth still has something to say to us. It is in “Thesis 9” that Klee's small watercolor becomes the “angel of history”: a messenger and witness of the catastrophe that is on its way and which the angel cannot stop. The beauty of this text merits that it be reread in the original words:

*A Klee painting named *Angelus Novus* shows an angel looking as though he is about to move away from something he is fixedly contemplating. His eyes are staring, his mouth is open, his wings are spread. This is how one pictures the angel of history. His face is turned toward the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurl it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise; it has got caught in his wings with such violence that the angel can no longer close them. The storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress.*²⁰

As observed by Michel Löwy, this passage is Benjamin's most cited, well known and used text, so we are not able to exhaust all its suggestive force here. In its allegorical character, it also possesses a messianic power that should be updated by each reader, in relation to his or her own historical moment. As Löwy points out, “it certainly marked the imagination of our time – doubtlessly because it touches profoundly on the crisis of modern culture.”²¹ That which for a positivist view of history is understood as a development toward a promising future, defined under the concept of “progress” – a central notion for modern thinking – is counterposed by Benjamin to the picture of destruction. The new angel, who sings his truth to then disappear into nothingness is the one who brings the announcement at the decisive moment, in which the history of barbarity, part and parcel with the history of progress, needs to be suspended.

sua verdade para logo se dissipar no nada, é aquele que traz o anúncio do momento decisivo, no qual a história da barbárie, indissociável da história do progresso, precisa ser suspensa. Mas ele aqui não consegue resistir à tempestade que o impele a seguir. E, nesse momento, o anjo anuncia simultaneamente, de maneira premonitória, a tragédia por vir.²²

Sabe-se que Benjamin, um alemão de origem judaica exilado em Paris e que cometaria suicídio durante sua fuga para os Estados Unidos em 1940, ao ser capturado na cidade espanhola de Portbou, não viveu para presenciar a “Solução final”. Tampouco Klee, que é obrigado a voltar para a Suíça em 1933, no mesmo ano em que Benjamin deixa a Alemanha para nunca mais voltar, e que morre também no mesmo ano do filósofo alemão. Apesar de nunca terem se encontrado, os dois viveram uma espécie de “amizade cósmica” que, no final, foi decisiva para a recepção de ambos nos séculos XX e XXI. Pois mesmo que Klee desconhecesse a interpretação benjaminiana de seu anjo, é muito provável que se sentiria próximo a ela. E depois que as “teses” começam a ser estudadas, em meados dos anos 1950, a imagem do *Angelus Novus* nunca mais deixará de ser associada às novas catástrofes, cada vez mais amplas e poderosas, que a história do progresso anuncia repetidamente de forma renovada, e que nós, como o anjo novo, observamos muitas vezes, sem conseguir organizar seus destroços. Cabe então perguntar onde se encontra, ainda hoje, a frágil força messiânica que mudaria esse destino trágico. Se a resposta é cada vez mais difusa, a obra de arte, na forma dessa pequena aquarela, resiste como o testemunho de sua urgência.

But he is not able to resist the storm that impels him onward. And, at this moment, the angel announces simultaneously, in a foreboding way, the coming tragedy.²²

It is known that Benjamin, a German from a Jewish background who had taken up exile in Paris and finally committed suicide during his escape to the United States in 1940 when he was captured in the Spanish city of Portbou, did not live to witness the “Final Solution.” Nor did Klee, who was forced to return to Switzerland in 1933, the same year that Benjamin left Germany nevermore to return, and who died in the same year as the German philosopher. Despite never having met, the two had a sort of “cosmic friendship” which, in the end, was decisive for how each of them was received in the 20th and 21st centuries. Because even though Klee did not know about Benjamin’s interpretation of his angel, it is very likely that he would feel close to it. And after the “Theses” began to be studied, in the mid-1950s, the picture of the Angelus Novus would never stop being associated with the new, increasingly wide and powerful catastrophes, which the history of progress repeatedly announced in renewed ways, and which we, like the new angel, observe time and time again without managing to organize the havoc they leave in their wake. The question that should be asked is therefore where, yet today, is the fragile messianic force that would change this tragic destiny. The answer is becoming increasingly foggy, while the artwork, in the form of this small watercolor, persists as a testimony of its urgency.



47 *Angelus Novus*
1920, 32

Óleo transferido e aquarela sobre papel
Oil transfer and watercolor on paper
31,8 × 24,2 cm
Doação de [Gift of] Fania e [and]
Gershon Scholem, Jerusalém; John
Herring, Marlene e [and] Paul Herring,
Jo Carole e [and] Ronald Lauder, Nova
York [New York]
The Israel Museum, Jerusalém

NOTAS

- 1 BENJAMIN, Walter. "Anúncio da revista Angelus Novus". In: BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução e organização de João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- 2 SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin et son ange*. Col. Rivages Poche. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1995.
- 3 O quadro ficou com Walter Benjamin até 1937, quando foi vendido. Encontra-se no acervo do Museum of Modern Art of New York (MoMA) desde 1962.
- 4 Em carta de 23 de julho de 1920 endereçada a G. Scholem. Cf. BENJAMIN, Walter. *The correspondence of Walter Benjamin, 1910–1940*. Editada e comentada por Gershom Scholem e Theodor W. Adorno, tradução de Manfred R. Jacobson. Chicago and London: University of Chicago Press, 2012, p. 165.
- 5 Em 1932, ao planejar suicídio, Benjamin deixa a aquarela de Klee em testamento para Scholem. Contudo, seu filho Stefan Benjamin reclama como parte de sua herança após a morte do pai em 1940. Somente com a morte de Stefan, em 1972, *Angelus Novus* é levado para Jerusalém e finalmente entregue a Scholem. Cinco anos após a morte deste último, em 1987, a família doa a obra de Klee ao Museu de Israel. Cf. SORG, Reto. "Walter Benjamin, le plus célèbre collectionneur de Paul Klee. À Propos d'Angelus Novus (1920) et de Vorführung des Wunders (1916)." IN: *Paul Klee. L'ironie à l'oeuvre*. Paris: Centre Pompidou, 2016.
- 6 Organizada em mai.-jun. 1920 por Goltz, em Munique.
- 7 Carta datada de 11 abr. 1921. Cf.: BENJAMIN, Walter. *The correspondence of Walter Benjamin, 1910–1940*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2012, p. 179.
- 8 O *Angelus* se torna um personagem recorrente na correspondência entre os amigos, e em 15 jul. 1921 Scholem compõe o poema "Gruss vom Angelus" [Saudação do Anjo], como presente de aniversário para Benjamin. Idem, p. 184. O poema será retomado na Tese 9 do texto seminal "Sobre o conceito de história" (1940).
- 9 A carta de 2 dez. inicia-se de forma bem-humorada, com uma "bênção do *Angelus* e a alta aclamação dos povos subjugados que cercam meu trono de escritor", indicando que a obra de Klee finalmente tinha sido instalada no escritório de Benjamin em Berlim. Ibidem, p. 196.
- 10 Diferentemente do jovem erudito alemão, Klee é recrutado em março de 1916.

ENDNOTES

- 11 KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 43.
- 12 Trechos retirados do "Diário IV" de julho de 1917. In: KLEE, Paul. *Diários*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, pp. 414–415.
- 13 "Estes tempos certamente não são fáceis, mas plenos de revelações. Será que, se a vida tivesse seguido tranquila e rotineira, meu trabalho teria se desenvolvido tão rapidamente quanto nos anos 1916/1917? O movimento apaixonado rumo à transfiguração certamente tem muito a ver com a grande alteração nos rumos da vida." Idem, p. 416.
- 14 BENJAMIN, Walter. "Anúncio da revista Angelus Novus". In: WALTER, Benjamin. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 46.
- 15 Como nota Scholem (op. cit. p. 108), "em hebreu, o termo para anjo é idêntico ao termo que designa o mensageiro (*mal'ach*)".
- 16 Idem, p. 108.
- 17 BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de história". In: WALTER, Benjamin. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 224. Em outra passagem: "O passado traz consigo um índice misterioso, que o impõe à redenção" (Tese 2).
- 18 Para uma interpretação completa da figura do *Angelus Novus* em Walter Benjamin, o texto de Gershom Scholem "Walter Benjamin e seu anjo" ainda é a principal referência.
- 19 KLEE, Paul. *Diários*, p. 413.
- 20 Seguimos aqui a tradução para o português de Sergio Paulo Rouanet. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*, p. 226.
- 21 Para uma interpretação completa das teses, conferir: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- 22 Como observa Löwy (op. cit. p. 87), a força do texto se deve também por sua "dimensão profética: seu prenúncio trágico parece anunciar Auschwitz e Hiroshima, as duas grandes catástrofes da história humana, as duas destruições mais monstruosas que vieram coroar o amontoado que 'cresce até o céu'".
- 23 The Angelus became a recurrent character in the correspondence between the friends, and on July 15, 1921, Scholem composed the poem "Gruss vom Angelus" [Greeting of the Angel], as a birthday present for Benjamin. Ibid., p. 184. The poem would be considered in Thesis 9 of the seminal text "On the Concept of History" (1940).
- 24 The Dec. 2 letter begins in a good-humored way, with a "blessing from Angelus and the high acclamation of the subjugated peoples who surround my writer's throne," indicating that Klee's work had finally been installed in Benjamin's office in Berlin. Ibid., p. 196.
- 25 Unlike the young German erudit, Klee was recruited in March 1916.
- 26 KLEE, Paul. *On Modern Art and Other Essays*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 43.
- 27 Passages excerpted from "Diário IV" of July 1917. In: KLEE, Paul. *Diários*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, pp. 414–415.
- 28 These times are certainly not easy, but full of revelations. If life had continued tranquil and routine, would my work have developed so quickly in the years 1916/1917? The passionate movement toward transfiguration certainly has a lot to do with the great alteration in the paths of life." Ibid., p. 416.
- 29 BENJAMIN, Walter. "Anúncio da revista Angelus Novus". In: WALTER, Benjamin. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 46.
- 30 As noted by Scholem (op. cit. p. 108), "in Hebrew, the term for Angel is identical to the one that denotes the messenger (*mal'ach*)".
- 31 Ibid., p. 108.
- 32 BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de história". In: WALTER, Benjamin. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 224. In another passage: "The past bears with it a mysterious sign that impels it toward redemption" (Thesis 2).
- 33 For a complete interpretation of the figure of Angelus Novus in Walter Benjamin, the text by Gershom Scholem "Walter Benjamin and His Angel" is still the main reference.
- 34 KLEE, Paul. *Diários*, p. 413.
- 35 BENJAMIN, Walter. "Theses on the Philosophy of History," Illuminations, trans. Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1969, p. 249.
- 36 For a complete interpretation of the theses, see: LÖWY, Michael. Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005.
- 37 Letter dated Apr. 11, 1921. Cf.: BENJAMIN, Walter. *The correspondence of Walter Benjamin, 1910–1940*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2012, p. 179.
- 38 As Löwy observes (op. cit., p. 87), the text's power also stems from its "prophetic dimension: its tragic prediction seems to announce Auschwitz and Hiroshima, the two great catastrophes of human history, the two most monstrous instructions that would crown the heap that 'grows skyward'."

BIBLIOGRAFIA [BIBLIOGRAPHY]

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*. Magia e técnica, arte e política. 7ª edição [7th edition], São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *O anjo da história*, Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- _____. *Écrits autobiographiques*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1994.
- _____. *The correspondence of Walter Benjamin, 1910–1940*. Editada e anotada por [edited and annotated] Gershom Scholem e Theodor W. Adorno, tradução de [translated by] Manfred R. Jacobson e [and] Evelyn M. Jacobson. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2012.
- KLEE, Paul. *PAUL KLEE: L'ironie à l'œuvre*. (org.) [ed.] Angela Lampe. Paris: Centre Pompidou, 2016.
- _____. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Tradução de [translated by] Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- _____. *Diários*. Tradução de [translated by] João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin et son ange*, Paris: Éditions Payot & Rivages, 1995.
- WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: une biographie*. Paris: Les Éditions du CERF, 1988.

PAUL KLEE NO BRASIL PAUL KLEE IN BRAZIL

— Roberta Saraiva

A primeira exposição institucional de Paul Klee no Brasil deveria ter ocorrido no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), em 1951 – uma mostra cujo ineditismo teria seguido o de outras de igual importância nessa instituição, como as de Alexander Calder, em 1948, e Max Bill, também em 1951, ambas antecipando a presença desses artistas na Bienal de São Paulo. No entanto, a tentativa de Pietro Maria Bardi – diretor e um dos fundadores do museu – de apresentar a obra de Klee ao público brasileiro no MASP nunca se concretizou. Dois anos depois, em 1953, foi a 2ª Bienal que inaugurou publicamente a presença do artista no Brasil, marcando um ponto para Ciccillo Matarazzo Sobrinho, presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) e da Bienal de São Paulo, na disputa cultural histórica entre as instituições paulistas.

PAUL KLEE NO MASP – A EXPOSIÇÃO QUE NÃO ACONTEceu

Em fevereiro de 1951, Bardi escrevia a primeira carta a Marie Suzanne Feigel, da Galerie d'Art Moderne de Basel, entusiasmado com a possibilidade de se fazer uma exposição de Paul Klee no museu. Os 400 metros quadrados da grande sala seriam divididos por painéis, de modo a garantir ao visitante uma experiência mais intimista. O mais curioso nas tratativas era uma indicação impensável para os dias de hoje: a venda de obras em um museu público. O plano original era vender parte das obras da galeria de Basel, com uma comissão de 10% para o museu,¹ e expor em caráter temporário obras vindas de galerias da França, Itália e Alemanha.² O conjunto seria eventualmente acrescido de outros trabalhos de contemporâneos a Klee.

Precipitadamente, Suzanne Feigel partiu de Gênova em 3 de maio, no navio “Conte Grande”, portando uma caixa com 24 obras de Paul Klee, 2 guaches de Pablo Picasso, 2 desenhos de Joan Miró, e 4 óleos: de André Derain, Giorgio De Chirico, Yves Tanguy e Marc Chagall. As obras só foram liberadas na aduana carioca um mês depois da chegada.³

Como complemento, Suzanne Feigel conseguiu os 45 desenhos de Paul Klee pertencentes à coleção privada do marchand alemão Curt Valentin, dono da histórica Buchholz Gallery, de Nova York.⁴ Curt Valentin foi um dos importantes marchands na história da arte moderna europeia, tido por Felix Klee, filho do artista, como um dos maiores convedores e promotores da obra de seu

The first institutional exhibition of works by Paul Klee in Brazil should have taken place at the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), in 1951 – a show that would have been the third of a series of exhibitions featuring cutting-edge artists, beginning with Alexander Calder, in 1948, followed by Max Bill, in 1951 – both shows anticipating the presence of these artists at the Bienal de São Paulo. However, the attempt by Pietro Maria Bardi – the museum's director and one of its founders – to present Klee's work to the Brazilian public at MASP was never realized. Instead, the presence of the artist in Brazil was inaugurated two years later, in 1953, at the second edition of the Bienal, scoring a point for Ciccillo Matarazzo Sobrinho, president of the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) and the Bienal de São Paulo, in the historical cultural dispute between the two institutions headquartered in São Paulo.

PAUL KLEE AT MASP – THE EXHIBITION THAT NEVER TOOK PLACE

In February 1951, Bardi wrote the first letter to Marie Suzanne Feigel, of Galerie d'Art Moderne de Basel, enthusiastic about the possibility of holding the exhibition of Paul Klee at the museum. The 400 square meters of the museum's largest show room would be divided with panels, ensuring the visitor a more intimate experience. The most curious thing about the attempts was something unthinkable nowadays: the sale of artworks in a public museum. The original plan was to sell part of the Basel gallery's artworks, with a 10% commission for the museum,¹ and to temporarily display works from galleries in France Italy and Germany.² The set of works would eventually be increased by other works of Klee's contemporaries.

Precipitately, Suzanne Feigel left Genoa on May 3, on the ship Conte Grande, bringing a box with 24 artworks by Paul Klee, 2 gouaches by Pablo Picasso, 2 drawings by Joan Miró, and 4 oil paintings: by André Derain, Giorgio De Chirico, Yves Tanguy and Marc Chagall. The artworks were not cleared through customs in Rio de Janeiro until one month after arrival.³

In addition, Suzanne Feigel arranged for the presence of the 45 drawings by Paul Klee belonging to the private collection of German art dealer Curt Valentin, the owner of the historical Buchholz Gallery, in New York.⁴ Curt Valentin was an important art dealer in the history of European modern art, considered by Felix Klee, the artist's son, as one

pai.⁵ O empréstimo dessas obras estava garantido, com a condição de que viajassem por via aérea, com moldura, o que impunha um custo alto ao projeto. Após uma troca intensa de correspondência entre Bardi e Valentin sobre o transporte das obras, chegou finalmente uma carta manuscrita do *marchand* com a resposta negativa às insistências de Bardi: “I did everything in my power and prepared everything with great care. I'm sorry to say that only the difficulties at your end can be blamed”.⁶

Ainda com o desejo de fazer uma exposição memorável, Bardi chegou a recorrer ao Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York, pedindo o empréstimo do conjunto de litografias de Paul Klee. Mesmo mencionando na carta as boas relações entre os museus e o discurso que o presidente do MoMA, Nelson Rockefeller, havia feito na abertura do MASP,⁷ a então curadora do museu, Dorothy Miller,⁸ declinou do pedido. Apresentou como justificativa um atraso pelo desvio interno da correspondência, o que impossibilitou o empréstimo devido aos prazos.

Hospedada no Rio de Janeiro havia mais de um mês, Suzanne Feigel continuava as tentativas de negociação. Escreveu a Bardi:

Ici a Rio j'ai fait connaissance de plusieurs personnes que sont très intéressées à Klee. C'est avant tout Madame Mindlin et Mario Pedrosa,⁹ le fameux critique d'art, lesquels m'ont même proposée de vouloir faire la même exposition dans l'Institut Brasil-Etats Unis. (...) Le comité consiste entre autres de Murilo Mendes, Flávio de Aquino e Simeão Leal, et ils seront tous d'accord de faire cette exposition après São Paulo.¹⁰

A negativa do MoMA era mais um indício da inviabilidade da exposição, e Bardi se deu conta de que uma mostra de impacto para a grande sala do museu não seria possível apenas com as obras trazidas por Feigel. Mesmo com a promessa de uma itinerância para o Rio de Janeiro, a perspectiva de se fazer a exposição no MASP estava definitivamente afastada.

Sobre esse episódio, Bardi escreveria anos mais tarde, em 1972: “A primeira tentativa de se apresentar Klee no museu foi feita em 1952.¹¹ Todavia, quando tudo estava combinado com os colecionadores e *marchands* suíços e norte-americanos, um incidente banal fez com que o empreendimento não vingasse”.¹²

Cancelada a exposição, Bardi decidiu devolver os trabalhos da galeria suíça. As listas das obras de entrada e saída do país são divergentes. Aparentemente quatro obras de Klee teriam ficado no Brasil. A única localizada é o desenho intitulado *Felsen Tempel* [Templo de pedra] (ilustr. 48), que aparece ilustrando uma matéria sobre pintura publicada no 15º número da revista *Habitat*, o último editado pelo casal Lina e Pietro Maria Bardi.¹³ O crédito de propriedade da obra reproduzida é: Coleção Lina Bo Bardi. O desenho deve ter sido um presente de Pietro a Lina. A obra do mestre da Bauhaus fazia todo o sentido no ambiente da Casa de Vidro, residência dos Bardi, mas era sobretudo

of the greatest experts and promoters of his father's work.⁵ The loan of these works was guaranteed, with the condition that they would travel by air, in frames, which imposed a higher cost to the project. After an intense exchange of correspondence between Bardi and Valentin about the shipping of the artworks, a handwritten letter from the dealer finally arrived with the negative response to Bardi's insistences: “I did everything in my power and prepared everything with great care. I'm sorry to say that only the difficulties at your end can be blamed”.⁶

Still wishing to hold a memorable exhibition, Bardi approached the Museum of Modern Art (MoMA) of New York, asking for the loan of their group of lithographs by Paul Klee. Even though he mentioned in the letter the good relationship between the two museums and the speech that MoMA's president, Nelson Rockefeller, had made at the opening of MASP,⁷ the museum's curator, Dorothy Miller,⁸ turned down the request. The justification she gave was that there had been a delay due to the internal routing of the correspondence and the loan was thus impossible in light of the deadlines.

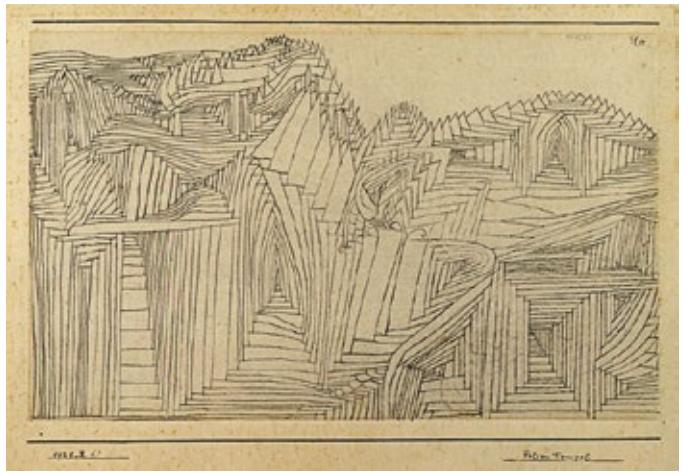
Lodging in Rio de Janeiro for more than a month, Suzanne Feigel continued with the attempts to negotiate. She wrote to Bardi:

Ici a Rio j'ai fait connaissance de plusieurs personnes que sont très intéressées à Klee. C'est avant tout Madame Mindlin et Mario Pedrosa,⁹ le fameux critique d'art, lesquels m'ont même proposée de vouloir faire la même exposition dans l'Institut Brasil-Etats Unis. [...] Le comité consiste entre autres de Murilo Mendes, Flávio de Aquino e Simeão Leal, et ils seront tous d'accord de faire cette exposition après São Paulo.¹⁰

MoMA's denial was a further sign of the infeasibility of the exhibition, and Bardi realized that an impactful show in the museum's largest show room would not be possible only with the artworks brought by Feigel. Even with the promise of the show's traveling to Rio de Janeiro, there was no longer any prospect of holding the exhibition at MASP.

About this episode, Bardi wrote years later, in 1972: “The first attempt to present Klee at the museum was made in 1952.¹¹ However, when everything was arranged with the collectors and the Swiss and North American art dealers, a commonplace mishap made it impossible.”¹²

*When the exhibition was canceled, Bardi decided to return the Swiss gallery's artworks. The lists of artworks entering and leaving the country are different. Apparently, four of Klee's artworks remained in Brazil. The only one of known whereabouts is the drawing entitled *Felsen Tempel* [Rock-Cut Temple] (illustr. 48), which appears illustrating an article about painting published in the 15th issue of the magazine *Habitat*, the last one published by Lina and Pietro Maria Bardi.¹³ The credit to the ownership of the artwork reproduced is: Lina Bo Bardi Collection. The drawing must have been a present from Pietro to Lina. The work of the Bauhaus master was a perfect match for the Glass House, the Bardi's residence, and especially apt for the couple who in March,*



48 Felsen Tempel
Templo de pedra
Rock-Cut Temple
1925, 251 (Z 1)

bico de pena sobre papel
sobre cartão
pen on paper on cardboard
16,4 x 26,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Berna]
Art Institute of Chicago
Doação de [Gift of] Dorothy
Braude Edinburg para [to] Harry
B. and Bessie K. Braude Memorial
Collection

de extrema coerência para a dupla que acabava de inaugurar, em março de 1951, o Instituto de Arte Contemporânea do MASP, uma escola nos moldes da Bauhaus.

É curioso pensar que, apesar de algumas terem ficado no país, nenhuma das obras tenha sido adquirida para integrar o acervo do MASP, então em plena construção. Anos mais tarde, a imagem daquela mesma obra, *Felsen Tempel*, estampava o convite da exposição que Pietro Maria Bardi finalmente faria, em 1972, no âmbito das celebrações do 25º aniversário do museu.¹⁴ Nos jornais, noticiava-se então que essa era a única obra de Klee no país.¹⁵ No entanto, pelo menos três outras obras já faziam parte de coleções públicas brasileiras: do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ).

É digno de nota que a gravura intitulada *Die Heilige vom innern Licht* [A santa da luz interior] (ilustr. 49), tenha sido doada por Erich Stickel – colecionador paulista de origem alemã – ao MAM SP,¹⁶ em 1955, e posteriormente integrada ao acervo do MAC USP em 1963, com a doação da coleção de Francisco Matarazzo Sobrinho à Universidade de São Paulo.

Além de ser uma obra de qualidade estética extraordinária, a gravura do MAC USP possui interesse histórico genuíno, porque um exemplar da mesma matriz integrou a memorável exposição *Arte Degenerada*, realizada em Munique, em 1937. Da mesma exposição participou o pintor de origem lituana, naturalizado brasileiro, Lasar Segall. Anos mais tarde, em 1945, obras dos dois artistas participariam da *Exposição de arte condenada pelo Terceiro Reich*, na Galeria Askanazy, no Rio de Janeiro,¹⁷ que mostrava ao público brasileiro as obras de artistas execrados pelo regime nazista.¹⁸ Consta do catálogo que foram apresentadas duas obras de Klee: *O parque*, uma litografia, e *A hera*, aquarela.

Outras duas obras já faziam parte da coleção do MAM RJ: *Tintawa* (ilustr. 50) e *Stoltz* [Orgulho] (ilustr. 51), ambas adquiridas da Buchholz Gallery, em Nova York.¹⁹ As duas obras foram infelizmente destruídas durante o histórico incêndio no MAM RJ, em 1978.^{20 e 21}

PAUL KLEE NA BIENAL DO IV CENTENÁRIO – A “BIENAL DE GUERNICA”

Em 6 de março de 1953, o vice-presidente do MAM SP, Ruy Bloem, escreveu ao embaixador do Brasil na Alemanha anunciando a viagem de Mário Pedrosa à Europa e pedindo apoio à missão do crítico para a “Comissão Artística do Museu de Arte Moderna para a Bienal e as Manifestações do IV Centenário”.²²

Pedrosa, grande entusiasta de Klee, publicaria em janeiro daquele ano:

Klee é a personalidade mais complexa e misteriosa da constelação dos grandes criadores contemporâneos. [...] Klee é um ponto de partida. Ele começa alguma

1951, had inaugurated the Instituto de Arte Contemporânea do MASP, a school in the molds of the Bauhaus.

It is curious to think that although some artworks remained in the country, none of them were acquired to be part of the collection of MASP, whose building was then under construction. Years later, the image of that same artwork, *Felsen Tempel*, was printed on the invitation of the exhibition that Pietro Maria Bardi finally held, in 1972, as part of the celebrations of the museum's 25th anniversary.¹⁴ The newspapers of that time reported that this was the only work by Klee then in Brazil.¹⁵ Nevertheless, at that moment there were at least three other artworks in the collections of public institutions in Brazil: the Museu de Arte Contemporânea of the Universidade de São Paulo (MAC USP) and of the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ).

It should be noted that the print entitled Die Heilige vom innern Licht [The Saint of the Inner Light] (illustr. 49), was donated by Erich Stickel – a collector residing in São Paulo, originally from Germany – to MAM SP¹⁶ in 1955, and later entered the collection of MAC USP in 1963, when Francisco Matarazzo Sobrinho's collection was donated to the Universidade de São Paulo.

Besides being an artwork of extraordinary aesthetic quality, the print in the collection of MAC USP is of genuine historic interest, because a copy from the same matrix was featured in the memorable exhibition *Degenerate Art*, held in Munich, in 1937. That exhibition also featured work by the originally Lithuanian painter and naturalized Brazilian citizen, Lasar Segall. Years later, in 1945, works by the two artists were featured in the exhibition entitled *Exposição de arte condenada pelo Terceiro Reich*, at Galeria Askanazy, in Rio de Janeiro,¹⁷ where artworks by artists execrated by the Nazi regime were shown to the Brazilian public.¹⁸ According to the catalog, two works by Klee were shown: *The Park*, a lithograph, and *Hera*, a watercolor.

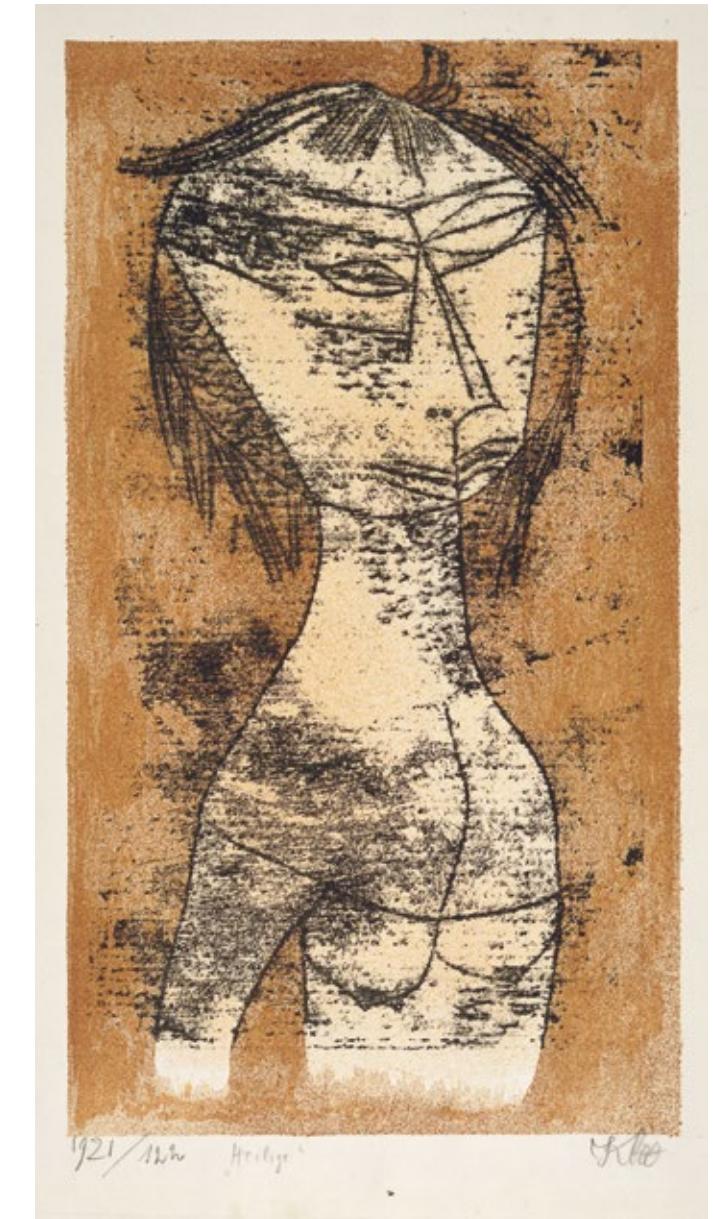
Another two artworks once belonged to the collection of MAM RJ: *Tintawa* (illustr. 50) and *Stoltz* [Pride] (illustr. 51), both acquired from the Buchholz Gallery, in New York.¹⁹ The two artworks were unfortunately destroyed during the historical fire at MAM RJ, in 1978.^{20 and 21}

PAUL KLEE AT THE BIENAL DO 4TH CENTENNIAL – THE “BIENAL OF GUERNICA”

On March 6, 1953, the vice president of MAM SP, Ruy Bloem, wrote to the ambassador of Brazil in Germany announcing Mário Pedrosa's trip to Europe and requesting support for the critic's mission for the “Artistic Commission of the Museu de Arte Moderna for the Bienal and the Events of the 4th Centennial.”²²

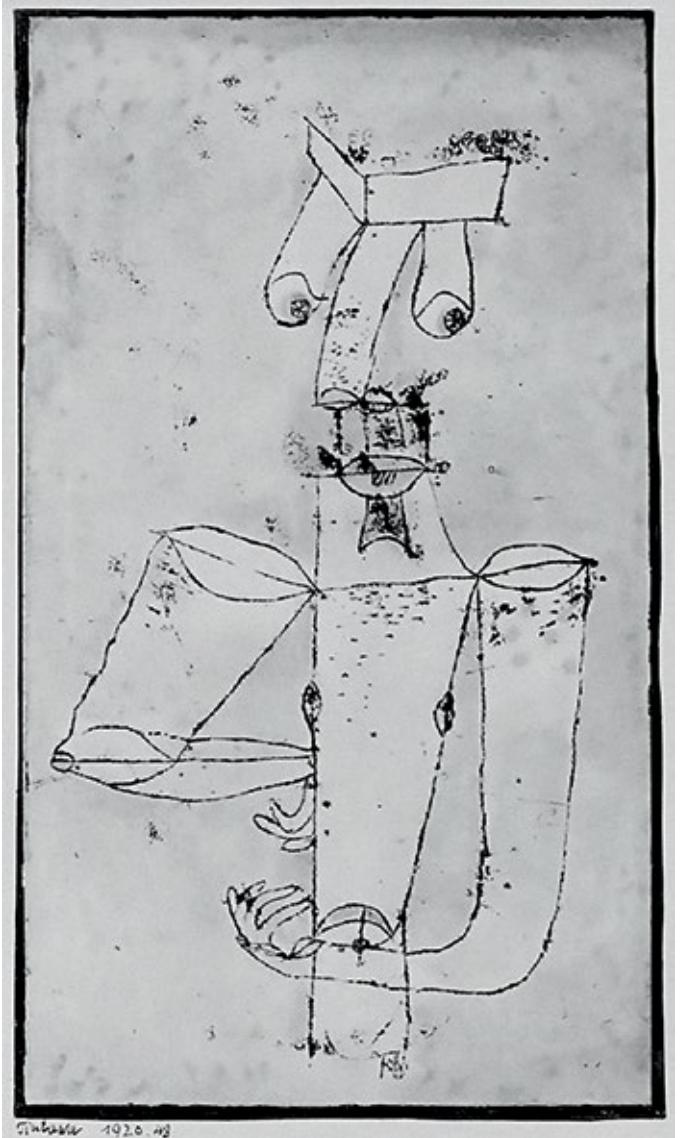
Pedrosa, a great admirer of Klee, had published in January of that year:

Klee is the most complex and mysterious personality among the constellation of the great contemporary



49 Die Heilige vom innern Licht
A santa da luz interior
The Saint of the Inner Light
1921, 122

litografia colorida
color lithograph
31 x 17,5 cm
Coleção particular, em comodato
com o [On permanent loan from
private collection to] Zentrum Paul
Klee, Berna [Berna]



50 Tintawa
1920, 48

desenho transferido a óleo e aquarela sobre papel sobre cartão
oil transfer drawing and watercolor
on paper on cardboard
29,8 x 17,8 cm
Localização desconhecida
Unknown location

coisa, sua mensagem é de revelação. Ele mesmo [Klee] já em 1902 escrevia: “É ao mesmo tempo motivo de grande desconsolo e uma grande necessidade começar pelo mais pequeno.” O que conta, acrescentaria ele, é apenas “ser uma pessoa real, ou pelo menos começar a sê-lo”.²³

A proposta da Comissão do IV Centenário era a de uma sala dedicada a Klee e outra a artistas alemães contemporâneos.²⁴ Francisco Matarazzo Sobrinho insistia tanto com o embaixador brasileiro na Alemanha²⁵ quanto com o embaixador alemão no Brasil,²⁶ perguntando “se a Alemanha aceitou a sugestão de dedicar a sala especial [...] à obra de Paul Klee (ou então, para quem ela a reservou)”, e quem seria o curador alemão.

De Paris, Pedrosa escreveu ao secretário geral da Bienal, Arturo Profili, dando notícias de sua missão europeia.²⁷ Mencionava os encontros na Europa e falava com entusiasmo do nome de Ludwig Grote, diretor do Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, como comissário escolhido da Sala da Alemanha na 2ª Bienal de São Paulo. Segundo Pedrosa, Grote, que já havia participado da primeira edição da Bienal em 1951, era o nome certo, com o que também concordava Max Bill. Além do mais, dizia: “Grote foi amigo do Klee, dirige em Nuremberg um museu admirável [...] e sei que gostará imenso de vir a S. Paulo”. Estava assim assegurada a sala especial de Klee, e Pedrosa acrescentava: “com a de Picasso, constituirão a grande sensação da Bienal! É preciso dar ao fato o maior destaque e publicidade, acentuando que é a primeira vez que tal confronto [entre Picasso e Klee] é feito no mundo!”²⁷

Além da sala especial, ficava decidida a produção de um catálogo sobre o qual aparece um comentário curioso manuscrito na margem dessa mesma carta: “O catálogo de Picasso sairia a 35 cruzeiros, não é? Para uma margem de segurança, poderíamos propor o de Klee a 50 cruzeiros. Que acha?”

A participação da Alemanha estava acertada e Ludwig Grote anunciou a chegada de um conjunto de “65 obras de Paul Klee para a Sala Especial dedicada ao artista, e de 42 obras, entre elas 6 esculturas, de 13 artistas alemães vivos”.²⁸

No texto do catálogo da Bienal, Grote contextualizou:

Paul Klee nasceu na Suíça, onde também se criou e morreu. Sua mãe era suíça [e seu pai alemão], mas ele permaneceu alemão durante toda a vida, e foi na Alemanha que trabalhou e ensinou. É na Alemanha que sua arte tem suas origens. Não obstante pareça original, única no seu gênero, nova, ela está intimamente ligada ao romantismo de Novalis, Jean Paul e Th. Hoffmann. Klee mostra a mesma altivez irônica, a mesma negação de tudo o que é monumental e patético.²⁹

creators. [...] Klee is a starting point. He is beginning something, his message is one of revelation. He himself wrote as early as 1902: “It is simultaneously disconcerting and absolutely necessary to begin with the smallest.” The only thing that matters, he added, is “to be a real person, or at least to begin to be one.”²³

The Commission for the 4th Centennial’s proposal called for a room dedicated to Klee and another one featuring works by contemporary German artists.²⁴ Francisco Matarazzo Sobrinho was insistent with both the Brazilian ambassador in Germany²⁵ and the German ambassador in Brazil,²⁶ asking “if Germany accepted the suggestion of dedicating the special room [...] to the work of Paul Klee (or then, to whom it would allot it),” and who would be the German curator.

From Paris, Pedrosa wrote to the Bienal’s general secretary, Arturo Profili, giving news of his European mission.²⁷ He mentioned the meetings in Europe and enthusiastically noted the name Ludwig Grote, director of the Germanisches Nationalmuseum of Nuremberg, as the commissary appointed for the German Room at the 2nd Bienal de São Paulo. According to Pedrosa, Grote, who had already participated in the 1st edition of the Bienal in 1951, was the right name, one with which Max Bill also agreed. He moreover said: “Grote was Klee’s friend, he directs an admirable museum in Nuremberg [...] and I know he would immensely like to come to São Paulo.” Klee’s special room was thus assured, and Pedrosa added: “together with Picasso’s room, they would be a great sensation at the Bienal! It is necessary to emphasize and publicize the fact that this encounter [between Picasso and Klee] is taking place for the first time ever in the world!”²⁷

Besides a special room, it was decided that a catalog would be produced, about which there is a curious handwritten comment in the margin of this same letter: “Picasso’s catalog will cost 35 cruzeiros, right? For a margin of safety, we could propose that Klee’s will be 50 cruzeiros. What do you think?”

Germany’s participation was assured and Ludwig Grote announced the arrival of a group of “65 artworks by Paul Klee for the Special Room dedicated to the artist, and 42 artworks, including 6 sculptures, by 13 living German artists.”²⁸

In the Bienal’s catalog, Grote gave the background context:

Paul Klee was born in Switzerland, where he grew up and also died. His mother was Swiss [his father was German], but he was German all his life, and it was in Germany that he worked and taught. Germany was also the source of his art. Although his art appears original, unique in its genre, and new, it is closely linked to the romanticism of Novalis, Jean Paul and Th. Hoffmann. Klee shows the same ironic loftiness, the same negation of everything that is monumental and pathetic.²⁹



51 Stoltz
Orgulho
Pride
1937, 191

giz sobre papel sobre cartão
pastel on paper on cardboard
34,9 x 49,5 cm
Localização desconhecida
Unknown location

A segunda edição da Bienal foi uma exposição fora do comum, que acabou sendo conhecida como a “Bienal de Guernica”. A mostra emblemática conseguiu, segundo seu diretor artístico, Sergio Milliet, “colocar a arte moderna brasileira em vivo contato com a arte do resto do mundo”.³⁰

Essa edição da Bienal inaugurou as chamadas salas especiais, como as dedicadas ao futurismo e ao cubismo, além das salas dedicadas a Alexander Calder e a Pablo Picasso, cuja obra máxima, *Guernica*, em passagem histórica pelo Brasil, roubou a cena junto ao público e à crítica. Foi nesse contexto que a Alemanha apresentou a sua “sala especial” com as 65 obras de Paul Klee, cujo tamanho modesto contrastava com a potência extraordinária do artista, que era uma espécie de pai de todos, famoso por não se encaixar nos “ismos” das tendências modernas.

A PRESENÇA NAS BIENAIAS E AS EXPOSIÇÕES DO MAM RJ E DO MASP

Além da segunda, Klee esteve presente em outras três bienais.³¹ Em 1957, na 4ª Bienal, integrou a representação alemã dedicada à Bauhaus, com 10 obras, ao lado de Lyonel Feininger, Johannes Itten, Wassily Kandinsky, László Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, Max Bill, Josef Albers, Alfred Arndt e Herbert Bayer, entre outros.

Na 8ª Bienal, fez uma participação pontual com apenas duas obras, ao lado de Max Ernst, Jean Arp, Marc Chagall, Joan Miró, Man Ray, René Magritte e Francis Picabia, entre outros artistas, numa sala especial dedicada ao surrealismo. Era a Bienal de 1965, cuja atmosfera respirava o início da ditadura militar no Brasil.

Somente em 1971 o MASP voltaria a anunciar uma exposição de Klee para comemorar o aniversário de 25 anos do museu. Dessa vez, o professor Bardi negociou a itinerância de uma exposição então já confirmada para o período de 28 de junho a 14 de agosto de 1972, no MAM RJ – cujo diretor era Walter Moreira Salles. Eram 62 obras provenientes do Kunstsammlung Nordhein-Westfalen de Düsseldorf.³² A essa altura, o adido cultural do consulado alemão em São Paulo era o crítico alemão Wolfgang Pfeiffer,³³ que trabalhara no MASP e na Bienal, e foi ele quem facilitou a vinda da exposição para São Paulo.

Depois do MAM RJ, a exposição itinerou para o MASP, onde foram apresentados também os “esboços pedagógicos” que Klee havia realizado nos tempos da Bauhaus. Estava finalmente realizado o sonho que Bardi nutria em relação a Klee.

Em 1996, 31 anos após a 8ª Bienal, 62 obras de Klee provenientes da Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, marcaram presença no chamado núcleo histórico da 23ª Bienal de São Paulo, cujo tema era a “desmaterialização da arte”. Nelson Aguilar e Agnaldo Farias trabalharam como curador e curador adjunto, respectivamente, para produzir uma edição de peso da Bienal, que viria a bater recorde de público.

The second edition of the Bienal was an extraordinary exhibition, which wound up being known as the “Bienal de Guernica.” According to its artistic director, Sergio Milliet, the emblematic show managed “to put Brazilian modern art into living contact with the art from the rest of the world.”³⁰

This edition of the Bienal debuted the so-called special rooms, like those dedicated to futurism and cubism, as well as the rooms dedicated to Alexander Calder and Pablo Picasso, whose masterpiece, Guernica, on its historical trip to Brazil, stole the scene in the eyes of both the public and the critics. It was in this context that Germany presented its “special room” with the 65 works by Paul Klee, whose modest size contrasted with the extraordinary power of the artist, who was a sort of father to everyone, famous for not fitting in any of the “isms” of the modern trends.

THE PRESENCE IN THE EDITIONS OF THE BIENAL AND THE EXHIBITIONS OF MAM RJ AND OF MASP

Besides the second edition, Klee was present at another three editions of the Bienal.³¹ In 1957, at the 4th Bienal, he was part of the German representation dedicated to the Bauhaus, with 10 artworks, alongside Lyonel Feininger, Johannes Itten, Wassily Kandinsky, László Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, Max Bill, Josef Albers, Alfred Arndt, Herbert Bayer, and others.

At the 8th Bienal, he was present with just two artworks, alongside Max Ernst, Jean Arp, Marc Chagall, Joan Miró, Man Ray, René Magritte, Francis Picabia, and other artists, in a special room dedicated to surrealism. This was the Bienal of 1965, with an atmosphere steeped in the beginning of the military dictatorship in Brazil.

Not until 1971 did MASP once again announce an exhibition by Klee to celebrate the museum’s 25th anniversary. This time, Professor Bardi negotiated the traveling of an exhibition already confirmed for MAM RJ – whose director was Walter Moreira Salles – from June 28 to August 14, 1972. These were 62 artworks from the Kunstsammlung Nordhein-Westfalen de Düsseldorf.³² At this point, the cultural attaché of the German Consulate in São Paulo was German critic Wolfgang Pfeiffer,³³ whose experience working at both MASP and the Bienal enabled him to make the entire negotiation run smoothly.

After MAM RJ, the exhibition traveled to MASP, where the “pedagogical sketches” of Klee’s time at the Bauhaus were also presented. Finally, Bardi’s longstanding dream in regard to Klee was fulfilled.

After the 1965 Bienal, it took another 31 years before the event once again featured works by Klee. The 23rd Bienal in 1996 featured 62 works by the artist from the collection of Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, as part of the Bienal’s so-called historical nucleus, whose theme was the “dematerialization of art.” Nelson Aguilar and Agnaldo Farias worked as chief curator and adjunct curator to produce a highly significant edition of the Bienal, with a record number of visitors.

No catálogo dessa Bienal, o curador alemão, Josef Helfenstein, reforçava:

Ao contrário do que acontece na Europa e na América do Norte e, de maneira crescente, no Japão, onde um número cada vez maior de exposições documenta a grande popularidade das obras de Klee, na América do Sul essas mostras não são frequentes. Uma das mais importantes ocorreu há 40 anos, no mesmo local, isto é, na 2ª Bienal Internacional de São Paulo (novembro de 1953 a fevereiro de 1954).³⁴

Além de Klee, o núcleo histórico contava com obras de Pablo Picasso e Edvard Munch (incluindo *O grito*), além da seleção de 222 gravuras de Francisco Goya (das séries “Caprichos”, “Desastres da Guerra”, “Tauromaquia” e “Disparates”). Em pesquisa de público, a Bienal confirmava o núcleo histórico como vedete e os grandes modernos – Picasso, Munch e Klee – como favoritos.³⁵

Vinte e três anos depois da 23ª Bienal de São Paulo, e 66 anos depois de sua primeira exposição ao público brasileiro, a atual mostra *Paul Klee – Equilíbrio Instável* é uma espécie de antídoto para tempos sombrios. Além de ser um novo marco da presença do artista no Brasil, tem a responsabilidade de apresentar o mais abrangente conjunto já visto no país, com 123 obras provenientes do Zentrum Paul Klee de Berna, em tom de retrospectiva.

In the catalog of that Bienal, German curator Josef Helfenstein stated:

Unlike Europe and North America and increasingly in Japan, where a greater number of exhibitions attest the great popularity of Klee’s work, in South America his exhibitions are not frequent. Forty years ago, one of the most important of them was presented in the same place, that is to say in the 2nd Bienal Internacional de São Paulo (November 1953 to February 1954).³⁴

*Besides Klee, the historical section featured artworks by Pablo Picasso and Edvard Munch (including *The Scream*), as well as a selection of 222 prints by Francisco Goya (from the series Los caprichos, Los desastres de la guerra, La tauromaquia and Los disparates). In the public survey, the Bienal confirmed the historical section as a major attraction of the show, and Picasso, Munch and Klee’s as favorites.³⁵*

*Twenty-three years after the 23rd Bienal de São Paulo, and 66 years after the artist’s first exhibition before the Brazilian public, the current show *Paul Klee – Equilíbrio Instável* [Paul Klee – Unstable Balance], is a sort of antidote for gloomy times. Besides being a new mark in the artist’s presence in Brazil, and it has the responsibility to present the largest group of Klee’s works ever shown in Brazil, with 123 artworks from the Zentrum Paul Klee de Berna, in the tone of a retrospective.*

NOTAS

- 1 Carta de Pietro Maria Bardi a Marie Suzanne Feigel, São Paulo, 5 fev. 1951. Registro pertencente à pasta *Paul Klee (1951)*, do Arquivo Histórico do Centro de Pesquisa do MASP.
- 2 Carta de Marie Suzanne Feigel a Pietro Maria Bardi, Basel, 13 fev. 1951. Registro pertencente à pasta *Paul Klee (1951)*, do Arquivo Histórico do Centro de Pesquisa do MASP.
- 3 Telegrama de Marie Suzanne Feigel a Pietro Maria Bardi, Basel, 4 jun. 1951. Registro pertencente à pasta *Paul Klee (1951)*, do Arquivo Histórico do Centro de Pesquisa do MASP.
- 4 Carta de Marie Suzanne Feigel a Pietro Maria Bardi, Basel, 1 mai. 1951. Registro pertencente à pasta *Paul Klee (1951)*, do Arquivo Histórico do Centro de Pesquisa do MASP.
- 5 "The four most outstanding of these [few connoisseurs] were J. B. Neumann, Karl Nierendorf and Curt Valentin, all ex-Berliners, as well as Emmy Galka Scheyer, who had come from Brunswick. They not only sold Klee's works but felt a sense of mission in promoting 'their' Klee." [Os quatro mais extraordinários desses (poucos conhecedores) foram J.B. Neumann, Karl Nierendorf e Curt Valentin, todos ex-berlinenses, assim como Emmy Galka Scheyer, vindos de Brunswick. Eles não apenas venderam trabalhos de Klee como tinham um senso de missão na promoção de "seu" Klee.] KLEE, Felix. "Paul Klee." In: *Paul Klee 1879-1940: A Retrospective Exhibition*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1967. (Tradução livre da autora.)
- 6 "Eu fiz tudo que estava ao meu alcance e preparei tudo com muito cuidado. Sinto muito, mas tenho que dizer que foram as dificuldades de sua parte que causaram isso tudo." Carta manuscrita de Kurt Valentin a Pietro Maria Bardi, Londres, 5 ago. 1951. Registro pertencente à pasta *Paul Klee (1951)*, do Arquivo Histórico do Centro de Pesquisa do MASP. (Tradução livre da autora.)
- 7 Carta de Pietro Maria Bardi aos diretores do Museum of Modern Art, São Paulo, 6 jun. 1951. Registro pertencente à pasta *Paul Klee (1951)*, do Arquivo Histórico do Centro de Pesquisa do MASP.
- 8 Carta de Dorothy Miller a Pietro Maria Bardi, São Paulo, 20 jul. 1951. Registro pertencente à pasta *Paul Klee (1951)*, do Arquivo Histórico do Centro de Pesquisa do MASP.
- 9 Helena Mindlin e Mário Pedrosa eram parte da turma carioca que três anos antes havia feito a campanha para trazer Alexander Calder ao Brasil. Dois anos mais tarde, em 1953, Mário Pedrosa seria encarregado de uma missão internacional pela 2ª Bienal de São Paulo, quando fez a sugestão ao governo alemão de dedicar uma sala especial a Paul Klee.
- 10 "Aqui no Rio conheci diversas pessoas que são muito interessadas em Klee. Sobretudo a Sra. Mindlin e Mário Pedrosa, o famoso crítico de arte, que chegaram a falar no desejo de fazer a mesma exposição no Instituto Brasil Estados Unidos [...] O comitê consiste, entre outros, de Murilo Mendes, Flávio de Aquino e Simeão Leal, e eles estarão todos de acordo em fazer esta exposição depois de São Paulo." Carta de Marie Suzanne Feigel a Pietro Maria Bardi, Basel, 20 jun. 1951. Registro pertencente à pasta *Paul Klee (1951)*, do Arquivo Histórico do Centro de Pesquisa do MASP. (Tradução livre da autora.)
- 11 No texto do catálogo Bardi menciona a data de 1952, mas as tratativas ocorreram em 1951.
- 12 BARDI, Pietro Maria. *Paul Klee*, catálogo da exposição no MASP, 1972.
- 13 BARDI, Pietro Maria. "Aonde vai a Pintura." In: *Habitat n. 15*. Revista do Museu de Arte de São Paulo: mar./abr. 1950.
- 14 "O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand completa neste ano o vigésimo quinto aniversário de sua fundação e para comemorar a data planejamos uma série de manifestações, dignas da São Paulo cultural que o grande amigo, fundador dessa extraordinária empresa, jornalista Assis Chateaubriand, previu. Dentre as manifestações destacam-se as exposições de Bonnard, o cincuentenário da Semana de Arte Moderna de 22, a Amazônia, e esta de Paul Klee que ora se inaugura". In: BARDI, Pietro Maria. *Paul Klee*, catálogo da exposição no MASP, 1972.
- 15 "Templo de pedra (1925): a única obra de Klee existente em São Paulo." In: *KLEE. O Estado de São Paulo*, 22 ago. 1972.
- 16 Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho a Erich Stickel, em agradecimento à doação das três gravuras de Paul Klee, Wassily Kandinsky e Schmidt Rotluff. São Paulo, 29 ago. 1955.
- 17 Em janeiro de 1949, a Galeria Askanazy realizava uma exposição com obras de Kandinsky e reproduções de Klee: "Foi prolongada, na Galeria Askanazy (Rua da Quitanda, 65), a exposição dos dois maiores mestres da arte abstrata, Paul Klee e Wassily Kandinsky, ambos mortos na última guerra. Pela primeira vez no Brasil, a Galeria Askanazy mostra 14 originais de Kandinsky e 10 excelentes policromias de Klee.
- 18 Carta de Ludwig Grote a Arturo Profili, Paris, 31 jul. 1953. Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.
- 19 GROTE, Ludwig. "Germany," catalog of the 2nd Biennale of the Museum of Modern Art, São Paulo, 1951. Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.
- 20 Carta de Arturo Profili a Ludwig Grote, Paris, 17 ago. 1953. Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.
- 21 Carta de Arturo Profili a Ludwig Grote, Paris, 20 ago. 1953. Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.
- 22 Carta de Arturo Profili a Ludwig Grote, Paris, 21 ago. 1953. Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.
- 23 Carta de Arturo Profili a Ludwig Grote, Paris, 22 ago. 1953. Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.
- 24 Carta de Arturo Profili a Ludwig Grote, Paris, 23 ago. 1953. Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.
- 25 Carta de Arturo Profili a Ludwig Grote, Paris, 24 ago. 1953. Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.
- 26 Carta de Arturo Profili a Ludwig Grote, Paris, 25 ago. 1953. Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.
- 27 Carta de Arturo Profili a Ludwig Grote, Paris, 26 ago. 1953. Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.
- 28 Carta de Arturo Profili a Ludwig Grote, Paris, 27 ago. 1953. Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.
- 29 Carta de Arturo Profili a Ludwig Grote, Paris, 28 ago. 1953. Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.
- 30 Carta de Arturo Profili a Ludwig Grote, Paris, 29 ago. 1953. Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.
- 31 Carta de Arturo Profili a Ludwig Grote, Paris, 30 ago. 1953. Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.
- 32 Carta de Arturo Profili a Ludwig Grote, Paris, 31 ago. 1953. Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.
- 33 Carta de Arturo Profili a Ludwig Grote, Paris, 32 ago. 1953. Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.
- 34 Carta de Arturo Profili a Ludwig Grote, Paris, 33 ago. 1953. Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.
- 35 Carta de Arturo Profili a Ludwig Grote, Paris, 34 ago. 1953. Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.

ENDNOTES

- 1 Letter from Pietro Maria Bardi to Marie Suzanne Feigel, São Paulo, Feb. 5, 1951. Record belonging to the file *Paul Klee (1951)*, of the Historical Archive of the Research Center of MASP.
- 2 Letter from Marie Suzanne Feigel to Pietro Maria Bardi, Basel, Feb. 13, 1951. Record belonging to the file *Paul Klee (1951)*, of the Historical Archive of the Research Center of MASP.
- 3 In the catalog text, Bardi mentions the date of 1952, but the preliminary negotiations took place in 1951.
- 4 Letter from Marie Suzanne Feigel to Pietro Maria Bardi, Basel, June 4, 1951. Record belonging to the file *Paul Klee (1951)*, of the Historical Archive of the Research Center of MASP.
- 5 Letter from Marie Suzanne Feigel to Pietro Maria Bardi, Basel, May 1, 1951. Record belonging to the file *Paul Klee (1951)*, of the Historical Archive of the Research Center of MASP.
- 6 Handwritten letter from Kurt Valentin to Pietro Maria Bardi, London, Aug. 5, 1951. Record belonging to the file *Paul Klee (1951)*, of the Historical Archive of the Research Center of MASP.
- 7 Letter from Pietro Maria Bardi to the directors of the Museu de Arte Moderna, São Paulo, June 6, 1951. Record belonging to the file *Paul Klee (1951)*, of the Historical Archive of the Research Center of MASP.
- 8 Letter from Dorothy Miller to Pietro Maria Bardi, São Paulo, July 20, 1951. Record belonging to the file *Paul Klee (1951)*, of the Historical Archive of the Research Center of MASP.
- 9 Helena Mindlin and Mário Pedrosa were part of a group of friends from Rio de Janeiro who three years earlier had campaigned to bring Alexander Calder to Brazil. Two years later, in 1953, Mário Pedrosa was on an international mission for the 2nd Biennial de São Paulo, when he asked the German government to dedicate a special room to Paul Klee.
- 10 "Here in Rio, I met various people who are very interested in Klee. Especially Mrs. Mindlin and Mario Pedrosa, the famous art critic, who spoke of their desire to hold an exhibition at Instituto Brasil Estados Unidos [...] The members of the committee include Murilo Mendes, Flávio de Aquino and Simeão Leal, and they will all agree to hold this exhibition after São Paulo." (Author's free translation.)
- 11 artworks, mainly prints, by 39 artists whose works were shown at the exhibition in Munich, including Paul Klee, Wassily Kandinsky and Lasar Segall.
- 12 MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Patrimônio do MAM. Rio de Janeiro, Aug. 1966.
- 13 Wolfgang Pfeiffer was born in 1912, in Dresden, Germany. He came to Brazil in 1948 and set up residence in São Paulo. He had an extraordinary career, starting with the beginning of MASP, in 1949. He was the technical director of MAM SP from 1951 to 1959, and participated in various biennials, having served as the technical director of the 3rd and 4th editions. He was a cultural attaché of the German Consulate General in São Paulo, from 1960 to 1977. He served as director of MAC USP from 1978 to 1982, and he was a member of the boards of MAM SP and of MAC USP in various periods. He had an equally brilliant career as a writer, professor and advisor in different colleges.
- 14 "This year, the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand is celebrating the 25th year since its founding, and to commemorate the date we are planning a series of events, worthy of the cultural São Paulo foreseen by its great friend, the founder of this extraordinary undertaking, journalist Assis Chateaubriand. The events notably include the exhibitions by Bonnard, the 50th anniversary of the Modern Art Week of 1922, the exhibition Amazônia, and this one of Paul Klee that is now being inaugurated." In: BARDI, Pietro Maria. Paul Klee, catalog of the exhibition at MASP, 1972.
- 15 "Templo de pedra (1925): the only work by Klee existing in São Paulo." In: Anon. "Klee." O Estado de São Paulo, Aug. 22, 1972.
- 16 Letter from Francisco Matarazzo Sobrinho to Erich Stickel, in gratitude for the gift of three prints by Paul Klee, Wassily Kandinsky and Schmidt Rotluff. São Paulo, Aug. 29, 1955.
- 17 In January 1949, Galeria Askanazy held an exhibition with works by Kandinsky and reproductions of works by Klee: "The run was extended, at Galeria Askanazy (Rua da Quitanda, 65) of the exhibition of the two greatest masters of abstract art, Paul Klee and Wassily Kandinsky, both of whom died in the last war. For the first time in Brazil, Galeria Askanazy is showing 14 originals by Kandinsky and 10 excellent polychromes by Klee. The exhibition will remain open to the Rio de Janeiro public for another 15 days." Diário Carioca, Feb. 1, 1949, p. 6.
- 18 The catalog of the exhibition A "arte degenerada" de Lasar Segall: Perseguição à arte moderna em tempos de guerra, Museu Lasar Segall/Ibram/MinC, São Paulo, 2018, explores in-depth the moment and the unfoldings of the exhibition entitled Exposição de arte condenada pelo Terceiro Reich, at Galeria Askanazy, which featured
- 19 Letter from Pietro Maria Bardi to Marie Suzanne Feigel, São Paulo, June 20, 1951. Record belonging to the file *Paul Klee (1951)*, of the Historical Archive of the Research Center of MASP.
- 20 "O maior desastre da Arte Moderna." Jornal do Brasil, July 9, 1978. 1st section, p. 23.
- 21 Paul Klee was also present at the inaugural exhibition of MAM RJ, on the 11th floor of the Edifício Boa Vista. In: BRAGA, Rubem. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O que há no 11º andar do Edifício do Banco Boa Vista – não só pintura como escultura, música e cinema – a exposição de pintura europeia e o patrimônio do Museu, Correio Paulistano, Feb. 2, 1949.
- 22 Letter from Ruy Bloem, acting president of the Museu de Arte Moderna de São Paulo to Dr. Luiz Pereira F. de Faro, Ambassador of Brazil in Germany, São Paulo, Mar. 10, 1953. Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.
- 23 PEDROSA, Mário. Textos escolhidos: Modernidade Cá e Lá, Vol. 4, São Paulo: EDUSP, 1995, p. 191. Texto publicado originalmente na *Tribuna da Imprensa*, em 31 jan. 1953, por ocasião da presença de duas obras de Klee no Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- 24 Letter from Ruy Bloem to Dr. Luiz Pereira F. de Faro, São Paulo, Mar. 6, 1953. Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.
- 25 Letter from Francisco Matarazzo Sobrinho to Dr. Luiz Pereira F. de Faro, São Paulo, May 4, 1953. Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.
- 26 Letter from Francisco Matarazzo Sobrinho to Dr. Fritz Sellers, ambassador of Germany in Brazil, São Paulo, May 4, 1953. Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.
- 27 Letter from Mário Pedrosa to Arturo Profili, Paris, July 31, 1953. Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.
- 28 Letter from Ludwig Grote to Arturo Profili, Nuremberg, Sept. 8, 1953. Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.
- 29 GROTE, Ludwig. "Germany," catalog of the 2nd Biennial do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1973.
- 30 MILLIET, Sergio. "Germany," catalog of the 2nd Biennial do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1973.
- 31 About the German representations at the various editions of the Bienal de São Paulo, see: German Art in São Paulo – Deutsche Kunst auf der Biennale 1951-2012. Ostfildern: Hatje Cantz, 2013.
- 32 Letter from Pietro Maria Bardi to Ambassador Karl Hermann Knoke, São Paulo, Sept. 7, 1971.

BIBLIOGRAFIA
[BIBLIOGRAPHY]

BARDI, Pietro Maria. "Aonde vai a Pintura". In: *Habitat n. 15*. Revista do Museu de Arte de São Paulo: mar./abr [Mar./Apr.] 1950.

BRAGA, Rubem. "Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro". *Correio Paulistano*, 2 fev. [Feb. 2] 1949.

FOI prolongada, na Galeria Askanazy [...], a exposição dos dois maiores mestres da arte abstrata, Paul Klee e Wassily Kandinsky [...]. *Diário Carioca*, 1 fev. [Feb. 1] 1949, p. 6.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Patrimônio do MAM*. Rio de Janeiro, ago. [Aug.] 1966.

O MAIOR desastre da Arte Moderna. *Jornal do Brasil*, 9 jul. [July, 9] 1978. 1º caderno [1st section], p. 23.

PEDROSA, Mário. *Textos escolhidos: Modernidade Cá e Lá*, Vol. 4, São Paulo: EDUSP, 1995, p. 191. Texto publicado originalmente na [Originally published in] *Tribuna da Imprensa*, 31 jan. [Jan. 31] 1953.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÃO
[EXHIBITION CATALOGUES]

A "arte degenerada" de Lasar Segall: Perseguição à arte moderna em tempos de guerra. São Paulo: Museu Lasar Segall/Ibram/MinC, 2018.

BARDI, Pietro Maria. *Paul Klee*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1972.

KLEE, Felix. "Paul Klee." In: *Paul Klee 1879–1940: A Retrospective Exhibition*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1967.

ARQUIVOS CONSULTADOS
[ARCHIVES CONSULTED]

Arquivo Histórico do Centro de Pesquisa do MASP.

Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.

Arquivo Instituto Bardi / Casa de Vidro.

Arquivo Lasar Segall / Museu Lasar Segall – Ibram/Ministério da Cidadania.

Arquivo Mário Pedrosa / Fundação Biblioteca Nacional.

Centro de Memória / Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Seção de Catalogação e Documentação do Acervo Artístico do MAC USP.

LISTA DE OBRAS E CRÉDITOS

LIST OF WORKS
AND CREDITS

6



**LISTA DE OBRAS
DA EXPOSIÇÃO
LIST OF WORKS IN
THE EXHIBITION**

Organizada cronologicamente
Arranged chronologically

1883-85, 13
Azor recebe as ordens de
Madame Grenouillet
Azor Receiving Mrs.
Grenouillet's Orders

1883-85, 14
Cavalos e carragem
Horse and Carriage

1883-85, 15
Dama com sombrinha
Lady with Parasol

lápis sobre papel sobre cartão,
três partes
pencil on paper on cardboard,
three-part

25 x 32,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 57

1884, 3
Árvore de Natal com anjo
e trem de brinquedo
Christmas Tree with Angel and Toy Train

1884, 4
Árvore de Natal com anjo e relógio
Christmas Tree with Angel and Clock

lápis e giz sobre papel sobre cartão,
duas partes
pencil and chalk on paper on
cardboard, two-part

24 x 32 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 54

1884, 8
Senhora no veleiro
Lady in a Sailing Boat

1884, 9
Cavalo, trenó, 2 senhoras
Horse, Sleigh, 2 Ladies

lápis e giz sobre papel sobre cartão,
duas partes
pencil and chalk on paper on
cardboard, two-part

32 x 24,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 53

1885, 5
Família à mesa
Family at Table

1885, 6
Crianças em sequência
Children, One Behind the Other

1885, 7
Senhora à mesa com vinho tinto
Lady at Table with Red Wine

lápis e giz sobre papel sobre cartão,
três partes
pencil and chalk on paper on
cardboard, three-part

32 x 24 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 55

1893
Próximo a Merligen
Near Merligen
lápis sobre papel sobre cartão
pencil on paper on cardboard
7,9 x 16,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 59

1894
Genebra
Geneva
lápis e bico de pena sobre papel
pencil and pen on paper
14,5 x 9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 60

1894
Sem título
Untitled
bico de pena sobre papel
pen on paper
7,8 x 10,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 61

1898
Ilha de S. Pedro
St. Petersinsel
lápis sobre papel
pencil on paper
16,6 x 23,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 62

c. 1898
Sem título (Árvores com vista para
um declive gramado)
Untitled (Grassy slope
seen through trees)
lápis sobre papel
pencil on paper
16,6 x 23,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 63

1899 Knirr 01
Sem título
Untitled
lápis sobre papel
pencil on paper
32,5 x 20,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 69

1899 Knirr 03
Sem título
Untitled
lápis e aquarela sobre papel
pencil and watercolor on paper
17,2 x 21,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 71

1899 Knirr 07
Sem título
Untitled
óleo sobre tela sobre cartão; moldura
original
oil on canvas on cardboard; original
frame
32,5 x 20,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 66

1899 Knirr 11
Sem título
Untitled
lápis sobre papel
pencil on paper
32,5 x 20,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 68

c. 1899
Sem título (Grupo de árvores,
Burghausen)
Untitled (Group of trees, Burghausen)
óleo sobre cartão
oil on cardboard
34,3 x 48,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 65

1902
Sem título (Desenho anatômico
da musculatura da coxa)
Untitled (Anatomical drawing:
muscles of the thigh)
lápis sobre papel
pencil on paper
21,1 x 28,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 72

1902/03
Sem título (Desenho anatômico
da musculatura da perna)
Untitled (Anatomical drawing:
muscles of the leg)
lápis sobre papel
pencil on paper
21,1 x 28,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 70

c. 1902
Sem título (Árvores com vista para
um declive gramado)
Untitled (Grassy slope
seen through trees)
lápis sobre papel
pencil on paper
16,6 x 23,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 79

1902/03
Sem título (Desenho anatômico
da musculatura do braço)
Untitled (Anatomical drawing:
muscles of the upper arm)
lápis e aquarela sobre papel
pencil and watercolor on paper
17,2 x 21,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 71

c. 1903
Sem título (Flores)
Untitled (Flowers)
óleo sobre tela sobre cartão; moldura
original
oil on canvas on cardboard; original
frame
36,5 x 31 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 64

1903, 4
Mulher semeando ervas daninhas
Woman Sowing Weeds
água-forte
etching
18,5 x 11,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 75

1903, 13
Mulher e animal
Woman and Beast
água-forte
etching
20 x 22,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 77

1904, 111
Um homem submerge diante da coroa
A Man Sinks down Before the Crown
água-forte
etching
15,9 x 15,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 76

1904, 32
Lily
lápis e aquarela sobre papel sobre
cartão
pencil and watercolor on paper on
cardboard
29,4 x 21,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 81

1905, 36
Fênix idoso (Inv. 9)
Aged Phoenix (Inv. 9)
água-forte
etching
27,1 x 19,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 79

1905, 36
Sem título (Desenho anatômico
da musculatura do braço)
Untitled (Anatomical drawing:
muscles of the upper arm)
lápis e aquarela sobre papel
pencil and watercolor on paper
12/11,5 x 9,5/10,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 83

c. 1906
Sem título (Lily Klee-Stumpf)
Untitled (Lily Klee-Stumpf)
lápis e aquarela sobre papel
pencil and watercolor on paper
10,5/10 x 29,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 96

1907, 30
Retrato de uma mulher
Portrait of a Woman
carvão, bico de pena e aquarela sobre
papel sobre cartão
charcoal, pen and watercolor on paper
on cardboard
25,5 x 30,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 104

1908, 64
Retrato de uma criança
Portrait of a Child
aquarela sobre papel
watercolor on paper
29,9 x 23,4/24,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 85

1913, 200
Saindo da floresta de Schosshalde
Leaving the Schosshaldenholz
aquarela sobre papel sobre cartão
watercolor on paper on cardboard
21 x 28,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 93

1913, 202
Mulher jovem com blusa verde
Young Woman with Green Blouse
aquarela e lápis sobre papel sobre
cartão
watercolor and pencil on paper on
cardboard
21 x 27,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 92

1914, 110
Nas casas de St. Germain
In the Houses of St. Germain
aquarela sobre papel sobre cartão
watercolor on paper on cardboard
15,5 x 15,9/16,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 94

1914, 248
Com a bandeira vermelha
With the Red Flag
aquarela, óleo e lápis sobre cartão
revestido
watercolor, oil and pencil on primed
cardboard
31 x 26 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 89

1915, 254
Genii (Personagens de um balé)
Genii (Figures from a ballet)
bico de pena, aquarela e lápis sobre
papel sobre cartão
pen, watercolor and pencil on
paper on cardboard
24 x 16,4/15,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 114

1915, 254
"O" formato largo
"O" Wide Format
aquarela e lápis sobre papel revestido
sobre cartão
watercolor and pencil on primed paper
on cardboard
10,5/10 x 29,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 95

1916, 66
Acrobatas e malabarista
Acrobats and Juggler
bico de pena sobre papel sobre cartão
pen on paper on cardboard
24,1 x 12,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 104

1917, 57
Círculo miserável
Miserable Circus
lápis sobre papel sobre cartão
pencil on paper on cardboard
19,3 x 14 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 105

1920, 182 gespalten 2
Sem título (Cidade de
tendas nas montanhas)
Untitled (City of tents in the mountains)
óleo sobre cartão
oil on cardboard
19 x 26,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 98

1919, 72
Artista sentindo
Feeling Artist
desenho transferido a óleo sobre papel
sobre cartão
oil transfer drawing on paper on
cardboard
26,1 x 17,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 86

1919, 73
Artista ponderando
Pondering Artist
desenho transferido a óleo sobre papel
sobre cartão
oil transfer drawing on paper on
cardboard
19,7 x 16,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 101

1919, 74
Artista criando
Creating Artist
desenho transferido a óleo sobre papel
revestido sobre cartão
oil transfer drawing on primed paper on
cardboard
22,4/22,6 x 37,9/38,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 111

1919, 111
Jovem proletário
Young Proletarian
óleo sobre cartão
oil on cardboard
27,2 x 19,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 88

1919, 111
Gênios (Personagens de um balé)
Genii (Figures from a ballet)
bico de pena e lápis sobre papel
sobre cartão
pen and pencil on paper on cardboard
32,9 x 41,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 119

1919, 156
Composição com janelas
Composition with Windows
bico de pena, pincel e aquarela sobre
papel sobre cartão
pen, brush and watercolor on
paper on cardboard
31,3/31,6 x 48,3/48 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 126

1919, 159
Com a marionete
With the Puppet
litogravura
lithograph
43,2 x 26,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 106

1927, 144
Harmonia da flora setentrional
Harmony of the Northern Flora
óleo sobre cartão revestido sobre
compensado; moldura original
oil on primed cardboard on plywood;
original frame
41 x 66/66,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 121

c. 1932
Sem título (Composição
com flores e folhas)
Untitled (Composition with
flowers and leaves)
óleo sobre cartão; moldura original
oil on cardboard; original frame
32 x 28,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 91

1930, 252
Avô dirigível
Steerable Grandfather
bico de pena sobre papel sobre cartão
pen on paper on cardboard
60,3/59,6 x 46,2/46,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 123

1931, 193
Modelos 110 e 111 (Vagamente
combinados)
Models 110 and 111 (Loosely Combined)
bico de pena sobre papel sobre cartão
pen on paper on cardboard
32,9 x 41,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 120

1931, 194
Modelos 110 e 111 (Firmemente
combinados)
Models 110 and 111 (Firmly Combined)
bico de pena sobre papel sobre cartão
pen on paper on cardboard
32,9 x 41,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 118

1931, 195
Modelo 111 (Dobrado)
Model 111 (Folded)
bico de pena e lápis sobre papel
sobre cartão
pen and pencil on paper on cardboard
32,9 x 41,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 119

1932, 104
Perseguição
Pursuit
bico de pena sobre papel sobre cartão
pen on paper on cardboard
31,3/31,6 x 48,3/48 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 126

1932, 175
Demagogia
Demagogy
bico de pena sobre papel sobre cartão
pen on paper on cardboard
14,2 x 48,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 127

1932, 319
O passo
The Step
óleo e lápis sobre juta
oil and pencil on burlap
71 x 55,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 121

c. 1932
Sem título (Composição
com flores e folhas)
Untitled (Composition with
flowers and leaves)
óleo sobre cartão; moldura original
oil on cardboard; original frame
32 x 28,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 91

1933, 18
Ergue-se
Arises
pinçel sobre papel sobre cartão
brush on paper on cardboard
42,9 × 32,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee
p. 128

1933, 35
(Tentativa para Antígona)
(*Trial for Antigone*)
pinçel sobre papel sobre cartão
brush on paper on cardboard
62,1 × 48,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 129

1933, 46
Queda
Fall
pinçel sobre papel sobre cartão
brush on paper on cardboard
31,3/31,6 × 47,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 125

1933, 70
Mulher mais jovem
Younger Woman
quarela sobre papel revestido sobre
cartão
*watercolor on primed paper on
cardboard*
20,9 × 16 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee
p. 134

1933, 85
Acusação na rua
Accusation in the Street
giz sobre papel sobre cartão
chalk on paper on cardboard
16,9 × 25 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 132

1933, 154
A obra de arte
The Work of Art
lápis sobre papel sobre cartão
pencil on paper on cardboard
23,8 × 19,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee
p. 133

1933, 181
Emigração
Emigrating
giz sobre papel sobre cartão
chalk on paper on cardboard
32,9 × 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 136

1933, 243
Mulher jovem no jardim
Young Woman in the Garden
quarela sobre papel revestido
sobre cartão
*watercolor on primed paper on
cardboard*
24,3 × 44,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee
p. 137

1933, 339
Também "ELE" um ditador!
"HE" a Dictator Too!
lápis sobre papel sobre cartão
pencil on paper on cardboard
29,5 × 21,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee
p. 182

1933, 380
Busto de uma criança
Bust of a Child
quarela sobre algodão sobre
compensado; moldura original
watercolor on cotton on plywood;
original frame
50,8 × 50,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 167

1933, 424
Riscado da lista
Struck from The List
óleo sobre papel sobre cartão
oil on paper on cardboard
31,5 × 24 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee
p. 156

1934, 176
Máscara quebrada
Broken Mask
carvão e aquarela sobre papel
sobre cartão
*charcoal and watercolor on paper on
cardboard*
62,5 × 48 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee
p. 153

1936, 10
Canteiro de flores no parque de V.
Flower Garden in the Park of V.
pastel sobre algodão sobre cartão
pastel on cotton on cardboard
30,3 × 46,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 157

1937, 261
Marte pequeno
Small Mars
têmpera e lápis sobre papel sobre
cartão
*tempera and pencil on paper on
cardboard*
27 × 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee
p. 180

1938, 37
Fronteira
Border
tinta de cola sobre papel sobre cartão
colored paste on paper on cardboard
50 × 35,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 181

1938, 76
Sob o manto
Under a Cloak
tinta de cola sobre papel sobre cartão
colored paste on paper on cardboard
28 × 17,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee
p. 182

1938, 110
Soldado
Soldier
tinta de cola sobre algodão sobre cartão
colored paste on cotton on cardboard
33 × 21,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee
p. 183

1938, 117
Terreno verde
Green Terrain
óleo e aquarela sobre cartão revestido
oil and watercolor on primed cardboard
37,5 × 50,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee
p. 156

1938, 209
Senhor Axel Otel
Mr. Axel Otel
tinta de cola e aquarela sobre papel
sobre cartão
*colored paste and watercolor on paper
on cardboard*
50 × 34,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 174

1938, 404
Um marinheiro pressente seu fim
A Sailor Senses his End
lápis indelével e giz sobre papel sobre
cartão
*indelible pencil and chalk on paper on
cardboard*
49,1 × 34,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee
p. 184

1938, 415
Diálogo
Dialogue
pastel sobre tecido adamascado sobre
cartão
pastel on damask on cardboard
25,8/27 × 30,5/31 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee
p. 177

1938, 416
Rodeios
Roundabout Ways
lápis, giz vermelho e aquarela sobre
papel sobre cartão
*pencil, red chalk and watercolor on
paper on cardboard*
29,8 × 20,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 170

1938, 417
Infante P
Infant P
lápis e giz sobre papel sobre cartão
pencil and chalk on paper on cardboard
29,9 × 20,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 168

1938, 441
Um acesso de raiva
An Outburst of Rage
giz sobre papel sobre cartão
chalk on paper on cardboard
29,8 × 20,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 171

1938, 449
O que governa
What Rules
giz sobre papel sobre cartão
chalk on paper on cardboard
29,8 × 20,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 172

1939, 2
Oração em tempo de dificuldade
Prayer in Time of Trouble
lápis indelével, giz vermelho e giz sobre
papel sobre cartão
*indelible pencil, red chalk and chalk on
paper on cardboard*
50 × 34,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 174

1939, 3
Dulcinea
Dulcinea
lápis indelével e giz sobre papel sobre
cartão
*indelible pencil and chalk on paper on
cardboard*
49,1 × 34,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee
p. 173

1939, 129
Olho vermelho
Red Eye
quarela sobre papel revestido sobre
cartão
*watercolor on primed paper on
cardboard*
26,8 × 42,1 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 192

1939, 139
Nu na cama
Naked on the Bed
quarela e lápis sobre papel sobre cartão
*watercolor and pencil on paper on
cardboard*
20,9 × 29,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee
p. 162

1939, 393
Nu na cama
Naked on the Bed
tinta de cola, aquarela e lápis sobre
papel sobre cartão
*colored paste, watercolor and pencil on
paper on cardboard*
20,7 × 29,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee
p. 160

1939, 438
A entrada da trompa
The Entry for the French Horn
carvão sobre papel sobre cartão
charcoal on paper on cardboard
29,7 × 20,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee
p. 178

1939, 460
O parque em Abien (a partir
da seção de hortaliças)
*The Park at Abien (from the
Vegetables Section)*
lápis indelével, giz e aquarela sobre
papel sobre cartão
*indelible pencil, chalk and watercolor
on paper on cardboard*
36,5 × 30 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee
p. 161

1939, 473
Satanella
Mis(s)Angel
quarela sobre papel sobre cartão
watercolor on paper on cardboard
26,9 × 21,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee
p. 163

1939, 264
Mulher no banho de sol
Woman Sun-Bathing
quarela e lápis sobre papel sobre
cartão
*watercolor and pencil on paper on
cardboard*
29,7 × 20,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 159

1939, 277
Reconstrução de uma
dançarina, uma tentativa
Reconstruction of a Dancer, an Attempt
quarela sobre papel sobre cartão
watercolor on paper on cardboard
29,7 × 20,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 168

1939, 277
Reconstrução de uma
dançarina, uma tentativa
Reconstruction of a Dancer, an Attempt
quarela sobre papel sobre cartão
watercolor on paper on cardboard
29,7 × 20,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 158

1939, 339
Fruta exuberante
Luxuriant Fruit
quarela sobre papel sobre cartão
watercolor on paper on cardboard
20,9 × 29,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee
p. 188

1939, 713
Mão vermelha
Red Hand
tinta de cola, aquarela e lápis sobre
papel sobre cartão
*colored paste, watercolor and pencil on
paper on cardboard*
29,5 × 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 144

1939, 713
Mão vermelha
Red Hand
tinta de cola, aquarela e lápis sobre
papel sobre cartão
*colored paste, watercolor and pencil on
paper on cardboard*
29,5 × 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 189

1939, 800
A cega e a roda
The Blind Woman and the Wheel
carvão sobre papel sobre cartão
charcoal on paper on cardboard
29,7 × 20,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee
p. 190

1939, 805
Deslocamento
Displacement
tinta de cola sobre papel sobre cartão
colored paste on paper on cardboard
26,9 × 21,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee
p. 191

1939, 828
Des-Anjo
Mis(s)Angel
lápis sobre papel sobre cartão
pencil on paper on cardboard
29,4 × 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee
p. 140

1939, 828
Des-Anjo
Mis(s)Angel
lápis sobre papel sobre cartão
pencil on paper on cardboard
29,4 × 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee
p. 179

1939, 477
Aniversário de casamento
Wedding Anniversary
quarela e lápis sobre papel sobre
cartão
*watercolor and pencil on paper on
cardboard*
29,5 × 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 141

1939, 841
Anjo incompleto
Unfinished Angel
lápis sobre papel sobre cartão
chalk on paper on cardboard
34,7 × 21,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 148

1939, 873
Anjo precoce
Precocious Angel
lápis sobre papel sobre cartão
chalk on paper on cardboard
34,8 × 21,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 150

1939, 880
Anjo esquecido
Forgetful Angel
lápis sobre papel sobre cartão
chalk on paper on cardboard
35,3 × 21,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee
p. 151

1939, 892
Anjo cheio de esperança
Angel Full of Hope
lápis sobre papel sobre cartão
pencil on paper on cardboard
20,8 × 29,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 146

1939, 1026
Outro Anjo da Cruz
Other Angel of the Cross
giz sobre papel sobre cartão
chalk on paper on cardboard
45,6 × 30,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
p. 149

1939, 1109
Um perfil e tanto
Such a Profile
giz e óleo sobre papel sobre cartão
chalk and oil on paper on cardboard
29,6 × 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee
p. 139

1939, 1225
Cabeça
Head
tinta de cola, aquarela e giz sobre papel
sobre cartão
*colored paste, watercolor and chalk on
paper on cardboard*
29,5 × 20,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee
p. 152

c. 1939
Sem título (Lua cheia nas montanhas)
Untitled (Full moon in the mountains)
têmpera sobre papel revestido
tempera on primed paper
29,5 × 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna [Bern]
Doação de [Donation of] Livia Klee
p. 193

1940 Sem título (Última natureza-morta) <i>Untitled (Last still life)</i> óleo sobre tela <i>oil on canvas</i> 100 x 80,5 cm Zentrum Paul Klee, Berna [Bern] Doação de [Donation of] Livia Klee p. 155	Réplica do fantoche “Fantasma elétrico” <i>Replica of the hand puppet</i> “Electrical Spook” fantoche <i>hand puppet</i> 36 x 15 x 9 cm Zentrum Paul Klee, Berna [Bern] p. 103	Foto [Photo]: desconhecido [unknown] © Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen p. 201	p. 13 Ohne Titel (Letztes Stilleben) Sem título (Última natureza-morta) <i>Untitled (Last still life)</i> 1940 óleo sobre tela <i>oil on canvas</i> 100 x 80,5 cm Zentrum Paul Klee, Berna [Bern] Doação de [Donation of] Livia Klee
1940, 254 Mulher com roupa típica <i>Woman in Traditional Costume</i> colored paste on paper on cardboard <i>tinta de cola sobre papel sobre cartão</i> 48 x 31,3 cm Zentrum Paul Klee, Berna [Bern] p. 187	Réplica do fantoche “Palhaço orelhudo” <i>Replica of the hand puppet</i> “Big-Eared Clown” fantoche <i>hand puppet</i> 48,5 x 17 x 13,2 cm Zentrum Paul Klee, Berna [Bern] p. 107	Foto [Photo]: Felix Klee © Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen p. 202, 203, 204 (b), 206, 209 (b), 253 (a, b), 258, 259 © Zentrum Paul Klee, Berna, Image Archive p. 204 (a), 207 (b), 253 (a, b), 258, 259	p. 49 von der Liste gestrichen Riscado da lista <i>Struck from The List</i> 1933, 424 óleo sobre papel sobre cartão <i>oil on paper on cardboard</i> 31,5 x 24 cm Zentrum Paul Klee, Berna [Bern] Doação de [Donation of] Livia Klee
1940, 259 Depois do ato de violência <i>After the Act of Violence</i> tinta de cola sobre papel sobre cartão <i>colored paste on paper on cardboard</i> 48,3 x 31,4 cm Zentrum Paul Klee, Berna [Bern] Doação de [Donation of] Livia Klee p. 186	Réplica do fantoche “Poeta coroado” <i>Replica of the hand puppet</i> “Crowned Poet” fantoche <i>hand puppet</i> 36 x 17 x 13 cm Zentrum Paul Klee, Berna [Bern] p. 115	Foto [Photo]: Lucia Moholy © Zentrum Paul Klee, Berna, Image Archive p. 205	p. 195 üppige Frucht Fruta exuberante <i>Luxuriant Fruit</i> 1939, 339 quarela sobre papel sobre cartão <i>watercolor on paper on cardboard</i> 20,9 x 29,7 cm Zentrum Paul Klee, Berna [Bern] Doação de [Donation of] Livia Klee
1940, 316 Ferido <i>Injured</i> tinta de cola sobre papel sobre cartão <i>colored paste on paper on cardboard</i> 41,7 x 29,5 cm Zentrum Paul Klee, Berna [Bern] p. 185	DIREITOS AUTORAIS E CRÉDITOS DE IMAGENS <i>IMAGES COPYRIGHTS</i> AND CREDITS	Foto [Photo]: Lily Klee © Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen p. 207 (a)	p. 213 In den Häusern v. St. Germain Nas casas de St. Germain <i>In the Houses of St. Germain</i> 1914, 110 quarela sobre papel sobre cartão <i>watercolor on paper on cardboard</i> 15,5 x 15,9/16,3 cm Zentrum Paul Klee, Berna [Bern] Doação de [Donation of] Livia Klee
c. 1940 Sem título <i>Untitled</i> tinta de cola e giz sobre papel sobre cartão <i>colored paste and chalk on paper</i> on cardboard 65,1 x 49,8 cm Zentrum Paul Klee, Berna [Bern] p. 175	Todas as obras e documentos de Paul Klee [<i>All artworks and</i> <i>documents by Paul Klee</i>] © Zentrum Paul Klee, Berna, Image archive	Foto [Photo]: Franz (Bobby) Aichinger © Zentrum Paul Klee, Berna, Image Archive p. 208 (a), 209 (a)	p. 247 Ohne Titel Sem título <i>Untitled</i> c. 1940 tinta de cola e giz sobre paper sobre cartão <i>colored paste and chalk on</i> <i>paper on cardboard</i> 65,1 x 49,8 cm Zentrum Paul Klee, Berna [Bern] Doação de [Donation of] Livia Klee
Réplica do fantoche “Autorretrato” <i>Replica of the hand puppet</i> “Self-portrait” fantoche <i>hand puppet</i> 37 x 23 x 14 cm Zentrum Paul Klee, Berna [Bern] p. 109	Foto [Photo]: M. Vollenweider & Sohn, Berna [Bern] © Zentrum Paul Klee, Berna, Image archive p. 196, 197.	Foto [Photo]: Walter Henggeler © Keystone, Zürich, Photopress A.G., Zürich, Bern, Genf © Zentrum Paul Klee, Berna, Image Archive p. 210 (a)	p. 247 Ohne Titel Sem título <i>Untitled</i> c. 1940 tinta de cola e giz sobre paper sobre cartão <i>colored paste and chalk on</i> <i>paper on cardboard</i> 65,1 x 49,8 cm Zentrum Paul Klee, Berna [Bern] Doação de [Donation of] Livia Klee
Réplica do fantoche “Espantalho fantasma” <i>Replica of the hand puppet</i> “Ghost of a Scarecrow” fantoche <i>hand puppet</i> 44 x 15 x 11 cm Zentrum Paul Klee, Berna [Bern] p. 108	Foto [Photo]: L. Tiedemann, Munique [Munich] © Zentrum Paul Klee, Berna, Image archive p. 197	Foto [Photo]: Jürg Spiller © Zentrum Paul Klee, Berna, Image Archive p. 210 (b)	p. 297 Zwiesprache Diálogo <i>Dialogue</i> 1938, 415 pastel sobre tecido adamascado sobre cartão <i>pastel on damask on cardboard</i> 25,8/27 x 30,5/31 cm Zentrum Paul Klee, Berna [Bern] Doação de [Donation of] Livia Klee
Réplica do fantoche “Fantasma fantasma” <i>Replica of the hand puppet</i> “Ghost of a Ghost” fantoche <i>hand puppet</i> 44 x 15 x 11 cm Zentrum Paul Klee, Berna [Bern] p. 108	Foto [Photo]: Paul Klee © Zentrum Paul Klee, Berna, Image archive p. 199 (a, b), 202.	Foto [Photo]: stefan moses, berna [bern] © Zentrum Paul Klee, Berna, Image Archive p. 252, 271	DETALHES DE OBRAS <i>ARTWORKS DETAILS</i>
Foto [Photo]: Alexander Eliasberg © Zentrum Paul Klee, Berna, Image archive p. 200	Foto [Photo]: Karl Schmoll von Eisenwerth © Zentrum Paul Klee, Berna, Image archive p. 198	Foto [Photo]: Moritz Bösiger, Berna [Bern] © Zentrum Paul Klee, Berna, Image Archive p. 270	DETALHES DE OBRAS <i>ARTWORKS DETAILS</i>
Foto [Photo]: August Macke © Fotonachweis: LWL-MKuK/Sabine © Zentrum Paul Klee, Berna, Image archive p. 201	Foto [Photo]: August Macke © Fotonachweis: LWL-MKuK/Sabine © Zentrum Paul Klee, Berna, Image archive p. 201	Capa [Cover] “O” breites Format “O” formato largo “O” Wide Format 1915, 254 quarela e lápis sobre papel revestido sobre cartão <i>watercolor and pencil on</i> <i>primed paper on cardboard</i> 10,5/10 x 29,6 cm Zentrum Paul Klee, Berna [Bern] Doação de [Donation of] Livia Klee	DETALHES DE OBRAS <i>ARTWORKS DETAILS</i>

TÉCNICA DA EXPOSIÇÃO EXHIBITION CREDITS

FICHA TÉCNICA DA EXPOSIÇÃO EXHIBITION CREDITS		FICHA TÉCNICA DO CATÁLOGO CATALOGUE CREDITS	
realização <i>realization</i>	Patrícia Prado Betti Queiroz	Comunicação Visual e Projeto Gráfico <i>Visual Communication and Graphic Design</i>	Coordenação Editorial <i>Editorial Coordination</i>
Ministério da Cidadania	Luciana Ribeiro do Valle Lehfeld	ps.2 arquitetura + design	Roberto Moreira S. Cruz
Centro Cultural Banco do Brasil		Execução da Comunicação Visual <i>Execution of Visual Communication</i>	Expomus – Exposições, Museus, Projetos Culturais
atrocínio <i>sponsorship</i>		Olho Digital	
Banco do Brasil		Projeto Educativo <i>Educational Project</i>	
BB Seguros		J.A.CA – Programa CCBB Educativo – Arte e Educação	
rganização e Produção <i>organization and Production</i>		Recursos de Acessibilidade <i>Accessibility Resources</i>	Projeto Gráfico <i>Graphic Design</i>
UNSTMUSEUM BERN – ENTRUM PAUL KLEE		Musea	ps.2 arquitetura + design
retora <i>director</i>		Mais Diferenças	Fabio Prata e [and] Flávia Nalon
Nina Zimmer			
retor Administrativo <i>Managing Director</i>		Projeto Audiovisual <i>Audiovisual Design</i>	Produção Gráfica <i>Graphic Production</i>
Thomas Soraperra		Estúdio Preto e Branco	Lilia Góes
uradora Chefe <i>chief Curator</i>		Tradução <i>Translation</i>	Tratamento de imagens <i>Images Treatment</i>
Fabienne Eggelhöfer		Claudia Abeling (Alemão/Português [German/Portuguese])	Ipsilon Gráfica e Editora
useóloga <i>Registrar</i>		John Norman (Português/Inglês [Portuguese/English])	
Edith Heinimann		Revisão de Textos <i>Proofreading</i>	Tradução <i>Translation</i>
arquivo Fotográfico <i>photo Archive</i>		Lia Ana Trzmielina (Português [Portuguese])	Claudia Abeling (Alemão/Português [German/Portuguese])
Heidi Frautsch		Glenn Johnston (Inglês [English])	John Norman (Português/Inglês [Portuguese/English])
onservadora de Papel <i>Paper Conservator</i>		Transporte Internacional <i>International Transportation</i>	Pedro Süsskind (textos de de [Texts by] Paul Klee)
Myriam Weber		Loomis Artcare	
onservadora de Pintura <i>Painting Conservator</i>		Transporte Nacional <i>National Transportation</i>	Revisão de Textos <i>Proofreading</i>
Barbara Scheibl		Millenium Transportes e Logística	Lia Ana Trzmielina (Português [Portuguese])
anuseio de Obras <i>Art Handling</i>		Assessoria de Imprensa <i>Press Relations</i>	Glenn Johnston (Inglês [English])
Hansruedi Pauli		Agência Galo	
Lea Rey		Registro de Vídeo <i>Video Register</i>	Impressão <i>Printing</i>
arquivo e Pesquisa <i>Archive and Research</i>		Raphael Lupo	Ipsilon Gráfica e Editora
Eva Wiederkehr Sladeczek			
Marie Kakinuma		Seguro <i>Insurance</i>	Os direitos editoriais no Brasil dos textos de Paul Klee em português pertencem à Editora Zahar e foram cordialmente cedidos para esta publicação.
XPOMUS – EXPOSIÇÕES, USEUS, PROJETOS CULTURAIS		accurART	
ireção Geral <i>General Director</i>		RBM Corretora de Seguros	
Maria Ignez Mantovani Franco			
ireção Executiva <i>Executive Director</i>			
Roberta Saraiva Coutinho			
ireção Executiva <i>Executive Director</i>			
Roberta Saraiva Coutinho			

Dados Internacionais de
Catalogação na Publicação (CIP)
Bibliotecária responsável: Aline
Graziele Benitez CRB-1/3129

Paul Klee: Equilíbrio Instável = Unstable
Balance / [coord.] Roberto Moreira S.
Cruz; [curador] Fabiene Eggelhöfer;
[textos] Christine Hopfengart...[et al.].
- 1. ed. - São Paulo: Expomus, 2019.
304 p.; il.; 240 x 290 cm.

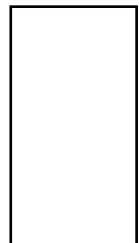
Vários autores
ISBN: 978-85-89804-12-7

1. Arte moderna. 2. Paul Klee. 3.
Exposição - catálogo. 4. CCBB.
I. Eggelhöfer, Fabienne. II. Hopfengart,
Christine. III. Klee, Paul.
IV. Palhares, Taisa. V. Saraiva,
Roberta. VI. Título.
CDD 709.04

Índice para catálogo sistemático:
1. Arte moderna: Paul Klee
2. Exposição: catálogo

Os textos deste catálogo foram
compostos em Grot10, fonte
desenhada pela A2-TYPE.
Impresso em papel Munken Lynx
Rough 120g/m², pela Ipsilon Gráfica
e Editora, em abril de 2019.

*The texts of this catalogue were
composed in Grot10, font designed
by A2-TYPE. Printed on Munken
Lynx Rough paper 120g/m², by Ipsilon
Gráfica e Editora, in April 2019.*





ISBN 978-85-89804-12-7
A standard linear barcode representing the book's ISBN.

9 788589 804127

Organização e Produção



Apoio



Patrocínio



Realização



PAUL KLEE - EQUILÍBRIO INSTÁVEL
PAUL KLEE - UNSTABLE BALANCE



PAUL KLEE

PAUL KLEE

EQUILÍBRIO
INSTÁVEL

UNSTABLE
BALANCE