



# Paul Klee: el lenguaje del dibujo y el diseño, estructura, forma y color

*Huberta Márquez Villeda\**

El hombre nace con facultades sensoriales, sensitivas, mentales e imaginativas, pero cada una debe ser descubierta, concretada y desarrollada según las condiciones sociales, culturales e individuales. (Juan Acha, 2016).

El siglo XX dejó herencia en cada principio manifestado por las vanguardias artísticas, contribuciones que aportaron un modo de ver, sentir y crear el arte dentro y fuera de la academia. El color de los fauvistas, el movimiento del Futurismo, la armonía y el ritmo del arte abstracto, la fuerza del color, la forma y la pincelada del Expresionismo, la poliangularidad del Cubismo, la síntesis de la forma en el Constructivismo, lo onírico del Surrealismo y el juego del Dadaísmo impactaron en las nuevas necesidades de la sociedad y el arte, un arte incrustado en los conflictos bélicos en medio de una nueva sensibilidad crítica y protagónica. Así, la estructura dinámica y la sustancia de cada manifiesto pictórico colisionaron para que las artes desde sus entrañas instauraran nuevos principios de creación.

La línea, la forma, el color, el movimiento y la dirección fueron en su momento para Paul Klee, artista colaborador en la escuela de la Bauhaus de 1921 a 1931, los elementos de análisis formal para la comprensión de las artes plásticas. Así pues, la enseñanza del dibujo o de las artes desde la pedagogía de Paul Klee creada en su estancia como profesor de “Teoría de la for-

ma pictórica” en la Bauhaus, tiene resonancia en las prácticas dibujísticas con fines de comprender la estructuración de una composición gráfica pictórica que hoy día puede tener diversas aplicaciones en el mundo del diseño, las artes y la educación.

Bajo el contexto anterior, el dibujo ha ganado un lugar propio entre las actividades humanas creativas, de alguna manera es parte intrínseca de un proceso para llegar a un fin determinado. La pintura, la arquitectura, la escultura, la artesanía y el diseño se entrelazan con el dibujo para su coexistencia; en casos específicos el dibujo se deja ver en el proceso, en otros se funde como una cosa, y en otros tantos se separan en algún momento de su desarrollo. Sumado a lo anterior, tener una habilidad para el dibujo es desarrollar las facultades psicomotrices que por medio de la práctica en el acto de dibujar se despliegan por excelencia.

El dibujo como actividad humana dotada de capacidades sensibles, mentales y motrices (Acha, 2016) ayuda a concretar una idea, un pensamiento, una mirada, un paisaje o un concepto determinado, esto permite entender al conjunto de elementos gráficos como una comunidad posible de nombrarse: la línea, la forma, el color, la textura, el movimiento, la dirección, el equilibrio y que en el dibujo intervienen para poder desarrollar esa actividad con toda conciencia y coherencia.

Por ello, el dibujo debe ser una actividad que se ejercite siempre, y no cuando se crea que se está inspirado, ya que la inspiración es un mito que se emuló conforme las artes plásticas se vieron revolucionadas en el insipiente siglo XX con los cambios proporcionados por las vanguardias artísticas, sin dejar de lado la tecnología, los materiales, las revueltas sociales, los movimientos literarios, filosóficos, científicos y otros conceptos propios del contexto. Así pues, el dibujo emancipado toma la libertad de construirse en su propio lenguaje para otros lenguajes visuales con fines propios y prácticos.

## El lenguaje del dibujo en el lenguaje del diseño.

La belleza del diseño es como la música; no necesita hablar el idioma para trabajar donde sea. Como diseñador te puedes comunicar con un dibujo, por lo que no eres dependiente de idiomas o cuál sea tu origen para establecerte. (Laurens Van de Acker, 2013).

Pensar en la integración del dibujo como lenguaje en el diseño es pensar en la unión de dos lenguajes de características propias, por eso es necesario hacer una reflexión de ambos conceptos, con el objetivo de encontrar más convergencias que divergencias.

Conducir al dibujo hacia una de las disciplinas gráficas en los sistemas de comunicación visual como el diseño, obliga a cuantificar habilidades, como: de análisis, reflexivas, teóricas, prácticas, niveles de representación, niveles icónicos, datos históricos sobre el devenir del dibujo y del diseño, estudiar estilos, posturas, vanguardias, sistemas de reproducción, de impresión, de multiplicación; significa también recurrir al bagaje conceptual de la forma, de la expresión, educación visual, apropiaciones y después la aplicación en el sistema gráfico determinado.

German Montalvo (diseñador de los años 90 que dibujaba sobre un restirador de madera), decía que el dibujo es el recurso inmediato para el diseñador capaz de establecer contacto con el mensaje

directo; la diferencia que hacía entre una actividad y otra estaba establecida en su fin último, por lo demás, eran iguales: lenguaje de la forma. Esto último puede ayudar a que el dibujo y el diseño sean parte de un todo y no un encadenado de partes que se unen en uno de sus procesos.

Dice Román Esqueda (2000) que un primer problema que se plantea para el estudio del diseño gráfico es el de su ubicación dentro de una definición que permita aclarar su especificidad, asunto que todo estudiante, profesional y educador del diseño debe tener en cuenta, y que solo es el fin último de funcionalidad lo que hace ver la pequeña diferencia de actividades. Así pues, decir que el diseño es un proceso de creación visual con un propósito (Esqueda, 2003) ayuda a definir al diseño, y queda en una interpretación subjetiva la posibilidad de separar o unir ambas actividades. Según Cennini (Toman, 2007) en la descripción de los cuatro pasos para hacer un fresco, diseñar puede ser como el acto de dibujar (colocar una sinopia, esbozar, emborronar y definir).

Esqueda relaciona el proceso del diseño con la ciencia, la técnica, el arte y la filosofía, disciplinas perfectamente vinculadas entre sí; el diseño es una actividad humana que requiere dominio técnico de los materiales, es un campo de conocimiento que comprueba su *praxis*, y por supuesto que hay un proceso filosófico y estético. En el lenguaje del dibujo el boceto ya es la idea misma representada, este contiene de inicio un concepto y un resultado, es ya un código descifrable. Por ello, el dibujo como lenguaje en el diseño da inicio cuando unidos en el mismo proceso dibujar-diseñar-proyectar-planear-concluir se llega al fin específico. A lo anterior cabe agregar que el dibujo es un medio necesario para llegar a un fin, así pues, lo que se tiene en claro es que en el proceso de diseñar los bocetos juegan un papel significativo (en el diseño son un dibujo pleno).

Para finalizar, se puede comentar que los principios de cualquier representación basada en las leyes formales de estructuración de la forma como trazar, proyectar, dar color y definir unifican

al dibujo y al diseño al unísono; por ello, dice Jordi (2012) que es preciso bocetar conceptos, no cosas u objetos, de esa manera es viable dibujar ideas que vayan de lo invisible a lo visible, de lo indecible a lo decible, de lo intangible a lo tangible. De igual manera es mejor empezar por la base de construcción básica, como dijo Paul Cézanne, “todo en la naturaleza modela con arreglo a la esfera, el cono y el cilindro; hay que aprender a pintar de acuerdo a estas figuras simples; después se puede hacer lo que guste” (Valero, 1982), el uso de estas figuras simples da inicio al dibujo en un bloque, después se configuran en una estructura simple, seguidamente se encaja la forma y se define.

### Dibujo-diseño-forma-color

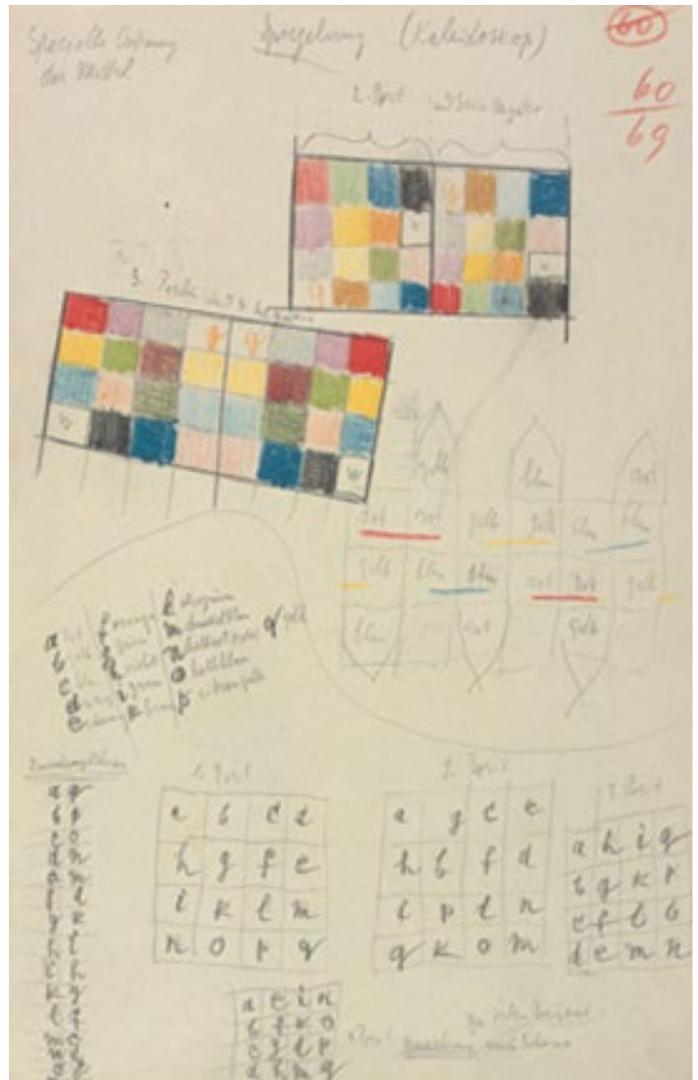
Nunca subestimes la importancia de un boceto en el proceso de diseño. (Doeke de Walle, 2013).

Cabe decir que el boceto es parte de la investigación formal del concepto, es solo una de tantas maneras de integrar el lenguaje del dibujo al lenguaje del diseño, pensemos siempre que forman parte de un todo y no de un proceso para llegar a un fin prefijado, y para llegar a ser eficientes en esta integración se debe practicar insistentemente y no esperar a que la inspiración nos llegue, podría ser que en la espera de esta, se olvidase de nosotros.

Paul Klee instrumentó cuadernos donde bocetaba sus notas de enseñanza, al mismo tiempo estas notas fueron un dibujo y un fin en sí mismo. Son datos lingüísticos y plásticos que documentaron el proceso de enseñanza de las artes plásticas en plena Bauhaus.

Dice Margarita Saloma (s. f.) en su texto *Dibujo al natural* que

la rápida y correcta interpretación de ciertas informaciones, como planos o datos de carácter gráfico, es absolutamente necesaria para la adquisición de conocimientos básicos para desarrollar la madurez suficiente que se necesita para resolver los problemas gráficos a los que el diseñador gráfico se enfrenta todos los días.



Paul Klee (s. f.). Orden especial.

Así pues, aplicar conceptos como seriación, repetición, modulación, interacción, síntesis, simplicidad, punto, línea y plano en el dibujo y diseño recae en la composición atinada para generar orden, armonía y equilibrio. Los cuadernos de Klee no solo citaban esos conceptos, aludían a cada trazo, ejemplificaba, analizaba y reflexionaba cada palabra, dibujo y color ahí anotados.

El punto se ubica en el plano dibujado como el índice de toda forma, pero también puede presentarse como el único elemento gráfico que en el caso de los posimpresionistas fue el elemento sustancial que se aplicó en la composición, con la saturación de puntos, colores, tamaños y cercanías

obtuvieron “mezclas, contrastes y una nueva organización ante el ojo del espectador” (Dondis, 1976), sin olvidar por supuesto su actuar directo sobre el lienzo con la yuxtaposición del color dividiendo en fracciones cada pigmento.

Por otro lado, la línea es dibujada por la masificación de los puntos que, dirigidos por la mano, se continúan para definir un contorno, un intorno o una silueta, la línea es vitalizada y dinamizada bajo la mirada del dibujante que, ante el modelo, la idea, o el concepto la utiliza para dar forma y materia. La línea nunca está quieta, por más recta que parezca siempre tiene una dirección, movimiento y prolongación.

En nuestro entorno inmediato la línea no existe, todos los objetos que nos rodean son volumétricos; entre la diferencia de un plano y otro es donde la línea se dibuja ante nuestros ojos, por ello, la línea es la única que puede visualizar lo que no puede verse y que solo está en nuestra percepción ante los objetos. En el dibujo y el diseño, o el *disegnar*, la línea es multifacética, se puede visualizar de muchas formas, puede ser fina, gruesa, burda, continua, discontinua, recta, curva, garabateada, entrecruzada, ashurada, saturada, concreta y clara.

El sentido de la línea responde más bien a la dirección, en un trazo realizado por el dibujante determina cada lectura en la interpretación; además se pueden determinar formas específicas, o puede crear formas específicas, puede informar al mismo tiempo que seduce con su movimiento y color, parafraseando a Dondis (1976), todas las fuerzas direccionales son muy importantes para la intención compositiva dirigida a un efecto y un significado final. Con esto se puede anunciar que no hay una manera específica para solucionar visualmente; la historia comprende varios momentos en los cuales la manera de representar se fue modificando según las necesidades de la misma representación.

Fueron los artistas de principios del siglo XX quienes dentro de su vertiginoso contexto reinventaron los sistemas y dejaron la tradicionalidad a un lado, innovaron los materiales y los procesos, dejando la posibilidad de apropiarse de los recursos, de los sistemas, de las máquinas, de los discursos.

Se alteraron los modos de ver ante las imágenes, tal vez, los modos de ver fueron el índice que de principio “se hicieron para evocar la apariencia de algo ausente” (Berger, 2005).

Y así, el dibujo es un lenguaje con el cual se es libre, se es puro y se es inocente. También hay reglas, hay lineamientos, hay estigmas y hay expresión. El dibujo dejó de ser figurativo para pasar a ser abstracto, simbólico y esquematizado, más que ser arcaico; es simple, más que abstracto. Se volvió concreto bajo modelos análogos, se obligó a la síntesis, a la simpleza y a la magia. Se jugó con los conceptos, la tradición y la academia, el diseño se dibuja como un arte comercial, como un arte de seducción, como un arte funcional. Los artistas jugaron a ser independientes, hoy día están anclados en su mismo quehacer práctico y en una nueva tradición. Se tomaron los soportes para ser intervenidos, revestidos, estetizados, diseñados y rediseñados. Se fundaron en la diversidad de estilos, casi como la cantidad de dibujantes, unos figurativos, otros abstractos, otros surrealistas, otros clásicos, otros nostálgicos, otros de ciencia ficción, pero todos y cada uno de ellos son la misma cosa, un *disegno*, basado en una idea prefigurada, pensada y procesada desde la mente hasta el gesto de la línea en el soporte.

Finalmente, dice Gombrich (2002) que para el artista cualquier tema no es más que una oportunidad de estudiar el equilibrio entre color y composición. Lo cual llevó a que en el desarrollo de las artes la ocupación más importante se centrara en los problemas de la forma en aquel inicio del siglo XX. Jugar con los materiales, experimentar con ellos, sentir su materia y aplicarlos con conciencia y disciplina fue una tarea indisociable para Paul Klee. Dichos experimentos no solo se quedaron en nuevos modos de representar la realidad, sino que se enfrentó a las nuevas posibilidades de jugar con las formas y de darle otro sentido. De este modo, se observa cómo Klee va más allá de toda sumisión mímica, y situó el objetivo de las artes plásticas no ya en la mera reproducción sino en la construcción o realización de lo visible por medio de la forma, el color y el movimiento.

## Paul Klee. El poder de la forma y la magia del color

La maquinización de los procesos productivos trepida, crece... Hemos creado un monstruo y extraviado los controles. La primera etapa del socialismo es ya una realidad latente. (Valero, 1982).

El dibujo, la pintura y el diseño para Paul Klee son al parecer la misma cosa, son elementos que en conjunto configuran y estructuran de forma armónica y rítmica un constructo de la realidad, que bien puede estar en el plano real o en el plano de la imaginación.

El contexto de Paul Klee se ubica en el siglo XX, siglo que dejó su huella artística en cada una de las vanguardias pictóricas denominadas “ismos”. El Fovismo, Cubismo, Abstraccionismo, Expresionismo, Futurismo, Constructivismo y Suprematismo mostraron su máxima preocupación en el color, la forma y el movimiento. La efervescencia de la Escuela de París estaba por desvanecerse. El arte por el arte se cuestionaba. Todo parecía suceder vertiginosamente, apenas el siglo XIX había previsto dos ideologías importantes en Alemania; socializante por un lado (Marx y Engels) y la individualista dirigida hacia el fascismo por el otro.

El acontecimiento de la primera guerra mundial (1914-1918), o la gran guerra, tuvo repercusiones mundiales. La sociedad sintió miedo y deseó vivir como si fuera el último día de su vida. Conciencia del ser social, la búsqueda de la paz y otros aspectos sensibles hicieron que la sociedad en particular y la humanidad en general se vieran alterados en sus valores humanistas como la libertad. Fueron sin duda momentos de euforia. Felices años veinte dicen... Derrota de Alemania, se pensó que no se repetiría tal suceso. Sin embargo, los países quedaron en crisis y humillados. Rusia aspiraba a extender el comunismo por todo el mundo. Estados Unidos vivió la gran depresión de los años 30. Se impuso el fascismo (1924, Italia), Benito Mussolini organizó grupos militares (camisas negras). Alemania, humillada y en medio de la miseria de Hitler (1921, Nacismo, Führer, imperio, Gestapo, supremacía de la raza

aria). Rusia (1924, Stalin), comunismo. España (Miguel Primo de Rivera, 1923-30), neutral.

En medio de los conflictos político-sociales que estaban a flor de piel, parecía que era necesaria la reconstrucción del arte. El antiacademicismo había triunfado. Era necesario tomar al arte en serio (Fischer, 1996), el arte como medio para reestablecer un equilibrio entre el hombre y el mundo circundante, parecía necesario un reconocimiento de la necesidad del arte. Las vanguardias artísticas de entre guerras, como Constructivismo, Surrealismo, Dadaísmo y la Bauhaus, se vieron envueltas en la urgencia de manifiestos, que claramente anteponian un arte político y el rechazo a las limitaciones de la libertad del arte y de la autonomía del lenguaje, decían que el arte que ellos querían no era ni proletario ni burgués, su objetivo era influir en toda la estructura cultural (Nigro, 1998).

“Una importante característica del arte, es la de trascender al paso del tiempo, conservando un carácter vivo, comunicante y directo” (Valero, 1982). Los conceptos renovadores de la pintura de Kandinsky y de Klee se desarrollaron inmanentes con planteamientos arquitectónicos: lo que dio el nacimiento a la Bauhaus (Valero, 1982). Por eso, cuando se habla de Bauhaus y arte industrial se crea una imagen concreta y radical en nuestra mente, ubicar al hombre en el centro de la temática de toda discusión.

Gropius afirmaba que el hombre necesitaba reencontrarse y lo debía lograr valiéndose de las máquinas: que estas eran su herramienta legítima para afrontar la vida moderna.

El significado de la era maquinista.  
En cuanto a su capacidad creadora

La intención básica de la Bauhaus era dar a cada alumno la oportunidad de desarrollar sus propias facultades y hacerle comprender la vida como un todo. Por ello, es relevante enunciar las tres etapas de la Bauhaus que marcaron su vida y su historia.

La primera etapa identificada como artesanal se fundamentó en el ideal romántico e irracional que el siglo XIX heredó y que Kandinsky, Paul Klee

y Johannes Itten enraizaron; así, hicieron de la Bauhaus una escuela de artes y oficios más o menos modernizada. La segunda etapa consistió en una unidad entre el arte y la técnica, por lo tanto la escuela se convirtió en un centro de producción donde Laszlo Moholy-Nagy fue quien hizo que el punto fuerte se centrara en el diseño de prototipos para la industria y la producción técnica. En la tercera etapa, la Bauhaus direccionó su pensamiento a la satisfacción de necesidades sociales, entonces Josef Albers retomó la arquitectura como la base de todo hacer, abandonando toda tradición artística.

La estrategia de Johannes Itten se fundamentó en el aprender-haciendo, el autodescubrimiento de la conciencia creadora y sensibilidad artística; mientras Moholy-Nagy se fue más hacia las bases del Constructivismo, la idea como inspiración, el uso de la tecnología como un arte total; pero Josef Albers se inclinó más hacia el contacto de los materiales para la comprensión de los problemas de la creación que confrontaran las ideas. Por eso, aprender a través de la experimentación fue su base estratégica.

Sin embargo, en las tres etapas lo que siempre estuvo presente fue el uso de las formas básicas, el color y los materiales. Cada uno desde su propia experiencia creó su propia pedagogía, atendiendo elementos formales que ayudaran a alcanzar fines, objetivos y metas. Sobre todo, sin olvidar el eje original de la Bauhaus: revolucionar la enseñanza de las artes, pasando de lo académico a estilos personales y libres, por medio de la experimentación estética/pedagógica.

La práctica espontánea, intelectual/emocional y la relación en comunidad maestro/estudiante era la oferta. Y con ello querían transformar la sociedad:

El sueño de Walter Gropius cuando publicó el manifiesto fundador de la Bauhaus en abril de 1919 era unir las artes y la artesanía en un currículum de diseño que diera lugar a una unidad entre la arquitectura y las artes decorativas. Para hacerlo, Gropius creyó que simplemente era cuestión de crear talleres en los que los estudiantes pudieran aprender una serie de destrezas manuales enseñadas por equipos de artistas y artesanos. Su modelo de pedagogía del diseño estaba basado en un ideal utópico de unidad en el que la vida

era sencilla y se producirían resultados maravillosos a partir de la comprensión intuitiva de lo que había que hacer. (Victor Margollin, s. f.)

En cada etapa de la Bauhaus se establecían nuevos principios que reconstruían el ideal de la escuela. De manera especial, la participación de Paul Klee en los diez años (1921-1931) que estuvo en la Bauhaus permite observar los aportes pedagógicos que desarrolló para diseñar sus clases en la asignatura de "Teoría de la forma pictórica", relacionada con los elementos sustanciales estructurales de la composición pictórica, para crear un instructivo organizado que permitiese direccionar su enseñanza hacia lo esencial de la representación gráfica.

Describía sus clases en mapas dibujados con instrucciones claras, apuntes teóricos y ejemplos que las ilustraban. Los aportes del artista y docente Paul Klee que dejó al mundo de las artes plásticas están completamente ligados con el dibujo y el diseño, la construcción de las formas, el color y el movimiento desde las artes plásticas, si bien el dibujo no es el fin último, es el dibujo el recurso inmediato que se descubre al trazo de la línea como elemento fundamental de la teorización práctica de la forma. Dibujar, para Paul Klee, era experimentar con los medios, tocarlos, sentirlos, en fin, esa era la base que constituía a cada taller de la Bauhaus. Estaba fundado en la estructuración de las formas y en la simplicidad de la elaboración. Sus investigaciones se centraron en un quehacer didáctico, sus obras son documentos visuales de comprobación teórica.

La discusión que tenía con sus alumnos lo colocó en un lugar especial. La relación directa con los estudiantes le permitió ubicarse en las necesidades básicas de la construcción formal. Para Klee, dibujar y pintar requerían la misma actitud y compromiso. En este sentido, se distinguen cinco líneas fundamentales en la teoría de la forma que Klee asentó para la configuración: la línea, el movimiento, la dirección, el color y el estudio de los grandes maestros para abstraerlos, deconstruirlos y crear a partir de esta deconstrucción.



Imagen tomada sin fines de lucro. Marzo, 2020.

Las cinco líneas primordiales que trata Klee en sus cuadernos, donde estudia y reflexiona la teoría de la forma pictórica, son hoy día elementos básicos de la representación gráfica en la construcción de los diseños, el dibujo y la pintura, estos elementos constructores según circunstancias y necesidades de creación están presentes según su propia función y sentido.

La teoría de la forma pictórica planteó la presencia de la línea en relación al movimiento, al ritmo, al color y la construcción formal, agregando a estos la necesidad del estudio y la observación de obras del pasado que le ayudasen a comprender su propia configuración. Es importante decir que Klee no se centraba en las formas, sino en el proceso de construcción de las mismas. Así pues, para cada línea de interés realizó un estudio específico, con notas acerca de prácticas y experimentación, y que acompañó con un escrito muy singular registrado en sus cuadernos y denominados hoy día la pedagogía de Paul Klee.

Al referirse al movimiento, Klee observó obras del Romanticismo y su posibilidad del paisajismo. Pero, sobre todo lo abstraigo del estudio de la naturaleza; así mismo, tomó en consideración el texto *La metamorfosis de las plantas* escrito por J. W. Goethe (1784), donde se encuentra el estudio de una planta muy singular. Estudiando el movimiento natural de esta planta, Klee dibuja con línea una forma, solo la dota de lo orgánico de la naturaleza,

continúa su movimiento libre con un trazo seguro y determinante al mismo tiempo. Aquí cabe una anécdota personal, el maestro Melquiades Herrera (1949-2003) en la enseñanza de la geometría en el estudio de licenciatura, recurrió a este mismo proceso de observación de la naturaleza para enseñar la ley de Fibonacci, realizó un bello dibujo donde el tallo crecía y en él las hojas se dibujaban poco a poco. En ambos casos lo que se deseaba enunciar era el hecho de observar el crecimiento que se da de forma sucesiva y multiplicada; con esta reflexión se entiende que se puede crear una forma hasta el infinito con fundamento en la dinámica de la naturaleza.

Por otro lado, el ritmo está fundado en la experiencia propia con la música y específicamente con el instrumento del violín. La música dotada de ritmo de forma natural se repite en un andar cíclico. La repetición de una misma nota o de un mismo color, un mismo motivo, una misma forma en un plano o la superposición en un plano gráfico. La sustancia está en la polisensorialidad de los elementos. En el tiempo en que nació Paul Klee, la música clásica surge como una aportación del neoclásico que vio nacer el Romanticismo. Mozart modificó el sistema de construcción musical (Valero, 1982), y Klee se sumó a la construcción de la polifonía por la simultaneidad de varias melodías independientes con movimiento y direccionalidad, las cuales convergían en una doble dimensión de tiempo y espacio. En la construcción musical se descubrieron tonalidades, ritmos, repeticiones, variación, acentos, texturas, líneas y armonías, conceptos que Klee añadió sin problema a la teoría formal haciendo con ello una analogía de las artes visuales y la música.

Otro aspecto que teoriza Paul es el color, parte climática de su aporte del análisis de la forma pictórica apoyado en los estudios de la luz y el color ya realizados. Klee crea su propia coloración, acentuación y monocromía tendiendo al color gris como el origen de todo el espectro de los colores.

Considera que el color es un organismo vivo con escala de tonalidades. En este sentido cabe mencionar que los aportes de Itten y Goethe son

influencia para la construcción de la teorización y argumentación de las coloraciones de Klee.



Imagen tomada sin fines de lucro. Marzo, 2020.

El siguiente cuadro muestra una línea de tiempo de la teoría del color y su posible funcionamiento en los análisis de Paul Klee y la vida futura de las artes plásticas, el diseño y la comunicación visual.

En torno a la construcción de la forma, Klee mira con calma las posibilidades de las figuras geométricas que convergen en un mismo espacio. Mismas que los abstraccionistas habían dispuesto en el arte abstracto, en la propuesta cubista y en el principio de síntesis de Cézanne. Juega con hilos que le permiten diferenciar las formas internas de las externas. Entonces, su teoría versa en partir de las formas existentes para poder comprender su origen, del mismo modo reitera que la forma interna de la forma define la forma externa de la misma.

Los aspectos bidimensionales están relacionados con las propiedades intrínsecas de las formas, lo cual le permite analizar la construcción interna observando cada uno de los elementos que la conforman, a tal caso que desde su construcción interna le es posible modificar, cambiar, combinar y crear nuevas formas irregulares. Con ello, crea la configuración de la forma y como consecuencia el diseño se desprende del tallo de las artes plásticas, para convertirse en un nuevo campo de conocimiento con sus propias herramientas, medios y teorías.

**Tabla. La Teoría del color, algunas perspectivas históricas.**

Teoría del color: es un conjunto de reglas que teorizan en torno a las combinaciones de los colores, luz y pigmento.
<b>Aristóteles</b> (384-322 a. C.): propuso que los colores estaban vinculados con cuatro elementos: tierra, fuego, agua y cielo.
<b>Leonardo Da Vinci</b> (1452-1519): reafirmó el argumento anterior dando nombres y relacionándolos con la naturaleza, como por ejemplo: amarillo para la tierra, verde para el agua, azul para el cielo y rojo para el fuego, y a la par el blanco para luz y el negro para la oscuridad.
<b>Newton</b> (1642-1727): hizo estudios sobre la naturaleza de la luz y la óptica, y antepuso que la luz blanca estaba compuesta por una banda de colores -rojo, naranja, amarillo, verde, cian, azul y violeta- que podían separarse por un prisma. Y a estos los llamó colores espectrales.
<b>Goethe</b> : (1749-1832, Alemania): por su parte implementó por primera vez un sistema para poder explicar la teoría de los colores. El círculo simétrico fue su máxima aportación sin dejar de lado su bella poesía. Este está basado en la simetría y la complementariedad.
<b>Ostwald</b> (1853-1932): manifestó que hay cuatro sensaciones cromáticas: amarillo, rojo, azul y verde y dos sensaciones acromáticas, blanco y negro.
<b>Johannes Itten</b> (1888-1967, Suiza.): él argumenta que el color es un vehículo que conduce por el camino para las composiciones policromáticas. Su mayor aportación fue la argumentación de los 7 contrastes de colores.

Fuente: elaboración propia (2019).

Desde otra perspectiva, los aportes de Klee están reflejados en la obra misma que él produjo. Es posible que el eje rector de la producción artística de Klee y de su enseñanza se instaurara en el color, concepto que apropió desde que era niño (cuenta la historia que al descubrir a Paul garabateando en un trozo de papel, su abuela empezó a darle clases de dibujo) y que se fortaleció al estudiar la teoría del color y la luz, esto al ingresar a la academia de arte. Dijo: “el color se ha apoderado de mí; no tengo necesidad de perseguirlo. El color y yo somos una sola y misma cosa. Soy pintor” (Paul Klee, 1997).

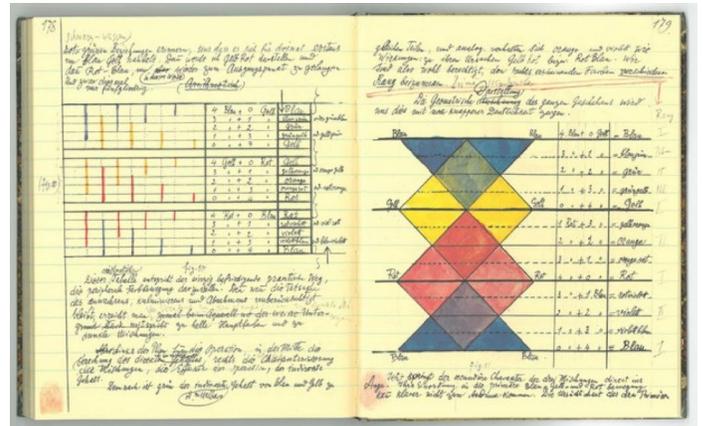
Las experimentaciones lo llevaron a crear una diversidad de coloraciones, aspecto plástico característico de su obra. Sin embargo, lo más importante y de predominio no estaba en el color y la luz, sino en el trazo dibujístico infantil que conservó la obra producida en todos los periodos de su creación. Su tesis versó en que lo esencial no es la forma definitiva de las cosas, sino el proceso que conduce a ella. Extrajo de su experiencia lírica y su relación con la música y la naturaleza el ritmo, la armonía y el orden. La relación sonora del instrumento y las plantas le educó a tal modo que los colores respondían a estos conceptos y vibraciones. Obtuvo como resultado el compromiso de lo que quería decir, por ello a cada documento escrito le dio sentido de responsabilidad al enseñar. Sus clases estaban fundamentadas en sus notas, diagramas y dibujos, documentos argumentativos de su teoría, dicen que no improvisaba, todo lo tenía anotado, explicaba cada proceso de la forma, del color, del movimiento y del ritmo.

Recurrir a las construcciones con figuras geométricas y al movimiento que ya Cézanne había puesto en escena y su influencia cubista permitió alejarse cada día más de toda representación mimética, creando metáforas cromáticas en formas simbólicas coloreadas. Siempre intentando ir más allá, ver, conocer, sentir: intentando dar forma a lo visible.

Se observa fascinante el hecho de ver y leer las notas de Paul Klee, en la exposición del 2012 en Madrid por la colección Juan March, mostrando en

un bello espectáculo fotografías, dibujos, pinturas, notas, documentos vivos que explican la gramática y la sintaxis de la trayectoria de vida artística y docente de Paul Klee.

La obra literaria de Klee incluye desde aproximaciones a los procesos artísticos en la infancia, hasta importantes estudios de color y composición (tomado con fines didácticos, 2020).



Ambas actividades en convergencia, la docencia y la producción artística, formaron las reflexiones sobre su propio quehacer artístico, donde cabe señalar que nunca perdió el sentido de una teoría del arte. Klee, como un alquimista, se dispuso a inventar su propio proceso en la vivencia misma, explicando como empezó por relacionar líneas, formas y colores entre sí; agregó un acento aquí, lo quitó allá, hasta lograr ese sentimiento de equilibrio o adecuación tras el cual cada artista se afana (Gombrich, 2002).

Esta acción me recuerda al mismo proceso que el maestro Aceves Navarro (1931-2019) aplicaba en sus obras, era magistral ver cómo a partir de grandes pinceladas o brochazos el maestro Navarro te distraía entre el color y la forma, para que al final en un juego rítmico diera fin a su creación. Hablaba con los trazos, los colores y las formas.

El máximo aporte de Klee a la Bauhaus y por lo tanto de esta a la disciplina del diseño, se observa en la propuesta de la configuración de la forma, encaminada directamente a la estructuración

y producción de imágenes en función de la misma. Impactando con ello a artistas y diseñadores del futuro, sin embargo, en el entendido de Klee, él no impartía clases a artistas ni a diseñadores, él enseñaba a creadores capaces de configurar trabajos prácticos, así pues, conformó herencia e influencias vastas a todas las generaciones. Con ello, sus obras se convirtieron en un campo de pruebas y experimentos de carácter pedagógico, praxis con comprobación, metodologías estructuradas entre la teoría y la práctica: ensayos, pruebas y declaraciones. Dibujos de carácter infantil se observan en cada obra, líneas ingenuas pero seguras, formas imaginarias, pero con sentido lógico y natural.

Dichos ensayos hoy día tienen tres lecturas: documentos históricos, notas didácticas y obras de arte. Tal cual libro de artista que deja al descubierto su magia y proceso de creación, Klee dejó a la historia más que un instructivo para reflexionar la forma. El aporte traspasa fronteras, sus notas se incrustan en las clases de dibujo y diseño básico dentro de las universidades del siglo XXI con una tradición instaurada a mediados del siglo XX.

Crear y configurar su obra a partir de sus propias notas, no es otra cosa más que la comprobación práctica de su propia teoría reflexiva. El hacer con el ser se conjuntaron para decir una verdad absoluta. La escuela de la Bauhaus cumplía su objetivo, renovar la enseñanza, la comprensión y la inclusión del arte en la sociedad desde nuevos procesos constructivos.

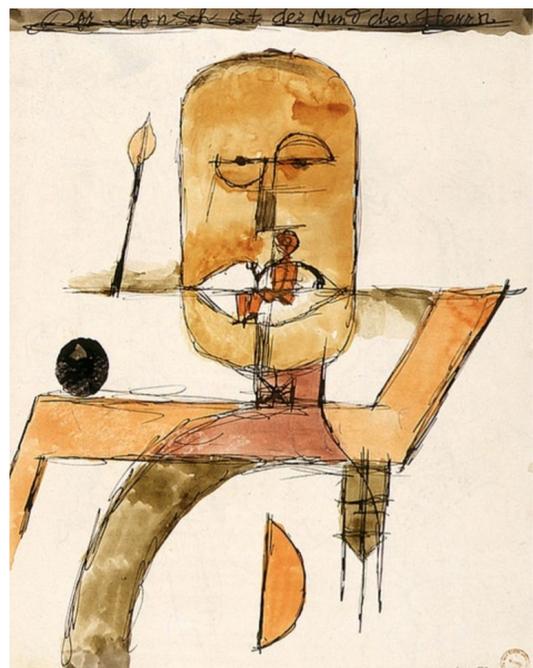
El dibujo, dijo Aceves Navarro en una charla en el Museo del Chopo cuando presentó su libro *¡Cambiamos por favor!* (2003), es la noticia misma, no es un proceso, es una acción que sucede aquí y ahora, no se necesita inspiración, lo que se necesita es fuerza de voluntad para poder ejercerla.

Así pues, en el manifiesto de la Bauhaus se había proclamado una teoría que incluía tres aspectos importantes, por un lado, al dibujo, seguidamente a la artesanía y finalmente el aspecto científico-teórico, con el tiempo se transformó a una teoría de la forma en general. Fue Paul Klee el responsable de esta asignatura, él no visionaba la tarea

tan ardua que él mismo realizaría para completar la parte teórica científica dentro del taller, la línea que tenía que seguir se direccionó hacia las figuras elementales y los colores primarios.

Los maestros estaban en la disposición de emplear nuevos sistemas de pensamiento conceptual, al final ese era el cometido de la Bauhaus, cambiar el sistema de enseñanza a partir de nuevos procesos de construcción de las formas, reflexionarlas y teorizarlas, experimentarlas y comprobarlas. Itten, Klee y Kandsisky habían sido asignados para tal tarea y así fue como se construyeron los talleres teórico-prácticos en función del diseño.

El dibujo, siendo una noticia, es un signo comunicativo, solo falta el lector, solo falta decodificar el mensaje, la expresión, visualizarlo mentalmente, guardarlo en la memoria, traducirlo a vectores y codificarlo. La intención es que el lector capte los signos como imágenes mentales para su valoración posterior. Así, lo que hace el dibujante es proyectar lo que vio, pensó o ideó, para que al mismo tiempo sea procesada la información y se traduzca a lenguajes representacionales, la forma cobra sentido, la línea se plasma en una impronta, el color aparece como por arte de magia.



El educador, Paul Klee (s. f.). Pintura dibujo.

## Referencias

- Acha, J. (2016). *Teoría del Dibujo, su sociología y su estética*. Ediciones Coyoacán.
- Dondis, D. A. (1976). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Gustavo Gili.
- Esqueda, R. (2003). *El juego del diseñar. Un acercamiento a sus reglas de interpretación creativa*. Asociación de escuelas de Diseño Gráfico.
- Fischer, E. (1996). *La necesidad del arte*. Planeta.
- Gombrich, E. H. (2002). *La historia del arte*. Debate.
- Nigro, C. (1998). *Mondrian y De Stijl*. Planeta.
- Saloma Ramírez, M. (s. f.). *Dibujo al Natural*.
- Valero, F. (1982). *Diálogos con el arte*. S E I, S.A. México.

---

\*Mtra. Huberta Márquez Villeda

Doctorante en Artes y Diseño por la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Maestra en Artes Visuales y Licenciada en Artes Visuales también por la UNAM. Autora de publicaciones nacionales e internacionales. Representante (suplente) de maestros en el Consejo Técnico del Departamento de Diseño y Comunicación Visual. Integrante del Comité de Escuelas de Diseño en la UNAM (2012-2015). Embajadora de la Educación. Artista plástica seleccionada en el Primer salón de la Gráfica del Estado de México, Museo Nacional de la Estampa Estado de México (2007). Más de 20 exposiciones individuales estatales y nacionales. Secretaria Técnica y miembro fundador del Seminario Interdisciplinario de Arte y Diseño de la UNAM.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas

Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.