

PAUL KLEE

**TEORIA
DEL ARTE MODERNO**



Colección *El Hombre y su mundo*

dirigida por
OSCAR DEL BARCO

Traducción
HUGO ACEVEDO

© by Ediciones Caidén
Buenos Aires - Argentina
Printed in Argentina - Impreso en la Argentina
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

*Soy inasible en la inmanencia. Pues
resido igualmente en los muertos
y en los seres que todavía no han
nacido.*

PAUL KLEE

MARIO A. PRESAS

HOMENAJE A PAUL KLEE

“No soy en modo alguno captable en este mundo, pues vivo tan bien entre los muertos como entre los aún no nacidos. Algo más próximo a la Creación que de costumbre, pero aún no lo suficientemente cerca de ella”. Ese epitafio puede leerse bajo la urna que guarda las cenizas de Paul Klee, fallecido en Muralto-Locarno el 29 de junio de 1940. Pero la frase se encuentra anotada casi cuatro décadas antes en los *Diarios* del artista, y bien podría haber servido también para ilustrar su litografía *Versunkenheit* (Ensimismamiento), autorretrato de 1919.

Cuando las llamas reducían a cenizas los restos de Paul Klee, otro incendio parecía aniquilar en Europa todos los valores que hombres como él, en Munich, en París, en Berlín, en Dresde, intentaban plasmar en el dominio artístico, conformando una dirección que bien.

pudo tener por divisa la fórmula de Kandinsky; introducir *lo espiritual en el arte*. Esta cruzada había encontrado particular resonancia en Munich, hacia fines de la primera década del siglo, en torno del romántico "Caballero azul". Fue precisamente un *Blaue Reiter* quien gráficamente, con su típico entusiasmo juvenil, nos describió esa circunstancia, Franz Marc: "Cuando pienso en estos cuadros (de los nuevos artistas de toda Europa) y recuerdo, al mismo tiempo, lo que los europeos acosan a denominar pintura, se me presenta la imagen del *espíritu* acosando gravemente a la pintura... ¡Y tan bien que ésta se había sentido sin espíritu! Y de pronto se ve aterrorizada, golpea desesperadamente a diestro y siniestro para impedir la entrada del espíritu. Este proceso tendría que dibujarlo Paul Klee. ¡Tan sólo él podría hacerlo!"¹.

¿Cómo fue posible que el espíritu reflejado en la libertad formal de la nueva pintura se viera luego agobiado por la más radical negación de la libertad? Paul Klee se sintió embriagado por el clima "nietzscheano", como él dice, que se respiraba en el Munich adonde fuera, en 1898, para huir de la chatura provinciana de su Berna natal. Pero desde muy joven fue claro para él que el creador no debe conformarse con "liquidar" valores caducos; la destrucción no inaugura una revolución: ésta consiste en una nueva creación de valores. Presentía, siendo apenas veinteañero, que su personalidad podría sucumbir en un puro empuje sin trabas, pero también sin metas. Lo importante no era, pues, liberarse —como diría Gide—, sino aprender a ser libre. Un nuevo sol parecía brillar en la crítica a lo antiguo que encarnaba particularmente Nietzsche; el joven Klee anota: "también el sol engendra nieblas que se levantan y luchan contra él"². La perversa desfiguración de Nietzsche

che en las "ideas" del *Drittes Reich* habría de darle la razón.

Klee no sucumbió, sin embargo, al deslumbramiento de los años anteriores a la primera guerra, como tampoco al fanatismo que años más tarde exaltaría a Hitler. Desde sus primeras anotaciones se ve con claridad cuál fue su camino: "Uno encuentra su estilo allí donde no puede hacer otra cosa... La vía hacia el estilo: concóctate a ti mismo" (825). El mismo *leitmotiv* retorna en los escritos de Kandinsky y Marc. El primero, al tratar la *Cuestión de la forma*, insiste en el hecho de que ésta se justifica tan sólo cuando expresa la necesidad interior del artista; jamás donde surge por capricho. "En general, lo más importante no es la forma (materia), sino el contenido (espíritu)", escribe, añadiendo en una nota que parece querer conjurar los peligros de una falsa popularización de las nuevas corrientes estéticas: "Esto quiere decir que no debe hacerse de una forma un uniforme. Las obras de arte no son soldados"³.

Klee fue quizá el más sereno y reflexivo de los artistas de este siglo. No buscó la originalidad fácil del excéntrico, sino, por lo contrario, la creación fecunda que arraiga en el centro de la personalidad. Para ello debió abarcar la situación histórica, pues quería saber adónde iba ese renacimiento europeo. Presintió que las puertas de la nueva edad, tanto podrían abrirse a una auténtica superación del materialismo propio del siglo anterior como a un desarraigo incoherente. Frente a Marc, el eterno entusiasta de lo nuevo, contraponc Klee la serena circunspección que vuelve la mirada hacia el camino histórico de la humanidad. El primero sostenía que "el hombre creador honra al pasado dejándolo en paz, y no viviendo de él"⁴. Klee hacía un balance de sus años "académicos" en Munich y sus experiencias en

Italia, escribiendo a los veintitrés años: "Hasta el momento hay tres cosas: una Antigüedad grecorromana (*Physis*), con una intuición objetiva orientada hacia *este* mundo y con marcada preponderancia de lo arquitectónico; y una Cristiandad (*Psyche*) con intuición subjetiva, orientada hacia el más allá y con preponderancia de lo musical. Lo tercero consiste en ser un humilde e ignorante autoaprendiz, un minúsculo yo" (430). Tiene conciencia de su función mediadora entre el ayer y el mañana, y ese destino lo asume con dolorosa determinación.

El hecho de que el paso revolucionario del ayer al mañana no pueda consistir en la simple aniquilación de lo viejo encuentra tal vez clara expresión en la fórmula con que Klee resume la madurez de su propio estilo, anotada al terminar el año 1914: "Soy abstracto con recuerdos". Creemos que el acceso al arte —en términos muy generales— "abstracto" se produjo en Klee no sólo como consecuencia de una necesidad interior de su propia obra y del contacto con similares ideas de Kandinsky y Worringer, sino, ante todo, por una maduración personal que desembocó en una nueva actitud ante el mundo y la vida. En efecto, mientras que en Kandinsky, como es sabido, el salto a la pintura no-figurativa fue en parte consecuencia de un hecho fortuito, preparado, ciertamente, por reflexiones intelectuales sobre su propio quehacer, observamos en Klee "síntomas" de un creciente desprendimiento de la realidad terrenal. Hemos seguido este proceso en otra oportunidad⁵. Recordemos, de todas maneras, algunos pasajes de sus *Tagebücher* que avalan nuestra afirmación. Con el lenguaje poético con que, junto a anotaciones de la vida cotidiana o a problemas técnicos de su arte, sus *Diarios* nos sorprenden de vez en cuando, asienta Klee un "sueño": "Encuentro mi casa vacía, bebido el vino, cegado el torrente, borrado el epitafio. Blanco

sobre blanco" (946). Ya al recorrer y admirar las ruinas que atesoraba Italia, se había sentido Klee invadido por la rara sensación de vivir fuera de este mundo, como un epígono, peregrinando hacia la tumba de su patria, sin atender a la vida nerviosa de las nuevas ciudades. El mundo, por tanto, ya estaba en ruinas, para Klee, antes de la efectiva aniquilación de la primera guerra. Y así concibió su misión de artista —y su puesto en el mundo como hombre— como la tarea de reordenar esas ruinas o, mejor dicho, de crear nuevos órdenes con los escombros de aquellos "recuerdos". Por ello puede escribir en 1916, que la guerra no lo afecta en su fuero interno, ya que libró parecidas batallas, hace tiempo, en su propia intimidad. "Tan sólo en recuerdos permanezco en aquel mundo destrozado... De este modo soy 'abstracto' con recuerdos" (952). Klee vio que el hombre, aunque impulsado a recrear el mundo, no puede despojarse absolutamente de su procedencia histórica. La liberación de lo viejo no es ya, automáticamente, creación de lo nuevo: el creador debe sufrir hasta el final su insuprimible enajenación en el mundo, pues, paradójicamente, tan sólo a través de ella debe volver a encontrarse consigo mismo. Una década antes, escribía: "El fin (de mi vida y de mi arte), por cierto, consistirá en estar anclado en la totalidad del mundo; ser extranjero aquí (en este mundo), pero fuerte" (421). El abandono de la superficie de las cosas, de sus formas habituales (abstracción), no alude pues a una huida sin rumbo, sino quizá a un retorno a las fuentes de la creación (por ejemplo, a "la ley que sostiene el movimiento", como pensara alguna vez Klee). Sustrayéndose a la tentadora belleza de las apariencias, reconociendo en todo lo pasajero un símbolo de lo eterno, el artista lucha *por hacer visible* la Idea. Pero ese abandono de las apariencias y ese deseo platónico de "en-

gendar en lo bello", no es fácil senda, sino esforzada peregrinación. Un triste día de 1915, parco como siempre, resume Klee el fruto de sus búsquedas y sufrimientos: "El corazón que en mí palpitaba por este mundo, ha sido como herido de muerte. Como si tan sólo recuerdos me ligaran todavía a *estas cosas (de este mundo)*". La anotación siguiente concluye: "Uno abandona la región del «más acá» y construye en cambio en una del más allá que posibilita una total afirmación... Cuanto más terrible es este mundo, como lo es justamente hoy en día, tanto más abstracto es el arte; mientras que un mundo feliz produce un arte del aquende (*eine diessseitige Kunst*)" (950 s.).

En el período comprendido entre las dos guerras mundiales, período de crisis económicas, grandes transformaciones políticas y sociales, y de radical incertidumbre, los artistas "nuevos" creyeron, sin embargo, descubrir otra vez una vía de realización de sus ideas. Aquellas entusiastas palabras de Marc en el primer (y único) *Anuario* de la "redacción" del *Blaue Reiter*, que señalaban como meta del arte la creación de símbolos para la religión espiritual del porvenir —símbolos tras los cuales desaparece el producto técnico⁶—, parecían encarnarse ahora en la osada empresa de Walter Gropius: el *Bauhaus*, comunidad ideal de artistas y artesanos, de espíritu e industria, superación del falso individualismo y aplicación de las fuerzas personales a la plasmación de un nuevo mundo circundante digno del hombre. El *Bauhaus* debía formar, según su creador, los auténticos arquitectos del mañana, esos "señores de su arte que construirán jardines en los desiertos y erigirán milagros en el cielo"⁷. Allí trabajó Klee con entusiasmo, en Weimar y luego en Dessau, exteriorizando en la teoría todas las experiencias de sus años de estudio y peregrinación. Pero

pronto habría de verse que los tiempos no aceptaban —como antes la "pintura", en la imagen de Marc— la irrupción del "espíritu". En 1932 la institución fue trasladada a Berlín. Al año siguiente, cuando Hitler llega al poder, el *Bauhaus* terminaría su misión en Alemania.

Klee había aceptado en 1931 una cátedra en la Academia de Düsseldorf. Pero la maquinaria del régimen perseguía ya a este espíritu libre y "nocivo". La prensa lo tildaba de "judío siberiano" y "peligroso bolchevique de la cultura". Fue expulsado muy pronto de la Academia. Continuó pintando y enseñando en su casa, en los suburbios de Düsseldorf, pero hasta allí llegaba la mano policial, en cada vez más frecuentes allanamientos. Jamás encontraron, sin embargo, un ciclo de unas doscientas ilustraciones dibujadas en sus últimos meses en su patria de opción. La "revolución" nacional-socialista se reflejaba de tal modo en esas imágenes —según testimonio del escultor suizo Zschokke—, que de esas formas apocalípticas se desprendía una mágica fuerza demoníaca, una sugestión tan hiriente de brutalidad y barbarie, que el espectador sentía casi de modo físico la asfixiante atmósfera de la dictadura⁸. Nuevamente, pues, Klee servía a la belleza (a la verdad) con su enemigo: la fealdad, la sátira, como lo había hecho en sus felices años juveniles de Munich. Pero también en aquel entonces el joven grabador era plenamente consciente de su misión. En 1902, escribía en sus *Diarios*: "La sátira no debe ser un superfluo mal humor, sino un mal humor en vista de lo más elevado. Hombre ridículo, hombre divino. U odio contra la depresión pantanosa del término medio humano, en vista de la posible elevación de la humanidad" (420). En 1933, Klee debió dejar precipitadamente Alemania, y esta vez para siempre. Su mejor alumno lo había traicionado. Carola Giedion Welcker cuenta que sus palabras

de despedida fueron: "Señores: en Europa hay un sospechoso olor a cadáveres".

Cuatro años más tarde, la maquinaria del "Reich milenar" montaba en Munich una extraordinaria exposición. En el mundo imaginario de las salas del *Hofgarten* se reunieron obras de Archipenko, Arp, Barlach, Braque, Cézanne, Chagall, Delaunay, Ernst, Feininger, van Gogh, Kandinsky, Klee, Modigliani, Picasso, Signac... Pero, por cierto, no para ser admiradas como la más pura expresión del nuevo espíritu, sino para pervertir su sentido original, contraponiéndolas con diabólica sagacidad a obras de niños anormales y hombres esquizofrénicos. La "opinión pública" debía ser adiestrada, debía desenmascarar, tras la apariencia del arte nuevo, la "degeneración moral" de sus creadores. Esta exposición, denominada *Entartete Kunst* (Arte degenerado), debía confrontar, por tanto, la "anormalidad" con la "norma" del sano "arte alemán" "sano arte" que, como en *todo totalitarismo*, ensalza a los musculosos hijos del pueblo iluminados por la alegría del trabajo...

Las cenizas de Paul Klee reposan hoy en su Suiza natal: las cenizas del Tercer Reich se han aventado por todos los rincones de la tierra; en mil lugares, nuevas hogueras se encienden para destruir o con el pretexto de construir un mundo nuevo.

Paul Klee nos ha mostrado, y no con grandes discursos, que el camino hacia la renovación del mundo elude la voluntad de destrucción, y que tan sólo puede asentarse sobre la roca firme de una personalidad conquistada reflexivamente. Fue uno de los hombres más libres y, precisamente por ello, más consciente de sus limitaciones como artista y como hombre. En virtud de su reconocimiento del carácter ambiguo y dual de la existencia, rehuyó todo fanatismo y toda ostentación. Pues supo que el

fanático se aferra a una idea para no enfrentarse auténticamente a la radical problematicidad de la exigencia; y supo que quien más se exhibe busca las más de las veces ocultar su propia miseria. Por eso también supo preservarse de la pedantesca seriedad. "El humor debe triunfar sobre todas las cosas", anotó alguna vez en sus *Diarios*. Y, más aun que el humor, la elevada ironía de su obra no es sino el reflejo de un espíritu que sabe mucho de su lado divino como para tomarse en serio, pero que también mucho aprendió de sus flaquezas como para no tomarse demasiado en serio. En definitiva, ¿no es Klee, o más concretamente el *hombre*, quien se hace presente en su juvenil grabado *Der Held mit dem Flügel*, de 1904? En enero del año siguiente, anota, comentando ese grabado: "El Héroe con el ala, un héroe tragicómico, quizá un antiguo Don Quijote... A diferencia de las naturalezas divinas, este hombre ininterrumpidamente intenta despegar el vuelo con su única ala de ángel. Se rompe brazos y piernas al hacerlo, pero él se mantiene, pese a ello, bajo el estandarte de su Idea" (585).

NOTAS

¹ Cit. en *Wie ie einander shaen*, edit. por H. M. Winger (Munich, 1961), p. 59.

² Paul Klee: *Tagebücher* (Colonia, 1957), parágrafo 75. Los números puestos entre paréntesis junto a citas de Klee remiten a los parágrafos de estos *Diarios*.

³ *Der Blaue Reiter*, herausg. v. Kandinsky v. Marc. Nueva edición con notas al cuidado de Klaus Lankheit (Munich, 1965), pp. 140 y 142.

⁴ Aforismo N° 39, en F. Marc: *Briefe, Aufzeichnungen, Aphorismen* (Berlín, 1920), t. I, p. 128.

⁵ Mario A. Presas: *Paul Klee. Años de estudio y peregrinación*, en: *Revista de Filosofía*, La Plata, N° 21, 1969.

⁶ Franz Marc: *Die "Wilden" Deutschlands*, en: *Der Blaue Reiter*, ed. cit., p. 31.

⁷ *Bauhaus. Dokumente und Ausserungen* (catálogo de la exposición realizada en Francfort, en marzo de 1964). Introducción de Gropius.

⁸ Datos aportados por Carola Giedion-Welcker en: *Paul Klee in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Hamburg, 1961), p. 95.

CARTA SOBRE PAUL KLEE

Castillo de Berg am Irchel
Cantón de Zurich
Suiza
23 de febrero de 1921

Mi querido Hausenstein, -

¡Cuánta razón tuvo en enviarme precisamente este libro suyo! Me atrajo por completo y lo leo desde ayer. Lo que me sorprende es que haya llegado a presentar las condiciones, el destino, la fatalidad de esta obra (inconmensurable, siempre lo pensé): usted lo hizo con una infalibilidad y una penetración que no sólo ayuda a comprender el trabajo de Klee, sino que a mi parecer son decisivas porque intenta aquí un corte único en la situación presente del artista.

Todos lo hemos visto venir, esta huida del acontecimiento que se desarrolla en lo invisible, ese renunciamiento, preparado simultáneamente y en todas partes de un mundo que se desdice del equivalente sensible. La profunda desesperación de la creación en Cézanne, su lucha por "realizar" me han hecho el efecto, muchas veces, de una violencia en la

tentativa de hacer a cualquier precio unirse una vez más el objeto y la significación: pero ya entonces el precio era la oblación, el renunciamiento cotidiano, el sacrificio de la vida en favor de aquello que ninguna apropiación puede ya sustraer.

Sobre aquello que hizo Cézanne por más prodigioso que haya sido su triunfo aparece legible la palabra "fatalidad". Que usted no haya vacilado en escribirlo, en inscribirlo sobre la existencia de Klee es la causa de que tenga, en el horizonte de ese testimonio, la libertad que es necesaria para caracterizar las extraordinarias cimas a las cuales puede llegar un hombre si permanece atento al llamado de los dones que le son propios y si resiste siempre a la tentación de emplear medios de expresión que no lo expresan con exactitud. Como esos naufragos o como quienes son apresados por los hielos del mar polar y que aún alcanzan, hasta el fin, a recoger sus sufrimientos y sus emociones para trazar una última curva de vida en el margen totalmente puro de la hoja donde hasta aquí nadie había llegado; así Klee (según su libro) se consagra a describir las participaciones y los contactos que nos ligan con las apariencias que nos enfrentan; éstas, libres de conexiones, se desvían y le son de tan poca ayuda "que ebrio de ausencia" a veces se torna capaz de utilizar las formas como una sobreabundancia de su propia privación.

Tal vez sea aquí donde comienza la clarividencia que lo distingue y de la cual antaño tuve un presentimiento, en la época cuando (era en 1915) pude tener en mi habitación, durante varios meses, una cuarentena de sus planchas.

Durante esa época ya había adivinado que su dibujo muchas veces era transcripción de música. En esa

época, incluso sin que se me hubiera dicho que tocaba el violín infatigablemente, había adivinado que su dibujo era muchas veces transcripción de música. Para mí este es el punto más desconcertante de su existencia de artista; pues si bien la música ofrece al trazo del lápiz una base de necesidades que valen tanto aquí como allá, sin embargo no puedo asistir sin una suerte de estremecimiento a esta convivencia de las artes a espaldas de la naturaleza: como si un día debiéramos padecer un asalto del infierno y encontrarnos espantosamente indefensos.

Agrego a estas líneas apresuradas mis agradecimientos y saludos. Sinceramente vuestro

RAINER MARÍA RILKE

P.S. ¿Acaso Klee (todo esto me hace pensar en ello) conoce mis observaciones, publicadas con el título (que no es mío) de Urgeräusch? Envíele un ejemplar con mi homenaje.

UN PINTOR MENTAL

Amo mucho algunas de sus pesadillas, sus síntesis mentales concebidas como arquitectura (o sus arquitecturas de carácter mental), y ciertas síntesis cósmicas donde toda la objetividad secreta de las cosas es hecha sensible, aun más que en las síntesis de Georg Grosz. Si se los considera conjuntamente, surge la diferencia profunda de su inspiración. Georg Grosz tamiza el mundo y lo reduce a su visión; en Paul Klee las cosas del mundo se organizan y pareciera que sólo escribe bajo su dictado. Organización de visiones, de formas, y también fijación, estabilización de pensamientos, inducciones y deducciones de imágenes, con la conclusión que deriva de ellas, y también organización de imágenes, búsqueda del sentido subyacente de ciertas imágenes, clarificación de las visiones del espíritu, tal se me aparece este arte. La sequedad, la precisión de Grosz, estallan

ANTONIN ARTAUD

frente a estas visiones organizadas en las cuales su aspecto de visiones, su carácter de cosa mental, permanece.

ANTONIN ARTAUD

1

ENFOQUES DEL ARTE MODERNO

Para hablar del expresionismo hay que remontarse, necesariamente, al impresionismo. Son, en efecto, los dos "ismos" mayores de nuestra época; uno y otro responden a actitudes fundamentales con respecto a las formas (pues el arte es, antes que nada, un conjunto de problemas de forma).

Ambos invocan un punto decisivo de la génesis de la obra. Para el *impresionismo* es el instante receptor de la impresión de la naturaleza; para el *expresionismo*, el instante —posterior, y cuya homogeneidad punto por punto con el primero ya no es a veces posible demostrar— en que se devuelve la impresión recibida. En el caso del expresionismo, pueden correr años y años entre recepción y restitución productiva, y fragmentos de diversas impresiones

pueden ser devueltos en una combinación nueva, o bien, incluso, gracias a impresiones más recientes pueden reactivarse, después de años de latencia, antiguas impresiones.

Partiendo de la naturaleza, reconocemos desde luego en el impresionismo una actitud más simple, más directa, y un campo más reducido. El impresionismo se abre de manera pasiva a la naturaleza; la encara en un estado de cabal disponibilidad visual y procura conocerla en sus efectos ópticos. Es bien evidente que un método como éste debía proveer al arte de una materia para llevar a cabo importantes conquistas. Pero se trataba de una *materia para ser pensada*. El espacio circundante, la perspectiva aérea y sus leyes revelaban nuevas proporciones de colores y pesos; pero limitarse a leer éstas de un modo correcto en cada caso particular y emplearlas con buen gusto sólo podía inspirar un estilo de naturalismo algo más amplio.

A este estilo se le reprochaba en otros tiempos el hecho de ir demasiado lejos; hoy, por el contrario, vemos que se ha detenido en la observación de la forma en lugar de elevarse hasta la construcción activa de ella.

Consecuencia suprema de la actitud expresionista es, efectivamente, la de promover la construcción a la jerarquía de medio de expresión, de prurito operatorio. El impresionismo puro ignoraba la construcción. Se aplicaba a la restitución en estado bruto de los fenómenos colorísticos del mundo exterior: el temperamento del artista decidía respecto de la elección de tales fenómenos y de su acentuación. Algunas épocas anteriores ya se habían distinguido, en

cambio, por la predominancia de la construcción, pero a título de andamiaje: medio y no fin.

Si la impresión se elabora antes de ser devuelta, entonces pasamos a la pintura realizada de memoria. Por supuesto, siempre habrá artistas de reflejos lo bastante rápidos para abstraer inmediatamente de la naturaleza los elementos de una composición, así como habrá otros que, faltos de la necesaria seguridad para almacenar reservas y disponer de ellas cuando las circunstancias lo requieran, continuarán trabajando directamente en el paisaje. De una manera general, no obstante, la pintura de taller va volviendo a ser norma, y, con ella, la construcción, aunque más no sea que como un cómodo andamio. Vuelve a tener preponderancia el esqueleto del organismo "cuadro", en cuya *verdad* se convierte: para integrarse a una armazón plástica interesante, las casas se inclinan (pues nadie sueña con adoptar un principio de construcción limitado a horizontales y verticales), los árboles se ven violentados, los humanos dejan de estar vivos y el objeto se torna desconocible a un punto tal, que hasta se cree en una mistificación. Pero no es una ley profana la que rige este caso, sino una ley del arte¹.

No porque las cosas aparezcan oblicuas en el cua-

¹ Como el hombre, también el cuadro posee un esqueleto, músculos, piel. Podemos hablar de una anatomía especial del cuadro. Un cuadro con el tema "hombre desnudo" no debe configurarse de acuerdo con la anatomía humana, sino de acuerdo con la anatomía del cuadro. Se comienza por construir una armadura de la obra, y la medida que deje atrás a ésta es facultativa. Pero la eficacia artística se ejerce con mayor profundidad a partir de la armadura que de la mera superficie. (*Das bildnerische Denken*, p. 449).

dro se vendrán abajo. No es necesario que el árbol sea capaz de retoñar, ni que el hombre lo sea de respirar. Una rama particular del expresionismo está representada por el cubismo. Esta escuela de filósofos de la forma, que reúne los temperamentos especulativos hallables entre los artistas, sufre una notable incompreensión por parte del público. Con todo, no es absolutamente nuevo pensar la forma en medidas susceptibles de una expresión numérica. ¡Qué uso de la Sección de Oro no hicieron los maestros del Renacimiento! La única diferencia estriba en que ahora extraemos del Número hasta las últimas consecuencias, inclusive los elementos formales, mientras que los antiguos maestros se conformaban con la determinación métrica de las grandes líneas de un esquema de composición; por lo que incumbe al detalle, la construcción se conservaba en silencio, disimulada, y el espectador gozaba de la libertad, tal como delante de la naturaleza, de percibir o de no percibir una armadura matemática.

Los cubistas, por su parte, impulsan las determinaciones numéricas hasta los más ínfimos detalles. Unos se interesan más, como Le Fauconnier, por las superficies; otros, como Delaunay, por los valores y los colores. Si finalmente el cuadro presenta el aspecto de una configuración de cristales cortantes o de piedras bruñidas, no se trata de un juego, sino del lógico resultado de una meditación sobre la forma: la reflexión cubista descansa, esencialmente, en la reducción de todas las proporciones y desemboca en formas proyectivas primordiales, como el triángulo, el rectángulo y el círculo.

El paisaje es el género en que el cubismo ya ha encontrado aficionados, en tanto que en la figura no

ha encontrado más que bromistas. Lo destaco porque también yo hallo fastidiosas ciertas inconsecuencias y, sobre todo, para hacer comprender mejor la legitimidad del último paso: el abandono del objeto. En efecto, el paisaje puro tolera más, por ejemplo, un tratamiento que altera —simplificándolas— las proporciones de las cosas con respecto a las dimensiones fijadas en la retina: de los datos de la visión transformados primeramente por el sentimiento intuitivo y en seguida por la especulación constructiva sigue resultando un paisaje.

Los organismos de una cohesión más estricta no toleran tan bien esas inversiones de valores. El hombre y el animal, cuya función y cuya razón de ser consisten, precisamente, en vivir, se vuelven incapaces a este respecto si uno pretende recalcularlos, o bien, incluso, cuando tienen que integrarse al organismo heterogéneo del cuadro, o, como ocurre a raíz de Picasso, cuando se ven despedazados en motivos aislados y distribuidos luego con arreglo a las necesidades de la idea plástica.

¿Destrucción por amor a la construcción? ¿Indiferencia para con el objeto y al mismo tiempo elogio de él por el mal trato que se le ha hecho sufrir? He aquí una contradicción a la que el artista que más la ha examinado —Robert Delaunay, uno de los mejores espíritus de nuestra época— ha dado una solución de sobrecogedora radicalidad al crear el tipo de cuadro autónomo, que vive sin motivo natural, de existencia plástica totalmente abstracta. Un organismo formal con su respiración viva, casi tan alejado de un tapiz —hay que subrayarlo— como una fuga de Bach.

He mencionado en primer término el criterio cubista de abstracción porque es en el que más plausible aparece el abandono del objeto. Pero el otro criterio, el no cubista, se hizo presente un poco antes, en las abstracciones de Vasili Kandinski. Este artista nunca se ha entregado con particular fervor a las formas de este mundo, pero cabe decir que, en tanto que el francés ha sido llevado a la abstracción por necesidad lógica y por disciplina, el ruso ha llegado al mismo resultado de principio —el arte puro— impulsado por la pasión y un asombroso instinto de libertad.

Resulta admirable ver cómo este hijo de Rusia evoluciona sin el menor empacho en una Europa en la que todos andamos cansados, llenos de obstáculos, temerosos de acompañar en su caída al pesado equipaje del que queríamos desembarazarnos. Lectores de *El Laocoonte*², infectados de pies a cabeza desde la escuela, conocemos y juzgamos cuadros y museos antes de haberlos visto. Es dudoso que una presencia de ánimo tan decidida como la de Kandinski nos haya inspirado audacia, pues entre nosotros la energía espiritual se consume en la alimentación de las inhibiciones, mientras que en el artista ruso adquiere, súbitamente, formas productivas.

Kandinski no espera de los museos luz alguna, ni éstos la esperan de él, y ni los más grandes maestros pueden hacerlo dudar sobre el valor de su propio universo espiritual. Sus obras se parecen entre sí como verdaderos hijos de su pensamiento, y sus formas, libres como en el instante de crearse el

² Se refiere, por supueso, a la obra de Lessing titulada "De los límites de la pintura y la poesía". (N. del T.).

mundo, se dan a mano sin ningún esfuerzo. La cosecha es abundante, por descontado. Las formas se yerguen unas al lado de las otras, y las ideas constructivas atan la gavilla, pero sin sometimiento. Ningún despotismo. Libre respiración.

La exposición de estas actitudes extremas me ha sido dictada por la convicción de que todo temperamento que se dice partidario del cubismo o de cualquier otra tendencia radical tiene el derecho de manifestarse de manera cabal. Pero lejos de mí el pensamiento de alzar el radicalismo extremo ante otras individualidades como un imperativo dogmático.

El arte no es una ciencia que haga avanzar paso a paso el impersonal esfuerzo de los investigadores. Por el contrario, el arte atañe al mundo de las diferencias: cada personalidad, una vez dueña de sus medios de expresión, tiene voz y voto en este asunto; los únicos que deben hacerse a un lado son los débiles que buscan su propio bien en realizaciones ya hechas, en lugar de extraerlo de ellos mismos.

La modernidad es un aligeramiento de la individualidad. En este terreno nuevo, hasta las repeticiones pueden expresar una nueva especie de originalidad y convertirse en formas inéditas del yo, y no hay por qué hablar de debilidad cuando cierto número de individuos se reúnen en un mismo sitio: todos aguardan de ello el florecimiento de su yo profundo³.

³ En momentos de lucidez suele ocurrirme sobrevolar doce años de la evolución interior de mi propio yo. Primeramente el yo empujado, el yo de las grandes anteojeras (yo egocéntrico), luego la desaparición de las anteojeras y del yo, y ahora, poco a poco, un yo sin anteojeras (yo divino). (Diario, 1911.)

ACERCA DEL ARTE MODERNO

Señoras y señores: Al tomar la palabra delante de mis obras, que deberían, en realidad, hablar solas, no puedo defenderme de cierta aprensión. ¿Tengo en verdad razones suficientes para hacerlo? ¿Me abocaré de manera justa? Soy pintor y me siento dueño de mis medios y capaz de comunicar a otros el movimiento que me arrastra, pero no me siento en condiciones de trazar con igual seguridad, válido de la palabra, los mismos caminos.

Me tranquilizo, no obstante, ante el pensamiento de que esta exposición se dirige a ustedes, no por ella misma, sino porque acaso añada a ciertas impresiones recibidas de los cuadros el complemento de nitidez que aún pueda faltarles. Me consideraré más que satisfecho si lo consigo así sea apenas, y en tal

caso tendré por irrefutable el fundamento de mi discurso.

A fin de escapar del oprobio goetheano del "crea, artista, y no hables", personalmente desearía centrar mi atención en los aspectos del proceso creador que consultan, más bien, el subconsciente.

Desde mi punto de vista, completamente subjetivo, lo que realmente respaldaría a un artista que quiere explicarse con palabras consiste en desplazar el centro de gravedad de la materia, considerándola bajo un nuevo ángulo, y, con ello, quitarles lastre a los problemas de forma recargados a sabiendas, haciendo hincapié, mejor, en los problemas de contenido. Me sentiré encantado de restablecer de tal modo el equilibrio y consiguientemente no me hallaré lejos de dar con un lenguaje adecuado.

Cierto es que sería demasiado pensar en mí mismo y olvidar que la mayoría de ustedes se sienten precisamente más cómodos al lado del contenido que al lado de la forma. No podré evitar, con todo, hablarles también un poco de los problemas de la forma. Con este propósito voy a introducirlos en el taller del pintor; verán cómo llegaremos a entendernos.

Es necesario que exista un terreno que sea común al artista y al profano, un punto de encuentro respecto del cual el artista deje fatalmente de aparecer como un caso al margen, para ser visto, en cambio, como un semejante de ustedes, arrojado —sin que se lo haya consultado— en un mundo multiforme y obligado, como ustedes, a sentirse en él como Dios quiera.

Y sólo difiere de los demás por los medios específicos de que dispone para salir de apuros, pero que

a veces es más feliz que el no creador, que no alcanza la salvación en la realidad de una Obra. Pueden consentirle esta relativa ventaja al artista, ya que por lo demás debe encarar tantas dificultades.

Permítanme emplear una parábola. La parábola del árbol.

Nuestro artista se ha hallado en conflicto con el mundo multiforme y, supongamos, casi se ha reconocido en él. Sin el menor ruido. Ya lo tenemos suficientemente bien orientado y hasta en condiciones de ordenar el flujo de las apariencias y experiencias. Yo desearía comparar esta orientación en las cosas de la naturaleza y de la vida, este orden y sus ramificaciones, con las raíces del árbol.

De esa región fluye hacia el artista la savia que lo inunda y que se le entra por los ojos. El artista se encuentra, pues, en la situación del tronco.

Bajo la impresión de esa corriente que lo asalta, encamina en su obra los datos que le proporciona su Visión.

Y como todo el mundo puede ver de qué modo se abre en todas las direcciones, simultáneamente, el ramaje de un árbol, lo mismo ocurre con la obra.

A nadie le vendrá la idea de exigirle a un árbol que forme sus ramas por el modelo de sus raíces. Todos estamos de acuerdo en que la copa no puede ser un mero reflejo de la base. Es evidente que a diferentes funciones ejercidas en órdenes diferentes deben corresponder serias desemejanzas.

Pero al artista se le quiere prohibir que se aparte de su modelo, cuando las necesidades plásticas lo

están obligando a hacerlo. Sus detractores han llegado, en su apuro, hasta tratarlo de impotente y falsificador intencional de la verdad, cuando él no hace otra cosa, en el sitio que le ha sido asignado en el tronco, que recoger lo que sube de las profundidades y transmitirlo más lejos.

Ni sumiso servidor, ni amo absoluto: simplemente intermediario.

De manera, pues, que el artista ocupa un lugar muy modesto. No reivindica la belleza del ramaje; ésta sólo ha pasado por él.

Antes de pasar a la elucidación de los campos comparados con el follaje del árbol y con sus raíces, debo confesar nuevos escrúpulos.

No es fácil orientarse en un conjunto cuyos órganos atañen a dimensiones diferentes. Y la naturaleza y su imagen recreada —el arte— son conjuntos como ése. Arte o naturaleza, es difícil abarcar con la mirada un conjunto de este tipo, y más difícil aún es facilitar a otro su visión.

Esto tiene que ver con los métodos escalonados en el tiempo de que disponemos para estudiar un conjunto espacial, a fin de obtener de él una representación mental clara y distinta. Tiene que ver con la invalidez temporal del lenguaje. Falta el instrumento que permita discutir sintéticamente una simultaneidad de varias dimensiones.

Pese a este grave defecto, procederemos a un examen pormenorizado de las partes del conjunto. Pero conservando, tanto como nos sea posible, frente a cada parte la conciencia de que se trata de un en-

foque parcial, a fin de no alarmarnos cuando una nueva parte revele otras dimensiones, proponga una dirección completamente distinta que lleva a una región apartada y en la que el recuerdo en eclipse de las dimensiones ya recorridas corre el riesgo de extraviarse.

Ante cada dimensión que se borra en el tiempo deberíamos decir: "Estás convirtiéndote en pasado, pero tal vez nos encontremos en un punto crítico y acaso propicio de la nueva dimensión que te devolverá al presente".

Y si el número incesantemente en aumento de las dimensiones requiere, al parecer, esfuerzos siempre más arduos para representarse de modo simultáneo las diferentes piezas del ordenamiento, entonces tendremos que tener mucha paciencia.

Realizada desde hace algún tiempo en las artes llamadas espaciales, la coexistencia de múltiples dimensiones en un mismo complejo —que la música, arte del tiempo, alcanza en la polifonía con una soberanía asombrosa que ha llevado al drama a sus cumbres—, el fenómeno de simultaneidad, digo, se halla por desgracia ausente del campo de la enseñanza y del discurso. El contacto de las diversas dimensiones sólo puede establecerse aquí desde el exterior, a destiempo.

Sin embargo, quizá logre hacerme comprender en la medida en que el fenómeno del contacto de varias dimensiones pueda captarse mejor y más rápidamente a la vista de las presentes obras.

Séale permitido, pues, a un humilde mediador, a un mediador que no se identifica con el follaje del árbol, prometer a ustedes con respecto a este punto una radiante claridad.

Y ahora, al grano: las dimensiones del cuadro.

Hace un momento hablé de la relación del follaje con las raíces, de la obra con la naturaleza, y expliqué su diferencia mediante la heterogeneidad de la tierra y el aire y mediante la de las correspondientes funciones de profundidad y altura.

En la obra de arte, que hemos comparado con el follaje, se trata de la deformación impuesta por el paso al orden plástico con sus dimensiones propias.

Pues a esto aspira la resurrección de la naturaleza.

¿Cuáles son, luego, esas dimensiones específicas?

En primer lugar, datos formales de extensión variable, tales como línea, tonalidades del claroscuro y color.

El más limitado de estos datos es la línea, asunto tan sólo de medida. Sus modalidades dependen de segmentos (largos o cortos), de ángulos (agudos u obtusos), de longitudes de radio, de distancias focales. Todas cosas medibles.

Lo propio de este elemento formal es la medida, y cualquier incertidumbre a este respecto indica un empleo de la línea que no es absolutamente puro.

De otra índole son las tonalidades o valores del claroscuro, vale decir, el gran número de gradaciones entre blanco y negro. Este segundo elemento atañe a problemas de peso. Tal grado presenta una energía blanca concentrada o difusa, y tal otro se encuentra más o menos sobrecargado de negro. Son grados que pueden pesarse entre sí. Además, los negros se evalúan con relación a una norma blanca (fondo blanco), y los blancos con relación a una norma negra (cuadro negro), o bien unos y otros con relación a una norma intermedia.

Tercer elemento: los colores, que presentan otras características. Pues ni la regla ni la balanza permiten del todo comprenderlos. Cuando no se los puede distinguir por la medida y el peso, como por ejemplo un amarillo y un rojo de igual extensión y de la misma luminosidad, subsiste entre ellos una diferencia fundamental, que designamos, precisamente, con los términos de amarillo y rojo.

Exactamente como podemos comparar la sal y el azúcar al margen de sus propiedades salada y azucarada. Por esta razón me agradaría llamar a los colores cualidades.

Pese a sus diferencias fundamentales, los elementos plásticos atinentes a la extensión, al peso y a la cualidad mantienen entre sí ciertas relaciones. La índole de esta solidaridad aparece ante un breve examen. Veamos.

El color es, primeramente, cualidad. Es, en seguida, densidad, pues posee, además de un valor cromático, un valor lumínico. Y es, por último, medida, pues tiene también sus límites, su contorno, su extensión: todo cuanto en él es medible.

El claroscuro es densidad, en primer término, y luego es medida, en su extensión y sus límites.

En cambio, la línea es únicamente medida.

Hemos dirigido nuestra averiguación de acuerdo con tres nociones. Las tres acaecen en el orden del color puro, dos de ellas sólo en el del claroscuro, y una sola, por último, incumbe al campo de la línea pura.

Estas tres ideas rectoras representan, en la medida de su participación, otros tantos dominios, que parecen encajados unos en otros. La caja mayor contiene tres ideas, la caja mediana contiene dos, y

la más pequeña sólo una. (Tal vez bajo este ángulo puede comprenderse mejor el aserto de Lieberman que afirma que el dibujo es el arte de eliminar.)

Comprobamos un engaste muy particular, y es cuando menos lógico preservar su franqueza al manejar los elementos formales. Las posibilidades de combinar éstos abundan suficientemente. Embarrullarlos sólo se explica por una excepcional necesidad interior, que en tal caso explicaría asimismo el uso de líneas coloreadas o muy pálidas, o bien de otras cruces, tales como gradaciones de gris delicadamente irisadas desde el amarillento hasta el azulado.

La esencia de la línea pura queda simbolizada por la regla graduada en múltiples secciones. El símbolo del valor puro es la escala de las densidades con sus diversos grados desde el blanco hasta el negro.

¿Pero de qué naturaleza es el color negro? ¿Cuál es su símbolo más adecuado? Es el círculo, cuya forma traduce mejor que cualquier otra las relaciones mutuas de los colores. Su centro y su circunferencia pueden dividirse en seis largos de radio, y los tres diámetros pasan por los puntos de intersección. Tales son los principales emplazamientos en la escena de las relaciones cromáticas.

Estas relaciones son, en primer lugar, diametrales. Como aquí tenemos tres diámetros, hemos de mencionar principalmente tres relaciones diametrales: rojo/verde, amarillo/violeta y azul/anaranjado, que son las parejas más importantes de colores complementarios.

En la circunferencia se alternan un color principal simple (o primario) y un color principal compuesto (secundario). Tres de los colores secundarios

se sitúan entre sus componentes, los colores primarios: el verde, entre el amarillo y el azul; el violeta, entre el rojo y el azul; y el anaranjado, entre el amarillo y el rojo.

Las parejas complementarias quedan abolidas como colores cuando su fusión en el sentido del diámetro remata en el gris. Esto es válido para las tres parejas, como lo indica el punto de intersección y de bisección de los tres diámetros: el centro gris del círculo.

Podemos, entonces, proponer un triángulo que pase por los puntos de los tres colores primarios, esto es, el amarillo, el rojo y el azul, y cuyos vértices sean estos mismos colores, en tanto que los lados representen la mezcla en las extremidades de los dos colores simples. De modo, pues, que en el triángulo el lado verde enfrenta el punto rojo, el violeta enfrenta el amarillo y el anaranjado enfrenta el azul.

Existen, luego, tres colores-madres y tres colores secundarios, o seis colores principales vecinos, o bien tres veces dos colores amigos (o parejas de complementarios).

Abandonando las tres grandes categorías plásticas, llegamos ahora a las primeras construcciones en que sus elementos se encuentran empleados.

Aquí es donde tiene su centro de gravedad el trabajo consciente. Aquí donde se concentra el saber profesional. Aquí el nudo crítico.

Gracias al dominio de los datos formales, contamos con la seguridad de poder obtener construcciones capaces de soportar nuevas dimensiones que superen el oficio consciente.

Esta etapa de la creación tiene la misma importancia crítica en sentido negativo. Pues es también el lugar donde se nos escapan los contenidos más vastos y profundos, a despecho de las mejores disposiciones interiores. Por falta, precisamente, de una orientación suficiente en el mundo de las formas.

Si me atrevo a deducir por mis propias experiencias, diré que esa es la ocasión que decide cuáles de los diversos elementos plásticos van a abandonar el general orden de alineación, con su lugar establecido, para elevarse conjuntamente a un orden nuevo. Para obrar de consuno en esa cosa que llamamos "forma" u "objeto".

La elección de los elementos plásticos y la manera de combinarlos presentan, hasta cierto punto, analogías con la relación, en música, del motivo con el tema.

A medida que la obra va vistiéndose, suele ocurrir fácilmente que se injerte una asociación de ideas, con lo que los demonios de la interpretación figurativa se aprestan a intervenir. Pues todo ordenamiento un tanto riguroso se presta, con un poco de imaginación, a una comparación con realidades de la naturaleza ya conocidas.

Y una obra como ésa, una vez interpretada y bautizada, ya no responde cabalmente al deseo del artista (por lo menos, a lo más intenso de este deseo); sus propiedades asociativas son el origen de apasionados malentendidos entre el artista y el público.

En tanto que el artista es aún todo esfuerzo por agrupar sus materiales con tal lógica y tal claridad que cada uno de ellos ocupe un sitio necesario sin que ninguno atente contra los demás, he aquí que

un profano pronuncia a sus espaldas las palabras fatales: "Pero este tío no se parece mucho". El pintor, si es dueño de sus nervios, piensa: "Tío, primo o sobrino, tengo que seguir componiendo... Esta nueva piedra —se dice— parece un poco pesada y me tira todo demasiado a la izquierda; tendré que poner un serio contrapeso a la derecha para restablecer el equilibrio".

Y alternativamente va añadiendo a uno y otro lado, hasta que la balanza se estabilice. Y se considera satisfecho si, habiendo comenzado con algunos elementos bien escogidos, no tiene que romper la primitiva construcción más de lo que exige todo organismo vivo con sus contradicciones, que en este caso son otros tantos contrastes.

Queda en pie el hecho de que tarde o temprano, y hasta sin intervención de profano alguno, puede producirse en el cuadro una asociación de ideas, y ya nada le impedirá al artista aceptarla si se presenta con un nombre verdaderamente apropiado.

Este consentimiento del objeto puede entonces inspirar tal o cual añadido, que un objeto dado, una vez precisada su naturaleza, debe necesariamente convocar. Inspirar atributos figurativos, que, si el artista es feliz, irán precisamente a algún rincón un tanto indigente desde el punto de vista formal, como si siempre le hubiese estado reservado. El debate recae, de ahí, no tanto en la presencia del objeto como tal, sino más bien en su particular modo de existencia, en su presentación.

Quiero esperar que todos los que persiguen en los cuadros sus objetivos favoritos vayan desapareciendo de mi medio y que a lo sumo me ocurra volver a encontrarlos como sombras inofensivas. Pues uno

sólo reconoce los objetos de sus propias pasiones.

Hay que confesar, por lo demás, que uno se siente encantado de ver, llegado el caso, cómo surge del cuadro, por sí solo, un rostro familiar. ¿Por qué no?

He admitido la legitimidad del objeto y he ganado, así, una nueva dimensión.

He determinado los medios plásticos por separado, y luego en su particularísima relación.

He intentado mostrar que se los puede sacar de ese orden suyo.

He intentado mostrarlos en grupos para elaborar, juntos, formaciones, limitadas al principio y luego un poco mejor vestidas.

Formaciones a las que podemos dar la abstracta denominación de construcciones, y que también pueden lucir nombres concretos, como estrella, vaso, planta, animal u hombre, de acuerdo con las asociaciones que provoquen.

Nuestra empresa ha comprometido, en muy primer término, las dimensiones de los medios plásticos primordiales, como la línea, el claroscuro y el color. Luego el primer estadio de su empleo ha comprometido la dimensión "formas" o, si se prefiere, la dimensión "Objeto". A estas dimensiones va a sumarse ahora una nueva dimensión, de la que dependen los problemas del contenido.

Determinadas proporciones de líneas, la asociación de determinados valores del claroscuro y determinados acordes de colores poseen por igual propiedades de expresión específicas y bien definidas.

Las proporciones lineales, por ejemplo, pueden

recaer en los ángulos, y a determinado movimiento anguloso en zigzags, opuesto al curso más calmo de una horizontal, responde un determinado contraste de expresión.

Igualmente diferente, dentro de la perspectiva del contenido, es el efecto producido por dos formaciones lineales que presenten, respectivamente, una cohesión masiva y un lánguido derramamiento.

De las múltiples oposiciones de contenido en el terreno de las tonalidades resultan posibilidades como éstas:

el amplio uso de la escala íntegra de los valores, afirmación de fuerza y de plena respiración;

o bien, el empleo restringido de su mitad superior, profunda y sombría;

o bien, incluso, los diversos matices del gris en la región mediana, índice de debilidad por exceso o por falta de luz;

o, por último, el incierto crepúsculo del centro. ¡Qué grandes contrastes de contenido!

Y qué variaciones en la expresión permiten las combinaciones de colores.

El color como valor, por ejemplo rojo sobre rojo, o sea, toda la gama del rojo, desde la penuria hasta la saturación, o bien una porción de la gama, tan sólo. Igual recurso con el amarillo (cosa muy distinta) y también con el azul. ¡Qué contrastes!

O bien el color en el sentido de los diámetros del círculo, o sea, las progresiones del rojo al verde, del amarillo al violeta, del azul al anaranjado. Cada vez un muestrario del universo de la expresión.

O, incluso, progresiones de colores a lo largo de los segmentos del círculo, que no toquen el gris del centro, sino que se encuentren en un matiz más

cálido o más frío de gris. ¡Qué matices tan finos se añaden a los contrastes anteriores!

O también progresiones en la circunferencia, del amarillo al rojo por el anaranjado, o del rojo al azul por el violeta, o abarcando, incluso, el circuito total.

¡Qué gradaciones! ¡Desde una simple nota hasta el estallido de una sinfonía de colores! ¡Qué perspectivas sobre la dimensión del contenido!

O, por último, progresiones en el orden íntegro de los colores, incluyendo el gris diametral y añadiéndose, para concluir, toda la escala del negro al blanco.

Para ir más allá de estas últimas posibilidades se necesita una nueva dimensión. También se podría examinar, igualmente, qué sitio conviene a los tintes adecuados. En efecto, cada reunión presenta sus propias posibilidades de combinación.

Y cada elaboración, cada combinación, tiene su particular carácter constructivo; cada forma que resulta de ello, un rostro, una fisonomía.

Los cuadros con figuras nos consideran, joviales o severos, abrigando una tensión más o menos grande, consoladores o terribles, dolorosos o sonrientes. Van de lo cómico a lo trágico y nos consideran con toda la diversidad de la dimensión psicofisonómica.

Pero todavía estamos muy lejos de nuestro asunto.

Las "formas", tal como frecuentemente hemos llamado a esas creaciones que evocan una figura cualquiera, también tienen una conducta, una conducta que resulta de la manera de poner en movimiento los grupos de elementos escogidos.

Una conducta calma y estable puede resultar de dos procedimientos constructivos diferentes: establecimiento de amplias capas horizontales, o bien,

en caso contrario, de una construcción en altura, montaje sistemático en verticales aparentes.

Sin sacrificar a ello su calma, semejante conducta puede adquirir un giro más sutil una vez transportada a una región intermedia, como el agua o la atmósfera, en la que ya no predomina vertical alguna (como cuando uno nada o planea).

Región intermedia, digo, mientras que la primera es puramente terrestre.

Al siguiente nivel aparece una nueva conducta, muy animada, que parece querer escapar de sí misma.

Una fuga de ese tipo indica con claridad la dimensión "estilo". El estilo es la actitud del hombre para con los asuntos de aquí en la tierra o del más allá.

El romanticismo emerge, en este punto, en su fase de más irritante pathos. Se hace un esfuerzo por impulsos para despegarse de la tierra.

Pero en el siguiente escalón nos elevamos realmente sobre ella. Nos elevamos sobre ella bajo el imperio de fuerzas centrífugas que triunfan sobre la pesantez.

Y si por fin dejo que esas fuerzas adversas del mundo terrestre se desplieguen lejos, muy lejos, hasta la esfera del cosmos, entonces supero la impetuosa aspiración del estilo patético por el otro romanticismo, el romanticismo de fusión en el Gran Todo.

Así, las partes estáticas y dinámicas de la mecánica plástica coinciden muy bien con la oposición clasicismo-romanticismo.

Nuestra obra ha recorrido ahora tantas dimensiones de una importancia tal, que resultaría inde-

cente seguir llamándola construcción. En adelante desearíamos asignarle el musical vocablo de composición.

Pero detengamos ahí el inventario de las dimensiones y atengámonos a esta perspectiva, ya suficientemente rica.

Ahora querría examinar la dimensión del objeto bajo una nueva luz —el objeto en sí mismo— e intentar mostrar, a este propósito, cómo el artista arriba a menudo a una “deformación” aparentemente arbitraria de las realidades naturales.

En primer lugar, el artista no concede a las apariencias de la naturaleza la misma y compulsiva importancia que les conceden sus muchos detractores realistas. No se siente tan supeditado a ellas, pues a sus ojos las formas detenidas no representan la esencia del proceso creador en la naturaleza. La naturaleza *naturalizante* le importa más que la naturaleza *naturalizada*.

Acaso es filósofo sin saberlo, y si no hace como los optimistas, que tienen a este mundo como el mejor de los mundos posibles, y tampoco quiere afirmar que el que nos rodea es demasiado malo para que se lo pueda tomar por modelo, no obstante se dice: este mundo, en la forma que ha recibido, no es el único mundo posible.

El artista escruta entonces, con una mirada penetrante, las cosas que la naturaleza ha colocado, ya completamente formadas, ante sus ojos.

Cuanto más lejos lleva su mirada, más se amplía su horizonte entre el presente y el pasado. Y más

se imprime en él, en lugar de una imagen finita de la naturaleza, la imagen —la única que importa— de la creación como génesis.

Entonces se otorga también la autorización de pensar que la creación no quiere, o poco menos, verse consumada hoy mismo, y deja por cuenta del futuro los límites de la obra de creación del mundo, reconociéndole así a la génesis una duración continuada.

Va aún más lejos.

Al permanecer dentro de los límites de la tierra se dice: este mundo tuvo alguna vez un aspecto diferente, y el día llegará en que tenga otro más diferente aún. Pero lleva más allá su aspiración y piensa: en otros planetas muy bien podrían haberse desarrollado formas completamente distintas.

Esa facilidad para moverse por los caminos de la creación natural es una buena escuela de creación artística. Sacudido hasta los entresijos por tales excursiones y convertido a su vez en móvil, el artista se asegurará la libertad de avanzar por sus propias vías de creación.

En esas condiciones, ¿cómo reprocharle que considere la porción del mundo de las apariencias que en el presente le atañe como un simple estadio de una evolución fortuitamente suspendida, accidentalmente coagulada en el espacio y el tiempo? ¿Como un dato limitado en demasía en comparación con su visión en profundidad y con la movilidad de lo que experimenta?

¿Y no es cierto que ya la mínima aventura de observar en un microscopio pone ante nuestros ojos imágenes que todos declararíamos fantásticas y exa-

CONSTRUCCION
COMPOSICION

NATURALEZA
CREACION
ARTISTICA

ANTE
ESTANCAMIENTO

geradas si las hallásemos por casualidad sin saber de qué se trata?

Viendo una imagen como esa en alguna revista, cualquier fulano gritaría, furioso: "¿Esto, formas naturales? ¡Mala decoración! ¡Eso!"

¿Debe el artista ocuparse de microscopía, de historia natural, de paleontología?

Sólo para comparar. Sólo en el sentido de la movilidad. Y no para controlar científicamente una conformidad con la naturaleza.

Sólo en el sentido de la libertad.

En el sentido, no de esa libertad que conduce a determinadas etapas de la evolución, tales como exactamente fueron o serán en la tierra, o tales como podrían ser (tal vez se lo verifique algún día) en otros planetas.

Sino en el sentido de una libertad que únicamente reclama el derecho de ser móvil. Móvil como lo es la propia Gran Naturaleza.

¡Remontarse del Modelo a la Matriz!¹

Impostores, esos artistas que rápidamente se inmovilizan en el camino. Pero elegidos los que van más lejos, hacia la Ley original, a alguna proximidad de la secreta fuente que alimenta a toda evolución.

¹ Sueño. Yo volaba hacia la Casa donde está el Comienzo... Me fundí de una sola vez, cambiando de estado como el azúcar en el agua. También mi corazón entró en el juego; demasiado grande desde hacía mucho tiempo, se dilató de manera desmesurada. Pero ninguna señal de opresión. Y se vio transportado a sitios en los que ya no se buscaba la voluptuosidad. Pues yo estaba allí donde es Comienzo; en mi Adorada Señora Célula Original, seguro de fecundidad. (*Diario*, 1906.)

Ese sitio en el que el órgano central de todo movimiento en el espacio y el tiempo, al que llamamos corazón o cerebro de la creación, anima todas las funciones. ¿Quién no querría establecer en él su morada como artista? ¿En el seno de la naturaleza, en el fondo primordial de la creación donde yace sostrada la clave de todo?

¡Pero que nadie se sienta obligado! Que cada cual proceda según los latidos de su corazón.

Por ejemplo, los impresionistas, nuestros antípodas de ayer, tuvieron en su momento plena razón en establecerse al nivel del suelo, en los retoños de las raíces de lo cotidiano, en la maleza donde nacen las apariencias.

Pero nuestro latiente corazón nos impulsa más abajo, nos hunde siempre más hacia el fondo original.

Pero lo que induce a esa inmersión en las profundidades —llámeselo como se quiera: sueño, idea, imaginación— no podría tomarse realmente en serio antes de haberse ligado estrechamente a los medios apropiados para convertirse en Obra.

Así pues, solamente Curiosidades se convierten en Realidades. Realidades del arte que amplían los límites de la vida tal como ésta se presenta de ordinario.

Porque no reproducen lo visible con mayor o menor temperamento, sino que hacen visible una visión secreta.

"Con los medios plásticos apropiados", digo. Pues aquí es donde se decide si son cuadros u otra cosa lo que va a nacer. Y aquí, igualmente, donde se decide qué tipo de cuadros.

IMPRESIONISMO

DE LA MATERIA ORIGINAL

Nuestra agitada época, por lo mismo que ya podemos pronunciarnos con la necesaria perspectiva, desconcierta por todo lo que revuelve confusamente. Sin embargo, parece que una tendencia se afirma cada vez más entre los artistas, sobre todo entre los más jóvenes: el cultivo de los medios plásticos, su cultivo selectivo y su empleo en estado puro.

La fábula del infantilismo de mi dibujo debe de tener origen en producciones lineales en las que seguramente he intentado aliar la idea del objeto, un hombre, por ejemplo, con la pura presentación del elemento "línea". Para mostrar al hombre "tal cual es" me habría sido necesario un barullo de líneas absolutamente desorientador. El resultado no habría sido entonces una presentación pura del elemento, sino un enredo tal, que ya nadie se habría encontrado.

Por lo demás, de ningún modo creo mostrar al hombre tal cual es, sino tal cual podría ser.

En estas condiciones puede lograrse la alianza de una visión filosófica de las cosas con la franqueza del oficio.

Así ocurre en todo el orden de las manipulaciones formales: siempre evitaremos semejante enredo, hasta en los colores. Esto es lo que se desea llamar colores mentirosos de la pintura moderna.

Como lo indica mi ejemplo "infantil", voy por partes: también soy dibujante.

He ensayado los tipos de dibujo puro y de pura pintura de claroscuro. Con el color he ensayado todas las operaciones parciales a que puede invitar el

conocimiento en profundidad del círculo cromático. De modo que he practicado a fondo los tipos de pintura en claroscuro realzado por el color, de pintura en colores complementarios y de orquestación multicolor, así como el tipo que incluye la totalidad cromática.

Asociados, cada vez, a las dimensiones que más consultan el subconsciente.

En seguida he ensayado todas las síntesis posibles de dos tipos, combinando y volviendo a combinar todo, pero conservando en la mayor medida posible la pureza de los elementos de la forma.

A veces se me da por soñar con una obra de gran fuste que abarque todo el dominio de los elementos, del objeto, del contenido y del estilo.

Seguramente seguirá siendo un sueño, pero de cuando en cuando es bueno representarse esta posibilidad, hoy todavía vaga.

Nada puede precipitarse. Es necesario que la Gran Obra crezca y se desarrolle naturalmente. Y si un día ocurre que alcanza la madurez, tanto mejor.

Aún estamos en su busca.

Hemos encontrado sus partes, pero no el conjunto.

Nos queda por hacer esta última fuerza. A falta de un pueblo que nos lleve.

Buscamos el sostén popular; en el *Bauhaus* hemos comenzado con una comunidad a la que entregamos todo lo que tenemos.

No podemos hacer más.

ENSAYOS
DE COLORES
A PARTIR
DE ORO

LINEA
INFANTILISMO -
ESTADO PURO

CREDO DEL CREADOR

I. El arte no reproduce lo visible; hace visible. Y el campo gráfico impulsa, debido a su naturaleza misma, con todo derecho y cómodamente, a la abstracción. En él, lo maravilloso y el esquematismo propios de lo Imaginario se hallan dados de antemano y al mismo tiempo se expresan con suma precisión. Cuanto más puro es el trabajo gráfico, es decir, cuanto mayor importancia se da a las series formales de una representación gráfica, más se apoya el aparato propio de la representación realista de las apariencias.

El arte supone la coincidencia visible del espíritu del contenido con la expresión de los elementos formales y con la del organismo formal. Y en todo organismo la articulación de las partes que conforman el conjunto descansa en relaciones patentes, basadas en simples números.

SERIES
FORMALES
PURAS.

RELACIONES DEL CREADOR HOMOINO

Por sobre todo, no hay que dejarse inducir en error y considerar orgánica, por ejemplo, la representación de un cuerpo, con el pretexto de que se puede comprobar la justeza de las proporciones de los dedos con relación a la mano, la de la mano con relación al brazo y al antebrazo, etc. En este caso se trata del arte de un Ajeno, cuyas obras —simples ejemplos— educan para hacer otro tanto, análogicamente, con las nociones plásticas.

Los elementos específicos del arte gráfico son puntos y energías lineales, planas y espaciales. Ejemplo de elemento plano que no se deja descomponer en unidades subordinadas: la energía, uniforme o modulada, surgida de una punta ancha. Ejemplo de elemento espacial indivisible: la marcha vaporosa, generalmente puesta de manera desigual, que deja todo el pincel.

RECOPILACIÓN TOPOGRAFICA DE UNA LINEA.

II. Desarrollemos esto; con ayuda de un plano topográfico, hagamos un pequeño viaje al país de Mejor Conocimiento. Desde el punto muerto, propulsión del primer acto de movilidad (línea). Poco después, detención para retomar aliento (línea quebrada, o, en caso de repetidas detenciones, línea articulada). Mirada atrás, sobre el trayecto recorrido (contramovimiento). Evaluación mental de la distancia cubierta y de la que falta (haz de líneas). Hay un río que obstaculiza; se toma una barca (movimiento ondulante). Río arriba habríamos dado con un puente (serie de arcos). En la otra orilla, encuentro de un hermano espiritual que también desea ir a donde está Mejor Conocimiento. De alegría,

al principio sólo somos uno (convergencia), pero poco a poco surgen algunas diferencias (trazado separado de dos líneas). Cierta agitación por ambos lados (expresión, dinamismo y psiquis de la línea).

Atravesamos un campo cultivado (superficie surcada de líneas) y luego un espeso bosque. Mi compañero se extravía, busca y súbitamente describe el movimiento clásico del perro en carrera. Tampoco yo conservo toda mi sangre fría; las proximidades de un nuevo río están cubiertas de niebla (elemento espacial). Pronto se disipa. Unos cesteros vuelven en calesa a su casa (rueda). Con ellos un niño dueño de los más divertidos ricitos (movimiento en espiral). En seguida oscurece, mientras la temperatura se pone pesada (elemento espacial). Relámpago en el horizonte (línea en zigzag). Cierto es que detrás de nosotros aún brillan las estrellas (semillero de puntos). Al fin alcanzamos la primera etapa. Antes de dormirnos volverá a surgir el recuerdo de tantas cosas, pues nuestro pequeño viaje abunda en impresiones.

Las líneas más diversas. Manchas. Toques esfumados. Superficies lisas. Esfumadas. Estriadas. Movimiento ondulante. Movimiento trabado. Articulado. Contramovimiento. Trenzado. Tejido. Mampostería. Imbricación. Solo. Varias voces. Línea perdiéndose. Retomando vigor (dinamismo).

Regularidad feliz del primer tramo; en seguida las contrariedades, ¡los nervios! Estremecimiento contenido. Pequeñas caricias consoladoras de la brisa. Antes de la tormenta, asalto de tábanos. Furor. Muerte. La intuición como hilo rector hasta en el crepúsculo y en lo más espeso del bosque. El relámpago, amenazadora invocación de una brizna de tem-

peratura. La de un niño enfermo... hace mucho tiempo...

III. Nombré al comienzo los elementos gráficos que conviene dejar aparentes en toda obra. No es cuestión de que la obra presente sólo estos elementos. **Los elementos deben producir Formas, pero sin sacrificar a éstas su integridad.** Preservando su identidad.

Corrientemente se necesitan varios de ellos para arrojar, al agruparse, "formas" u "objetos", u otras cosas subsidiarias; por ejemplo, superficies engendradas por líneas que se relacionan entre sí (cuando se considera un curso de agua en movimiento), o formaciones espaciales dibujadas por energías que sostienen relaciones de tres dimensiones (hervidero de pescados).

Semejante enriquecimiento de la orquesta de las formas multiplica de manera ilimitada las posibilidades de variación y, conjuntamente, las posibilidades ideales de expresión.

Al principio está el Acto, pero más allá está la Idea. Y puesto que el infinito no tiene comienzo ni fin, debemos admitir la primacía de la Idea. En el principio era el Verbo, traduce Lutero.

IV. **Todo devenir descansa en el movimiento.** En *El Laocoonte* (a raíz del cual despilfarramos no pocas reflexiones juveniles) Lessing asigna suma importancia a la diferencia entre **arte del tiempo y arte del espacio.** Pero mirándolo bien, eso **no es más**

que una sabia ilusión. Pues también el espacio es una noción temporal.

El factor tiempo interviene no bien un punto entra en movimiento y se convierte en línea. Lo mismo cuando una línea engendra, al desplazarse, una superficie. Y lo mismo, también, respecto del movimiento que lleva de las superficies a los espacios

¿Acaso alguna vez nace un cuadro de modo súbito? ¡Nunca! Va montándose pieza por pieza, de no distinta manera, por cierto, que una casa.

¿Y el espectador recorre de una sola mirada toda la obra? (A menudo sí, ¡ay!)

¿No dice Feuerbach que para comprender un cuadro se necesita un asiento? ¿Y por qué el asiento? Para que el cansancio de las piernas no perturbe la mente. Estar mucho tiempo de pie cansa las piernas. De modo, pues, que: escena: el tiempo; personaje: el movimiento. **Sólo el punto muerto es intemporal.** En el universo el movimiento se da previo a todo. (¿De dónde sacáis tantas fuerzas? Vana pregunta de un bobalicón.) La "paz en la tierra" es una accidental detención del movimiento de la materia. Tener esa fijación por una realidad primera es pura ilusión.

El relato bíblico del Génesis ofrece una bonísima parábola del movimiento, con lo que la Creación viene a recibir una dimensión *histórica*. También la obra de arte es, antes que nada, génesis; jamás se la capta como mero producto.

Cierto fuego brota, se trasmite a la mano, se des-

1 La causa eficiente más general es voluntad mutua de tensión en ambos sentidos: de la tensión entre dos puntos resulta una línea, etc.

MOVIMIENTO
TIEMPO

carga sobre la hoja, desparramándose, ardiendo en chispas, y roza el círculo para volver a su lugar en origen —el ojo— y aun más lejos (a un centro del movimiento, del deseo, de la Idea).

También en el espectador la actividad principal es temporal. **El ojo se construye, pues, de manera que provea de trozos sucesivos a la cavidad ocular. Para ajustarse a un nuevo fragmento debe abandonar el fragmento antiguo. Termina por detenerse y prosigue su camino, como el artista. Si le parece bien, regresa, igual que el artista.**

En la obra de arte se le procura caminos al ojo del espectador, a ese ojo que explora como un animal paca en la pradera. (Todos sabemos que en música hay canales que guían el oído, mientras que el teatro reúne las dos posibilidades.) **La obra de arte nace del movimiento; ella misma es movimiento fijado y se percibe en el movimiento** (músculos de los ojos).

(La principal desventaja de quien la contempla o reproduce consiste en que se ve súbitamente puesto delante de un resultado y en que sólo al revés puede recorrer la génesis de la obra. Sería absurdo, por tanto, suscitar en él, en lugar de un goce, dificultades suplementarias. Es de desear, pues, que el artista busque **cierta sencillez de construcción, cierta facilidad de lectura, que no hay que tomar por indignidad y que de ningún modo desmiente la seguridad, la habilidad ni la ciencia que pueda tener.**

La obra musical tiene la ventaja de ser percibida exactamente dentro del orden de sucesión en que se la concibió; pero también tiene el inconveniente de provocar cansancio debido a la insistencia regular de las mismas impresiones. **La obra plástica presen-**

ta para el profano el inconveniente de no saber por dónde comenzar, pero para el aficionado posee la ventaja de poder variar de manera abundante el orden de lectura y tomar conciencia, así, de la multiplicidad de sus significaciones.)

V. En otros tiempos, uno representaba las cosas que podía ver en la tierra, que le gustaba o que le habría gustado ver. Hoy, la **relatividad de lo visible** se ha convertido en una evidencia, y estamos de acuerdo en no ver en ello más que **un simple ejemplo particular dentro de la totalidad del universo** habitado por innumerables verdades latentes. **Las cosas ponen al descubierto un sentido amplio y mucho más complejo, que a menudo invalida, aparentemente, al antiguo racionalismo.** Lo accidental tiende a pasar a la jerarquía de esencia.

La integración de las nociones de bien y mal hace surgir la esfera ética. El mal no es ese enemigo que nos aplasta o nos humilla; es una fuerza que colabora en el conjunto. Compañero en la procreación y evolución de las cosas. El estado de equilibrio ético definido como complementariedad simultánea de los principios masculino (malo, factor de excitación, apasionado) y femenino (bueno, factor de crecimiento, plácido) originales.

A esto responde la conjunción simultánea de las formas —movimiento y contramovimiento—, o, de un modo más ingenuo, las oposiciones simultáneas de objetos. (En color, contrastes de matices complementarios de colores puros, como en el caso de Delaunay.) **Toda energía suscita su complemento**

RECORDER
VISUAL.

OPCIONES
SIMULTANEAS

para llevar a cabo un estado de reposo inmóvil por sobre el juego de las fuerzas.

Partiendo de la abstracción de los elementos plásticos y pasando por las combinaciones que hacen de éstos entes concretos o cosas abstractas, como las cifras o las letras, desembocamos en un cosmos plástico que presenta tales parecidos con la Gran Creación, que basta un soplo para actualizar la esencia de la religión.

VI. Algunos ejemplos.

Un hombre de otros tiempos en un barco, encantado de navegar y paladeando las ingeniosas comodidades de a bordo. De ahí la manera de representar de nuestros padres. Ahora bien, que un hombre de nuestros días, que camina por el puente de un trasatlántico, perciba: 1, su propio movimiento; 2, la derrota del navío, que puede ir en sentido contrario; 3, la dirección y la velocidad de la corriente; 4, la rotación de la tierra; 5, la revolución de ésta; y 6, alrededor, las revoluciones de la luna y los planetas. Resultado: un complejo de movimientos en el universo, que tiene por centro al Yo en el vapor.

La floración de un manzano, sus raíces, el ascenso de la savia, el tronco, un corte que muestra los anillos de crecimiento, la flor, su estructura, sus funciones sexuales, el fruto, la envoltura que resguarda las simientes. Un complejo de estados de crecimiento.

Un hombre dormido, la circulación de su sangre, la mesurada respiración de sus pulmones, el delicado funcionamiento de los riñones, y en la cabeza to-

do un mundo de sueños relativos a las potencias del destino. Un complejo de funciones unidas por el descanso.

VII. El arte a imagen de la creación. Es un símbolo, tanto como el mundo terrestre es un símbolo del cosmos.

Deslindar los elementos formales y alinearlos en subdivisiones; la dislocación de este orden y la reconstrucción de una totalidad de todos los aspectos, simultáneamente; la polifonía plástica²; la obten-

² El movimiento simple es una trivialidad. Eliminar el elemento temporal. Ayer y hoy como *simultaneidad*. La polifonía en la música responde en cierta medida a esta necesidad. Un quinteto del *Don Giovanni* nos resulta más familiar que el movimiento épico del *Tristán*. Mozart y Bach son más modernos que el siglo diecinueve. Si en la música el elemento temporal pudiera ser superado por un movimiento retrógrado que penetrase hasta la conciencia, sería posible una nueva floración. La pintura polifónica es superior a la música en el sentido de que el elemento temporal es en ella, más bien, un dato espacial. La noción de simultaneidad (transparencia) aparece con una riqueza aún mayor. Para hacer comprender el movimiento retrógrado que imagino en música, recordaré las imágenes reflejadas en los vidrios laterales de un tranvía en marcha. De este modo Delaunay, tratando de ahincar en la temporalidad por el modelo de una fuga plástica, buscaba un tamaño de longitud imposible de abarcar de una sola mirada (categoría de lo *dividual*). (Diario, 1917.)

SIMULTANEIDAD

COMPLEJIDAD

CONTINGENCIA

ción del reposo por el equilibrio del movimiento: otros tantos problemas importantes y decisivos para la ciencia de las formas, pero no arte todavía, en el más estricto sentido. En sentido muy alto, el misterio último del arte subsiste más allá de nuestros más detallados conocimientos, y a ese nivel las luces del intelecto se desvanecen lastimosamente.

Es cierto que aún se puede hablar racionalmente de los efectos y beneficios del arte y decir que la imaginación nos representa, bajo la sollicitación de los instintos, estados ficticios que sostienen y galvanizan algo más que los habituales lugares comunes de la tierra o que los sobrenaturales demasiado notorios; decir que los símbolos reconfortan el espíritu al mostrarle que no hay otra cosa que las habituales posibilidades terrestres con su eventual intensificación; decir, en fin, que la seriedad ética va a la par de la risa loca de los ángeles al paraje de los doctos y los pontífices.

Pues, a la larga, la realidad establecida, aun intensificada, no es asunto suyo. Ninguna realidad dada, ni aun superior, puede satisfacernos. Dejemos el mundo diario y también las ciencias ocultas, que nada tienen que ver aquí. El arte atraviesa las cosas, va más allá tanto de lo real como de lo imaginario.

El arte juega, sin sospecharlo, con las realidades últimas, y no obstante las alcanza efectivamente. Así como un niño nos imita en su juego, así también nosotros imitamos en el juego del arte a las fuerzas que han creado y siguen creando el mundo.

¡Hombre, de pie! Aprecia este veraneo: cambiar de aire y de horizonte, darse una tregua en un mundo que no exige las fuerzas reservadas al ineluctable regreso a la chatura de la cotidianeidad; mejor

aún, sacarse los crespones de luto y llanto y por un momento creerse Dios, sentir un incesante júbilo ante el pensamiento de las próximas vacaciones, en que el alma podrá sentarse a la mesa, nutrir sus nervios hambrientos y llenar de savia fresca sus desfallecientes vasos.

Déjate llevar hacia ese océano vivificante por grandes ríos, o por arroyos llenos de hechizos, como los aforismos del campo gráfico con sus múltiples ramificaciones.

CAMINOS DIVERSOS EN EL ESTUDIO DE LA NATURALEZA

El diálogo con la naturaleza sigue siendo para el artista una condición *sine qua non*. El artista es hombre; también él es naturaleza, trozo de naturaleza en el área de la naturaleza.

La variedad en número y género de los caminos seguidos por el hombre tanto en la creación artística como en el estudio conjunto de la naturaleza depende tan sólo de su actitud para con el espacio del que disfruta dentro de esa esfera.

Con frecuencia esos caminos parecen una novedad absoluta, sin serlo, quizá, de modo fundamental. Solamente su combinación es nueva. Mejor dicho, la verdadera novedad reside en el número y género de los caminos en comparación con los de ayer.

Sigue en pie el hecho de que la novedad con respecto a ayer es un signo revolucionario, aun cuando ello no baste aún para conmover al gran mundo antiguo. No hay que mirar en menos la alegría que inspiran las vías nuevas; pero el vasto campo de la memoria histórica debe preservarnos de una búsqueda compulsiva de la novedad a expensas de lo natural.

El **credo artístico de ayer** y el estudio de la naturaleza adscrito a él consistían en lo que bien podemos llamar **estudio arduamente detallado de las apariencias**. El Yo y el Tú, el artista y el objeto, procuraban comunicarse por la vía físico-óptica a través de la capa de aire que separa al Yo del Tú. De ese modo se obtuvieron excelentes vistas de la superficie del objeto filtrada por el aire. Y un arte puramente óptico se elaboró hasta la perfección, en tanto que **el arte de contemplar y de hacer visibles impresiones no físicas quedó abandonado**¹.

No por ello hay que despreciar las conquistas de la ciencia de lo visible; solamente hay que ampliarlas.

La vía óptica a solas ya no responde del todo a

¹ La fotografía habría sido inventada a su debido tiempo como verificación de la concepción materialista. Sí, mi querido A. R., andas paseando una cómica erudición a través del mundo. ¿Qué es, al fin y al cabo, la "naturaleza"? Se trata, pese a todo, de *la ley con arreglo a la cual funciona la naturaleza*, y tal como la ley se le presenta una y otra vez al artista. No comprendes estas palabras, animal, y sin embargo aún estás lejos del meollo. Me limito a ellas porque hay que tener cuidado de decirlo todo; ya te han sobrestimado en exceso. (Dicho lo cual, tienes perfecta razón.) (*Diario*, 1905.)

las necesidades de hoy en día, como tampoco satisfacía por sí misma las de anteayer. El artista es, hoy por hoy, algo más que un sutil aparato fotográfico; tiene más complejidad, más riqueza, y dispone de una dimensión mayor. Es una criatura que vive en la tierra y que está en el Universo, una criatura en un astro entre los astros.

Estos hechos repercuten de manera paulatina en **una nueva concepción del objeto natural** —planta, animal o ser humano, considerado en el área de la casa, del paisaje o del universo—, que tiende a totalizarse. Comenzando por una concepción amplísima del objeto como tal.

Gracias a nuestro conocimiento de su realidad interna, el objeto pasa a ser mucho más que su simple apariencia. Gracias a nuestro conocimiento de que la cosa es más de lo que su exterior permitiría pensar.

La cosa se ve disecada; su interior, revelado mediante cortes. Su carácter se organiza de acuerdo con el número y el género de los cortes que ha sido necesario hacer. Es la interiorización visible, ya con ayuda del simple cuchillo para trinchar, ya por medio de instrumentos más delicados, capaces de revelar con claridad la estructura o la función material de la cosa.

La suma de las experiencias así hechas arrastra al Yo a concluir desde el exterior el objeto sobre su interior. Intuitivamente, pues ya la percepción de la superficie de las cosas incitaba a conclusiones afectivas capaces de **profundizar** de una manera más o menos diferenciada, de acuerdo con su dirección, **la impresión recibida de las apariencias, para cambiarla en penetración de las funciones.**

FOTOGRAFÍA

APARIENCIA

DE ANATÓMICO
A FISIOLÓGICO.

De anatómico que era, el punto de vista pasa a ser ahora más fisiológico.

Por sobre estos modos de considerar el objeto en profundidad, hay otros caminos que llevan a su humanización al establecer entre el Tú y el Yo una relación por resonancia que trasciende toda relación óptica. En primer término, la vía de un común arraigamiento terrestre que se apodera de la visión. En segundo lugar, la común participación cósmica que sobreviene de las alturas. Vías metafísicas en su conjunción.

Observaremos, por lo demás, que el estudio intensivo del objeto termina por desencadenar intuiciones vividas, en las que las líneas de comunicación señaladas teóricamente se concretan y simplifican.

Con todo, hay una observación suplementaria que podría esclarecer nuestro propósito: la vía inferior pasa por el orden estático y produce formas estáticas, mientras que la vía superior pasa por el orden dinámico. En el camino de aquí abajo, supeditado a la gravitación de la tierra, residen los problemas del equilibrio estático, cuya divisa podría ser: "Permanecer de pie contra todas las ocasiones de caer". A los caminos de las alturas conduce la aspiración de liberarse de las ataduras terrenales para alcanzar, mucho más que el nadar y el volar, la libre movilidad².

² Se cuenta que Ingres había, al parecer, organizado el reposo. A mí me gustaría, más allá del pathos, *organizar el movimiento* (el nuevo romanticismo, el romanticismo "frío"). (Diario, 1914.)

Todos los caminos conducen al ojo, a un punto de unión en el que se convierten en Forma, para rematar en la síntesis de la mirada exterior y de la visión interior. En ese punto de unión arraigan formas modeladas por la mano, que se apartan íntegramente del aspecto físico del objeto y que no obstante, desde el punto de vista de la Totalidad, no lo contradicen.

Las impresiones recibidas por los diferentes caminos y convertidas en obra ilustran a quien estudia la naturaleza con respecto al grado alcanzado en su diálogo con el objeto.

Su progreso en la observación y la visión de la naturaleza lo hace entrar, poco a poco, en una visión filosófica del universo que le permite crear libremente formas abstractas. Superando el esquematismo de lo que se desea demasiado, éstas alcanzan una nueva naturalidad, que es la naturalidad de la obra. El artista crea, pues, obras —o participa en la creación de obras— hechas a imagen de la obra de Dios.

*Nota para los caminos diversos
en el estudio de la naturaleza*

La índole de la totalidad cósmica es un dinamismo sin comienzo ni fin. Los problemas de estática sólo aparecen en ciertas partes del conjunto, en los "edificios", en la superficie de los cuerpos celestes tomados por separado. Nuestra adherencia a la corteza terrestre no impide tomar conciencia de ello. Pues sabido es que, moralmente, todas las cosas deberían ir a parar al centro de la tierra.

Si reducimos la perspectiva una vez más, hasta la escala microscópica, damos con el óvulo y la célula en el orden dinámico. Hay, así, un dinamismo macroscópico y un dinamismo microscópico. Entre ambos se encuentra la provincia estática. Es un simple caso particular, aunque lo sea de nuestra existencia humana: no podríamos descuidarlo sin sufrir graves daños.

Podemos, pues, informar acerca de "nosotros" como episodio dentro del todo, de un episodio sujeto

a la implacable ley de *la plomada* cuya compulsión se relaja en el sentido del óvulo o de la muerte. El imperativo estático de nuestra condición terrenal..., en la que la gravitación impone un movimiento *finito*, conduce al movimiento hacia su fin al ubicarlo bajo la hegemonía de otro. El más fuerte atrae todo hacia él. Y por su parte ese más fuerte está animado por el movimiento y arrastra a su víctima en su carrera. Pero el oprimido no lo advierte directamente; tiene que ver de qué modo acomodar su yugo y crearse poco a poco un área de movimiento capaz, si está organizada a conciencia, de asegurarle una especie de autonomía.

Así crecen las plantas y así andan o vuelan los animales o el hombre.

BUSQUEDAS EXACTAS EN EL CAMPO DEL ARTE

Construimos y construimos sin cesar, pero la intuición continúa siendo algo bueno. Mucho se puede sin ella, pero no todo. Sin ella se puede tener éxito durante mucho tiempo, se puede lograr mucho en muy diversos aspectos, en cosas capitales; pero no se puede lograr todo. Cuando la intuición se une a la búsqueda exacta acelera el progreso de ésta de manera sorprendente. Y la exactitud, dotada de alas por la intuición, suele tener la superioridad.

Pero la búsqueda exacta, por lo mismo que es búsqueda exacta, puede, no obstante su modo de andar, salir de apuros hasta sin la intuición. En su esencia propia, puede prescindir de ésta. Puede seguir siendo lógica, puede construirse. Es capaz de tender,

osada, puentes entre dos cosas. En presencia del más enredado barullo, puede conservar una actitud metódica.

También en arte encontramos un campo suficiente para la búsqueda exacta, y las puertas que dan a él están abiertas desde hace algún tiempo. Lo que ya se había llevado a cabo en música antes de fines del siglo XVIII acaba por fin de comenzar en el terreno de la plástica. Matemáticas y física suministran la clave en forma de reglas, de reglas que hay que acatar o de las que hay que apartarse. Estas disciplinas imponen la saludable obligación de ocuparse ante todo de la función y de no comenzar por la forma consumada. Ejercicios de álgebra y de geometría y ejercicios de mecánica (equilibrio y movimiento) educan en el sentido de aplicarnos a lo esencial, esto es, a la función y no a la impresión exterior. Aprendemos a ver detrás de la fachada, a tomar el rábano por la raíz. Aprendemos a reconocer las fuerzas subyacentes. Se nos enseña la prehistoria de lo visible. Aprendemos a examinar las profundidades, a desnudar. Aprendemos a demostrar. Aprendemos a analizar.

Aprendemos a no llevarle el apunte al formalismo y a no aceptar las cosas tales cuales nos llegan, ya hechas. Aprendemos esa particular manera de progresar que consiste en retornar a lo antiguo, de donde procede lo por venir. Aprendemos a levantarnos temprano para familiarizarnos con el curso de la historia. Aprendemos que existe una relación necesaria entre Causa y Efecto. Aprendemos a reconocer lo que se asimila. Aprendemos a organizar el movimiento en relaciones lógicas. Aprendemos qué es la lógica. Aprendemos qué es un organismo. Y

de allí se deduce cierto relajamiento de la tensión en la relación con las cosas. No más hipertensión. Tensión detrás, afuera, abajo. Adentro, solamente fuego. Interioridad.

Todo está muy bien, y sin embargo falta algo: pese a todo, no podríamos reemplazar por completo la intuición. Argumentamos, demostramos, apuntalamos; construimos y organizamos: todas cosas excelentes, pero que no bastan para una totalización.

Damos prueba de celo, de fervor; pero el genio no es, a despecho de un slogan cabalmente erróneo, la aplicación. El genio no es siquiera parcialmente aplicación, por mucho que algunos hombres de genio hayan demostrado, por remate, mucha aplicación. El genio es el genio. Es gracia, sin comienzo ni fin. Es procreación. El genio no se enseña, pues no es norma, sino excepción. Difícilmente lo inesperado entre en los cálculos. Pero no impide que el genio sea el cabecilla en persona y esté siempre él primero adelante. Salta antes que los demás, en la misma dirección, o en otra. Acaso hoy se encuentra, incluso, en un paraje en el que casi no pensamos. Pues a los ojos del dogma es con frecuencia un herético. No tiene otra ley que él mismo.

La escuela haría bien en observar un silencio respetuoso de la noción de genio, echándole de soslayo una docta mirada. Haría bien en guardarlo como un secreto en una habitación bien cerrada. Un secreto que, de salir de su estado de latencia, amenazaría con plantear problemas contrarios a la lógica y al sentido común.

Eso causaría una revolución. Estupefacción, desorden. Indignación y expulsión. ¡Afuera el intoxicado con síntesis absolutas! ¡A la calle el totalizador!

INTUICIÓN
GENIO

MATEM.
FÍSICA

Nos oponemos. Y luego la sarta de invectivas: romántico, cósmico, místico. ¡Para terminar se debería convocar a un filósofo o a un mago! O bien a los muertos ilustres (¿pero están muertos?). Habría que impartir un curso al margen del complejo escolar. Al aire libre, bajo los árboles, cerca de los animales, al borde de los arroyos. O bien sobre las rocas junto al mar.

Entonces sí que habría temas de ejercicios para dar; por ejemplo, construcción del secreto. *¡Sancta ratio chaotica!* ¡Académica y grotesca! Y sin embargo, esa sería nuestra tarea, si constructivo equivaliese a total.

Pero tranquilicémonos: constructivo no equivale a total. Por el culto de lo exacto, nuestro mérito radica simplemente en definir las bases de una ciencia específica del arte, incluyendo la incógnita x . De tripas corazón.

Nota para las búsquedas exactas en el campo del arte

Precioso es el conocimiento de las leyes, con la condición de precaverse de todo esquematismo que confunda ley desnuda con realidad viva. Semejantes equívocos conducen a la construcción por sí misma, promiscuidad de asmáticos timoratos que nos dan reglas en lugar de obras. Que carecen de aliento para poder comprender que **las reglas no son más que el necesario soporte de una floración**. Para comprender que, si procuramos deducir leyes y confrontar con ellas las obras, lo hacemos para ver de qué modo llegan éstas a apartarse de las obras de la naturaleza, sin que por ello divaguen. Para comprender que **las leyes sólo son el común basamento de la naturaleza y del arte**.

Suele ocurrirnos oír declaraciones como: no emplear jamás el gris, sino tan sólo los componentes del gris: los colores complementarios. El gris ya está, aparece por sí solo. O bien: no emplear más que los tres colores primarios: azul, amarillo y rojo en perfecta pureza y en equilibrio perfecto. Los demás colores ya están incluidos; aparecen por sí solos. Ejemplos de personas que del hacer cabriolas hacen un principio. Cabriolas perfectamente admisibles cuando responden a una solicitud funcional, a una necesidad, pero no cuando provienen de un principio a priori.

Me agradaría poner en guardia contra ese empobrecimiento legalista, que si no remata en el gris por el gris mismo, ya que es el Centro de Todo, virtualmente contiene a todo color, a todo valor, a toda

línea. La consecuencia última de esta verdad jurídica podría formularse de este modo: todos los colores quedan proscritos, así como el negro y el blanco. Sólo se acepta el gris, el puro gris central. Consecuencia: ¿el mundo en gris sobre gris? Menos aun: el mundo como gris único, como nada.

Es evidente que nos resulta nocivo llevar el renunciamiento hasta esa absurdidad y arribar al grado final de la pobreza: la pérdida de la vida. Confusión de la ley con la obra, del cimiento con la casa, de la condición de vida con la vida.

EXPLORACION INTERNA DE LAS COSAS DE LA NATURALEZA: REALIDAD Y APARIENCIA

Deseamos ser exactos sin serlo de manera unilateral. He aquí un *tour de force*, pero que no debe detenernos. Saberlo, tan lejos como sea posible, es precisión. Pero lo imaginario sigue siendo, por su parte, indispensable.

Buscamos, no la forma, sino la función. También en este punto deseamos observar la mayor precisión posible. El funcionamiento de una máquina es una cosa; el funcionamiento de la vida, otra, y mucho mejor. La vida crea y se reproduce. ¿Cuándo máquina alguna ha tenido hijos?

Las cosas fundamentales de la vida hallan su principio en ésta; su ser reside en la función precisa que satisfacen en lo que aún hoy podríamos llamar "Dios". Las evaluaciones humanas se relacionan más o menos con él ("muy riguroso", o "aun más lejos"),

de acuerdo con el criterio empleado. De todos modos, no tardan en surgir límites.

La fórmula de la función se encuentra muy lejana; pero, como punto original de emergencia, ciertamente debe de hallarse en alguna parte.

Conforme al principio de que "la obra se relaciona con su ley inherente como la Creación con el Creador", la obra crea de acuerdo con su propia manera a partir de leyes generales, universales. Pero no es la regla misma, no es universal por anticipado. La obra no es la ley; está por encima de la ley. Como proyección, como fenómeno, es una cosa finita, con un comienzo y con límites. Pero se parece a la ley infinita porque conserva en su finitud algo que es imponderable. El arte como emisión de fenómenos, proyección del caudal original supradimensional, símbolo de la Creación. Clarividencia. Misterio. Lo que no impide proseguir con la búsqueda exacta.

Lo actual merece benevolencia; el hecho presente no debe verse privado de sus derechos. Pero hay que medirlo por el Principio eterno que subyace en la sucesión de los tiempos, por ese principio que periódicamente entra en el movimiento de lo manifestado para regresar al seno original, donde conserva, aun en estado latente, una inmensa fecundidad. Todo hay que medirlo por los procesos de la naturaleza y su ley. Esto protege contra el envejecimiento. Pues todo pasa, y en nuestros días pasa muy rápidamente. No definamos lo presente dado como tal; definámoslo en el pasado y el futuro, y precisémoslo con amplitud, dentro de una perspectiva multilateral. Definir el presente de manera aislada es matarlo.

El formalismo es la forma sin la función. Hoy uno ve a su alrededor todo tipo de formas exactas. Con

mayor o menor agrado, con mayor o menor disgusto, la vista debe tragar cuadrados, triángulos, círculos y demás especies de formas fabricadas: hilos metálicos y triángulos sobre postes, círculos sobre palancas, cilindros, esferas, cúpulas, cubos, sobresaliendo más o menos unos respecto de otros y en compleja interacción. La vista absorbe estas cosas y las arrea hasta el estómago, cuya tolerancia es muy variable. ¡Los grandes comedores, los golosos, los omnívoros, pueden aparentemente felicitarse de poseer un estómago soberbio! Son la admiración de la multitud de no iniciados: los formalistas.

En completa oposición, la forma viva.

El iniciado presiente el punto original de vida. Posee algunos átomos vivos, posee cinco pigmentos vivos: los elementos formales. Y conoce un pequeño paraje gris desde donde puede lograr dar el salto del caos al orden.

Presiente qué es la creación. Tiene algunas ideas sobre el acto original. Entiende que las cosas hay que hacerlas entrar en el movimiento de la existencia; también él movilizado, entiende que hay que hacerlas visibles. Las cosas conservan la huella de su movimiento, y es la magia de la vida. Y para los demás, la magia de revivir esto.

La metalógica incumbe a la sonrisa, a la mirada, al olor, a todo el abanico de las seducciones entre el bien y mal. La búsqueda de las capas funcionales no sabe de detenciones, jamás se interrumpe, y no obstante aún hoy tropieza con tantos límites. ¡Tal vez Dios sea loado! Pues delante del misterio el análisis, embarazado, se descompone. Pero, el misterio consiste en tener acceso a él mediante la participación en la creación de las formas.

PRESENTE
ENTRE PASADO
Y FUTURO

Nota sobre el punto gris

El caos como antítesis del orden no es propiamente el caos, el verdadero caos; es una noción "localizada", relativa a la noción de orden cósmico, con la que hace juego. El verdadero caos no puede ponerse en el platillo de una balanza, pues sigue siendo por siempre imponderable e incommensurable. Más bien podría corresponder al *centro* de la balanza.

El símbolo de este "no concepto" es el punto. No un punto real, sino el punto matemático.

Este ser-nada o esta nada-ser es el concepto no conceptual de la no contradicción. Para llevarlo a lo visible (tomando una especie de decisión con respecto a él, estableciendo algo así como el balance interno) hay que recurrir al concepto de gris, al *punto gris*, punto fatídico entre lo que adviene y lo que muere.

Es gris porque no es blanco ni negro, o porque es tan blanco como negro. Es gris porque no está arriba ni abajo, o porque está tan arriba como abajo. Gris porque no es cálido ni frío. Gris porque es punto no dimensional, punto entre las dimensiones y en su intersección, o en los cruces de los caminos.

Establecer un punto en el caos es reconocerlo necesariamente gris, en razón de su concentración principal, y conferirle el carácter de centro original, del cual el orden del universo va a brotar e irradiar en todas las dimensiones. Asignar a un punto una

virtud central es hacer de él el lugar de la cosmogénesis. A este advenimiento corresponde la idea de todo Comienzo (concepción, soles, irradiación, rotación, explosión, fuegos artificiales, haces de mieses). O mejor: el concepto de *óvulo*.

GRIS / PTO NADERO

FILOSOFIA DE LA CREACION

I. La fuerza creadora escapa a toda denominación; sigue siendo, en último análisis, un misterio inexpressable. Pero no un misterio inaccesible, incapaz de conmovernos hasta los entresijos. Nosotros mismos vamos cargados con esta fuerza hasta el último átomo de médula. No podemos decir qué es, pero podemos acercarnos a su fuente en una medida variable.

Necesitamos de todos modos revelarla, ponerla de manifiesto en sus funciones tal cual se patentiza en nosotros.

Probablemente también ella es materia, una forma de materia no perceptible por los mismos sentidos que perciben los otros tipos conocidos de materia. Pero es necesario que permita su reconocimiento en

la materia conocida. Incorporada a ella, debe *funcionar*. Unida a la materia, debe tomar cuerpo, convertirse en forma, en realidad.

II. La génesis como movimiento formal constituye lo esencial de la obra. Al principio, el motivo, inserción de la energía, esperma.

Obras como *producción* de la forma en sentido material: originalmente femenino.

Obras como *determinación* espermática de la forma: originalmente masculino. (Mi dibujo incumbe al campo masculino.)

Hay, a este respecto, por qué circunscribir el dominio de los medios plásticos en sentido *ideal* y dar prueba de la mayor economía en su empleo. El orden del espíritu se afirma en ésta mejor que en la abundancia de los medios. Evitar el empleo masivo de los datos materiales (madera, metal, vidrio, etc.) en beneficio de los datos ideales (línea, tono, color, que no son cosas tangibles).

Desde luego, los medios ideales no están desprovistos de materia; si no, no podríamos "escribir". Cuando escribo con tinta la palabra *vino*, aquélla no desempeña el papel principal, sino que permite la durable fijación de la idea de vino. La tinta contribuye de este modo a asegurarnos permanentemente vino. *Escribir y dibujar* son, en el fondo, idénticos.

La producción (generación) de la forma se ve energicamente atenuada con respecto a la determinación (concepción) de la forma.

La última consecuencia de estas dos especies (causa eficiente, causa material) de formación es la

forma. De los caminos a la finalidad. De lo que se hace a lo perfecto. De la vida a la institución. La forma en sentido vivo (Gestalt) es una forma con funciones subyacentes; en alguna medida, es una función de funciones.

Al comienzo, la masculina propiedad de la sacudida enérgica. En seguida, el crecimiento carnal del óvulo. O bien: el relámpago fulgurante, y luego la pluviosa nube.

¿En dónde está más seguro el espíritu? Al comienzo.

III. Desde el punto de vista cósmico, el movimiento es, naturalmente, un dato previo y absoluto y no requiere, en su condición de fuerza infinita, ninguna particular sacudida enérgica. La inercia de las cosas en la esfera terrestre no es más que el bloqueo material del dato dinámico fundamental. Tomar esta fijeza por *norma* es una trampa.

La obra es, en primer lugar, génesis, y su historia puede representarse brevemente como una chispa misteriosamente brotada de no sabemos dónde y que inflama el espíritu, acciona la mano y, al transmitirse como movimiento a la materia, se convierte en obra.

Palabras como "excitado" y "provocado" lo dicen todo a este respecto. La noción de *provocación* designa la prehistoria del Acto Creador, las implicaciones "prehistóricas" del *fiat* cosmogenerador, la vinculación del Comienzo con lo temporal, con lo "atrás".

La posibilidad que tiene el sentimiento de superar

GESTALT

OBRA
GENESIS
CHISPA

MATERIA

un comienzo está contenida, por su parte, en la noción de *infinito*, que prolonga a aquél "adelante". El concepto de infinito no sólo se relaciona con el Comienzo, sino que además vincula a éste con el Fin y nos lleva a las nociones de ciclo y circulación. A la circularidad con el movimiento como norma, que elimina el problema del comienzo.

Y entonces uno, también tomado por el movimiento *normal*, siente despertar en sí una disposición creadora. Se siente movilizad y moviliza a su vez.

Las principales etapas del total del trayecto creador son de este modo: el movimiento previo en nosotros, el movimiento actuante, operante, vuelto hacia la obra, y por último el paso a los demás, a los espectadores, del movimiento consignado en la obra.

Pre-creación, creación y re-creación.

IV. Al dejar de esta manera que se desarrolle poco a poco una obra muy simple, primitiva, se nos ha dado el poder de verificar más de cerca dos cosas importantes: ante todo, el fenómeno de la *formación*; de la formación en su doble relación con el desencadenamiento inicial y con las condiciones de vida, de la formación como despliegue desde el misterioso impulso hasta la adecuación a la finalidad considerada.

El fenómeno ya era perceptible en la actividad operante en su más rudimentario comienzo, cuando la forma empezaba a constituirse mínimamente (estructura). La fundamental relación de la formación con la forma conserva, una vez observada en el plano estructural ("celular", "tisular"), toda su sig-

nificación en los posteriores estadios, precisamente porque se ha reconocido en ella un principio.

Esta significación puede enunciarse así: la marcha hacia la forma, cuyo itinerario debe ser dictado por alguna necesidad interior o exterior, prevalece sobre el fin terminal, sobre el final del trayecto. La orientación determina el carácter de la obra consumada. La formación determina la forma y es, en consecuencia, predominante.

Nunca, en ninguna parte, la *forma* es resultado adquirido, acabamiento, remate, fin, conclusión. Hay que considerarla como *génesis*, como movimiento. Su ser es el devenir, y la forma como apariencia no es más que una maligna aparición, un fantasma peligroso.

Buena es, por tanto, la forma como movimiento, como hacer; buena es la forma en acción. Mala es la forma como inercia cerrada, como detención terminal. Mala es la forma de la que uno se siente satisfecho como de un deber cumplido. La forma es fin, muerte. La formación es Vida.

Esto se reveló en ocasión del crecimiento de una obra aún muy primitiva. El posterior desarrollo del organismo iba a permitirnos hacer una segunda comprobación: como el trayecto creador se adentraba por un camino más ancho, nos dimos cuenta del inconveniente de un itinerario demasiado uniforme. ¡Cómo avenirse a un andar tedioso cuando el camino es lo fundamental de la obra!

Se hace necesario, luego, que el camino gane en complejidad, se ramifique de manera *excitante*, suba y descienda, se extravíe, se precise o se enrede, se ensanche o reduzca, se aligere o se entorpezca.

Trátase con ello de vigilar por que las diversas

secciones del itinerario se acomodan entre sí a fin de que formen una cohesión; en otros términos, para que siempre se pueda *abarcar* con la mirada toda su extensión como un organismo individual. Pero la cohesión de la obra, con la mediación de la identidad de la labor y del proceso de su elaboración (la obra es su historia), se constituye durante el camino, en virtud de proporciones elementales que ligan las partes entre sí y al conjunto. Toda labor es la relación de lo particular con lo general¹.

V. Aquí, la obra que deviene (bipartita); allá, la obra que es.

Pensar, pues, antes que en la forma ("naturaleza-muerta"), en la formación. Proseguir con energía el camino. Relacionarse sin discontinuidad con el primordial surgimiento ideal.

Lo productivo, lo esencial, es el camino. El devenir se mantiene por sobre el ser.

La Creación vive, en su condición de génesis, bajo

¹ Debido a la manifiesta calculabilidad de la relación de las diferentes partes entre sí, las obras de arquitectura son para el pobre principiante una escuela más rápida que la de los cuadros o que la de la "naturaleza". Una vez captado el carácter numérico inherente a la noción de organismo, el estudio de la naturaleza puede ser proseguido con mayor facilidad y con una conciencia mucho mejor. Por supuesto, su riqueza revela ser muy grande y fructífera en virtud de su infinita complicación. Uno comienza por desorientarse ante ella, porque a primera vista sólo ve las últimas ramificaciones, sin llegar a las ramas ni al tronco. Ya sabido esto, uno descubre hasta en la más pequeña hoja una repetición de la ley general. El beneficio que obtiene de ello no tiene nada que ver con ningún formalismo calculador. (*Diario*, 1903.)

la superficie visible, bajo la cobertura de la obra. Eso es lo que ven todas las naturalezas espirituales, retrospectivamente. Prospectivamente, en el futuro, sólo ven las naturalezas creadoras.

Todas las cosas son, finalmente, perimibles. Y lo que ha quedado del pasado, lo que queda de la vida, es el espíritu. Lo Espiritual en el arte: lo que en el arte es artístico. La exigencia de absoluto es la misma en todas las direcciones en que actuemos.

BOSQUEJO DE UNA TEORIA DE LOS COLORES

I. El claroscuro despliega su movimiento alternativo de "subidas-descensos" entre los polos del blanco y el negro.

Lo blanco es la luz en sí. Por ahora no hay la menor resistencia y el conjunto está privado de movimiento, sin vida alguna. Habrá que recurrir, por lo tanto, al negro e incitarlo al combate. Combatir la omnipotencia amorfa de la luz.

De igual modo y en la misma medida nos afecta la impotencia amorfa de una superficie negra a la que la luz no envía sus rayos (éstos pueden ser más vigorosos o más débiles que lo negro). En este caso nos aliamos a la luz y nos valemos de energía blanca.

El dinamismo óptico descansa en una progresión o en una degresión atinentes a la cantidad y calidad de la energía sucesivamente desplegada.

TABLA DE CATEGORIA

CAMPOS	PARTES		
música	1. melodía 2. primera voz 3. coral	segunda voz independiente	acompañamiento tercera voz
perspectiva	4. vertical (dominante)	horizontal (subordinada)	figuración, polifonía superior diagonal (accesoria)
estática	5. equilibrio dado	desorden	equilibrio restablecido (corrección)
matemática	6. individuos, relaciones numéricas superiores		tipos estructurales, complejos numéricos genéricos
matemática musical	7. formas temáticas		ritmos cadenciados

ciencias naturales	8. formas de la región sólida (tierra)	formas intermedias de la región líquida o atmosférica	formas de la región cósmica
(anatomía)	9. geológica	aerológica, hidrológica	astrológica
filología	10. función activa, cerebro	función intermedia, músculo	función pasiva, hueso
historia del arte	11. voz activa	voz media	voz pasiva
literatura	12. formas detenidas (productivo)	Purgatorio Voltaire (<i>Cándido</i>)	formas movientes (receptivo) Paraíso Lao-Tsé
filosofía	13. Infierno		dinámica
	14. Dostoievski		psicológica
	15. estática		ética
	16. lógica		órfica (<i>La flauta mágica, Don Juan</i>)
	17. patética	cómica	Dios
	18. trágica	titán Bach, Beethoven	Mozart
	19. hombre		redención
	20. Wagner		efecto (resultante)
	21. esfuerzo		
	22. causa (motivo)		

claroscuro

Se trata de obtener un movimiento visible de flujo y reflujo mediante la lucha entre el claro y el oscuro, lo cual implica un enérgico recurso de los dos polos. La fuerza del torneo supone, en efecto, que los polos opuestos —negro y blanco— afirman su presencia; dan toda su tensión al juego de las fuerzas que contrastan en la escala de los matices tonales.

El movimiento del claro al oscuro y del oscuro al claro: subida y descenso con variación de tiempo. El blanco es el estado dado; el agente (temporal) es el negro, y a la inversa.

La acción debe ser la excepción, no la regla. La acción es *aorística*; debe destacarse sobre el fondo de un estado dado. Si deseo operar con tonos claros, el estado dado deberá constituir su fondo oscuro. Si deseo operar en profundidad, supongo desde luego estados en tonos claros.

El efecto de la acción se acentúa gracias a una fuerte intensidad y a una extensión pequeña, pero en virtud de una intensidad menor y de una gran extensión del estado dado. Jamás abandonar la extensión principal del estado dado.

Sobre el fondo de un estado tonal medio es posible una doble acción, en el sentido de lo claro y lo profundo.

El movimiento íntegro del blanco al negro da una idea de la distancia gigantesca entre los dos polos; el trayecto abarca todas las etapas de la fuente de lo visible a los últimos confines de lo visible, o la lucha abierta de los extremos, que se entrechocan.

Una gran amplitud del movimiento pendular del negro al blanco da fuerza a la acción. Una amplitud

menor indica una disminución del radio del movimiento pendular. Los contrastes se atenúan.

TONO

Dimensión tonal: la dimensión "arriba-abajo" es el sitio donde comienza el *esclarecimiento*. Muy arriba el sol-luz; muy abajo la noche. Donde comienza la *temperatura*. A la derecha, el sol-calor; a la izquierda, el frío. *TEMP.*

Si la dimensión tonal añade a sí una acción cromática, nuestro esquema se enriquece con la dimensión de los contrastes de temperatura. La conjugación de las dos dimensiones otorga dos direcciones al movimiento y contramovimiento. Además, *progresión y regresión en la combinación hacen entrar en juego la dimensión "adelante-atrás"*. El conjunto hace entonces pensar en un *trompo* hecho con una plomada y un disco. Su equilibrio tridimensional, espacial, resulta de la coordinación de los movimientos de equilibrio del disco y el eje.

El fenómeno de contraste de temperatura es fácilmente perceptible con material didáctico: una esfera cromática que gire a una velocidad media en torno de su eje "negro-blanco". Este modelo da alguna idea de la síntesis del esclarecimiento y de la temperatura.

La cintura formada por los colores del espectro es, de algún modo, el ecuador. Los puntos negro y blanco son los polos. El punto gris (centro de la esfera) es *equidistante* de los cinco elementos fundamentales: blanco, azul, amarillo, rojo y negro. Tal es el canon de la totalidad. *SOLDO CROM.*

Los colores se encuentran en el plano "izquierda-derecha" —"adelante-atrás". La circunferencia es el lugar de su mayor pureza, y las relaciones cromáticas más puras son, pues, periféricas.

El equilibrio espacial, en toda su viva riqueza, indica una vigorosa y advertida toma de posición en todo el campo de los colores y de las tonalidades.

La forma más reducida de equilibrio total queda representada por el gris, armonía sin vida.

II. Se trata de establecer una caja ideal de colores, de definir una disposición en la que se pueda justificar el sitio de cada color. Se trata de confeccionar un estuche para los útiles.

La naturaleza abunda en impresiones colorísticas. Los vegetales, los animales, los minerales, la composición que llamamos paisaje: todo excita nuestros pensamientos y nuestro reconocimiento. Pero por sobre estas cosas existe un fenómeno puro de toda aplicación, elaboración y alteración, un fenómeno al que su pureza cromática le vale, en este sentido, el epíteto de "abstracto": el arco iris.

Es significativo que este caso único de una escala natural de colores puros no sea plenamente de este mundo y aparezca al nivel de la atmósfera. Perteneciendo al dominio intermedio entre la tierra y el universo, este fenómeno alcanza cierto grado de perfección, pero no el grado último, ya que sólo parcialmente pertenece al "más allá".

Pero también nuestro poder creador se encuentra, por sobre la imperfección del fenómeno, en condiciones de obtener, por lo menos, una síntesis

del ser. Hay que suponer que lo que sólo nos llega como una apariencia defectuosa existe en alguna parte en la plenitud de su ser. Nuestro instinto de artista va a ayudarnos a concebir claramente este ser.

¿En qué consiste la insuficiencia del arco iris?

Comprobamos en él una serie de siete colores: rojo-violeta, rojo, anaranjado, amarillo, verde, azul, azul-violeta (índigo). Todos sabemos que el verde, el anaranjado y el violeta ocupan una jerarquía distinta de la del rojo, el amarillo y el azul, ¿pero qué hay entonces de rojo-violeta y de azul-violeta presentados por el espectro del arco iris?

Observaremos —hecho capital— que los colores del arco iris se presentan en una manera *lineal*: un punto amarillo, un punto verde, un punto azul, etc., se ponen en marcha uno al lado del otro. Y si ampliamos el arco iris para hacer de él algo que sea completo, no por ello obtenemos la *superficie* (activa) de un círculo cromático, sino tan sólo siete líneas circulares colorísticas, siete anillos encajados unos en los otros.

Representación lineal de los colores, el arco iris es también una representación insuficiente de éstos. No nos enseña mayor cosa al respecto, y no nos enseña nada acerca de las relaciones de los colores entre sí. Además de su linealidad, su principal defecto es su carácter *finito, no suficiente*, atinente al campo atmosférico intermedio entre la tierra y el cosmos infinito.

La discordancia de los dos violetas azuza la curiosidad de los científicos, que presienten alguna cosa insólita en ambas extremidades de la serie (¿infrarrojo y ultravioleta...?). Pero para noso-

ALCO IRIS

tros los dos violetas son simplemente dos semicolores: ambas mitades deben componer un todo, los dos violetas deben hacer uno solo, y los dos misteriosos extremos de la cadena deben soldarse en un circuito infinito, vale decir, sin comienzo ni fin.

Ya no hay necesidad de efectuar un movimiento pendular de 1 a 7 y —*el contramovimiento oficial de infinito*— de 7 a 1, buscando por aquí y por allá, yendo y viniendo. 1 coincide con 7, y simplemente llamamos violeta a su lugar de reunión.

Salimos del campo humano, supranimal, patético, campo de la lucha y del alma-cuerpo, campo intermedio, semiestático, semidinámico, con el símbolo del *triángulo*, en el que los colores puros se sienten sólo parcialmente en su casa. Desembarazamos a nuestro péndulo de pesantez, lo hacemos partir como una tromba centrífuga hacia el campo divino, campo giratorio, dinámico, campo del espíritu, del giro completo y del movimiento integral, con el símbolo del *círculo*, en el que los colores se sienten verdaderamente en su casa.

Su disposición sobrenatural, cósmica, encuentra en él su adecuada representación. El arco iris, manifestación natural del orden de los colores puros, no era más que un reflejo de una totalidad antes desconocida, la totalidad cósmica de los colores de la que hemos confeccionado un microcosmo sintético conforme al *gran Todo*. El círculo cromático está delante de nosotros.

No podemos detenernos aquí a meditar sobre la escisión del violeta del arco iris, sobre la brecha abierta por esa *fuerza inversa* que humaniza las cosas divinas al deformarlas para manifestárnoslas: *tragedia de lo divino*. Todo ocurre, en efecto, como

si el círculo hubiera sido víctima de una agresión en el emplazamiento del violeta, desgarrándose entonces el círculo, abriéndose en dos ramas para engendrar —serie de puntos colorísticos que avanzan uno al lado del otro— el arco iris.

Considerando con detenimiento el disco cromático —reconquista sintética del orden divino de los colores—, uno se maravilla al ver qué recursos presenta esta nueva forma para ilustrarnos acerca de las relaciones de los colores entre sí.

Antes que nada, los enigmas de la serie finita se ven resueltos, esto es, dejan de plantearse. El nuevo movimiento se relaciona, de conformidad con una continuidad sin fin, con el contorno del círculo. Lo llamaremos, luego, *escala periférica* de los colores.

El otro aspecto de la novedad reside en los tres diámetros, que permiten volver a vincular los seis colores y agruparlos, articularlos en tres parejas. Tenemos, pues, por una parte, un movimiento sobre la circunferencia y, por la otra, *escalas diametrales* de colores. Estos movimientos diametrales van y vienen del rojo al verde, del amarillo al violeta y del azul al anaranjado. Además, los tres diámetros se recortan en un punto (el centro del círculo cromático). Tan notables propiedades sugieren un sentido profundo, que aparece a raíz de estas dos experiencias:

1. El efecto dejado en la retina por un rojo bruscamente alejado después de una prolongada exposición no es rojo, sino verde. Y si la vista se detiene largamente en el verde, el efecto dejado en las mismas condiciones será la súbita emergencia del rojo. La misma brujería preside la alteración del amarillo y el violeta, del azul y el anaranjado. Todos podemos

MOV PERIMETRALES
DIAMETRALES

DIAMETRAL

OSO

comprobar empíricamente, de esta manera, la ley de los complementarios y la existencia de tres pares de colores.

2. La segunda experiencia consiste en tomar una banda de papel y dividirla en siete compartimientos obtenidos por declives que parten, alternativamente, del rojo puro y del verde puro. Movimientos y contramovimientos. Al hacer esto, aparece un centro: el *gris central* (compartimiento 4).

Verificamos de manera experimental que el rojo y el verde se atenúan al acercarse uno al otro, para neutralizarse en rojo — verde = gris en el centro, aunque el color resucite a cada lado al intensificarse. No hemos utilizado gris, y, sin embargo, lo que aparece cuando los colores se mezclan por partes iguales es gris puro.

En resumen: 1, dos colores complementarios se engendran alternativamente en el ojo; 2, entre ellos se encuentra el gris.

La reciprocidad, o la alternación, de la escala rojo-verde nos lleva de vuelta al péndulo en su carácter de movimiento y contramovimiento¹. Recuerda, también, a una *balanza* móvil que terminara por inmovilizarse en la intersección gris. Cosa que de ningún modo significa que el rojo y el verde se presten a una representación estática, con todo el rojo a la izquierda y todo el verde a la derecha. Semejante representación no sugeriría su *alternación simultánea*,

¹ El péndulo es símbolo de mediación entre la estática y la dinámica, entre la pesantez (fuerza concéntrica) y el encumbramiento centrífugo (fuerza excéntrica), entre la inmovilidad y el movimiento. Si la fuerza motriz desaparece, la fuerza de gravedad recupera sus derechos. El péndulo es símbolo de la unidad de *tiempo*.

pues entonces sería necesario pasar de un salto de un término al otro (construcción).

Junto a los tres diámetros mencionados existe, naturalmente, toda una multitud de otros diámetros. Los tres principales se distinguen, no por la exactitud, sino por su fundamental importancia. A la menor rotación de diámetro en torno del punto fijo responden nuevas parejas igualmente "legítimas", pero menos importantes.

En la búsqueda de nuevas parejas de complementarios, la simultaneidad del movimiento y del contramovimiento evoluciona poco a poco en movimiento perpetuo. Llegamos a las relaciones periféricas, en las que el movimiento sin fin anula la dirección de la flecha ya cuestionada por la *simultaneidad* del movimiento y del contramovimiento.

El movimiento circular mutuo de las flechas es el símbolo de un equilibrio que resulta de la unión del movimiento con el contramovimiento (movimiento de una pareja hacia los polos). Al revés de la *oscilación pendular* que siguen los diámetros, el movimiento de la circunferencia del círculo cromático es un *perpetuum mobile*. El movimiento diametral sólo logra sobrepasar las limitaciones de la dirección al interrumpirse para trocarse en vaivén, en tanto que el movimiento ininterrumpido se sitúa por encima de los problemas de dirección, de sentido. Este reloj de péndulo también puede andar en sentido inverso. No hay fines en su circuito, ni acoplamientos, sino una continua sucesión de pasos. Esta corriente continua ignora las interrupciones; en ella, todo comenzó es al mismo tiempo un fin.

PERIFERIA
PERPETUUM
MOBILE.

DOS CONTEMPORANEOS

A propósito de Franz Marc

Si digo quién es Franz Marc, necesito confesar al mismo tiempo quién soy, pues muchas cosas en las que participo pertenecen por igual a él.

Más humano, su manera de amar es más cálida, más sostenida. Humano en su manera de inclinarse hacia los animales, alza a éstos hasta él. La pertenencia a la Totalidad no lo lleva a fundirse en ella en un primer término para encontrarse en seguida en un pie de igualdad no sólo con los animales, sino también con la planta y el mineral. Para Marc, el pensamiento de la tierra precede al del cosmos (no digo que no habría podido evolucionar en este sentido y, sin embargo, ¿por qué ha muerto entonces?).

Había en él un rasgo fáustico no absuelto. Constantemente se interrogaba: ¿es cierto? Y se valía del término: herejía. No la silenciosa confianza de la fe. A menudo, en estos últimos tiempos, hubo

de asaltarme el temor de que un día se encontrara en absoluta oposición conmigo.

Esta época de transición lo oprimía. Exigía que uno anduviese con él. Porque él mismo era aún demasiado humano y porque un resto de lucha lo encadenaba. El último estado de cosas en que el Bien todavía es un bien común —el Imperio Burgués— le parecía envidiable.

Yo sólo busco para mí un lugar junto a Dios. Y si soy pariente de Dios, no quiero pensar que mis hermanos no sean, igualmente, parientes míos; esto, sin embargo, es asunto de ellos.

Tenía una femenina necesidad de compartir con todos sus riquezas. Y ver que no todos respondían le causaba dudas respecto del camino que había emprendido. Con frecuencia tuve la dolorosa sensación de que, después de esa conmoción, daría media vuelta y recaería en la cautela. No que por aspiración a la totalidad también tocaría este mundo, sino que por amor a los hombres entraría de lleno en él.

Mi ardor propio es más bien del orden de los muertos y de los seres nonatos. Nada asombroso que él haya encontrado más amor. Una sensualidad llena de nobleza atraía a muchos, a los mismos que enfervorizaba. Marc aún era especie y no criatura neutra. Recuerdo su sonrisa cuando alguna cosa terrenal se me escapaba.

Pero el arte es como la Creación, y en el Último Día vale tanto como en el Primero.

Indudablemente a mi arte le falta cierta cualidad de pasión por la humanidad. No amo con un corazón terreno los animales y el conjunto de seres. No me inclino hacia ellos ni los alzo hasta mí. Antes

bien comienzo por fundirme en la Totalidad y en seguida me encuentro en un nivel de fraternidad con respecto al prójimo, con respecto a toda inmediatez terrestre. En mí, la tierra cede el primer lugar al pensamiento cósmico. Mi amor es apartado y religioso.

Toda tendencia fáustica es extraña a mí. Ocupo un punto original de creación, un punto remoto a partir del cual supongo fórmulas apropiadas al hombre, al animal, al vegetal, a las piedras y a la tierra, al agua, al aire, al conjunto de las fuerzas cíclicas. Millares de problemas cesan cual si hubiesen sido resueltos. Ni dogma ni herejía hay allí: lo posible carece allí de límites y la creencia en él vive en mí, creadora.

¿Emana calor de mí? ¿Friedad? Aquí en la tierra, más allá de la incandescencia, esto no es un problema. Cuanto más lejos estoy, más piadoso soy. Y por lo mismo que mi sentimiento no podría alcanzar a la mayoría, raros son los que puedan sentirse tocados por él. Ninguna sensualidad, por noble que sea, me permite establecer contacto alguno con un gran número de personas. En mi obra el hombre no es especie, sino punto cósmico. Mi mirada va demasiado lejos y casi siempre a través de las cosas más bellas. "Ni aun las más bellas cosas alcanza a ver", suele decirse de mí.

Pero el arte es un símbolo de la Creación. Tampoco Dios se preocupa mayormente por los estadios fortuitamente actuales. (Diario, 1916.)

Homenaje a Nolde

Representarse a Nolde, el telúrico, el alma del fondo de las edades, cuesta menos que representarse a otros. Menos que a otros cuesta imaginárselo como un hombre de carne y hueso. Y cuando uno lo ve, es más que lo contrario de una desilusión: es un verdadero "Nolde", tal cual puede y debe ser. Y así debe seguir siendo.

Abstractos alejados o evadidos de la tierra olvidan a veces que existe Nolde. No yo, ni aun en mis más lejanos vuelos, de donde siempre tengo la costumbre de regresar para tocar la tierra y volver a hacerme pesantez recuperada.

Nolde es algo más que un simple terrateniente; es también un demonio de esta región. Uno mismo, domiciliado en otra parte, reconoce aquí en la tierra al pariente de las profundidades, al primo dilecto.

Uno no se instala junto a los demonios, desde luego, para dormir; la tensión de su proximidad es demasiado fuerte. El ser de las lejanías gusta, no obstante, de esa tensión. Paradójicamente, en ella se encuentra nuevamente irradiado. Este sentido inverso es su personal placer, el desahogo de su estado de vigilia.

Para él, para Nolde, con nosotros sucede lo mismo. De cuando en cuando hemos llegado a través del éter hasta él. Ostentando ante su mirada, tanto botín recogido en forma de obra durante nuestros lejanos viajes le ha servido de diversión. "¿Mano de obra humana? —inquiría—. ¿Mano de carne y hueso, o solamente nervio?"

Pues en él opera una mano de hombre, una mano que no deja pesar, con una escritura que no carece de manchas. La mano secretamente sangrienta de esta región terrenal.

Cada región da forma y color a sus secretos, y las manos que los crean difieren mucho, de acuerdo con la esfera de su es señoreado amo. Pero el corazón indivisible de la creación, palpitando por todas, alimenta como savia las regiones.

ESCENAS DE COMERCIO

MEDIDA

DENSIDAD

PURA CALIDAD

(imponderable)

El cliente:

1. Sírvaseme llenarme este pote con esa sustancia. (El vendedor lo hace y cobra 4 francos.) Bien.

2. Y ahora lléneme el mismo pote con esta otra sustancia. (El vendedor lo hace y cobra 8 francos.) ¿Por qué el doble?

El vendedor:

Porque esta otra sustancia es dos veces más pesada. (El cliente verifica y paga.)

El cliente:

3. Ahora deme el mismo pe-

so de esta tercera sustancia. (El vendedor pesa y reclama 16 francos.) ¿Por qué dos veces más cara?

El vendedor:

Porque esta tercera sustancia es dos veces mejor. Se conserva mejor y es mucho más sabrosa, de más bello aspecto, y más solicitada. (El cliente cancela, aturdido.)

Orden de la línea.

Valor lineal: largo, corto, grueso, fino.

Orden de la tonalidad.

Valor tonal: claro, oscuro, pesado, ligero.

Orden del color.

Valor cromático: solicitado, bello, mejor, demasiado rico, demasiado bello, suave, áspero, quemante, refrescante, feo.

BIOGRAFIA

Paul Klee nació el 18 de diciembre de 1879 cerca de Berna, en una familia de músicos. Su padre, de origen alemán, pedagogo notable y temido, enseñaba música en la escuela normal cantonal. Paul reveló tener dones precoces para el violín y tocó en la orquesta municipal aun antes de aprobar el bachillerato.

Después de haber obtenido éste, se dirigió a Munich, en donde permaneció desde 1898 hasta 1901 entregado al estudio de la pintura. De 1901 a 1902 reside en Italia. De 1902 a 1906 prosigue sus estudios en Berna. Hace su primer viaje a París en 1905.

En 1906, Klee se casa con la pianista Lily Stumpf, hija de un médico de Munich, y se instala en esta ciudad. Lily subvendrá durante más de diez años a las necesidades del matrimonio, para lo cual dará

lecciones de piano. Klee descubre la obra de Van Gogh y luego la de Cézanne, "el maestro por excelencia".

En 1911 traba conocimiento con Kublin, con Jean Arp, con los artistas del "Caballero Azul" —Kandinski, Mar, Macke— y se entusiasma con los cuadros de Delaunay, de quien ha traducido un texto titulado *La luz*, y descubre las galerías de vanguardia.

En la primavera de 1914 un viaje de tres semanas lo conduce a Túnez en compañía de los pintores Moilliet y Macke. Este viaje señala un giro fundamental en la evolución de su arte. Pero Klee es incorporado al ejército desde 1916 hasta 1918.

Su reputación se consolida apenas concluida la guerra. En 1920 es nombrado profesor en el Bauhaus fundado en Weimar, en 1919, por Walter Gropius. (En 1922, Kandinski, a su vez, será llamado al Bauhaus.) En 1925, el Bauhaus es transferido a Dessau. Ese mismo año, Klee participa en la primera exposición surrealista realizada en París y lleva a cabo su primera exposición individual en la galería Vavin-Raspail.

En 1929 viaja a Egipto. En 1931 abandona el Bauhaus por la Academia de Dusseldorf. Dos años más tarde es dejado cesante bajo la presión de los nazis.

Trastornado, Paul Klee se refugia en Berna, su ciudad natal. Su salud, no obstante, decae rápidamente. En 1935 sufre las primeras acometidas de la esclerodermia. En 1937, Braque y Picasso viajan a Berna para visitarlo. Las obras de Klee pertenecientes a las colecciones públicas alemanas son con-

fiscadas; diecisiete de ellas figuran en la exposición del "arte degenerado", realizada en Munich.

En 1940, el Kunsthhaus de Zurich expone un conjunto de las obras recientes del artista, ejecutadas a partir de 1935.

El 29 de junio de 1940, Paul Klee muere de parálisis del músculo cardíaco.

En el cementerio de la Schlosshalle, en Berna, pueden leerse sobre su tumba, como un epitafio, estas palabras de su *Diario*:

*En este mundo nadie me puede asir
pues residí tanto entre los muertos
como entre los que no han nacido.
Un poco más cerca del corazón de la creación
que lo que se estila,
y no obstante tan lejos aún.*

BIBLIOGRAFIA

A. Escritos de Klee.

"Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich", *Die Alpen*, número 12, Berna, 1912, pp. 696-704. Trad. franc., París, 1963.

"Über das Licht", traducción alemana de un ensayo de Robert Delaunay, en *Der Sturm*, nº 144-145, Berlín, 1913, pp. 255-256.

"Schöpferische Konfession", *Tribüne der Kunst und Zeit*, nº 13, Berlín, 1920, pp. 28-40. Trad. franc. con el título de "Confession créatrice", *Dans l'entremonde*, Delpire, París, 1957.

"Antwort auf eine Rundfrage an die Künstler: Über den Wert der Kritik", *Der Ararat*, Munich, 1921, p. 130.

"Wege des Naturstudiums", *Staatliches Bauhaus in Weimar*, Bauhausverlag, Weimar-Munich, 1923.

BIBLIOGRAFIA

119

Pädagogisches Skizzenbuch, Langen, Munich, 1925.
Kandinsky", Katalog Jubiläumsausstellung zum 60. Geburtstag, Galerie Arnold, Dresde, 1926.

"Emil Nolde", *Festschrift für Emil Nolde anlässlich seines 60. Geburtstages*, Neue Kunst Fides, Dresde 1927.

"Exakte Versuche im Bereich der Kunst", *Bauhaus, Zeitschrift für Gestaltung*, nº 2-3, Dessau, 1928, p. 17.

Über die moderne Kunst, Benteli, Berna-Bümplitz, 1945.

Gedichte, die Arche, Zurich, 1960.

Das bildnerische Denken, Schwabe Verlag, Basilea, 1956.

Tagebücher, Dumont Schauberg, Munich, 1957.

B. Principales trabajos acerca de Klee

René Crevel, *Paul Klee*, Gallimard, París, 1930.

Will Grohmann, *Paul Klee*, Flinker, París, 1954.

Werner Haftmann, *Paul Klee: Wege bildnerischen Denkens*, Prestel Verlag, Munich, 1950.

Daniel Henry Kahnweiler, *Klee*, Braun, París, 1950.

Félix Klee, *Paul Klee*, Club des Libraires de France, París, 1963.

Jean E. Muller, *Klee, carrés magiques*, Hazan, París, 1956.

Jean E. Muller, *Klee, figures et masques*, Hazan, París, 1961.

Nello Ponente, *Klee*, Skira, Ginebra, 1960.

Claude Roy, *Klee*, Club français du livre, París, 1963.

G. de San Lazzaro, *Klee, la vie et l'œuvre*, Hazan, París, 1957.

Georg Schmidt, *Dix tableaux de Klee*, Editions du Chêne, París, 1946.

Georg Schmidt, *Paul Klee, Aquarellen*, Holbein Verlag, Basilea, 1948.

Georg Schmidt, *Paul Klee*, Phoebus Verlag, Basilea, 1956.

NOTA BIOGRAFICA

Nace el 18 de diciembre de 1879, en Minchenbuchsee, cerca de Berna.

En 1898 obtiene su bachillerato en Berna, y parte hacia Munich, donde trabaja en la Academia de Pintura, junto con Stuck y Knirr.

En 1900 aprende la técnica del grabado con Ziegler.

En junio de 1901 viaja por Italia con el escultor Haller. Regresa en mayo de 1902.

Noviazgo con Lily Stumpf (1902), con quien se casará en 1906.

Desde el 31 de mayo hasta el 13 de junio de 1905 permanece en París.

En 1906 reside en Berlín.

Realiza exposiciones en Munich: 1906, 1908, 1909, 1910.

En marzo de 1912 participa en la exposición del Blaue Reiter.

En 1911 se encuentra con Kandinsky y con Jawlensky.

En 1912 se produce su segunda estada en París y el descubrimiento de los cubistas, de Delaunay y de los futuristas.

En 1914 viaja a Túnez.

En 1915 se instala en Suiza.

El 25 de noviembre de 1920 es invitado por el Bauhaus de Weimar y en 1921 se instala en Weimar, donde permanecerá hasta 1931.

En 1923 expone en Berlín; en 1924 en Nueva York.

En 1925 realiza su primera exposición en París, la segunda será realizada en 1929.

En 1924 viaja a Sicilia. En 1927 a Italia. En 1928/29 viaja a Egipto. En 1929 de nuevo a París.

En 1929 exposición en Flechtheim, Berlín; luego, en 1930, en Nueva York.

En 1930 es miembro del *Bureau* y del *Jury* del Deutscher Kunstlerbund.

En 1931 la Academia de Pintura de Dusseldorf le ofrece un cargo de profesor.

Durante el verano de 1933 permanece en Francia. En el invierno del mismo año abandona Alemania y se instala definitivamente en Berna, Suiza.

En 1934 primera exposición en Londres.

En 1935 se realiza la gran exposición de Berna.

En 1935 aparecen los primeros síntomas de la enfermedad que le ocasionará la muerte.

En 1937 recibe la visita de Braque y Picasso.

En 1938 exposición del Bauhaus en Nueva York.

En 1940, el 20 de junio, Paul Klee fallece en Locarno.

REFERENCIAS

Homenaje a Paul Klee, de Mario A. Presas, fue tomado de *La Nación* (9-8-70).

Carta sobre Paul Klee, de Rainer M. Rilke, fue tomado de la revista *Tel Quel*, Nº 1, París.

Enfoques del Arte Moderno apareció en *Die Alpen*, Nº 12, 1912.

Acerca del Arte Moderno es una conferencia pronunciada por Klee en Jena, 1924.

Credo del Creador fue tomado de *Schöpferische Konfession, Tribüne der Kunts und Zeit*, Berlín, 1920.

Caminos diversos en el estudio de la Naturaleza, fue tomado de *Wege des Naturstudiums, Staatliches Bauhaus in Weimar*, Weimar-Munich, Bauhausverlag, 1923.

Búsquedas exactas en el campo del arte, fue tomado de *Exacter Versuch im Bereich der Kunst, Bauhaus, Zeitschrift für Gestaltung*, Dessau, 1928.

Exploración interna de las cosas de la Naturale-

za: realidad y apariencia, fue tomado de *Das Bildnerische Denken*, pp. 59-60.

Filosofía de la creación, fue tomado de *Das Bildnerische Denken*, pp. 17, 453 y 463.

Bosquejo de una teoría de los colores, *Das Bildnerische Denken*, pp. 423-425, y 467-485.

Dos contemporáneos: A propósito de Franz Marc, *Tagebücher*, pp. 352-354. Homenaje a Nolde, *Festschrift für Emil Nolde anlässlich seines 60. Geburtstages*, Dresde, 1927.

Escenas de comercio, fue tomado de *Das Bildnerische Denken*, Bâle, Schwabe, 1956, p. 446.

Tabla de categorías, fue tomado de *Das Bildnerische Denken*, p. 458.

Mario A. Presas	
<i>Homenaje a Paul Klee</i>	9
Rainer María Rilke	
<i>Carta sobre Paul Klee</i>	19
Antonin Artaud	
<i>Un pintor mental</i>	23
1. Enfoques del arte moderno	25
2. Acerca del arte moderno	33
3. Credo del creador	55
4. <i>Caminos diversos en el estudio de la naturaleza</i>	67
<i>Nota para los caminos diversos en el estudio de la naturaleza</i>	72
5. Búsquedas exactas en el campo del arte	75
<i>Nota para las búsquedas exactas en el campo del arte</i>	79
6. Exploración interna de las cosas de la naturaleza: realidad y apariencia	81
7. Filosofía de la creación	87
8. Bosquejo de una teoría de los colores	95
Dos contemporáneos	
<i>A propósito de Franz Marc</i>	105
<i>Homenaje a Nolde</i>	108
Escenas de comercio	110
Tabla de categorías	112
Biografía	115
Bibliografía	118
Nota biográfica	121
Referencias	123