

terminar, de una vez por todas, los elementos invariables de la composición plástica, y su resistencia total a hacer la menor concesión a cualquier reinterpretación. Para Klee, sin embargo, la abstracción no es el aplastamiento de la individualidad y, en todo caso, individualidad no se identifica tan fácilmente con subjetividad. Por ello, los planteamientos plásticos de Klee no van a la búsqueda de una comunidad de invariantes, sino de una comunidad de *diferencias*. Lo cual es tan evidente para el pintor suizo que es lícito referirse a una «originalidad en la repetición» (formas inéditas del yo).

Precisamente este radicar la creación en la interacción dinámica del yo y del mundo, este concebir la creación como un enriquecimiento (ensanchamiento de la subjetividad), permite a Klee superar la idea de sistema como algo estático. Ya vimos cómo la posibilidad abierta plásticamente por el expresionismo se inscribía a través del color. Klee va ampliar el campo expresivo mediante la asimilación de las experiencias de Delaunay y las espaciales de Picasso. Y cuando converjan todas estas experiencias será el momento de un «estilo Klee» absolutamente genuino. Este momento tiene una fecha y un lugar: 1914 en Túnez. Es allí donde, con ocasión de un viaje que hace en compañía de L. Moilliet, comienza a realizar una serie de acuarelas que no ceden a la fascinación fácil de un contraste cromático evidente—tal y como cabría esperar por su pasada experiencia—sino que expresan una más honda preocupación por la luz, por las tonalidades, y una indagación espacial que progresivamente se resuelve en la concepción del plano como superficie.

En un pintor como Klee, una vez aclaradas las bases de su creación plástica, cabría matizar mil posibilidades diferentes en el proceso de su evolución. Destaquemos únicamente, por su extraordinaria importancia, su vinculación a la Bauhaus en 1921. Durante su colaboración en la famosa Escuela dirigida por Gropius, Klee elaborará un método pedagógico, consistente en el análisis plástico del desarrollo de formas y de tensiones.

El método de Klee consiste en el desarrollo de formas y de tensiones, en su análisis plástico. Este análisis encerrará evidentemente pautas objetivas—enunciación de un código de los elementos plásticos de la expresión—, pero reserva al sujeto los cauces de su desenvolvimiento, es decir, no renuncia a una concepción lúcida del estilo. Esta apuesta por el estilo convierte la obra y la teoría de Klee en una de las más interesantes del siglo. Por lo demás, y ya a modo de recapitulación, destaquemos la participación de Klee en el proceso de desnaturalizar la experiencia artística, es decir, de liberar la expresión plástica de su necesaria vinculación al objeto exterior. Deno-

minar a este proceso «abstracción» resulta vago, cuando no erróneo. Porque lo sustantivo no radica en la posibilidad o no de reconocer elementos figurativos inscritos en la obra, sino en la «abertura» producida en el campo de la expresión, de manera que pueda plantearse el cuadro —¡o qué más da el medio de expresión!— como el locus ideal de emergencia absolutamente *libre* de cualquier prejuicio formal, de cualquier *a priori*. Lo importante en el arte contemporáneo —algo absolutamente evidente en la obra de Klee— es la consciencia radical del arte como lenguaje específico y de la creación como una ruptura de las convenciones lingüísticas que someten las posibilidades expresivas a una confirmación del sistema, a una confirmación sistemática. Frente a este Sistema los mecanismos pulsionales del deseo se nos muestran en la creación como el «exceso que conviene reducir» y como lo que continuamente le sobrepasa. He aquí la importancia de la apertura de un «espacio ilimitado»: la creación se plantea inmediatamente como un desafío de límites, como una transgresión. Toda obra se ofrece, pues, como un signo «inaugural». Así nos dice Lyotard: «Por este esfuerzo de transgresión connatural al deseo de escribir o de pintar es por lo que precisamente Mallarmé, Cézanne, Joyce o Picasso inscriben su obra en ese advenimiento del deseo que es la historia de Occidente y la inclinan hacia una crítica progresivamente radical de las limitaciones poéticas o plásticas, crítica que tiene su correspondencia en la crítica revolucionaria de las limitaciones revolucionarias económicas, sociales y políticas.»

Si hay alguien que haya comprendido más claramente cómo el punto álgido de la creación se sitúa precisamente en la operación de traspasar los límites convencionales del lenguaje, en el descenramiento de la norma, en la emergencia de los susodichos mecanismos pulsionales, éstos no pueden ser otros que Mondrian y P. Klee:

El arte no produce lo que está visible —escribe Klee—, lo hace visible.

Visión en cuyo centro radica lo invisible, la aproximación al corazón del deseo se nos muestra como una ausencia, un vacío. Klee, que, en sus últimos años, patentiza el vértigo de ese vacío, nos puede llegar a decir en su epítafio:

Soy impalpable en la inmanencia. Resido entre los muertos y entre los seres que aún no han nacido. Algo más próximo al centro de la creación que lo habitual. Pero nunca tan cerca como desearía.

Georges Braque, otro de los principales protagonistas de la vanguardia, había escrito también, por su parte, lo siguiente:

El punto de partida es la nada, una armonía en la que las palabras llegan más lejos, tienen un sentido. Cuando se llega a esta nada intelectual, la vacía nada musical, como escribía Mallarmé, entonces se está en la pintura.

Pero, ¿qué es esa nada, ese vacío, esa residencia entre los muertos y los no nacidos, que está más próxima al centro de la creación que lo habitual? No creo, para terminar, que pueda ser mejor explicado que como lo hace Fernando Savater valiéndose de una frase de Hegel:

La respuesta la tenemos desde un principio: es lo que no es, es nada, perpetua y vacía devastación de las cosas. Nada en la que todas las cosas se pierden y de la que surge sin cesar lo que ocupará el lugar de las cosas.

Hay que volver a Hegel —nos advierte Savater— para encontrar la mejor exposición de ese vacío creador:

El hombre es esa noche, esa nada vacía, que lo contiene todo en su simplicidad: una riqueza de un número infinito de representaciones, de imágenes, de las que ninguna surge precisamente a su espíritu o que no siempre están presentes. Es la noche, la intimidad de la naturaleza lo que existe aquí: el sí mismo puro. En torno a las representaciones fantásticas, reina la noche: surge entonces aquí una cabeza ensangrentada, allí una figura blanca, y desaparecen no menos bruscamente. Es esa noche lo que se contempla cuando se mira a un hombre en los ojos; se sumerge uno entonces en una noche que se hace terrible; es la noche del mundo lo que se encuentra entonces frente a nosotros. El poder sacar de esa noche las imágenes o dejarlas caer en ella, es el acto de ponerse a sí mismo. La conciencia interior, la acción, la escisión. Es a esa noche adonde se ha retirado el ser. El ser se ha retirado a lo que no es, lo que no se pone en el lugar del ser. Sólo contra el fondo idóneo de esa nada pueden surgir las imágenes que permitirán al hombre ponerse en el lugar de todas las cosas sin convertirse a su vez en cosa; si esa nada se puebla de un rígido entramado de causas y leyes, si sus contenidos cristalizan allí y se niegan a volver a la noche para dejar paso a nuevas invenciones, al perpetuo juego de lo Imaginario, si el simbolismo racional olvida el fondo de la nada de la cual brota y aspira a una vigencia universal y necesaria de cosa siempre idéntica, el hombre enloquece. A ese hombre enloquecido será la razón la que le pierda, esa razón que es precisamente lo único que no ha perdido. Al preferir la identidad de la cosa a la perpetua innovación de esa noche que es voluntad creadora, el hombre remitirá su vida a la cosa exterior y esperará de ella el empujón —la orden del orden— que sirva de *clínamen* a su inercia.

FRANCISCO CALVO SERRALLER