

bien, si superar lo particular, lo desequilibrado, lo emocional, lo subjetivo, en favor de una visión sistemática, coherente, equilibrada, es la aspiración genérica, ¿cuáles serán sus equivalentes plásticos? Ya adelantamos anteriormente algo: la expresividad de los elementos de una composición tiene directamente que ver con su posibilidad de crear relaciones y, entre la infinita variedad de ellas, sólo una permanece inalterable: el ángulo recto. Efectivamente, el ángulo recto recoge los dos elementos cardinales de tensión: el punto de equilibrio máximo entre la vertical y la horizontal que Mondrian define además simbólicamente como lo masculino y lo femenino. Se podría aludir también a la curva, pero «lo rectilíneo es una realización de lo curvo, que es más confuso en la naturaleza».

Habría que insistir, respecto a Mondrian, en aquello que, además de ser un elemento esencial en su obra, le justifica frente a los que pretenden minimizar su experiencia a la simple explotación sistemática de un hallazgo plástico afortunado: nos referimos naturalmente a ese famoso ángulo recto como elemento clave de la relación, el cual constituye lo irreductible de su experiencia artística, aquel límite que marca el estilo y garantiza el carácter creador de dicha experiencia. Precisamente por la discusión acerca de la posibilidad de ampliar el campo de investigación plástica a la línea diagonal—Van Doesdurg—o a la curva—Van Torgeloo—se produce la ruptura de Mondrian con el grupo «De Stijl» en 1925. «Generalmente, una vez que el artista encuentra su propia expresión plástica, no la lleva más lejos, aunque esto era posible hasta el momento. Pero ya nos es más posible en la neoplástica, que es el *límite de la expresión plástica*. Los medios plásticos—la línea recta y el color primario—no son susceptibles de ser más interiorizados, y la composición siempre será necesaria para neutralizar estos medios.» Piet Mondrian, creador de una nueva gramática pictórica, fascinado por la sugestión de una armonía abstracta—esa pasión por lo abstracto, por lo equilibrado, por lo sin fisura, que delata un espíritu tan en contacto con caos primordiales—no podía renunciar a lo que aludía su visión original de las cosas, su escritura del mundo. Lo que resulta admirable son las posibilidades expresivas conseguidas por Mondrian a partir de unos elementos plásticos tan reducidos a su mínima expresión. Al final de su obra, esa rigurosa selectividad alcanzará ya la purificación más abstracta: el ritmo. «Entonces los planos rectangulares (que están formados por naturalidad de líneas rectas en oposición rectangular y que son necesarias para determinar el color) quedan disueltos debido a su carácter uniforme y sólo emerge el ritmo, dejando los planos como nada.» Este ritmo es aquel que podremos com-

probar en sus últimas obras —especialmente aquellas como «Broadway boogie-woogie» (1942-1943)— verdadero simulacro plástico en el que sólo mediante el juego de relaciones de la línea y el color puros parece emerger ante nosotros la trepidante cadencia nocturna —con todo su juego de luces —del barrio neoyorkino.

En 1911, al igual que Mondrian conectaba con la vanguardia parisiense del cubismo, Klee se vincula en Munich al grupo expresionista «Der Blaue Reiter» (El Jinete Azul). El programa del «Blaue Reiter», si se sumaba a la empresa cubista en su camino hacia la «abstracción» —abandono del objeto—, utilizaba, sin embargo, procedimientos plásticos radicalmente distintos. Efectivamente, su punto de partida era la acentuación expresionista de los elementos cromáticos —siguiendo la línea de Van Gogh y de los «Fauve»— de manera que su pintura conseguía el sobrepasamiento de la forma mediante la acentuación de lo emocional-subjetivo expresado cromáticamente.

Esta emancipación formal es quizá la lección más importante aprendida por Klee en su paso por el «Blaue Reiter», emancipación que hay que entender, tal y como él mismo nos refiere, como «construcción activa de la forma» o, más aún, como la pretensión de «elevar dicha construcción al rango de un medio de expresión». Si para un Kandinsky el problema se planteaba en términos de rechazar el mundo sensible en la búsqueda de otro mundo «espiritual», encubierto y violentado por la realidad fenoménica, en Klee se produce una consciencia de la práctica pictórica como «una acción expresada en una dimensión estilística que pueda referirse a la realidad del fenómeno exterior, pero que pueda también sobrepasarlo gracias a la estructura de los medios empleados, el signo, el color, la luz».

Las consecuencias que se aprecian en la obra de Klee, tras su etapa en el «Blaue Reiter», pueden ser comparadas a las que se patentizan en la de Mondrian tras su experiencia cubista. Ambos dirigen sus experiencias por el camino de la abstracción: Klee por el «expresionismo abstracto», Mondrian por la «abstracción geométrica»; en ambos este camino significa un punto de partida común. Pero el desarrollo a partir de esta base va a diferenciar radicalmente no sólo la problemática formal de sus obras sino también su concepción misma de la significación artística. Para Mondrian la abstracción suponía liberarse de la individualidad, sumergirse en una zona de significaciones comunes, en una zona de universalidad, desde la cual no sólo poder dar cuenta de todas y cada una de las «particularidades», sino poderse constituir en meta natural donde habrían de resolverse todas las tensiones, donde serían absorbidas finalmente todas y cada una de esas particularidades. De ahí su énfasis en de-