

ble que sea, que sirva de puente hacia los muchos. El hombre de mi obra no es un ser específico, sino un punto cósmico. Mi ojo terrenal es demasiado perspicaz y la mayoría de las veces mira a través de las cosas más hermosas. «Pero si no ve ni las cosas más hermosas», se comenta con frecuencia mi modo de ser. El arte es una parábola de la creación. Dios tampoco perdió mucho tiempo con las contingencias actuales.

Esas contingencias actuales—simples imágenes—no pueden entretener al verdadero artista:

Lo que vemos es una proposición, una posibilidad, una fórmula. La verdad real es, sin embargo, invisible.

El artista se esfuerza en hacer visible esta verdad real. Si

en otro tiempo se representaban las cosas que se podían ver sobre la tierra, aquellas que agradaban o hubiesen agradado ver —escribe en su *Confesión creadora*— hoy, la relatividad de lo visible se ha convertido en una evidencia y no se puede ver en ellas sino un simple ejemplo particular en la totalidad del universo que habitan innumerables verdades latentes... Lo accidental ha adquirido rango de esencia.

Se impone, pues, el principio siguiente: «El arte no reproduce lo visible, lo hace visible.»

Veamos ahora qué relaciones guardan estas ideas de Klee en el contexto de la naciente ideología artística contemporánea; comparémoslas, sobre todo, con las de aquellos artistas que, como él, han captado la secreta llamada de lo invisible, como son los casos, entre otros, de Mondrian y Kandinsky. Mondrian, por ejemplo, conecta con la vanguardia internacional de París el mismo año que Klee inicia sus relaciones con el grupo expresionista del Blaue Reiter: 1911. Estos primeros contactos tienen en ambos un carácter de revelación, a pesar de poseer tras de sí una dilatada experiencia como pintores. Así Piet Mondrian, tras asimilar deslumbrado la estética cubista, nos ha descrito así su significado:

El cubismo ha comprendido muy bien que la representación en perspectiva perturba y debilita la apariencia de las cosas, mientras que la representación plana la expresa de un modo más puro. Justamente por el deseo de representar las cosas lo más perfectamente posible es por lo que acudió a la proyección en forma de plano. Mediante la yuxtaposición simultánea o mediante la superposición de varios planos, el cubismo se esforzó en llegar no sólo a una imagen más pura de las cosas, sino también a una plástica más pura.

Consecuentemente con esta necesidad de «purificación», Mondrian va a realizar un esfuerzo de síntesis por el que trata de abstraer los elementos definitorios de la esencia formal de los objetos, llegando, por un riguroso proceso de selectividad, a la línea como soporte esencial. Dos pasos debería dar aún el pintor holandés para articular lo que iba a constituir su sistema: en primer lugar, la concepción de la línea como «elemento expresivo» autónomo y, en segundo, la específica «funcionalidad expresiva» de la línea considerada como ángulo recto.

Piet Mondrian debe abandonar París en 1914, urgido por una grave enfermedad que aqueja a su padre. Una vez en Holanda, debe permanecer forzosamente allí hasta 1919 condicionado por la Primera Guerra Mundial. Este período de obligada inmovilidad es de capital importancia para la reflexión sobre su experiencia parisiense y su emancipación del cubismo, es decir, para la creación de un estilo propio. En estos momentos decisivos hay que insistir en diversos factores como, por ejemplo, el ya mencionado de la guerra que supondría, entre otras cosas, un estado de total incertidumbre moral y una necesidad compulsiva de replantearse la misión tradicional del artista; además, éste es el momento de una serie de contactos fecundos con otros artistas holandeses de vanguardia, cuya asociación va a tener como consecuencia la creación del grupo «De Stijl», órgano de la nueva pintura neoplástica. De 1915, fecha del primer encuentro con algunos de sus futuros camaradas, como Van Doesburg y Van der Leek entre otros, hasta 1925, fecha de la ruptura con Doesburg, se extiende una época de extraordinaria fecundidad teórica y práctica de Mondrian.

Pero fijémonos en algunas de las líneas esenciales de la intervención de Mondrian en «De Stijl». Para ello se debe consultar a los propios manifiestos del susodicho movimiento. Ya en el «Prefacio I» de 1917 se precisa: «el artista verdaderamente moderno, es decir, consciente, tiene una doble misión. En primer lugar, ha de crear la obra de arte puramente plástica; en segundo lugar, ha de ayudar al público a comprender la estética del arte plástico puro». El nuevo lenguaje se debe caracterizar por su irreductible vocación de universalidad: «oponerse a la dominación de lo individual en las artes plásticas, es decir, a la forma y el color naturales, a las emociones». Esta oposición inicial universal/individual da origen a otra serie de oposiciones (interior/exterior, mundo físico/mundo espiritual) que se vertebran sobre la conciencia de una dualidad radical humana y su juego de equivalencias. Esta dualidad es origen de toda tragedia y es la que una conciencia dinámica trata de resolver mediante la búsqueda del equilibrio: cumplir esa vocación es la misión del nuevo arte. Ahora