

Sobre el arte moderno

De Paul Klee

Señoras y señores:

Cuando ahora tomo la palabra estando cerca de mis obras, cuyo lenguaje debería en realidad hablar por sí mismo, siento en primer lugar un poco de miedo de que, por un lado, las razones reunidas no sean suficientes y de que, por el otro, no lo haga de la manera correcta.

Pues, mientras que como pintor me siento en posesión de mis medios, con los cuales llevo a otros a donde yo mismo soy llevado, no siento que me sea dada la misma seguridad para mostrar tal camino a través de la palabra.

Pero me tranquiliza el hecho de que mi discurso no se dirija como tal, aisladamente, hacia ustedes, sino que éste sólo complementa las impresiones recibidas a partir de mis cuadros, a las que hay que darles el carácter determinado del que tal vez aún carecen.

Si esto, de alguna manera, llegara a dar resultado con ustedes, me sentiría satisfecho y daría por concluido el sentido de mi tarea de hablar ante ustedes. _

Para evitar de ahora en adelante el reproche del dicho "crea artista, no hables", quisiera espontáneamente poner a consideración aquellas partes del proceso creativo que, durante la formación de una obra, se realizan plenamente más que todo en el subconsciente. Considerándolo de una manera completamente subjetiva, la justificación apropiada del discurso de un creador sería para mí: trasladar el centro de gravedad a través de la consideración de nuevos medios; descargar un poco el lado formal conscientemente sobrecargado a través de una nueva clase de percepción y hacer un énfasis mayor en el lado del contenido. Tal equilibrio me estimularía y me acercaría mucho a una explicación conceptual.

Con ello, sin embargo, estaría pensando demasiado en mí mismo y estaría olvidando que la mayoría de ustedes, precisamente, están más familiarizados con el lado del contenido que con el formal. Y, entonces, no podré evitar decirles también algo acerca de estas cosas formales.

Les procuraré un vistazo del taller del pintor y, en lo restante, ya podremos entonces entendernos.

En efecto, debe haber algún ámbito común entre profanos y artistas, en el que sea posible una mutua disposición a encontrarse y desde donde el artista ya no necesite mostrarse como un asunto aparte, sino como un ser que, como ustedes, fue puesto, sin haber sido consultado, en un mundo multiforme, y que, como ustedes, mal que bien, debe lograr ubicarse en él.

Un ser que sólo se diferencia de ustedes en el hecho de que puede salir del problema con sus medios específicos y con ello es quizás, algunas veces, más feliz que aquel que no crea, que aquel que no logra una configuración real y redentora.

Al artista se le debe conceder gustosamente esta relativa ventaja, pues a él ya le queda lo suficientemente difícil en otros aspectos.

Permítame utilizar un símil, el símil del árbol. El artista se ha ocupado de este mundo multiforme y, por decirlo así, ha logrado ubicarse en él de alguna manera; silenciosamente. Está tan bien orientado que es capaz de ordenar la fuga de los fenómenos y de las experiencias. Esta orientación en las cosas de la naturaleza y de la vida, este orden que se ramifica y que se extiende, quisiera compararlo con las raíces del árbol.

Desde allí fluye la savia hacia el artista, para pasar a través de él y de su ojo.

Así ocupa él el lugar del tronco.

Apremiado y movido por el poder de aquel flujo, transmite en la obra lo visto.

Como la copa del árbol se despliega de manera visible hacia todos los lados, temporal y espacialmente, así también sucede con la obra.

A nadie se le ocurre exigirle al árbol que forme la copa exactamente como la raíz. Cualquiera entiende que no puede darse una relación exacta, como de espejo, entre lo de arriba y lo de abajo. Es claro que las diferentes funciones deben presentar, en sectores de diferentes elementos, vivaces variaciones.

Pero, precisamente, es al artista a quien, de cuando en cuando, se le quiere impedir introducir estas ya figurativamente necesarias variaciones de los prototipos. Se llega incluso tan lejos en este rechazo que se le acusa de impotencia y falsificación intencional.

Y sin embargo él, en el lugar que le ha sido asignado como tronco, no hace nada distinto a recoger lo que proviene de la profundidad y transmitirlo. Ni servir ni dominar, sólo mediar.

Así, él toma una posición en verdad humilde. Y la belleza de la copa no es él mismo, ella sólo ha pasado a través de él.

Antes de comenzar con la aclaración del ámbito que comparé con la copa y la raíz, debo anteponer, una vez más, ciertas dudas.

No es fácil ubicarse en una totalidad compuesta de miembros pertenecientes a diferentes dimensiones. Y una totalidad de esta clase es tanto la naturaleza, como su imagen transformada, el arte.

Es difícil pasar por alto una totalidad tal, sea naturaleza o arte, pero más difícil aún es procurarle a otro una mirada comprensiva.

El problema está en los únicos métodos de naturaleza secuencial de que disponemos para tratar una creación espacial, de tal manera que se dé una imagen plásticamente clara. El problema está en la deficiencia de lo temporal en el lenguaje.

Pues carecemos aquí de los medios para discutir sintéticamente una simultaneidad multidimensional.

A pesar de toda deficiencia, debemos ocuparnos a fondo de las partes.

Pero con cada parte, a pesar de que hay una cantidad de cosas por considerar, debemos permanecer conscientes de la acción parcial como tal, para no volvernos temerosos cuando, después, nuevas acciones parciales conduzcan a una dirección completamente distinta, a otras dimensiones, a una región apartada, donde el recuerdo de dimensiones tratadas anteriormente puede fácilmente palidecer.

A cada dimensión diluida temporalmente debemos decir: "Ahora tú serás pasado; pero tal vez nos encontremos un día con la nueva dimensión, en un lugar crítico, quizás feliz, que restaure tu presente".

Y si, entre más y más dimensiones, se nos vuelve cada vez más difícil hacernos presentes, al mismo tiempo, las diversas partes de esta estructura, entonces debemos tener mucha paciencia.

Lo que ya hace un tiempo lograron las llamadas artes espaciales, lo que también creó el arte temporal de la música con sonora precisión en la polifonía, este fenómeno simultáneo y multidimensional, que llevó al drama a su punto más alto, no lo conocemos, desafortunadamente, en el ámbito discursivo-didáctico. El contacto de las dimensiones debe ser introducido desde afuera; posteriormente.

Y tal vez pueda, en efecto, hacerme entender a tal punto que el fenómeno del contacto multidimensional pueda, entonces, llegar a ser vivenciado, en una u otra obra, más fácil y directamente.

Como humilde mediador, que no se identifica con la copa del árbol, me permito de todas maneras ofrecerles una luz rica y radiante.

Y ahora sí al punto en cuestión, a las dimensiones del cuadro.

Anteriormente hablé de la relación de la copa con la raíz, de la obra con la naturaleza, y aclaré la diferencia entre las dos clases de sectores, de la tierra y el aire, y entre las funciones diferenciadas y correspondientes de la profundidad y la altura.

En la obra de arte, que fue comparada con la copa del árbol, se trata de la necesidad deformatoria a través de la introducción en las dimensiones específicas de las artes visuales¹.

Pues hasta allá se extiende el renacer de la naturaleza.

¿Cuáles son, entonces, estas dimensiones específicas? Aquí se dan, en primer lugar, cosas formales más o menos limitadas, como línea, tonos de clarooscuro y color.

La más limitada es la línea, como una cuestión sólo de medida.

Por lo que respecta a su comportamiento, se trata de segmentos más largos o más cortos, de ángulos más obtusos o más agudos, de longitudes radiales, de distancias focales. Siempre, en todo caso, cosas mensurables.

La medida es la característica de este elemento, y allí donde la mensurabilidad se vuelve cuestionable, no se trató la línea de una forma absolutamente clara.

De distinta naturaleza son las tonalidades o, como también se las llama, los tonos de clarooscuro, las muchas gradaciones entre negro y blanco. En este segundo elemento se trata del peso. Aquel grado es más pesado o ligero en energía blanca, aquel otro está más o menos cargado de negro. Los grados son entre sí pesables. Además, los negros están en relación con una norma blanca (sobre fondo blanco), los blancos en relación con una norma negra (sobre fondo negro), o ambos, a la vez, en relación con una norma gris intermedia.

En tercer lugar, están los colores, los cuales, a su vez, muestran evidentemente otras características. Puesto que uno no se aproxima a ellos ni con medidas ni con pesas. Allí donde no pueden ya establecerse diferencias con metro y balanza, por ejemplo, entre una superficie amarilla pura y otra roja pura de igual extensión y valor lumínico, permanece aún una diferencia esencial, que designamos con las palabras amarillo y rojo. Tal y como se pueden comparar la sal y el azúcar excepto por su salinidad y dulzura.

A partir de esto, quisiera llamar a los colores cualidades.

Tenemos, según esto, medios formales de medida, de peso y de cualidad, que a pesar de su diferencia fundamental mantienen entre sí relaciones determinadas.

El tipo de correlación entre ellas surge de la siguiente corta investigación.

El color es, en primer lugar, cualidad. En segundo lugar es peso, puesto que no tiene solamente un valor cromático, sino también un valor lumínico. Es también, en tercer lugar, medida, puesto que tiene aún, además de los anteriores valores, sus límites, su contorno, su extensión, su mensurabilidad.

El clarooscuro es, en primer lugar, peso, y en su extensión, es decir, en su delimitación, es, en segundo lugar, medida.

La línea, sin embargo, es sólo medida.

Así, hemos juzgado de acuerdo con tres pautas, que se cruzan todas en el ámbito del color cultivado puramente: sólo dos se extienden en el clarooscuro puro y sólo una en el ámbito de la línea pura. Las tres pautas señalan, de acuerdo con su participación, tres ámbitos encajados, por decirlo así, uno dentro del otro. La caja más grande contiene tres pautas, la intermedia dos y la más pequeña sólo una.

¹ El término 'bildnerisch' en alemán puede referirse a escultura, pintura y dibujo, relieve, en fin, a todas las artes visuales, pero se usa también para hablar únicamente de lo pictórico. En este contexto, sin embargo, ya que Klee hablará del dibujo, y de sus posibilidades, parece más adecuado usar el significado más comprensivo del término.

(A partir de esto, tal vez se entienda mejor la frase de Liebermann, según la cual el dibujo es el arte de la omisión).

Es comprobable aquí un acoplamiento muy particular, y, en este sentido, es más que lógico preservar la misma pulcritud en el trato con estos medios formales. Las posibilidades de combinación son más que suficientes.

Podría operarse con enturbiamientos sólo en el caso de una necesidad interior particular, a partir de la cual podría entenderse el empleo de líneas coloridas o de líneas muy pálidas, así como el empleo de otros enturbiamientos, como las sutiles gradaciones destellantes de gris, desde lo amarillento hasta lo azulado. El símbolo del orden de la esencia de la línea pura es el criterio de medida lineal con sus diferentes longitudes.

El símbolo de la esencia del claroscuro puro es la escala de peso con sus diferentes niveles entre blanco y negro.

¿Cuál orden le es entonces propio a la esencia del color puro? ¿En qué orden se expresa mejor su esencia? En la superficie completa del círculo construido, cuya forma es la más capaz de enunciar lo esencial acerca de las relaciones recíprocas de colores.

Su centro claro, la divisibilidad de su periferia en seis longitudes radiales, el trazo de los tres diámetros pasando a través de estos seis puntos de intersección: con ello se dan los lugares particulares sobre el escenario de las relaciones cromáticas.

Estas relaciones son, en primer lugar, diametrales, y como aquí hay tres diámetros, se deben nombrar también, en cuanto a las relaciones diametrales, principalmente tres, que se llaman: rojo/verde; amarillo/violeta, azul/naranja (o los pares más importantes de colores complementarios).

A lo largo de la periferia se alternan un color principal o primario con uno de los más importantes colores mezclados o colores secundarios, es decir, se introducen estos colores mezclados (tres en total) entre sus componentes correspondientes o colores principales: verde entre amarillo y azul, violeta entre rojo y azul y naranja entre amarillo y rojo.

Cuando los pares complementarios conectados por los diámetros se mezclan en dirección diametral hacia el gris, se destruyen cromáticamente. Que esto valga para los tres diámetros, lo comprueba el punto de intersección y de bisección común a los tres diámetros, el centro gris del círculo cromático.

Además, puede ser trazado un triángulo uniendo los puntos de los tres colores principales, amarillo, rojo y azul, cuyas puntas son estos mismos colores principales, cuyos lados representan, sin embargo, la mezcla de los dos colores principales que se encuentran en las puntas, de modo que, en este triángulo el punto rojo se contrapone al lado verde, el punto amarillo al lado violeta, y el punto azul al lado naranja.

Hay, por consiguiente: tres colores principales y tres secundarios principales, o seis colores principales adyacentes, o tres veces dos colores emparentados (pares de colores).

Dejando de lado este ámbito formal elemental, me voy a referir ahora a la primera construcción de los elementos de las tres categorías señaladas anteriormente.

Aquí yace el centro de gravedad de nuestro crear consciente.

Aquí se hace más denso nuestro hacer profesional. Aquí todo se vuelve crítico.

Gracias al dominio alcanzado de estos medios, está dada, a partir de aquí, la garantía de configurar las cosas de forma tan bien fundamentada, que también ellas sean capaces de alcanzar otras dimensiones más alejadas del trato consciente.

El mismo significado crítico le es propio a este estadio de la configuración en sentido negativo: éste es también el lugar en el que pueden no alcanzarse los más grandes e importantes contenidos y fracasar en esto, a pesar de contar con la más bella disposición del alma, porque, precisamente, hace falta orientación a nivel formal.

Hablando a partir de mi propia experiencia, sólo puedo decir que a una disposición ocasional del creador le compete determinar cuáles de los muchos elementos deben ser incitados a salir de su orden general, de su cómoda posición, para erigirse, unos con otros, en un nuevo orden; para construir, unos con otros, una creación que suele llamarse figura u objeto.

Esta elección de elementos formales y la manera en que se enlazan mutuamente es, guardando las proporciones, el caso análogo, en teoría musical, al enlace entre motivo y tema.

Cuando una construcción tal se amplía progresivamente ante nuestros ojos, es fácil que se dé una asociación que haga tentadora una interpretación objetual, pues cualquier creación de composición superior es apropiada para ser llevada, con una fantasía particular, a creaciones conocidas de la naturaleza, en una relación de equivalencia.

Las propiedades asociativas de esta construcción, que una vez interpretada y nombrada, ya no corresponde completamente a la voluntad directa del artista (por lo menos no a lo más intensivo de este querer), han llegado a ser el origen de un malentendido apasionado entre artista y público.

Mientras que el artista se esfuerza aún completamente por agrupar los elementos formales, tan pura y tan lógicamente entre sí que cada uno sea necesario en su sitio y ninguno entre en conflicto con otro, cualquier profano, mirando desde atrás, pronuncia las arrasadoras palabras: "¡Pero este tipo todavía no se parece en nada!". El pintor piensa para sí, siempre y cuando tenga control sobre sus nervios: "¡Tipo aquí, tipo allá! Debo seguir construyendo... Este nuevo elemento", se dice, "está por el momento algo pesado y me arrastra la historia demasiado hacia la izquierda; debo traer hacia la derecha un contrapeso significativo para restablecer el equilibrio".

Y alternativamente pone algo aquí y allá hasta que la balanza se equilibre.

Y se siente muy satisfecho cuando sólo necesita agitar la construcción, apenas iniciada, conformada por algunos elementos correctos, hasta que se den las contradicciones y los contrastes propios de una creación vital.

Pero tarde o temprano puede darse en el artista aquella asociación, incluso sin la intromisión del profano, y, entonces, nada más le impide aceptarla, cuando ésta se presenta bajo un nombre que le corresponde de manera exacta.

Esta aceptación de la objetualidad, que se encuentra en relación inevitable con el objeto alguna vez formulado, trae tal vez, entonces, la incitación hacia este o aquel ingrediente, hacia atributos objetuales, que, si el artista tiene suerte, justamente se dejan traer a un lugar formal aún levemente necesitado, como si siempre hubieran pertenecido allí.

La disputa no gira tanto en torno a la pregunta por la existencia del objeto, como en torno a su respectiva apariencia, a su manera de presentarse.

Quisiera esperar que el profano, que en un cuadro va a la caza de un objeto particularmente amado por él, desaparezca lentamente de mi entorno y que, a lo sumo, se me presente como un fantasma, que no tiene la culpa de serlo. Pues ciertamente uno conoce sólo los objetos de la propia pasión, y uno se alegra mucho, debe admitirse en algunos casos, cuando, de la creación misma, emerge un rostro familiar para nosotros.

Los cuadros objetuales nos miran serenos o severos, más o menos ansiosos, consoladores o temibles, sufrientes o risueños.

Nos miran en todos los contrastes de la dimensión físico-fisionómica, hasta el punto de que pueden extenderse hacia lo trágico y lo cómico.

Pero esto está lejos de terminar aquí.

Las configuraciones, como he designado frecuentemente a estas creaciones objetuales, tienen aún una actitud propia determinada, que resulta de la manera como se ponen en movimiento los grupos elementales seleccionados.

Si se ha alcanzado una actitud tranquila y consolidada, es porque la construcción se ha esforzado, o bien por no configurar ninguna estructura, sino por configurar solamente posiciones sobre amplias horizontales, o por considerar visible y continuamente las verticales en una estructura más elevada.

Esta actitud firme puede también, preservando su tranquilidad, comportarse algo relajadamente. La totalidad del comportamiento puede ser trasladada a un reino intermedio como el agua o la atmósfera, donde no domina más ninguna vertical (como en el nadar o en el estar suspendido).

Digo reino intermedio en contraposición a la primera actitud completamente terrenal.

En el caso siguiente se presenta una nueva actitud, cuyo gesto es extremadamente agitado y que la induce a salir de sí.

¿Por qué no?

He admitido la legitimidad del concepto objetual en el cuadro, y con ella he obtenido una nueva dimensión.

He nombrado los elementos formales individualmente y en su correlación particular.

He tratado de aclarar su salida de esta posición.

Traté de aclarar: su aparición en grupos y su inicialmente limitado, después un poco ampliado obrar conjunto hacia creaciones. Creaciones que de manera abstracta podrían ser llamadas construcciones, y que concretamente podrían adoptar nombres como estrella, florero, planta, animal, cabeza u hombre, según la dirección de la asociación comparativa atraída.

Todo esto correspondió una vez a las dimensiones de los medios elementales de las artes visuales como línea, claroscuro y color. Y después, el primer obrar conjunto constructivo de tales medios correspondió a la dimensión de la figura o, si se quiere, a la dimensión del objeto. A estas dimensiones se agrega ahora, finalmente, una nueva dimensión en la que se da la pregunta por el contenido.

Determinadas relaciones de medida de las líneas, la composición de determinados tonos de la escala del claroscuro y determinadas armonías cromáticas traen consigo, respectivamente, formas de expresión muy definidas y particulares.

Las relaciones de medida en el ámbito lineal pueden referirse, por ejemplo, a los ángulos: movimientos angulares y en zigzag, en contraposición a un recorrido lineal más horizontal, sugieren las correspondientes resonancias expresivas contrarias.

Así mismo, dos casos de configuración lineal actúan de manera distinta hacia este lado ideal, donde, por una parte, se puede ver una firme correlación, y por otra, una suelta dispersión.

Casos contrapuestos de expresión en el ámbito del claroscuro son:

Un extendido uso de la totalidad de los tonos del negro al blanco, que delata fuerza y un pleno inspirar y expirar, o un uso limitado de la mitad superior de la escala, que corresponde a lo claro, o de la mitad inferior, profunda y oscura, o un uso de la parte intermedia de la misma, alrededor del gris, que delata debilidades debido a la cantidad de luz, o el uso de tímidos resplandores alrededor del centro. Estos son, nuevamente, grandes contrastes de contenido.

¡Y qué posibilidades ofrecen, para las variaciones del contenido, las composiciones cromáticas!

Por ejemplo el color en tanto que claroscuro: rojo en rojo, esto es la escala completa, expandida o limitada, desde la escasez hasta el exceso de rojo.

Después lo mismo en amarillo (algo completamente distinto), lo mismo en azul, ¡qué contrastes! O: color diametral, esto son las progresiones del rojo al verde, del amarillo al violeta, del azul al naranja:

Fragmentos de mundos en el contenido.

O: progresiones de color en la dirección de los segmentos del círculo, que no encuentran el centro gris, sino más bien que se encuentran en un gris más cálido o más frío:

¡qué finos matices en comparación con los anteriores contrastes!

O: progresiones en la dirección de la periferia del círculo, desde el amarillo, a través del naranja, hacia el rojo, o desde el rojo, a través del violeta hacia el azul, o extendiéndose sobre toda la circunferencia:

¡Qué gradaciones desde el paso más corto hasta la más floreciente sinfonía cromática! ¡Qué perspectivas hacia la dimensión del contenido!

O finalmente incluso progresiones a través de la totalidad del orden de color, incluyendo el gris diametral y al final, además, uniéndose con la escala del negro al blanco.

Más allá de estas últimas posibilidades sólo se llega a otras a través de una nueva dimensión.

Podría, así, traerse ahora a consideración qué lugar le corresponde a los tonos escogidos. Cada selección tiene, en efecto, sus propias posibilidades de combinación.

Y cada configuración, cada combinación, tendrá su expresión constructiva particular, cada figura su rostro, su fisonomía. Tal gesto impulsivo señala de forma particularmente clara hacia la dimensión del estilo. Aquí despierta el romanticismo en su fase especialmente (o peculiarmente) crasa y patética.

Este gesto quiere desprenderse abruptamente de la tierra y, el siguiente, se eleva en realidad sobre ella. Se eleva sobre ella bajo el dictado de las fuerzas centrífugas, que triunfan sobre las fuerzas de gravedad.

Si por fin dejo oscilar lejos a estas fuerzas enemigas de la tierra, hasta completar un gran ciclo, logro entonces elevarme por encima del estilo patético impulsivo hacia aquel romanticismo que se identifica con el todo.

Así, las partes estáticas y dinámicas, de la mecánica de las artes visuales, coinciden perfectamente con la oposición clasicismo-romanticismo.

Nuestra creación ha recorrido, de la manera anteriormente descrita, tantas y tan importantes dimensiones que sería injusto seguir llamándola construcción. Queremos darle desde ahora el nombre sonoro de composición.

¡Por lo que respecta a las dimensiones, queremos, sin embargo, sentirnos contentos con esta rica perspectiva!

Quisiera considerar ahora la dimensión de lo objetual, por sí misma, en un nuevo sentido, y con ello intentar mostrar por qué el artista llega frecuentemente a una "deformación" aparentemente arbitraria de la forma fenoménica natural.

En primer lugar, el artista deja de atribuirles a estas formas fenoménicas naturales el significado forzoso que le atribuyen los realistas que ejercen la crítica. Él no se siente tan atado a estas realidades, porque no ve en estos fines formales la esencia del proceso de creación natural, puesto que a él le importan más las fuerzas formadoras que los fines formales.

Él es, tal vez sin quererlo, filósofo. Y si no explica el mundo como el mejor de los mundos posibles, tal y como lo hace el optimista; y si tampoco quiere decir que el mundo que nos rodea sea tan malo que no pueda ser tomado como ejemplo, él se dice en todo caso:

¡Esta forma de configuración no es la única posible para todos los mundos!

Entonces escruta, con mirada penetrante, las cosas que la naturaleza ha traído formadas ante sus ojos.

Mientras más profundamente observa, más fácilmente consigue extender el punto de vista del hoy al ayer, más lo marca la sola imagen esencial de la creación como génesis, en lugar de una imagen terminada de la naturaleza.

Se permite también, entonces, el pensamiento de que la creación no podría hoy estar acabada, y extiende con ello aquel hacer creador del mundo desde atrás hacia adelante, dándole así duración a la génesis.

Él va aún más lejos.

Se dice, permaneciendo aún de este lado: el mundo se veía diferente antes, y se verá diferente en el futuro.

Yendo más allá, sin embargo, opina: en otras estrellas se pueden obtener formas completamente distintas.

Tal movilidad en los caminos naturales de creación es una buena escuela de formación.

Ella capacita al creador para moverse desde el fondo hacia fuera, y él mismo móvil, ya se preocupará por la libertad para desarrollar sus propios medios de configuración.

Desde este punto de vista, debe abonársele al artista el que explique el estado presente del mundo fenoménico que a él le concierne como fijado por accidente, fijado espacial y temporalmente; como demasiado limitado en contraposición a su más profundo contemplar y a su más móvil sentir.

¿Y no es verdad que el paso relativamente corto de la mirada a través del microscopio trae ya ante los ojos imágenes que tomaríamos por fantásticas y extravagantes si, sin comprender la gracia del asunto, las viéramos por pura casualidad en cualquier parte?

El señor X, encontrándose con una representación de esta clase en una revista sensacionalista, gritaría indignado: ¿se supone que esas son formas de la naturaleza? ¡Eso es más bien mala decoración!

¿Así que entonces el artista se ocupa de microscopía?, ¿de historia?, ¿de paleontología?

Sólo de forma análoga, sólo en el sentido de la movilidad. ¡Y no en el sentido de un control científico de la fidelidad a la naturaleza!

Sólo en el sentido de la libertad.

No en el sentido de una libertad que conduce a fases determinadas de desarrollo, las cuales una vez estaban o estarán tal cual en la naturaleza o podrán estar tal cual en otras estrellas (alguna vez, quizás, comprobables); sino en el sentido de una libertad que solamente exige su derecho de ser tan móvil como la gran naturaleza.

¡De lo ejemplar a lo arquetípico!

Pretensioso será el artista que con ello se atasque rápidamente en cualquier lugar. Famosos son, sin embargo, los artistas que hoy penetran hasta la cercanía de aquel fondo secreto donde la ley originaria da vida a los procesos.

¿Quién, como artista, no quisiera vivir allá donde el órgano central de toda la movilidad temporal-espacial, llámese cerebro o corazón de la creación, origina todas las funciones? ¿En el regazo de la naturaleza, en el fondo primigenio de la creación, donde yace custodiada la llave secreta de todas las cosas?

¡Pero no todos deben llegar hasta allí! Cada uno debe moverse hacia donde le indica el latido de su corazón.

Así tuvieron toda la razón en su momento nuestras antípodas de ayer, los impresionistas, al vivir entre los retoños de las raíces, entre la maleza de los fenómenos cotidianos. Nuestro corazón palpitante nos impulsa, sin embargo, hacia abajo, profundamente abajo, hacia el fondo primigenio.

Lo que entonces crece a partir de este impulso, llámese como se llame, sueño, idea, fantasía, sólo debe ser tenido en cuenta cuando se une totalmente con los medios artísticos correspondientes para configurar.

Entonces aquellas curiosidades se volverán realidades, realidades del arte, que llevan a la vida un poco más lejos de lo que aparece regularmente. Porque ellas no sólo reproducen lo visto de forma más o menos vivaz, sino que hacen visible secretamente lo contemplado.

Dije "con los medios artísticos correspondientes" porque aquí se decide si nacen cuadros o más bien otra cosa. Aquí se decide también la clase de cuadros. Nuestro tiempo agitado ha enredado más lo confuso, si es que no estamos aún demasiado cerca como para engañarnos.

Pero una pretensión parece propagarse poco a poco entre los artistas, incluso entre los más jóvenes: el cultivo de estos medios artísticos, su crianza pura, su utilización pura.

La leyenda del infantilismo de mis dibujos debió originarse a partir de aquellas creaciones lineales en las que intenté unir una representación objetual, digamos, por ejemplo, un hombre, con la presentación pura de elementos lineales.

Si quisiera reproducir al hombre "tal como es", entonces necesitaría para esta configuración de una confusión lineal tan caótica, que no se podría hablar de una presentación elemental pura, sino de un enturbiamiento tendiente a lo ininteligible.

Además, tampoco quiero reproducir al hombre tal como es, sino solamente tal como podría ser.

Y así puede resultarme felizmente una unión entre imagen de mundo y práctica artística pura.

Y así sucede con el ámbito entero del trato con los medios formales; en todo, también con respecto a los colores, debe evitarse aquel enturbiamiento completo.

Esto es, entonces, el tan conocido uso no verdadero de los colores en el arte moderno.

Como puede indicarles a ustedes aquel ejemplo "infantil", yo me ocupo de operaciones parciales: yo también soy dibujante.

He ensayado el dibujo puro, he ensayado la pintura pura de claroscuro, y he ensayado cromáticamente todas las operaciones parciales, con las que quería propiciarme la orientación en el círculo cromático. De modo que, he trabajado a fondo los tipos de la pintura de claroscuro cromáticamente recargada, de la pintura de colores complementarios, de la pintura policroma y tipos de pintura con la totalidad de los colores. Cada vez unidos con las dimensiones más subconscientes del cuadro.

Después ensayé todas las posibles síntesis de dos tipos. Combinando y nuevamente combinando, pero siempre preservando, en lo posible, el cultivo del elemento puro. Algunas veces sueño con una obra de gran amplitud que se extienda a través de la totalidad del ámbito elemental, objetual, de contenido y estilístico.

Esto permanecerá seguramente como un sueño, pero es bueno imaginarse, una y otra vez, esta aún hoy vaga posibilidad.

Nada puede ser precipitado. Debe crecer, desarrollarse, y si entonces llega alguna vez el tiempo de aquella obra, ¡tanto mejor!

Debemos seguir buscándola. Hemos encontrado algunas de sus partes, pero aún no el todo.

No tenemos todavía esta última fuerza, puesto que ningún pueblo nos apoya.

Pero buscamos un pueblo, hemos comenzado ya con ello en la Bauhaus estatal.

Comenzamos allí con una comunidad a la que entregamos todo lo que tenemos.

Más no podemos hacer.