

JOSE A. SANCHEZ

**El problema de la abstracción en el
pensamiento plástico de Paul Klee**

Publicado en
ANALES DE FILOSOFIA
Volumen IV 1986

El problema de la abstracción en el pensamiento plástico de Paul Klee

POR

JOSE A. SANCHEZ

"L'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile. L'essenza della grafica induce spesso e giustamente all'astrazione. (...) Quanto più puro il lavoro grafico, vale a dire quanto maggiore l'importanza attribuita agli elementi formali sui quali se basa la rappresentazione grafica, tanto più difettosa la disposizione a rappresentare realisticamente gli oggetti visibili". (1).

Si en la "Confesión creativa" (1920) Paul Klee describe el camino que conduce a la abstracción como fruto de una "edificación", de un desarrollo constructivo (afirmativo) de las posibilidades formales, en los *Diarios* (1898-1918) nos habla de una vía paralela, que tiene que ver con la experiencia de un caos, socialmente no asimilado, que históricamente conduce a la guerra, en cuanto confirmación empírica de una destrucción que Klee —y muchos otros— ya habían superado.

"Se abandona la región de este lado y se edifica a cambio un paso hacia la otra, que puede ser una total afirmación. Abstracción. (...)

(1) P. KLEE, *Teoria della forma e della figurazione*, edición italiana a cargo de Mario Spagnoli y Richard Sapper, traducción de M. Spagnoli y K. F. Saba Sardi, Feltrinelli Editore, Milano, 1959, vol. I, p. 76.

Cuanto más terrible este mundo (como por ejemplo hoy), tanto más abstracto el arte". (2).

En 1908, W. Worringer publica *Abstraktion und Einfühlung*, obra que conoció una amplia difusión y que fue utilizada por los artistas (especialmente por el círculo de Kandinsky) como confirmación teórica de sus desarrollos formales. La tesis de Worringer es simple, y fácilmente reconocible en la anterior de Klee:

"Cuanto menos familiarizada está la humanidad, en virtud de una comprensión intelectual, con el fenómeno del mundo exterior, cuanto menos íntima es la relación con éste, tanto más poderoso es el ímpetu con que aspira a aquella suprema belleza abstracta" (3).

El "afán de abstracción" se opone a la "Einfühlung". Esta es definida como sentimiento de penetración en la belleza natural, sentimiento fundado en un momento de fusión orgánica con el objeto. El retrotraerse de lo natural bajo un lenguaje que ya no "representa", sino que hace incluso cuestionable su existencia real, provoca la descalificación de la "Einfühlung" como motivo del placer estético y encamina éste hacia una belleza de tipo abstracto. Como Kandinsky, Worringer atribuye a la relativización del concepto de realidad operada por la ciencia la indefensión del hombre ante un mundo que se le escapa y en que se siente perdido (4). Worringer remite explícitamente a Schopenhauer: el mundo en su representación no es más que una ilusión provocada por el principio de individuación (el "velo de Maya"). La esencia del mundo permanece oculta y sólo es accesible a un sujeto que pierde su individualidad en el momento de la intuición estética (5). El afán de abstracción se revela como un intento de superación del relativismo, de la angustia, del caos, por una enajenación del yo, por un desprenderse de la individualidad en la intuición de una armonía que muestra la belleza invisible de la esencia (6). Independientemente de sus limitaciones teóricas y de la ingenuidad de algunos planteamientos (7), la obra de Worringer constata la producción de dos desplazamientos que están

(2) P. KLEE, *Diarios (1898-1918)*, trad. de Jas Reuter, Ediciones Era, México, 1970, parágrafo 951.

(3) W. WORRINGER, *Abstracción y Naturaleza ("Abstraktion und Einfühlung")*, F.C.E., México, 1983, p. 32.

(4) *Ibidem*.

(5) *Id.*, p. 34.

(6) *Id.*, p. 39.

(7) Cfr. SUBIRATS, "Angustia y abstracción", en V. Combalía y otros, *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Blume, Barcelona, 1980, p. 74.

a la base de la teorización kleeiana del concepto de abstracción: 1. La ampliación del concepto de realidad. 2. La relativización del concepto de sujeto.

1. LA AMPLIACION DE LO REAL

Lo básico es la destrucción de la binicidad en la relación de la pareja "visible/invisible" con la pareja "real/irreal". En el momento en que lo visible no tiene más garantía de realidad que lo invisible, queda abierta a la actividad estética la posibilidad de una ordenación de la sensibilidad según un código construido, diverso del fenoménico, sin por ello perder realidad. La justificación de la abstracción en Kandinsky sigue este mismo esquema:

"Una serie de figuras humanas, por ejemplo, forma una composición romboide. La analizamos intuitivamente y nos preguntamos: ¿son absolutamente necesarias para la composición las figuras humanas o podrían sustituirse por otras formas orgánicas de modo que el sonido básico o interior de la composición no se alterara?" (8).

Lo que ocurre es que la abstracción revela un mundo de significantes (colores y formas) que, por sus infinitas posibilidades de combinación (y consecuentemente de expresión) (9), supera con mucho al mundo de los significados (es decir, a la naturaleza) (10). La relatividad de lo visible se salva suspendiendo el vínculo semántico que enlaza significante y significado. Pero una vez roto, la solución de Kandinsky sigue la vía de una absolutización del significante, que monopoliza el campo de lo visible, y una anulación del significado, que se retira hacia lo invisible.

En lo que la teoría de la abstracción de Klee coincide con la de Kandinsky es en el señalar una zona exclusivamente reservada a la actividad estética, en que la comunicación intersubjetiva se realiza sin la mediación de la naturaleza. Tal actividad se desarrolla como elaboración de un lenguaje autónomo, cuya sintaxis debe ser en cada caso construida ateniéndose a la lógica interna de los elementos, los cuales, por la infinitud de su combinatoria, ofrecen a la expresión un campo mucho más amplio que el que ofrecía un lenguaje sometido a la fijación semántica (11).

(8) KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, Barral, Barcelona, 1983, p. 67.

(9) *Idem*, p. 63.

(10) Cfr. G. C. ARGAN, *El Arte moderno 1770-1970*, Fernando Torres, Valencia, 1977, pp. 386-390.

(11) Cfr. CACCIARI, *Krisis*, Siglo XXI, México, 1982, pp. 164-173.

En lo que se distancian es en la no aceptación por parte de Klee de una definición de esa zona de la comunicación estética en términos espiritualistas. La espiritualización de la forma conduce en Kandinsky a una negación de la materialidad que en sí misma limita el carácter plenamente afirmativo que la abstracción —al menos en el caso de Klee— se propone como objetivo. Por otra parte, tal espiritualización conducirá, en último extremo, al intento de construir una nueva síntesis lingüística, es decir, una codificación de los signos que restablecería el vínculo semántico entre un significante (forma abstracta) y un significado (intersubjetividad), que, a pesar de su transformación, conduce al lenguaje figurativo a caer en el mismo error que provocó la necesidad de la abstracción (12).

La teorización kleeiana está libre de estos riesgos en la medida en que se atiene mucho más estrechamente a solucionar el problema de la disociación de lo real y lo visible, a partir de una lectura interna del mismo. Lo primario es una explicitación de las razones que apoyan la insuficiencia de la ecuación visible = real, y que Klee resume en la inviabilidad de una categorización de la sensibilidad que tuvo un sentido histórico en la época del naturalismo, pero que tanto Nietzsche como Cézanne desenmascararon como artificial e inadecuada a las nuevas condiciones de la experiencia (13). De ahí que el propósito kleeiano se defina como un abstraer no del mundo, sino de una imagen falsa del mundo (14). A la realidad externamente categorizada, Klee opone una realidad "enteramente experimentada" (15), que engloba la totalidad de la actividad racional e irracional del sujeto creador, constituyéndose como manifestación y realización plástica de su actividad compleja (16). Tal concepto de abstracción no excluye necesariamente la presencia de elementos figurativos en la obra, ya que la "realidad experimentada" abarca tanto el momento analítico de penetración en lo visible, como el momento meramente perceptivo de lo sensible. La única condición que se plantea a la introducción de formas significantes de objetos naturales es la de que sean construidas tales formas de la misma manera que las abstractas: a partir de las posibilidades inherentes a los elementos gráficos, igualándolas en un mismo nivel lingüístico, instrumentalizado por la expresión (17).

La superación de la relatividad de lo visible se resuelve finalmente por una re-construcción de lo real en un nivel puramente lingüístico en que lo visi-

(12) *Idem.*

(13) Cfr. P. CHERCHI, *Paul Klee, teórico*, De Donato, Bari, 1978, pp. 81-82.

(14) *Idem.*, p. 85.

(15) *Ibidem.*

(16) NELLO PONENTE, *Klee, étude biographique et critique*, Editions d'Art Albert Skira, Genève, 1960, p. 17.

(17) Cfr. G. C. ARGAN, *O. cit.*, p. 394.

ble y lo invisible ocupan un mismo espacio. Pero esta re-construcción de lo real en el lenguaje implica también la re-construcción del sujeto, que en la elaboración de los *Díarios* ha ido siendo también relativizado y reducido a mero centro de referencia.

2. LA RELATIVIZACION DEL SUJETO

Si Kandinsky resuelve el problema de la relativización de lo visible mediante la anulación de lo visible, Mondrian resuelve el problema de la relativización del yo mediante la anulación del yo. Tal anulación es el resultado final de la dialéctica de lo trágico. Lo trágico es el desequilibrio entre lo particular y lo universal y, en términos más amplios, el desequilibrio que toda dualidad establece. La superación de lo trágico, que ha seguido —según Mondrian— el camino de la aniquilación de las “tradiciones, los dogmas, las prerrogativas del individuo” (18) en todas las dimensiones de la experiencia, debe acabar con el último de los desequilibrios mediante la abolición del yo (19). El propósito de una plástica absolutamente universal exige su construcción a partir de elementos que permitan el establecimiento de una comunicación intersubjetiva basada exclusivamente en aquello que es común a todos los individuos y que constituye el único principio para la consecución de una “nueva armonía” (20). Los elementos son la forma y el color abstractos, esto es, “la línea recta y el color primario definido”, que permiten la construcción de la “imagen exacta de la pura relación” (21). Lo que Mondrian persigue es la reconducción consciente del yo a la unidad (entendida como realidad verdadera en oposición a la multiplicidad de lo fenoménico, multiplicidad que crea lo trágico), por medio de la operación estética, de un modo similar al que Schopenhauer sugiere y Worringer eclécticamente reproduce (22). La obra neoplásticista ya no tiene nada de la expresión del individuo, sino que se convierte en “expresión de lo uno” (23). En otros términos, la expresión ha sido absorbida por la composición.

Hay un momento de coincidencia entre Mondrian y Klee: ambos señalan

(18) Primer Manifiesto de la revista “De Stijl”, 1918, en M. DE MICHELI, *Las vanguardias artísticas del s. XX*, Alianza, Madrid, 1981, p. 146.

(19) MONDRIAN, “Il neoplasticismo, principio generale dell’equivalenza plastica”, en *Tutti gli scritti di Mondrian*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 156.

(20) MONDRIAN, “La realizzazione del neoplasticismo nel lontano futuro e nell’architettura di oggi” (1922), en *O. cit.*, p. 186.

(21) MONDRIAN, *La nueva imagen de la pintura*, Arquitectura, Murcia, 1983, p. 16.

(22) Cfr. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación*, Orbis, Madrid, 1985, vol. 2, pp. 23 y 31; W. WORRINGER, *O. cit.*, p. 39; MONDRIAN, *Realidad natural y realidad abstracta*, Barral, Barcelona, 1973, p. 27.

(23) MONDRIAN, *ídem.*, p. 92.

la necesidad de la distancia subjetiva respecto a la realidad empírica, que debe ser experimentada desde la perspectiva de la totalidad:

"El hombre nuevo... vive en las cosas materiales, pero sin gozar ni sufrir por ellas, según el viejo estilo: utiliza su ser físicamente como una máquina perfecta, sin ser él una máquina. (...) Viendo con mucha altura las cosas cabe decir que se sirve de su misma alma como de una máquina, mientras él se convierte en espíritu consciente" (24).

La necesidad de superar el dualismo yo-forma a nivel lingüístico conduce a Mondrian a la introducción de un dualismo insalvable en el interior del propio yo. Mondrian opta por una aniquilación del sujeto: lo real es el absoluto del lenguaje de la sensibilidad, formulado en la "imagen exacta de la pura relación".

Si bien Klee acepta la necesidad de una aniquilación del yo por la absolutización del principio compositivo en el momento de la construcción de la estructura, el yo aniquilado resurge al final de tal proceso afirmando su individualidad e introduciéndola en la composición como "resto", como "recuerdo". El "recuerdo" no es tanto el elemento figurativo que se introduce junto al elemento puramente abstracto (ambos funcionan como elementos estructurales de la composición), como la asociación libre que tiene lugar al final del "paseo abstractivo" (25) y que da origen a veces a la insinuación de una figuración fenoménica, pero sobre todo que da origen al título de las composiciones (del que las de Mondrian carecen). En el título se reivindica la pertenencia de las mismas a una individualidad histórica. O más bien: se subraya la presencia en ellas de fragmentos de un devenir existencial concreto (26):

"Le linne piú varie; macchie, superfici uniformi, superfici variolate e strate; movimento frenato e articolato; contromovimento' intreccio e trama; muri e squame; monodie e polifonia; linea che si perde e si rafforza (dinamica). La serena uniformità del primo tratto, poi gli ostacoli —i nervi! Il tremito rattenuto, la carezza di augurali venticelli. Prima del temporale, l'assalto dei tafani! L'ira, la strage. Le buone cose, filo conduttore anche nel folto, anche nel buio. Il lampo che richiama quel diagramma della febbre. Un bambino malato... un tempo..." (27).

(24) *Idem.*, p. 62.

(25) En el capítulo II de la Confesión creativa, Klee recorre una hipotética composición utilizando en la descripción indistintamente términos que aluden a elementos figurativos y otros que aluden a elementos fenoménicos de un paisaje.

(26) La titulación de las composiciones tenía lugar a veces en un momento muy posterior a su acabado.

(27) Paul KLEE, *Teoria della forma...*, ed. cit., vol. I, p. 77.

Pero la descripción de la lectura de la composición, que remite a la concepción de la construcción de la misma como un proceso temporal, nos está advirtiendo del peso del sujeto individualizado como ser físico en el mismo momento de la estructuración, respecto al que se había observado la necesidad de su aniquilación:

"Un certo ardore a divenire si sveglia, si comunica attraverso la mano, fluisce alla e sulla testa, sprizza quale scintille e ciude il cercchio, là donde è venuto: nuovamente all'occhio, e oltre (aun centro motorio, di attività volontaria, di ideazione). Temporale è anche l'essenziale attività di spettatore: l'occhi è organato in modo da portare un pezzo alla volta alla retina, e per concentrarsi su un nuovo frammento, deve abbandonare il precedente..." (28).

La temporalidad se introduce en la obra como consecuencia de las limitaciones físicas del ojo tanto en la creación como en la lectura. El ojo, que es el sujeto reducido al límite, introducido en el lenguaje de la figuración, sigue conservando todos los rasgos de la individualidad. La abolición de lo trágico no se logra mediante la anulación del yo, absolutizando lo sensible relationalmente reconstruido, sino elevando lo sensible al mismo nivel de individuación del sujeto. Si el "ojo" se constituye como único sujeto radicalmente moderno por su inmersión en el dinamismo cósmico (29), lo sensible permanece en la composición en la medida en que, transportado a este mismo nivel, surge como resultado de un movimiento infinito de producción de lo real, que constituye en integración con lo invisible. La abstracción es el momento final de igualación de sujeto y objeto en el acto de la producción de formas entendida como génesis y analógada a la actividad de la escritura (30), subrayando así su carácter eminentemente lingüístico.

La complejidad del concepto de abstracción en Klee muestra la insuficiencia de la tesis de Worringer, que establece una relación directa entre "angustia" y "abstracción". Una abstracción concebida como huida sería una abstracción negativa, que contradiría su propio concepto. La abstracción no surge de la angustia, sino de la aceptación del caos como realidad originaria y como campo de una infinita posibilidad constructiva. La abstracción no es una huida, sino

(28) *Idem.*, p. 78.

(29) El "ojo" es el sujeto de la abstracción, lo que en los *Díarios* recibe el nombre de "yo divino", un sujeto que ha renunciado a su individualidad y se instala en el ámbito de lo dinámico (Cosmos), por contraposición al ámbito de lo estático (Tierra), el ámbito de la norma, de las formas muertas... Cfr. P. KLEE, *Díarios*, ed. cit., párrafos 936, 951, 952 y *Teoria della forma*, ed. cit., vol. I, pp. 176 y 315.

(30) P. KLEE, *Teoria della forma*, vol. I, p. 78.

una inmersión en el interior del caos, que descubre las leyes internas que rigen el movimiento de las estructuras invisibles.

"L'arte —dice Schönberg— è il grido d'allarma di coloro che vivono in sè il destino dell'umanità: che non l'accettano, ma che si misurano con esso, che non azionnanno attusamente il motore a cui si dà il nome di "oscure potenze" ma si gettano nell' ingranaggio in movimento per comprendere la struttura" (31).

La abstracción, lejos de ser algo motivado por una incomprendión del mundo en la relatividad de su forma actual, es, antes bien, una profundización en la comprensión del lenguaje que habla ese mundo y una reconstrucción del mismo con el lenguaje particular de la figuración. La abstracción es una afirmación que ha excluido completamente la negación, que afirma tanto lo positivo como lo negativo, lo visible como lo invisible, lo individual como lo universal, lo bueno como lo malo, lo destructivo como lo constructivo (32). Es esta afirmación la que asegura a Klee esa extraña "serenidad" ante la guerra, la distancia que le permite integrar en el momento afirmativo los sucesos más horribles y dolorosos traduciéndolos a un lenguaje personal que es al mismo tiempo una forma de ver el mundo. Este no es "terrible" porque esté en guerra, sino porque no ha sabido comprender las transformaciones que han hecho de él un mundo abstracto. El arte no es abstracto porque se aleje del motivo natural, sino porque destaca sobre el lenguaje de una sociedad que habla en términos que nada tienen que ver con su situación real. No es abstracto por incomprendión de lo real, sino por una comprensión más radical, que hace muy difícil la comunicación con una sociedad que se resiste a ella. En un sentido más profundo, lo abstracto no es el arte, sino la guerra. Y lo es con una abstracción falsa, en cuanto trágica, que restituye los más grandes desequilibrios entre la totalidad y la individualidad. Por contraposición, el arte que se aleja del modelo natural no es abstracto, sino realista en grado máximo (33), en cuanto refleja con unos medios exclusivos la realidad más profunda y "terrible" de la sociedad que lo contextualiza. En este reflejo constructivo de lo real, entendido en una perspectiva radicalmente moderna, el arte alcanza la afirmación en cuanto inte-

(31) SCHONBERG, "Aforismi", en L. ROGNONI, *La scuola musicale di Vienna*, Einaudi Torino, 1966, p. 381.

(32) P. KLEE, *Teoria della forma*, vol. I, p. 79.

(33) W. Haftmann comenta: "Cada uno de sus cuadros es una Imago que sintetiza la cadena entera de las múltiples apariencias y experiencias, nuestro sentido del mundo. (...) Klee nos hace comprender nuestra realidad, cada vez más abstracta, con medios puramente pictóricos. De ahí que George Smith lo llame, en su necrológica: "il piú gran realista del nostro tempo" (W. HAFTMANN, *Paul Klee*, Fratelli Fabri, Milano, 1966, p. 6).

gración de lo racional y lo caótico, de la armonía y de la disonancia, de un impulso constructivo que ha renunciado a la fausticidad y de una angustia ante la injusticia de lo real que se ha transformado en un dolor profundo y distante.

"Hoy es la transición del ayer al hoy.
En el gran foso de las formas yacen despojos
a los que se siente uno a veces todavía apagado
Ofrecen la materia para la abstracción.
Despojos de elementos inauténticos,
destinados a formar cristales impuros.
Así es el día de hoy.
Pero luego: Cierta vez sangró la incrustación.
Creí morir, guerra y muerte.
¿Acaso puedo morir, yo el cristal?
Yo, el cristal" (34).

(34) P. KLEE, *Diarios*, ed. cit., parágrafo 951.