



El grupo *De Stijl*, los suprematistas y los constructivistas rusos aspiraron a hacer también una revolución en el ámbito gnoseológico, por cuanto propusieron una manera radicalmente nueva de aprehender el mundo que poco o nada debía a las cosmovisiones precedentes. El nuevo estatuto gnoseológico por ellos planteado resultaba subversivo en los dos polos que constituyen el dialéctico acto del conocer: el del sujeto cognoscente y el del objeto conocido.

Desde la vertiente del objeto conocido, la posición de estos artistas era revolucionaria, no sólo porque proclamaba el abandono de la representación mimética, sino porque exigía incluso el rechazo de toda referencia, por débil que fuese, al mundo visible. Esto comportaba, ante todo, el abandono de la percepción del espacio físico según la tradicional perspectiva unitaria y fija, para poder así fundamentar sin escollos un aplanado espacio “metafísico”, carente de línea de horizonte, de puntos de fuga y de referentes cardinales. Esto conllevaba igualmente la renuncia a la variedad múltiple de las complejas gradaciones de luz, colores y valores tonales, en beneficio de la simplificación y el acatamiento de tales categorías físicas. Significaba asimismo sacrificar la tridimensionalidad y la profundidad “topográfica” del mundo sensible en aras de una bidimensionalidad puramente “gráfica” y atópica de un mundo racional. Significaba, por último, rechazar la aparente continuidad de la materia y la relativa interrelación simbiótica entre los objetos (particularmente entre la figura y el fondo en las composiciones pictóricas tradicionales), para afirmar, por el contrario, la discontinuidad y el contraste abrupto entre los nítidos “signos” del nuevo universo plástico por ellos recreado (en el cual resulta a veces problemático discernir una clara relación figura-fondo entre los diversos elementos compositivos). Renunciando, pues, a un análisis en profundidad que decorticase paso a paso cada uno de los innúmeros filones del mundo, los geométrico-constructivistas ofrecían como única cosmovisión posible la síntesis epidérmica del universo según un tratamiento en superficie, en el plano (sólo los constructivistas rusos, al percatarse más tarde del tremendo empobrecimiento que suponía el aferrarse tan porfiada como inútilmente a la bidimensionalidad, rechazarán este lastrante postulado y redescubrirán con entusiasmo la tridimensionalidad en sus “construcciones”). Por otra parte, si se exceptúan las concesiones que Van Doesburg y sus seguidores (a partir de 1924), los suprematistas y especialmente los constructivistas rusos hicieron en el sentido de introducir en sus obras un cierto dinamismo, muchos de los artistas analizados tendieron a desechar la idea del movimiento y de la mutación aleatoria; promovieron, en cambio, con todas sus energías el equilibrio, el orden, la serenidad y una especie de armonía estática entre las líneas, figuras, planos y colores simples, según una fría estructuración matemática.

La revolución gnoseológica de los suprematistas, neoplasticistas y constructivistas rusos se advierte igualmente desde la faceta del sujeto cognoscente, y ello en varios niveles y registros: primero, porque en su peculiar interpretación del mundo descartaron de plano la sensibilidad o el conocimiento sensitivo, con el alegato de que sólo la Razón poseía el poder autónomo suficiente para conseguir la universalidad y la absolutez que ellos buscaban; además, porque abandonaron la intuición espontánea (sospechosa de arbitrario subjetivismo) en favor del raciocinio puro y de la deducción cuasimatemática: en tercer lugar, porque rechazaron sin miramientos la emotividad individual, por considerarla una actitud irracional y egocéntrica, y sólo aceptaron como criterio válido de “Verdad” la regla lógica, la norma de una Razón que estimaron universalmente acatada.

En última instancia, estos artistas plantearon el abandono inapelable de la constelación abierta de “imágenes” concretas y múltiples que habían regulado hasta entonces las diversas cosmovisiones artísticas, y proponían por su cuenta, como único camino viable para la interpretación estética del mundo, un micro-sistema cerrado de escasos y simplificados “signos” abstractos (un vocabulario plástico) y una concisa serie de reglas racionales y cálculos matemáticos para ordenarlos armónicamente (una sintaxis físico-geométrica). Sólo así —pensaban ellos— se lograría un código o “lenguaje plástico” que, por mínimo, resultaría universal: creían, en efecto, que, al quedar drásticamente reducida la “comprensión” de dicho código (muy pocos signos y muy escasas reglas de funcionamiento), aumentaría inmensamente su “extensión” (crecería cada vez más la cantidad de individuos a los que se adaptase como propio).

Lamentablemente, también las proyecciones gnoseológicas de los creadores geométrico-constructivistas llevaban en sus alas el plomo de la contradicción y el fracaso. No insistiremos ahora —lo hemos hecho ya en nuestro primer artículo— sobre lo absurdo que resulta la pretensión de imponer como universal y absoluto el singular modo de interpretación plástica del mundo que cada artista o corriente estatuyó como la única posible. Por otra parte, el racionalismo exacerbado que presidió la doctrina de estos artistas les impidió aceptar el hecho de que muchos de los intercambios interfecundantes que el existente humano establece con su mundo circundante se basan en buena medida en la sensibilidad primordial y en la intuición subjetiva, y de que, en última instancia, todos esos intercambios están condimentados con una dosis más o menos grande de emotividad y subjetivismo. Oportuno les hubiera resultado a estos artistas no haber olvidado tan pronto el alto contenido de irracionalidad que posee nuestro habitual existir en relación con el mundo. Bastaría quizá recordar el ubicuo e ineliminable papel que el subconsciente (con sus múltiples pulsiones instintivas) ejerce en todo momento en cada acto o expresión de la existencia humana: son muchas y muy aleccionadoras las enseñanzas que el psicoanálisis y las variadas formas de psicología del yo profundo han aportado en tal sentido.

No menos ambiciosos eran los planes revolucionarlos de los geométrico-constructivistas en el plano estético. En este campo, pretendieron enterrar de una vez por todas el sistema de valores estéticos tradicionales, basados en la concepción de una Belleza expresiva ligada a la emoción que suscitaría en el individuo la referencia más o menos patente a las manifestaciones más “perfectas” del mundo sensible. Se les antojó que una Estética así fundamentada se corrompía por sí misma, presa del subjetivismo, la arbitrariedad, el irracionalismo y la fluctuación constante de sus valores. De modo que concentraron todos sus esfuerzos en el intento por establecer para siempre una nueva Estética, centrada en una Belleza racional y abstracta, enteramente constituida por relaciones y proporciones, calculadas mediante reglas casi científicas, entre los pocos morfemas no-objetivos que ellos admitieron en su código. Creían que, con tales fundamentos racionales, su Estética alcanzaría, por fin, el anhelado rango de la universalidad y la absolutez más estricta. Esto los llevó a descartar el tratamiento analítico de la complejidad y multiplicidad de los medios plástico-formales, en busca de una sobria síntesis unificante de sus signos plásticos más simples y puros. A su juicio, esto conduciría inevitablemente a la instauración de una armonía plástica absoluta y universal.

Sólo que esta utopía estética tenía también sus lacras. Ya hemos visto en el primer artículo la imposible odisea que resulta pretender imponer como “Verdad” estética única y apodíctica un determinado credo o catecismo imaginado por tal o cual creador o corriente artística. No vamos a insistir de nuevo (ya lo hicimos entonces) sobre las traumáticas pugnas surgidas entre las distintas personalidades, grupos y movimientos

suprematistas, neoplasticistas y constructivistas a la hora de determinar cuál de las que cada uno de ellos defendía, con fe de cruzado, resultaba ser “la Verdad verdadera”, la Estética pretendidamente universal y absoluta. Para aportar una luz suplementaria en este análisis, señalaremos apenas, como hartamente elocuente, la múltiple y heteróclita panoplia de corrientes que, a todo lo largo y ancho de la tupida urdimbre del arte contemporáneo, han concebido una “Estética” particular y han interpretado una “Belleza” a su medida, de modo a cada cual más antagónico a como las interpretaron los geométrico-constructivistas. Y no estamos pensando específicamente en la fácil contraposición maniquea entre Figuración y Abstracción: de mayor peso argumental resulta la polimorfa variedad de modalidades abstractas que rechazan los principales postulados de la Abstracción geométrica. Aún más utópica resultaba la subversión que *De Stijl*, el suprematismo y el constructivismo ruso pretendieron provocar en el orden ético. Transcendiendo el planteamiento estético de un universo “objetivo” de signos plásticos racionalmente armonizados, lo que estos artistas formulaban como objetivo final era la instauración de un universo total y definitivamente humanizado, un mundo liberado de la irracionalidad y el individualismo, un mundo en el que el hombre viviese en paz y en armonía consigo mismo, con sus semejantes y con su medio ambiente, incluso con ese mundo moderno que con sus poderosas tecnologías plantea crecientes posibilidades, nuevos interrogantes y formidables retos (de ahí el entusiasmo con que estos artistas se consagraron al logro de la integración entre el arte, el ambiente urbano-arquitectónico, la tecnología y la industria), un nuevo mundo político-social en que reinasen con soberanía indisputada el orden, el equilibrio, la armonía, la verdad y los valores universales y absolutos. Ahí radicaba, según ellos, el insustituible protagonismo social de los artistas, llamados como estaban a trabajar con su arte por el advenimiento de ese universo humanizado, armonioso y sin mezquindades egoístas: al fin y al cabo, estaban firmemente convencidos de que la clase de arte que ellos estaban impulsando constituía un perfecto reflejo especular, un modelo prototípico acabado del orden, la armonía y el universalismo de ese nuevo mundo ético-social todavía por venir, por el que ellos estaban luchando.

Esta utopía ética, será, sin embargo, la más rudamente golpeada por la cruda realidad de la historia. Uno tras otro, los hechos implacables caerán como mazazos para despertar a estos anacrónicos quijotes de su maravilloso sueño de armonía y felicidad universales. Las ya señaladas discrepancias ideológicas, las rabiosas pugnas internas y las rupturas tempestuosas entre los propios artistas geométrico-constructivistas serán ya un preámbulo premonitorio. Luego, la reacción stalinista ahogará, a partir de 1929, los impulsos renovadores de los suprematistas y constructivistas que permanecieron en Rusia (los que pudieron, emigraron), imponiendo para colmo como catecismo estético oficial aquella espantosa caricatura pomposamente llamada “Realismo social”. Más tarde, los incontrolados acontecimientos surgidos en Europa, sobre todo a partir de la década del treinta, y el horroroso apocalipsis que sufrirá la humanidad en la Segunda Guerra Mundial erradicarán de cuajo la postrera brizna de esperanza de llevar a cabo el mesiánico ideal ético de estos artistas. Por último, y como para rebasar toda medida, el mercado del arte, al “recuperar” las obras de *De Stijl*, del suprematismo y del constructivismo ruso, engulléndolas como simples “formas estéticas” o, peor aun, como meros “valores mercantiles”, las esterilizará de su contenido ético y acabará por echarle ceniza y olvido a los últimos rescoldos de proyección social que aquéllas pudieran aún conservar.

Precarias y contradictorias en sus presupuestos ideológicos, las creaciones de estos pioneros del arte geométrico-constructivista manifestarán, por fortuna, una notable fertilidad en sus aplicaciones prácticas en la arquitectura y el urbanismo, en la

escenografía y la decoración de interiores, en el diseño gráfico, tipográfico, textil e industrial y en los medios de comunicación social. Al término del balance, *De Stijl*, el suprematismo y el constructivismo ruso constituyen tres de las corrientes más generosas en sus ideales doctrinarios y de las más fervorosamente imbuidas de su misión humanística, tres de los “estilos” más originales y renovadores de la historia del arte moderno, tres de los movimientos de mayor influencia entre los artistas de nuestros días. Y no sabe uno, a la postre, si estos tres excepcionales momentos creativos resultan más sorprendentes en lo que tienen de glorioso por la fecundidad de sus muchas aplicaciones prácticas, o en lo que tienen de doloroso por la esterilidad de algunas de sus implicaciones teóricas.