



Artículo de fe¹

John Berger

El movimiento *de Stijl*, que giraba en torno a la pequeña revista del mismo nombre, fue fundado por el crítico y pintor Theo van Doesburg en 1917, en Holanda. El movimiento dejó de existir a la muerte de éste, en 1931. Fue siempre un movimiento pequeño y bastante informal. Unos miembros dejaban el grupo, y otros entraban a formar parte. Sus años más productivos fueron los inmediatamente posteriores a su formación. Entre sus miembros se incluían entonces los pintores Mondrian y Bart van der Leck, el diseñador Gerrit Rietveld y el arquitecto J. J. P. Oud. Ni la revista, ni los artistas del grupo se hicieron famosos durante el período en que tuvo vida el movimiento.

La revista se llamaba de *Stijl* (El estilo) porque lo que se proponían en ella era mostrar un estilo moderno aplicable a todos los problemas del diseño en dos y tres dimensiones. (...) El artista individual debía perderse y volverse a encontrar en lo universal. Según ellos, el arte se había convertido en el modelo preliminar mediante el cual el hombre podía descubrir la manera de controlar y ordenar todo su entorno. Cuando se estableciera ese control, el arte podría incluso desaparecer. Su visión era conscientemente social, iconoclasta y estéticamente revolucionaria.

Los elementos fundamentales del estilo de *de Stijl* eran la línea y el ángulo recto, la cruz, el punto, los planos rectangulares, un espacio plástico siempre convertible (bastante distinto del espacio natural de las apariencias), los tres colores primarios, rojo, azul y amarillo, los fondos blancos y las líneas negras. Con estos elementos puros y rigurosamente abstractos luchaban los artistas del movimiento *de Stijl* para representar y construir la armonía esencial.

No todos los miembros del grupo entendían igual la naturaleza de esta armonía: para Mondrian era un absoluto universal casi místico; para Rietveld o para el arquitecto e ingeniero Van Eesteren, era el equilibrio formal y el significado social implícito que esperaban lograr en una obra concreta.

Consideremos una obra típica del grupo a la que suelen referirse los libros de historia del arte: La silla roja y azul (una silla de madera con brazos) diseñada por Rietveld.

La silla está compuesta solamente por dos elementos de madera: la tabla utilizada para el asiento y el respaldo y las secciones empleadas para las patas, los travesaños y los brazos. (...) El modo como están pintados los elementos, azul, rojo o amarillo, realza la ligereza y la evidencia intencionada del montaje (...) Recuerdan la manera en que los niños utilizan las construcciones de juguete para armar todo un

¹ En Berger, John (2005). *Mirar*. Buenos Aires: Editorial de la Flor. [Edición original, Berger, John (1980). *About looking*. New York: Random House].

entorno. Sin embargo, no hay nada de infantil en esta silla. Sus proporciones matemáticas están calculadas con toda exactitud, y sus implicaciones constituyen un ataque lógico contra toda la serie de actitudes y preocupaciones establecidas.

Esta silla se opone elocuentemente a ciertos valores que todavía siguen existiendo: la estética de lo hecho a mano, la noción de que la propiedad confiere poder e influencia (...) el temor de que la tecnología esté amenazando a la cultura, el horror por lo anónimo (...) Se opone a todo esto en nombre de su estética, al tiempo que no deja de ser un sillón (no muy cómodo, por otro lado).

Propone que para encontrar su lugar en el Universo, el hombre ya no necesita de Dios, ni el ejemplo de la naturaleza, ni los rituales de clase o estado, ni el patriotismo: lo que necesita son unas coordenadas verticales y horizontales precisas. (...) “El objetivo de la naturaleza es el hombre -escribía Von Doesburg-, el objetivo del hombre es el estilo.”

Ahí está, hecha a mano, como si estuviera esperando que empezaran a producirla en masa; y, sin embargo, en cierto modo, esta silla puede llegar a obsesionarnos tanto como un cuadro de Van Gogh.



¿Por qué un mueble que no puede ser más austero tiene que adquirir, al menos temporalmente para nosotros, tal suerte de intensidad?

Los primeros años de la década de 1960 fueron el final de una era [donde] la idea de un futuro diferente, transformado, fue un privilegio europeo y norteamericano. Incluso cuando se lo consideraba algo negativo (*Un mundo feliz*; 1984), el futuro siempre era concebido en términos europeos.

Hoy, aunque Europa (occidental y oriental) y Norteamérica siguen controlando los medios tecnológicos capaces de transformar el mundo, parece que han perdido la iniciativa política y espiritual para llevar a cabo cualquier clase de transformación. (...) Están ahí para que las examinemos, de modo que podamos empezar a comprender aquellas otras posibilidades revolucionarias universales que ni ellos ni nosotros supimos prever o calcular.

Hasta 1914, todos los que llevados por la necesidad o la imaginación se habían dado cuenta de las fuerzas del cambio que estaban en juego, no tenían la menor duda de que el mundo estaba entrando en un período de transición extraordinariamente rápido. En las artes, esta atmósfera de promesa y profecía encontró su expresión más pura en el cubismo. Kahnweiler, *marchand* y amigo de los cubistas, escribía:

Viví aquellos siete años, entre 1907 y 1914, con mis amigos pintores... lo que estaba sucediendo entonces en el campo de las artes plásticas sólo se puede comprender si se tiene en mente que estábamos asistiendo al nacimiento de una nueva época, en la cual el hombre (toda la humanidad, de hecho) estaba sufriendo la transformación más radical que se conoce en la historia.

En la izquierda política, la misma convicción de promesa se expresa en una creencia fundamental en el internacionalismo.

Existen extraños momentos históricos de convergencia en los que los desarrollos en muchos campos diferentes entran en un período de parecido cambio cualitativo antes de dividirse en una multiplicidad de nuevos términos. Sólo unos cuantos de quienes viven tales momentos son capaces de percibir toda la significación de lo que está sucediendo. Pero todos son conscientes del cambio: el futuro, en lugar de ofrecer una continuidad, parece que estuviera avanzando hacia ellos.

Los diez años anteriores a 1914 constituyeron uno de estos momentos. Cuando Apollinaire escribía:

Estoy en todas partes, o, más bien, empiezo a estar en todas partes Yo soy quien está comenzando esta cosa de los siglos que han de venir, no estaba dejándose llevar por una fantasía vana, sino que respondía intuitivamente al potencial de una situación concreta.

Sin embargo, nadie, ni siquiera Lenin, previó en aquel momento cuán largo, confuso y terrible iba a ser el proceso de transformación. Sobre todo, nadie se dio cuenta de cuán trascendentales serían los efectos de aquella prometedora inversión de la política, es decir, del creciente predominio de la ideología sobre ésta. Era una época que ofrecía unas perspectivas a más largo plazo y, tal vez, más exactas de lo que podemos

esperar hoy, pero, a la luz de los acontecimientos posteriores, era también una época de relativa inocencia política, sí bien plenamente justificada.

Enseguida dejó de estar justificada. Era demasiada la evidencia que había que negar para seguir manteniéndola: principalmente, la dirección que había tomado la Primera Guerra mundial (no su mero comienzo) y el amplio consentimiento popular en ella. Puede que la Revolución de Octubre confirmara al principio ciertas formas de inocencia política anteriores, pero su fracaso, al no lograr extenderse al resto de Europa, y las consecuencias de este fracaso en el seno de la Unión Soviética deberían haber puesto punto final a todo tipo de inocencia política. Lo que sucedió en realidad es que la mayoría de la gente siguió siendo inocente políticamente al precio de negar la experiencia, y esto contribuyó también a la inversión político-ideológica.

Hacia 1917, Mondrian afirmaba que el movimiento *de Stijl* era el resultado de la búsqueda de la lógica del cubismo mucho más allá de lo que los propios cubistas se habían atrevido a llegar. Esto era cierto en alguna medida. Los artistas del grupo habían purificado y extraído del cubismo todo un sistema. (...) Pero tal purificación tuvo lugar en un momento en el que la realidad se estaba revelando como algo mucho más trágico y mucho menos puro de lo que nunca hubieran podido imaginarse los cubistas de 1911.

La neutralidad holandesa en la guerra y la tendencia nacional a retornar a la fe en los absolutos calvinistas influyeron obviamente en las teorías del movimiento. Pero no es esto lo que me propongo demostrar. (Para comprender la relación entre el *de Stijl* y la cultura holandesa, consúltese la obra de H. Jaffé, *De Stijl 1917-31*.) Lo que me parece importante dejar claro es que aquellas cosas que para los cubistas eran todavía profecías intuitivamente reales se convirtieron en sueños utópicos para los artistas del grupo *de Stijl*. La utopía del grupo estaba compuesta por un alejamiento subjetivo de la realidad en nombre de unos principios universales invisibles, y por una afirmación dogmática de que la objetividad era lo único que importaba. Estas dos tendencias contrapuestas y, al mismo tiempo, interdependientes, aparecen perfectamente ilustradas en las dos afirmaciones siguientes:

Los pintores de este grupo, mal llamados 'abstractos', no muestran una preferencia por un tema concreto ya que saben muy bien que el pintor tiene su propia temática dentro de sí: las relaciones plásticas. Para el verdadero pintor, para el pintor de las relaciones, este hecho contiene toda su concepción del mundo (Van Doesburg).

Hemos llegado a comprender que el principal problema en las artes plásticas no es el evitar la representación de los objetos sino el ser lo más objetivo posible (Mondrian).

En la estética del movimiento podemos ver hoy una contradicción parecida. Tal estética estaba basada en la confianza en valores nacidos de la máquina y la tecnología moderna: valores de orden, de precisión, matemáticos. No obstante, este programa estético fue formulado en un momento en el que un factor ideológico impredecible, desordenado, caótico y desesperado se estaba convirtiendo en el factor fundamental del desarrollo social.

(...) No estoy sugiriendo que el programa del movimiento de *Stijl* tendría que haber sido más directamente político. En realidad, los programas políticos de la izquierda no tardarían mucho en sufrir exactamente la misma contradicción. Ese alejamiento de la realidad que conducía a un énfasis dogmático en la necesidad de una

objetividad pura, se podía encontrar también en la esencia del estalinismo. Tampoco quiero sugerir que los artistas pertenecientes al *de Stijl* no eran sinceros. Quiero tratarlos como posiblemente ellos lo hubieran deseado, como una parte significativa de la historia. No es necesario decir que podríamos hacer nuestros los objetivos del grupo. Y, sin embargo, hoy, desde nuestra perspectiva, diríamos que al movimiento *de Stijl* le faltaba algo.

Lo que le faltaba era una conciencia de la importancia de la experiencia subjetiva como un factor histórico más. En lugar de ello, la subjetividad era simultáneamente consentida y rechazada. En el terreno político y social, el error equivalente fue confiar en el determinismo económico. Fue un error que dominó toda la era que ahora finaliza.

Los artistas sin embargo, dejan ver algo más de sí mismos que los políticos y además suelen conocerse mejor. Por eso sus testimonios son tan valiosos históricamente.

La tensión que supone el rechazar la subjetividad al mismo tiempo que se le da rienda suelta resulta patéticamente evidente en el siguiente manifiesto de Van Doesburg:

¡El blanco! Éste es el color espiritual de nuestros tiempos, la clara actitud que dirige todos nuestros actos. No el blanco grisáceo, no el blanco marfil, sino el blanco puro. ¡El blanco! Es el color de la nueva era, el color que significa toda una época: la nuestra, la del perfeccionismo, la de la pureza, la de la certeza. Blanco, sólo blanco. Tras nosotros quedan el “marrón” de la decadencia y el academicismo, el “azul” del divisionismo, el culto al cielo azul, a los dioses con bigotes verduscos y al espectro. Blanco, blanco puro.

¿Son sólo imaginaciones nuestras lo que hoy nos lleva a pensar que la silla Rietveld expresa casi inconscientemente una duda similar? Esa silla nos obsesiona, pero no como tal silla, sino por lo que hay en ella de artículo de fe.