

MANIFESTO DEL SUPREMATISMO

Per Suprematismo intendo la supremazia della sensibilità pura nelle arti figurative. I fenomeni della natura oggettiva, in se stessi, dal punto di vista dei suprematisti, sono privi di significato; la sensibilità come tale, in realtà, è del tutto indipendente dall'ambiente nel quale è sorta. La cosiddetta "concretizzazione" della sensibilità nella coscienza significa, in verità, una concretizzazione del riflesso della sensibilità mediante una rappresentazione naturale. Una tale rappresentazione è senza valore nell'arte del suprematismo. E non soltanto nell'arte del suprematismo, ma nell'arte in genere, perché il valore stabile, autentico di un'opera d'arte (a qualsiasi "scuola" essa appartenga) consiste esclusivamente nella sensibilità espressa. Il naturalismo accademico, il naturalismo degli impressionisti, il cezannismo, il cubismo, ecc., in una certa misura non sono nient'altro che metodi dialettici che, di per se stessi, non determinano affatto il valore specifico dell'opera d'arte. Una rappresentazione oggettiva, in se stessa (l'oggettivo cioè come scopo unico della rappresentazione) è qualcosa che non a niente a che fare con l'arte; eppure l'utilizzazione dell'oggettivo in un'opera d'arte non esclude che tale opera sia di altissimo valore artistico. Per il suprematista, però, sarà sempre valido quel mezzo espressivo che consente un'espressione possibilmente piena alla sensibilità come tale, e che è estraneo all'oggettività consueta. L'oggettivo in se stesso è senza significato per il suprematista, e le rappresentazioni della coscienza non hanno valore per lui. Decisiva è invece la sensibilità, ed è per suo tramite che l'arte arriva alla rappresentazione senza oggetti, al suprematismo. Arriva ad un deserto dove nulla è riconoscibile, eccetto la sensibilità. L'artista ha gettato via tutto ciò che determinava la struttura oggettivo-ideale della vita e dell'"arte": ha gettato via le idee, i concetti e le rappresentazioni, per dare ascolto alla pura sensibilità. L'arte del passato, soggetta (per lo meno all'estero) al servizio della religione dello stato, deve rinascere a vita nuova nell'arte pura (non applicata) del suprematismo e deve costruire un mondo nuovo, il mondo della sensibilità. Quando, nel 1913, nel corso dei miei sforzi disperati per liberare l'arte dalla zavorra dell'oggettività mi rifugiai nella forma del quadrato ed esposi un dipinto che non rappresentava altro che un quadrato nero su uno sfondo bianco, i critici ed il pubblico si lamentarono: "è andato perduto tutto ciò che noi abbiamo amato. Siamo in un deserto. Solo un quadrato nero su uno sfondo bianco ci sta davanti!" e cercavano parole "schiaccianti" per allontanare il simbolo del deserto per ritrovare sul "quadrato morto" la periferia immagine della "realtà" "l'oggettività reale" e la "sensibilità morale". La critica e il pubblico consideravano questo quadrato incomprensibile e pericoloso... ma non c'era altro d'aspettarsi. L'ascesa alle altezze dell'arte non oggettiva è faticosa e piena di tormenti, e pure rende felici. I contorni dell'oggettività sprofondano sempre più a ogni passo, e infine il mondo dei concetti oggettivi - "tutto ciò che noi abbiamo amato e del quale abbiamo vissuto" - diventa invisibile. Non ci sono più "immagini della realtà" non ci sono più rappresentazioni ideali, non c'è nient'altro che deserto! Quel deserto è però pieno dello spirito della sensibilità non-oggettiva, che lo penetra tutto. Anch'io mi sentii preso da una soggezione che assunse le proporzioni dell'angoscia quando dovetti abbandonare il "mondo della volontà e della rappresentazione" in cui avevo vissuto e creato e nella cui realtà avevo creduto. L'estasi della libertà non-oggettiva mi spinse però al "deserto" dove non esiste altra realtà che la sensibilità e così la sensibilità diventò il solo contenuto della mia vita. Quel che io ho esposto non era un quadrato vuoto, ma la percezione dell'inoggettività. Ho riconosciuto che la "cosa" e la "rappresentazione" erano state prese per l'immagine stessa della sensibilità e ho compreso la falsità del mondo della volontà e della rappresentazione. La bottiglia del latte è il simbolo del latte" Il suprematismo e l'arte pura ritrovata, quell'arte che con l'andar dei tempi è diventata invisibile nascosta nell'infittirsi delle "cose" Mi sembra che l'arte di Raffaello, di Rubens, di Rembrandt, ecc., per la critica e per il pubblico non sia altro che una concretizzazione di "cose" innumerevoli, che ne hanno reso invisibile il vero valore compreso nella sensibilità ispiratrice. Soltanto l'ammirazione per la virtuosità della rappresentazione oggettiva è rimasta viva. Se fosse possibile estrarre dalle opere di grandi maestri della pittura la sensibilità espressiva - quindi il loro valore affettivo- e nasconderla, i critici, il pubblico, gli studiosi dell'arte non se ne accorgerebbero nemmeno. Non c'è quindi da meravigliarsi se il mio quadrato sembrava privo di contenuto. Se si vuole giudicare un'opera d'arte in base alla virtuosità della rappresentazione oggettiva, cioè della vivacità dell'illusione e si crede di scoprire il simbolo della sensibilità ispiratrice nella stessa rappresentazione oggettiva, non si potrà mai arrivare al piacere di fondersi col vero contenuto di un'opera d'arte. La maggioranza della gente vive tuttora nella convinzione che la rinuncia all'imitazione della "amatissima realtà" significhi per l'arte la rovina, e quindi osserva con angoscia come l'odiato elemento della sensibilità pura - dell'astrazione - stia sempre più guadagnando terreno. L'arte non vuole stare più al servizio della religione e dello Stato, non vuole più illustrare la storia dei

costumi, non vuole più sapere dell'oggetto come tale e crede di potere affermarsi senza la "cosa" (quindi senza "la fonte valida e sperimentata della vita") ma in sé e per sé. La sostanza e il significato di qualsiasi creazione artistica vengono misconosciuti di continuo, proprio come la sostanza del lavoro figurativo in genere, e ciò perché l'origine di qualunque creazione di forma è per sempre, dovunque e soltanto nella sensibilità. Le sensazioni nate nell'essere umano sono più forti dell'uomo stesso, devono erompere per forza a ogni costo, devono acquistare una forma, devono essere comunicate e sistemate. L'invenzione dell'aeroplano ha origine nella sensazione della velocità, del volo, che ha cercato di assumere una forma, una figura: l'aeroplano infatti non è stato costruito per il trasporto di lettere commerciali tra Berlino e Mosca, ma per obbedire all'impulso irresistibile alla percezione della velocità. Naturalmente, quando si tratta di dimostrare l'origine al fine di un valore, lo "stomaco vuoto" è la ragione che sta al suo servizio, devono avere sempre l'ultima parola. Questa però è una cosa ben diversa. E ciò vale anche per l'arte figurativa, per l'arte, cioè, riconosciuta come tale, della pittura. Nell'immagine artisticamente ritratta dal signor Müller, ossia dalla rappresentazione geniale della fioraia di Potsdamer Plats, non si vede più niente della vera sostanza dell'arte, della sensibilità ispiratrice. Qui la pittura è la dittatura di un metodo di rappresentazione che ha l'unico scopo di presentare il signor Müller, l'ambiente in cui egli vive e i suoi concetti. Il quadrato nero su sfondo bianco è stato la prima forma di espressione della sensibilità non-oggettiva: quadrato = sensibilità, fondo bianco = il "Nulla" ciò che è fuori dalla sensibilità. Eppure la grande maggioranza della gente ha considerato l'assenza di oggetti come la fine dell'arte e non ha riconosciuto il fatto immediato della sensibilità divenuta forma. Il quadrato dei suprematisti e le forme che non sono derivate si possono paragonare ai "segni" dell'uomo primitivo, che nel loro insieme non volevano illustrare, bensì rappresentare la sensibilità del "ritmo". Il suprematismo non ha creato un mondo nuovo della sensibilità, ma una nuova rappresentazione immediata del mondo della sensibilità in senso generale. Il quadrato si muta per formare figure nuove, gli elementi delle quali si compongono in una maniera o in un'altra, secondo le norme della sensibilità ispiratrice. Se ci fermiamo a guardare una colonna antica la cui costruzione, nel senso dell'utilità edilizia, è ormai priva di significato, in essa possiamo scoprire la forma di una sensibilità pura. Non la consideriamo più come una necessità edilizia, ma come un'opera d'arte. La "vita pratica" alla maniera di un vagabondo senza tetto, penetra in tutte le forme artistiche e crede di esserne il motivo e la fine. Il vagabondo non soggiorna però a lungo nello stesso posto, e quando se ne va (cioè, quando la valutazione pratica di un'opera d'arte non sembra più opportuna) l'opera d'arte riacquista il suo pieno valore. Nei musei vengono collocate e gelosamente custodite le opere d'arte antica, non perché si voglia conservarle a scopi di uso pratico, ma per godere del loro eterno valore artistico. La differenza tra l'arte antica e quella nuova senza oggetto e senza utilità, consiste nel fatto che il pieno valore artistico della prima viene riconosciuto soltanto quando la vita, in cerca di nuove utilità, l'abbandona, mentre l'elemento artistico non applicato della seconda corre davanti alla vita e sbarra la porta della "valutazione pratica". Ed ecco la nuova arte non-oggettiva come espressione della sensibilità pura, che non tende a valori pratici, a idee, a nessuna "terra promessa". La bellezza di un tempio antico non deriva dal fatto che esso ha servito d'asilo a un determinato sistema di vita oppure alla religione corrispondente, ma perché la sua forma è derivata da una percezione pura di relazioni plastiche. Tale percezione artistica (che nella costruzione del tempio diventò forma) è preziosa e viva per noi in tutti i tempi, mentre il sistema di vita nel quale il tempio fu costruito è ormai morto. Finora la vita e le sue forme di manifestazione erano prese in considerazione da due punti di vista: da quello materiale e da quello religioso. Si poteva pensare che quello dell'arte dovesse diventare il terzo angolo visuale della vita, con diritti uguali a quelli dei primi due; nella pratica però l'arte (come una potenza di secondo ordine) viene messa a servizio di quelli che osservano il mondo e la vita da uno dei primi angoli visuali. Un tale stato di cose è in strano contrasto col fatto che l'arte ha una parte precisa nella vita di tutte le età e in tutte le circostanze e che soltanto le opere d'arte sono perfette e di vita eterna. L'artista crea coi mezzi più primitivi (con carbone, setola, legno, corde di budella o di metallo) ciò che la meccanica più raffinata e più pratica non sarà mai capace di creare. I partigiani della "praticità" credono di poter considerare l'arte come l'apoteosi della vita (della vita pratica, s'intende). Al centro di tale apoteosi sta "il signor Müller" o piuttosto l'immagine del signor Müller (cioè l'immagine dell'"immagine" della vita). La maschera della vita nasconde il vero volto dell'arte. Per noi l'arte non è quel che potrebbe essere. Intanto il mondo, meccanizzato secondo criteri di utilità, potrebbe diventare effettivamente utile se tentasse di procurare a ognuno di noi il massimo di "tempo libero" affinché l'uomo possa adempiere al suo unico effettivo dovere, quello per cui è nato, cioè la creazione artistica. Quelli che esigono costruzioni di "cose" più utili e più pratiche, volendo vincere l'arte o renderla schiava, dovrebbero prendere in considerazione che non esistono "cose" pratiche, definitivamente costruite.

Non bastano le esperienze di millenni a provare che la praticità delle “cose” dura ben poco” Tutto ciò che si può vedere nei musei esprime in maniera inequivocabile il fatto che nessuna “cosa” è veramente conforme allo scopo, cioè conveniente. Se lo fosse non riposerebbe mai in un museo! E se una volta sembrava comoda e pratica, era perché ancora non si conosceva qualcosa di più comodo. Abbiamo forse il minimo motivo per ammettere che le “cose” che oggi ci appaiono pratiche e comode non saranno domani sorpassate” E, dopo tutto ciò, il fatto che le opere d’arte più antiche oggi non sembrano meno belle né meno evidenti di migliaia di anni fa, non merita anche esso di essere preso in considerazione” I suprematisti di propria iniziativa, hanno abbandonato la rappresentazione oggettiva per arrivare alla cima della vera arte “non mascherata” e per ammirare di là la vita, attraverso il prisma della pura sensibilità artistica. Nel mondo dell’oggettività niente è tanto “saldo e incrollabile” come crediamo di vederlo nella nostra coscienza. La nostra coscienza non riconosce nulla di costruito “a priori” e per l’eternità. Tutto ciò che è “fermo” si lascia spostare e trasportare in un ordine nuovo in un primo momento sconosciuto. Perché non si potrebbe collocare tutto ciò in un ordine artistico” Le varie sensazioni che si completano e si contrastano, o, meglio, le rappresentazioni e i concetti che sorgono in forma visionaria nella nostra coscienza come riflessi di tali sensazioni sono in lotta ininterrotta tra di loro: la sensazione di Dio contro quella del diavolo, la sensazione della fame contro quella del bello; la sensazione di Dio tende a vincere quella del diavolo e, nello stesso tempo, quella del corpo; essa cerca di “rendere credibile” il decadere dei beni terreni e l’eterna signoria di Dio. Anche l’arte è condannata se non sta al servizio del culto di Dio (della chiesa). Dalla sensazione di Dio è sorta la religione e dalla religione è sorta la chiesa. Dalla sensazione della fame sono sorti i criteri della praticità e da tali concetti sono sorti i mestieri e le industrie. Ora, le chiese e le industrie hanno cercato di sfruttare nel proprio interesse le capacità figurative dell’arte, ricavandone esche efficaci per i loro prodotti (per quelli ideali-materiali e per quelli puramente materiali). Così si è unito “l’utile al dilettevole” come si usa dire. L’insieme dei riflessi delle varie sensazioni nella coscienza determinata la “concezione del mondo” dell’essere umano. Dato che le sensazioni che influenzano l’essere umano sono di tempo in tempo diverse, si possono osservare i più meravigliosi cambiamenti della “concezione del mondo”: l’ateo diventa un timorato di Dio, il timorato di Dio perde la fede, ecc... In una certa misura l’essere umano si può paragonare a un radiorecettore complesso, che intercetta e realizza tutta una serie di ondate di sensazioni diverse, l’insieme delle quali determina la suddetta visione del mondo. Il giudizio sui valori dell’esistenza, con ciò, diventa assolutamente variabile. Soltanto i valori artistici resistono alla corrente alternata delle tendenze diverse del giudizio; sicché, per esempio, immagini di santi o di dei possono essere custodite senza esitazione nelle collezioni degli atei, dal momento che in esse si manifesta la sensibilità artistica ormai riconosciuta come pura forma (e vengono effettivamente custodite). Abbiamo quindi continuamente nuove occasioni per convincerci che le disposizioni della nostra coscienza –il “creare” pratico–richiamano in vita valori sempre diversi (cioè, valori valorizzati) e che niente altro tranne l’espressione della pura sensibilità subconscia o cosciente (quindi, niente altro che il “creare” artistico) è capace di rendere “palpabili” i valori assoluti. Si potrebbe dunque arrivare a un’autentica praticità, nel senso più elevato della parola, se si aggiudicasse a tale sensibilità cosciente o subconscia il privilegio della disposizione figurativa. La nostra vita è una rappresentazione teatrale in cui la sensibilità inoggettiva viene presentata mediante l’apparizione oggettiva. Il patriarca non è altro che un attore che vuole comunicare, mediante atti e parole, una sensazione religiosa (o piuttosto la forma religiosa di un riflesso della sensazione). L’impiegato, il fabbro, il soldato, il ragioniere, il generale sono tutte parti di questa o quell’opera di teatro, rappresentata dai personaggi corrispondenti, in cui gli “attori” vengono rapiti da una tale estasi che scambiano il dramma (e la loro parte in esso) con la vita stessa. Il vero volto dell’essere umano si rivela con difficoltà ai nostri occhi; e se si interpella qualcuno, domandandogli chi egli sia, quello risponde: “sono ingegnere, contadino, ecc.” insomma risponde con la definizione della parte che interpreta in qualche dramma delle sensazioni. Una tale indicazione della parte assunta viene notata e autorizzata anche sul passaporto, accanto al nome e cognome, sì da rendere evidente e mettere fuori di ogni dubbio il fatto sorprendente che il proprietario del passaporto è l’ingegnere Ivan e non il pittore Kasimir. Infine, anche le singole persone sanno ben poco di se stesse, perché “il vero volto umano” non è riconoscibile dietro la suddetta maschere ritenuta “il vero volto” La filosofia del suprematismo ha tutte le ragioni per diffidare tanto della maschera quanto del “vero volto” perché è generalmente contraria alla realtà del volto umano, ossia la figura umana. Gli artisti si sono sempre serviti di preferenza dl volto umano nelle loro rappresentazioni, perché in esso hanno creduto di trovare la migliore possibilità di esprimere le proprie sensazioni (la mimica multilaterale, elastica e piena di espressioni offre infatti tali possibilità). Eppure i suprematisti hanno abbandonato la rappresentazione del volto umano e dell’oggetto

naturalistico in genere, e hanno cercato segni nuovi per interpretare la sensibilità immediata e non i riflessi divenuti "forme" delle varie sensazioni, e ciò perché il suprematista ne guarda ne tocca: egli percepisce soltanto. Possiamo quindi vedere come, tra l'ottocento e il novecento, l'arte getti via la zavorra delle idee religiose e statali che fino a quell'epoca era stata costretta a portarsi addosso, e arrivi così a se stessa, alla forma corrispondente alla sua vera sostanza, diventando il terzo "angolo visuale" autonomo, con gli stessi diritti degli altri due "angoli visuali" già ricordati. La società, prima e dopo, era convinta che l'artista facesse cose senza necessità e praticità; e non pensava che tali cose senza praticità resistono al passar dei millenni e rimangono sempre "attuali" mentre le cose necessarie e pratiche hanno solo pochi giorni di vita. La società non ha dedotto da ciò che essa non conosce il valore effettivo delle cose; e questo fatto è divenuto anche la causa degli insuccessi cronici di qualsiasi praticità. Gli esseri umani potrebbero arrivare a un vero e assoluto ordine nei loro rapporti reciproci soltanto se lo volessero formare e attuare nello spirito dei lavori immortali. Risulta evidente, dopo tutto questo, che l'elemento artistico dovrebbe essere preso in considerazione, sotto tutti i punti di vista, come decisivo; non essendo così, le relazioni umane saranno dominate, in tutti i campi della vita, non dalla tanto agognata tranquillità dell'"ordine assoluto" ma dalla confusione degli "ordini provvisori" poiché "l'ordine provvisorio" viene determinato dai criteri delle coscienze contemporanee sull'utilità, e tali criteri, come sappiamo, sono quelli maggiormente variabili. Da tutto ciò risulta inoltre evidente che anche le opere d'arte applicate alla "vita pratica" oppure adoperate nella via pratica, vengono in una certa misura tutte "svalutate". Solo quando verranno liberate dal peso dell'eventuale valutazione pratica (quando cioè saranno collocate in un museo) e non prima, sarà riconosciuto il loro valore autentico (artistico). Le sensazioni del correre, stare fermo o sedere sono anzitutto sensazioni plastiche, che stimolano la creazione degli "oggetti d'uso" corrispondenti, determinandone anche gli aspetti essenziali. La tavola, il letto o la sedia non sono oggetti utili, bensì forme di sensazioni plastiche. Quindi la convinzione generale che tutti gli oggetti d'uso quotidiano siano il risultato di riflessioni pratiche si basa su false supposizioni. Abbiamo innumerevoli occasioni per convincerci che non siamo mai in grado di conoscere l'effettiva praticità delle cose che non ci riuscirà mai di costruire un oggetto veramente pratico e corrispondente allo scopo. È probabile che noi possiamo solamente percepire la sostanza di un'assoluta corrispondenza allo scopo, ma solo in quanto tale percezione o sensibilità è sempre non-oggettiva. Tutte le ricerche che tendono a conoscere la corrispondenza allo scopo dell'oggettività sono utopistiche. La tendenza a rinchiudere la sensibilità di una rappresentazione cosciente, oppure sostituendola con tale rappresentazione, portandola a una concreta forma utilitaria, ha avuto per conseguenza la realizzazione di tutte quelle "cose corrispondenti allo scopo" che in verità sono state di ben poca utilità, diventando poi ridicolaggine da un giorno all'altro. Non si ripeterà mai abbastanza che i valori assoluti e reali possono sorgere esclusivamente da una pura creazione artistica cosciente o incosciente che sia. L'arte nuova del suprematismo, che ha creato forme e relazioni di forme nuove, a base di percezioni divenute figure, allorché tali forme e relazioni di forme dal piano della tela si trasmettano allo spazio, diventa architettura nuova. Il suprematismo, sia nella pittura che nell'architettura, è libero da qualsiasi tendenza sociale o materiale. Ogni idea sociale, per grande e significativa che possa essere, nasce dalla sensazione della fame; ogni opera d'arte, per mediocre e senza significato che sia all'apparenza, nasce dalla sensibilità plastica. Sarebbe ora di riconoscere, finalmente, che i problemi dell'arte e quelli dello stomaco e del buon senso sono molto lontani gli uni dagli altri. Ora che l'arte è arrivata a se stessa, alla sua forma pura, non-applicata, per la via del suprematismo, e ha riconosciuto la infallibilità della sensibilità non-oggettiva, ora essa tenta di erigere un nuovo e vero ordine, una nuova visione del mondo. Ha riconosciuto l'inoggettività del mondo e quindi non si sforza più di fornire illustrazioni alla storia dei costumi. La sensibilità non-oggettiva è stata in tutti i tempi l'unica fonte di creazione di un'opera d'arte; da tale punto di vista, perciò, il suprematismo non ha portato niente di nuovo; ma l'arte del passato, applicandosi all'oggettività, ha accolto senza volerlo una lunga serie di sensazioni estranee alla sua sostanza. L'albero rimane però albero, anche se il gufo si costruisce il nido in una cavità del suo tronco. Il suprematismo apre quindi all'arte nuove possibilità, poiché con la cessazione del cosiddetto "riguardo per la corrispondenza allo scopo" diventa possibile trasportare nello spazio una percezione plastica riprodotta sul piano di una pittura. L'artista, il pittore, cioè, non è più legato alla tela, al piano della pittura, ma è in grado di trasportare le sue condizioni dalla tela nello spazio.