

Ornamento y Delito

Adolf Loos

El embrión humano pasa, en el claustro materno, por todas las fases evolutivas del reino animal. Cuando nace un ser humano, sus impresiones sensoriales son iguales a las de un perro recién nacido. Su infancia pasa por todas las transformaciones que corresponden a aquellas por las que pasó la historia del género humano. A los dos años, lo ve todo como si fuera un papúa. A los cuatro, como un germano. A los seis, como Sócrates y a los ocho como Voltaire. Cuando tiene ocho años, percibe el violeta, color que fue descubierto en el siglo XVIII, pues antes el violeta era azul y el púrpura era rojo. El físico señala que hay otros colores, en el espectro solar, que ya tienen nombres, pero el comprenderlo se reserva al hombre del futuro.

El niño es amoral. El papúa también lo es para nosotros. El papúa despedaza a sus enemigos y los devora. No es un delincuente, pero cuando el hombre moderno despedaza y devora a alguien entonces es un delincuente o un degenerado. El papúa se hace tatuajes en la piel, en el bote que emplea, en los remos, en fin, en todo lo que tiene a su alcance. No es un delincuente. El hombre moderno que se tatúa es un delincuente o un degenerado. Hay cárceles donde un 80 % de los detenidos presentan tatuajes. Los tatuados que no están detenidos son criminales latentes o aristócratas degenerados. Si un tatuado muere en libertad, esto quiere decir que ha muerto unos años antes de cometer un asesinato.

El impulso de ornamentarse el rostro y cuanto se halle alcance es el primer origen de las artes plásticas. Es el primer balbuceo de la pintura. Todo arte es erótico.

El primer ornamento que surgió, la cruz, es de origen erótico. La primera obra de arte, la primera actividad artística que el artista pintarrajeó en la pared, fue para despojarse de sus excesos. Una raya horizontal: la mujer yacente. Una raya vertical: el hombre que la penetra. El que creó esta imagen sintió el mismo impulso que Beethoven, estuvo en el mismo cielo en el que Beethoven creó la Novena Sinfonía.

Pero el hombre de nuestro tiempo que, a causa de un impulso interior, pintarrajea las paredes con símbolos eróticos, es un delincuente o un degenerado. Obvio es decir que en los retretes es donde este impulso

invade del modo más impetuoso a las personas con tales manifestaciones de degeneración. Se puede medir el grado de civilización de un país atendiendo a la cantidad de garabatos que aparezcan en las paredes de sus retretes.

En el niño, garabatear es un fenómeno natural; su primera manifestación artística es llenar las paredes con símbolos eróticos. Pero lo que es natural en el papúa y en el niño resulta en el hombre moderno un fenómeno de degeneración. Descubrí lo siguiente y lo comuniqué al mundo: La evolución cultural equivale a la eliminación del ornamento del objeto usual. Creí con ello proporcionar a la humanidad algo nuevo con lo que alegrarse, pero la humanidad no me lo ha agradecido. Se pusieron tristes y su ánimo decayó. Lo que les preocupaba era saber que no se podía producir un ornamento nuevo. ¿Cómo, lo que cada negro sabe, lo que todos los pueblos y épocas anteriores a nosotros han sabido, no sería posible para nosotros, hombres del siglo XIX? Lo que el género humano había creado miles de años atrás sin ornamentos fue despreciado y se destruyó.

No poseemos bancos de carpintería de la época carolingia, pero el menor objeto carente de valor que estuviera ornamentado se conservó, se limpió cuidadosamente y se edificaron pomposos palacios para albergarlo. Los hombres pasean entristecidos ante las vitrinas, avergonzándose de su actual impotencia. Cada época tiene su estilo, ¿carecerá la nuestra de uno que le sea propio? Con estilo, se quería significar ornamento. Por tanto, dije: ¡No lloréis! Lo que constituye la grandeza de nuestra época es que es incapaz de realizar un ornamento nuevo. Hemos vencido al ornamento. Nos hemos dominado hasta el punto de que ya no hay ornamentos. Ved, está cercano el tiempo, la meta nos espera. Dentro de poco las calles de las ciudades brillarán como muros blancos. Como Sión, la ciudad santa, la capital del cielo. Entonces lo habremos conseguido.

Pero existen los malos espíritus incapaces de tolerarlo. A su juicio, la humanidad debería seguir jadeando en la esclavitud del ornamento. Los hombres estaban lo bastante adelantados como para que el ornamento no les deleitara, como para que un rostro tatuado no aumentara la sensación estética, cual en los papúas, sino que la disminuyera. Lo bastante adelantados como para alegrarse por una pitillera no ornamentada y comprarse aquella pudiendo, por el mismo precio, conseguir otra con adornos. Eran felices con sus vestidos y estaban contentos de no tener que ir de feria en feria como los monos llevando pantalones de terciopelo con tiras doradas. Y dije: Fijaros: la habitación en que murió Goethe es más fantástica que toda pompa renacentista y un mueble liso es más bonito que todas las piezas de museo incrustadas

y esculpidas. El lenguaje de Goethe es mucho más bonito que todos los ornamentos de los pastores del Pegnitz.

Los malos espíritus lo oyeron con desagrado, y el Estado, cuya misión es retrasar a los pueblos en su evolución cultural, consideró como suya la cuestión de la evolución y reanudación del ornamento. ¡Pobre del Estado, cuyas revoluciones las dirijan los consejeros! Pronto pudo verse en el Museo de Artes Decorativas de Viena un bufet con el nombre La rica pesca; hubo armarios que se llamaron La princesa encantada o algo por el estilo, cosa que se refería a los ornamentos con que estaban decorados esos desgraciados muebles. El estado austríaco se tomó tan en serio su trabajo que se preocupó de que las polainas de paño no desapareciesen de las fronteras de la monarquía austro-húngara. Obligó a todo hombre culto que tuviera veinte años a llevar durante tres años polainas en lugar de calzado eficiente. Ya que todo Estado parte de la suposición de que un pueblo que esté en baja forma es más fácil de gobernar.

Bien, la epidemia ornamental está reconocida estatalmente y se subvenciona con dinero del Estado. Sin embargo, veo en ello un retroceso. No puedo admitir la objeción de que el ornamento aumenta la alegría de vivir de un hombre culto, no puedo admitir tampoco la que se disfraza con estas palabras: «¡Pero cuándo el ornamento es bonito...! » A mí y a todos los hombres cultos, el ornamento no nos aumenta la alegría de vivir. Si quiero comer un trozo de alujú escojo uno que sea completamente liso y no uno que esté recargado de ornamentos, que represente un corazón, un niño en mantillas o un jinete. El hombre del siglo xv no me entendería; pero sí podrían hacerlo todos los hombres modernos. El defensor del ornamento cree que mi impulso hacia la sencillez equivale a una mortificación. ¡ No, estimado señor profesor de la Escuela de Artes Decorativas, no me mortifico! Lo prefiero así. Los platos de siglos pasados, que presentan ornamentos con objeto de hacer aparecer más apetitosos los pavos, faisanes y langostas a mí me producen el efecto contrario. Voy con repugnancia a una exposición de arte culinario, sobre todo si pienso que tendría que comer estos cadáveres de animales rellenos. roastbeef.

El enorme daño y las devastaciones que ocasiona el redespertar del ornamento en la evolución estética, podrían olvidarse con facilidad ya que nadie, ni siquiera ninguna fuerza estatal puede detener la evolución de la humanidad. Sólo es posible retrasarla. Podemos esperar. Pero es un delito respecto a la economía del pueblo el que, a través de ello, se pierda el trabajo, el dinero y el material humanos. El tiempo no puede compensar estos daños.

El ritmo de la evolución cultural sufre a causa de los rezagados. Yo quizá vivo en 1908; mi vecino, sin embargo, hacia 1900; y el de más allá, en 1880. Es una desgracia para un Estado el que la cultura de sus habitantes abarque un período de tiempo tan amplio. El campesino de regiones apartadas vive en el siglo XIX. Y en la procesión de la fiesta de jubileo tomaron parte gentes, que ya en la época de las grandes migraciones de los pueblos se hubieran encontrado retrasadas. Feliz el país que no tenga este tipo de rezagados y merodeadores. ¡Feliz América! Entre nosotros mismos hay en las ciudades hombres que no son nada modernos, rezagados del siglo XVIII que se horrorizan ante un cuadro con sombras violetas, porque aún no saben ver el violeta. Les gusta el faisán si el cocinero se ha pasado todo un día para prepararlo y la pitillera con ornamentos renacentistas les gusta mucho más que la lisa. ¿Y qué pasa en el campo? Los vestidos y aderezos son de siglos anteriores. El campesino no es cristiano, todavía es pagano.

Los rezagados retrasan la evolución cultural de los pueblos y de la humanidad, ya que el ornamento no está engendrado sólo por delincuentes, sino que comete un delito en tanto que perjudica enormemente a los hombres atentando a la salud, al patrimonio nacional y por eso a la evolución cultural. Cuando dos hombres viven cerca y tienen unas mismas exigencias, las mismas pretensiones y los mismos ingresos, pero no obstante pertenecen a distintas civilizaciones, se puede observar lo siguiente, desde el punto de vista económico de un pueblo: el hombre del siglo xx será cada vez más rico, el del siglo xviii cada vez más pobre. Supongamos que los dos viven según sus inclinaciones. El hombre del siglo xx puede cubrir sus exigencias con un capital mucho más pequeño y por ello puede ahorrar. La verdura que le gusta está simplemente hervida en agua y condimentada con mantequilla. Al otro hombre le gusta más cuando se le añade miel y nueces y cuando sabe que otra persona ha pasado horas para cocinarla. Los platos ornamentados son muy caros, mientras que la vajilla blanca que le gusta al hombre es barata. Éste ahorra mientras que el otro se endeuda. Así ocurre con naciones enteras. ¡Pobre del pueblo que se quede rezagado en la evolución cultural! Los ingleses serán cada vez más ricos y nosotros cada vez más pobres...

Sin embargo, es mucho mayor el daño que padece el pueblo productor a causa del ornamento, ya que el ornamento no es un producto natural de nuestra civilización, es decir, que representa un retroceso o una degeneración; el trabajo del ornamentista ya no se paga como es debido.

Es conocida la situación en los oficios de talla y adorno, los sueldos criminalmente bajos que se pagan a las bordadoras y encajeras. El

ornamentista ha de trabajar veinte horas para lograr los mismos ingresos de un obrero moderno que trabaje ocho horas. El ornamento encarece, por regla general, el objeto; sin embargo, se da la paradoja de que una pieza ornamentada con igual coste material que el de un objeto liso, y que necesita el triple de horas de trabajo para su realización, cuando se vende, se paga por el ornamentado la mitad que por el otro. La carencia de ornamento tiene como consecuencia una reducción de las horas de trabajo y un aumento de sueldo. El tallista chino trabaja dieciséis horas, el americano sólo ocho. Si por una caja lisa se paga lo mismo que por otra ornamentada, la diferencia, en cuanto a horas de trabajo, beneficia al obrero. Si no hubiera ningún tipo de ornamento —situación que a lo mejor se dará dentro de miles de años— el hombre, en vez de tener que trabajar ocho horas, podría trabajar sólo cuatro, ya que la mitad del trabajo se va, aún hoy en día, en realizar ornamentos.

Ornamento es fuerza de trabajo desperdiciada y por ello salud desperdiciada. Así fue siempre. Hoy significa, además, material desperdiciado y ambas cosas significan capital desperdiciado.

Como el ornamento ya no pertenece a nuestra civilización desde el punto de vista orgánico, tampoco es ya expresión de ella. El ornamento que se crea en el presente ya no tiene ninguna relación con nosotros ni con nada humano; es decir, no tiene relación alguna con la actual ordenación del mundo. No es capaz de evolucionar. ¿Qué ha sucedido con la ornamentación de Otto Eckmann, con la de Van de Velde? Siempre estuvo el artista sano y vigoroso en las cumbres de la humanidad. El ornamentista moderno es un retrasado o una aparición patológica. Reniega de sus productos una vez transcurridos tres años. Las personas cultas los consideran insoportables de inmediato; los otros, sólo se dan cuenta de esto al cabo de años. ¿Dónde se hallan hoy las obras de Otto Eckmann? ¿Dónde estarán las obras de Olbrich dentro de diez años? El ornamento moderno no tiene padres ni descendientes, no tiene pasado ni futuro. Sólo es saludado con alegría por personas incultas, para quienes la grandeza de nuestra época es un libro con siete sellos, y, al cabo de un tiempo, reniegan de él.

En la actualidad, la humanidad es más sana que antes; sólo están enfermos unos pocos. Estos pocos, sin embargo, tiranizan al obrero, que está tan sano que no puede inventar ornamento alguno. Le obligan a realizar, en diversos materiales, los ornamentos inventados por ellos.

El cambio del ornamento trae como consecuencia una pronta desvaloración del producto del trabajo. El tiempo del trabajador, el material empleado, son capitales que se derrochan. He enunciado la

siguiente idea: La forma de un objeto debe ser tolerable el tiempo que dure físicamente. Trataré de explicarlo: Un traje cambiará muchas más veces su forma que una valiosa piel. El traje de baile creado para una sola noche, cambiará de forma mucho más deprisa que un escritorio. Qué malo sería, sin embargo, si tuviera que cambiarse el escritorio tan rápidamente como un traje de baile por el hecho de que a alguien le pareciera su forma insoportable; entonces se perdería el dinero gastado en ese escritorio.

Esto lo sabe bien el ornamentista y los ornamentistas austríacos intentan resolver este problema. Dicen: «Preferimos al consumidor que tiene un mobiliario que, pasados diez años, le resulta inaguantable, y que, por ello, se ve obligado a adquirir muebles nuevos cada década, al que se compra objetos sólo cuando ha de substituir los gastados. La industria lo requiere. Millones de hombres tienen trabajo gracias al cambio rápido». Parece que éste es el misterio de la economía nacional austríaca; cuantas veces, al producirse un incendio, se oyen las palabras: «¡Gracias a Dios, ahora la gente ya tendrá algo que hacer!» Propongo un buen sistema: Se incendia una ciudad, se incendia un imperio, y entonces todo nada en bienestar y en la abundancia. Que se fabriquen muebles que, al cabo de tres años, puedan quemarse; que se hagan guarniciones que puedan ser fundidas al cabo de cuatro años, ya que en las subastas no se logra ni la décima parte de lo que costó la mano de obra y el material, y así nos haremos ricos y más ricos.

La pérdida no sólo afecta a los consumidores, sino, sobre todo, a los productores. Hoy en día, el ornamento, en aquellas cosas que gracias a la evolución pueden privarse de él, significa fuerza de trabajo desperdiciada y material profanado. Si todos los objetos pudieran durar tanto desde el ángulo estético como desde el físico, el consumidor podría pagar un precio que posibilitara que el trabajador ganara más dinero y tuviera que trabajar menos. Por un objeto del cual esté seguro que voy a utilizar y obtener el máximo rendimiento pago con gusto cuatro veces más que por otro que tenga menos valor a causa de su forma o material. Por mis botas pago gustoso 40 coronas, a pesar de que en otra tienda encontraría botas por 10 coronas. Pero, en aquellos oficios que languidecen bajo la tiranía de los ornamentistas, no se valora el trabajo bueno o malo. El trabajo sufre a causa de que nadie está dispuesto a pagar su verdadero valor.

Y esto no deja de estar bien así, ya que tales objetos ornamentados sólo resultan tolerables en su ejecución más mísera.

Puedo soportar un incendio más fácilmente si oigo decir que sólo se han quemado cosas sin valor. Puedo alegrarme de las absurdas y ridículas

decoraciones montadas con motivo del baile de disfraces de los artistas, porque sé que lo han montado en pocos días y que lo derribarán en un momento. Pero tirar monedas de oro en vez de guijarros, encender un cigarrillo con un billete de banco, pulverizar y beberse una perla es algo antiestético.

Verdaderamente los objetos ornamentados producen un efecto antiestético, sobre todo cuando se realizaron en el mejor material y con el máximo cuidado, requiriendo mucho tiempo de trabajo. Yo no puedo dejar de exigir ante todo trabajo de calidad, pero desde luego no para cosas de este tipo.

El hombre moderno, que considera sagrado el ornamento, como signo de superioridad artística de las épocas pasadas, reconocerá de inmediato, en los ornamentos modernos, lo torturado, lo penoso y lo enfermizo de los mismos. Alguien que viva en nuestro nivel cultural no puede crear ningún ornamento.

Ocurre de distinta manera con los hombres y pueblos que no han alcanzado este grado.

Predico para el aristócrata. Me refiero al hombre que se halla en la cima de la humanidad y que, sin embargo, comprende profundamente los ruegos y exigencias del inferior. Comprende muy bien al cafre, que entreteje ornamentos en la tela según un ritmo determinado, que sólo se descubre al deshacerla; al persa que anuda sus alfombras; a la campesina eslovaca que borda su encaje; a la anciana señora que realiza objetos maravillosos en cuentas de cristal y seda. El aristócrata les deja hacer, sabe que, para ellos, las horas de trabajo son sagradas.

El revolucionario diría: «Todo esto carece de sentido». Lo mismo que apartaría a una ancianita de la vecindad de una imagen sagrada y le diría: «No hay Dios». Sin embargo, el ateo —entre los aristócratas— al pasar por delante de una iglesia se quita el sombrero.

Mis zapatos están llenos de ornamentos por todas partes, constituidos por pintas y agujeros, trabajo que ha ejecutado el zapatero y no le ha sido pagado. Voy al zapatero y le digo: «Usted pide por un par de zapatos 30 coronas. Yo le pagaré 40». Con esto he elevado el estado anímico de este hombre, cosa que me agradecerá con trabajo y material, que, en cuanto a calidad, no están en modo alguno relacionados con la sobreabundancia. Es feliz. Raras veces llega la felicidad a su casa. Ante él hay un hombre que le entiende, que aprecia su trabajo y no duda de su honradez. En sueños ya ve los zapatos terminados delante suyo. Sabe dónde puede encontrar la mejor piel,

sabe a qué trabajador debe confiar los zapatos y éstos tendrán tantas pintas y agujeros como los que sólo aparecen en los zapatos más elegantes. Entonces le digo: «Pero impongo una condición. Los zapatos tienen que ser enteramente lisos». Ahora es cuando le he lanzado desde las alturas más espirituales al Tártaro. Tendrá menos trabajo, pero le he arrebatado toda la alegría.

Predico para los aristócratas. Soporto los ornamentos en mi propio cuerpo si éstos constituyen la felicidad de mi prójimo. En este caso también llegan a ser, para mí, motivo de contento. Soporto los ornamentos del cafre, del persa, de la campesina eslovaca, los de mi zapatero, ya que todos ellos no tienen otro medio para alcanzar el punto culminante de su existencia. Tenemos el arte que ha borrado el ornamento. Después del trabajo del día vamos al encuentro de Beethoven o de Tristán. Esto no lo puede hacer mi zapatero. No puedo arrebatarle su alegría, ya que no tengo nada que ofrecerle a cambio. El que, en cambio, va a escuchar la Novena Sinfonía y luego se sienta a dibujar una muestra de tapete es un hipócrita o un degenerado.

La carencia de ornamento ha conducido a las demás artes a una altura imprevista. Las sinfonías de Beethoven no hubieran sido escritas nunca por un hombre que fuera vestido de seda, terciopelos y encajes. El que hoy en día lleva una americana de terciopelo no es un artista, sino un payaso o un pintor de brocha gorda. Nos hemos vuelto más refinados, más sutiles. Los greganos se tenían que diferenciar por colores distintos, el hombre moderno necesita su vestido impersonal como máscara. Su individualidad es tan monstruosamente vigorosa que ya no la puede expresar en prendas de vestir. La falta de ornamentos es un signo de fuerza espiritual. El hombre moderno utiliza los ornamentos de civilizaciones anteriores y extrañas a su antojo. Su propia invención la concentra en otros objetos.

* * *

Dirigida a los chistosos con motivo de haberse reído del artículo Ornamento y delito (1910):

Queridos chistosos:

Y yo os digo que llegará el tiempo en que la decoración de una celda hecha por el tapicero de palacio Schulze o por el catedrático Van de Velde servirá como agravante de castigo.

Manifiesto Suprematista

Casimir S. Malevich

Por suprematismo entiendo la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas.

Los fenómenos de la naturaleza objetiva en sí misma, desde el punto de vista de los suprematistas carecen de significado; en realidad, la sensibilidad como tal es totalmente independiente del ambiente en que surgió.

La llamada "concretización" de la sensibilidad en la conciencia significa, en verdad, una concretización del reflejo de la sensibilidad mediante una representación natural. Esta representación no tiene valor en el arte del suprematismo. Y no solo en el arte del suprematismo, sino en el arte en general, porque el valor estable y auténtico de una obra de arte (sea cual sea la escuela a que pertenezca) consiste exclusivamente en la sensibilidad expresada.

El naturalismo académico, el naturalismo de los impresionistas, el cezannismo, el cubismo, etc..., en cierta medida, no son nada más que métodos dialécticos que, por sí mismos, no determinan en absoluto el valor específico de la obra de arte.

Una representación objetiva en sí misma (es decir, lo objetivo como único fin de la representación) es algo que nada tiene que ver con el arte; y, sin embargo, la utilización de lo objetivo en una obra de arte no excluye que tal obra tenga un altísimo valor artístico.

Pero para el suprematista siempre será válido aquel medio expresivo que permita que la sensibilidad se exprese de modo posiblemente pleno como tal, y que sea extraño a la objetividad habitual.

Lo objetivo en sí mismo no tiene significado para el suprematismo, y las representaciones de la conciencia no tienen valor para él.

Decisiva es, en cambio, la sensibilidad; a través de ella el arte llega a la representación sin objetos, al suprematismo.

Llega a un desierto donde nada es reconocible, excepto la sensibilidad.

El artista se ha desembarazado de todo lo que determinaba la estructura objetivo-ideal de la vida y del arte: se ha liberado de las ideas, los

conceptos y las representaciones, para escuchar solamente la pura sensibilidad.

El arte del pasado, sometido (por lo menos en el extranjero) al servicio de la religion y del Estado, debe renacer a una vida nueva en el arte puro (no aplicado) del suprematismo, y debe construir un mundo nuevo, el mundo de la sensibilidad.

Cuando en 1913, a lo largo de mis esfuerzos desesperados por liberar al arte del lastre de la objetividad, me refugie en la forma del cuadrado y expuse una pintura que no representaba mas que un cuadrado negro sobre un fondo blanco, los criticos y el publico se quejaron: "Se perdio todo lo que habiamos amado. Estamos en un desierto. ¡Lo que tenemos ante nosotros no es mas que un cuadrado negro sobre fondo blanco!" Y buscaban palabras aplastantes para alejar el simbolo del desierto y para reencontrar en el cuadrado muerto la imagen preferida de la realidad, la objetividad real y la sensibilidad moral.

La critica y el publico consideraban a este cuadrado incomprendible y peligroso... Pero no se podia esperar otra cosa.

La ascension a las alturas del arte no objetivo es fatigosa y llena de tormentos y, sin embargo, nos hace felices. Los contornos de la objetividad se hunden cada vez mas a cada paso, y, al fin, el mundo de los conceptos objetivos, todo lo que habiamos amado y de lo que habiamos vivido, se vuelve invisible.

Ya no hay imagenes de la realidad, ya no hay representaciones ideales; ino queda mas que un desierto!

Pero ese desierto esta lleno del espiritu de la sensibilidad no-objetiva, que todo lo penetra.

Yo tambien me senti presa de una inquietud, que asumio las proporciones de la angustia, cuando tuve que abandonar el mundo de la voluntad y de la representacion en el que habia vivido y creado y en cuya realidad habia creido.

Pero el extasis de la libertad no-objetiva me empujo al desierto donde no existe otra realidad que la sensibilidad, y, asi, la sensibilidad se convirtio en el unico contenido de mi vida.

Lo que yo expuse no era un "cuadrado vacio", sino la percepcion de la inobjetividad.

Reconoci que la cosa y la representacion habian sido tomadas por la imagen misma de la sensibilidad y comprendi la falsedad del mundo de la voluntad y de la representacion.

La botella de leche, ¿es el simbolo de la leche?

El suprematismo es el arte puro reencontrado, ese arte que, con el andar del tiempo, se ha vuelto invisible, oculto por la multiplicacion de las cosas.

Me parece que el arte de Rafael, de Rubens, de Rembrandt, etc..., para la critica y el publico no es mas que una concretizacion de cosas innumerables, que hicieron invisible el verdadero valor encerrado en la sensibilidad inspiradora. Solo la admiracion por el virtuosismo de la representacion objetiva sigue viva.

Si fuera posible extraer de las obras de los grandes maestros de la pintura la sensibilidad expresada en ellas -es decir, su valor efectivo- y esconderla, los criticos, el publico y los estudiosos del arte ni siquiera se darian cuenta de ello.

Por tanto, no hay que maravillarse si mi cuadrado parecia falto de contenido.

Si se quiere jugar una obra de arte basandose en el virtuosismo de la representacion objetiva, es decir, de la vivacidad de la ilusion, y se cree descubrir el simbolo de la sensibilidad inspiradora en la misma representacion objetiva, nunca se podra llegar al placer de fundirse con el autentico contenido de una obra de arte.

La mayoría de la gente vive todavia en la conviccion de que la renuncia a la imitacion de la amadisima realidad significa la ruina del arte, y, por tanto, observa con angustia como el odiado elemento de la sensibilidad pura -de la abstraccion- sigue ganando terreno.

El arte ya no quiere estar al servicio de la religion ni del Estado; no quiere seguir ilustrando la historia de las costumbres, no quiere saber nada del objeto como tal, y cree poder afirmarse sin la cosa (por tanto, sin la fuente valida y experimentada de la vida), sino en si y por si.

La sustancia y el significado de cualquier creacion artistica son menospreciados continuamente, precisamente como la sustancia del trabajo figurativo en general: y ello es asi porque el origen de cualquier creacion de forma esta siempre, por doquier y solo, en la sensibilidad.

Las sensaciones nacidas en el ser humano, son mas fuertes que el mismo hombre; deben interrumpir a la fuerza, a toda costa; deben adquirir una forma, deben ser comunicadas y situadas.

La invencion del aeroplano tiene su origen en la sensacion de la velocidad, del vuelo que ha tratado de asumir una forma, una figura; en efecto, el aeroplano no fue construido para el transporte de cartas comerciales entre Berlin y Moscu, sino para obedecer al impulso irresistible de la percepcion de la velocidad.

Naturalmente, cuando se trata de demostrar el origen y el fin de un valor, el estomago vacio, y la razon que esta a su servicio deben tener siempre la ultima palabra. Pero esto es algo muy distinto.

Esto tambien vale para el arte figurativo, es decir, para el arte, reconocido como tal, de la pintura. En la imagen artistica retratada por el señor Müller, o sea, en la representacion genial de la florista de la Potsdamer Platz, ya no se ve nada de la verdadera sustancia del arte ni de la sensibilidad inspiradora. Aqui la pintura es la dictadura de un metodo de representacion, cuya unica finalidad es presentar al señor Müller el ambiente en el que él vive y sus conceptos.

El cuadrado negro sobre fondo blanco fue la primera forma de expresion de la sensibilidad no-objetiva: cuadrado=sensibilidad; fondo blanco=la Nada, lo que esta fuera de la sensibilidad.

Y, sin embargo, la mayoria de la gente considera la ausencia de objetos como el final del arte y no reconoce el hecho inmediato de la sensibilidad hecha forma.

El cuadrado de los suprematistas y las formas derivadas de el se pueden comparar a los signos del hombre primitivo, que en su conjunto no querian ilustrar, sino representar la sensibilidad del ritmo.

El suprematismo no ha creado un mundo nuevo de la sensibilidad, sino una nueva representacion inmediata del mundo de la sensibilidad en sentido general.

El cuadrado se modifica para formar figuras nuevas cuyos elementos se componen de una u otra manera segun las normas de la sensibilidad inspiradora.

Si nos detenemos a mirar una columna antigua, cuya construccion, en el sentido de la utilidad, carace ya de significado, podemos descubrir en

ella la forma de una sensibilidad pura. Ya no la consideramos como una necesidad arquitectonica, sino como una obra de arte.

La vida practica, a la manera de un vagabundo sin techo, penetra en todas las formas artisticas y cree su motivo y su fin. Pero el vagabundo no reside mucho tiempo en el mismo sitio, y cuando se va (es decir, cuando la valoracion practica de una obra de arte ya no parece oportuna) la obra de arte vuelve a adquirir su pleno valor.

En los museos se colocan y cuidan celosamente las obras de arte antiguo, no porque se las quiera conservar con fines practicos, sino para gozar de su eterno valor artistico.

La diferencia entre el arte antiguo y el nuevo, sin objeto y sin utilidad, consiste en el hecho de que el pleno valor artistico del primero solo se reconoce cuando la vida, en busca de nuevas utilidades, lo abandona, mientras que el elemento artistico no aplicado del segundo corre delante de la vida y abre de par en par al puerta a la valoracion practica.

Y he aqui el nuevo arte no-objetivo como expresion de la sensibilidad pura, que no tiende hacia valores practicos, ni hacia ideas, ni hacia ninguna tierra prometida.

La belleza de un templo antiguo no procede del hecho de que sirviera de asilo a un determinado sistema de vida, o a la religion correspondiente, sino de su forma se deriva de una percepcion pura de relaciones plasticas. Tal percepcion artistica (que en la construccion del templo se hizo forma) es preciosa y viva para nosotros en todos los tiempos, mientras que el sistema de vida en el que el templo se construyo ya esta muerto.

Hasta ahora, la vida y sus formas de manifestarse se tomaban en consideracion desde dos puntos de vista: desde el material y desde el religioso. Se podia pensar que el del arte debiera llegar a ser el tercer angulo visual de la vida, con iguales derechos a los de los dos primeros; pero, en la practica, el arte (como una potencia de segundo orden) se pone al servicio de los que observan el mundo y la vida desde uno de los dos primeros puntos de vista. Tal estado de cosas contrasta extrañamente con el hecho de que el arte tiene una parte precisa en la vida de todas las edades y en todas las circunstancias, y que solo las obras de arte son perfectas y de vida eterna. El artista crea con los medios mas primitivos (con carbon, cerdas, madera, cuerdas de tripas o de metal), lo que la mecanica mas refinada y mas practica jamas sera capaz de crear.

Los partidarios de lo práctico creen que pueden considerar el arte como la apoteosis de la vida (de la vida práctica, por supuesto). En el centro de tal apoteosis está el señor Müller, o más bien la imagen del señor Müller (es decir, la imagen de la imagen de la vida). La máscara de la vida oculta el verdadero rostro del arte. Para nosotros el arte no es lo que podría ser.

Mientras tanto, el mundo mecanizado según criterios de utilidad podría ser efectivamente útil si tratase de procurar a cada uno de nosotros el máximo de tiempo libre a fin de que el hombre pueda cumplir su único y efectivo deber, aquel para el que nació, es decir, la creación artística.

Los que exigen construcción de cosas más útiles y más prácticas, queriendo vencer al arte o hacerlo esclavo, deberían tomar en consideración de que no existen cosas prácticas definitivamente construidas. ¿No bastan las experiencias de milenios para demostrar que lo práctico de las cosas dura bien poco?

Todo lo que se puede ver en los museos expresa de manera inequívoca el hecho de que ninguna cosa corresponde verdaderamente a su finalidad. ¡De otro modo nunca descansaría en un museo! Y si una vez pareció cómoda y práctica, era solo porque todavía no se conocía nada más cómodo.

¿Tenemos acaso el menor motivo para admitir que las cosas que hoy nos parecen prácticas y cómodas no estarán superadas mañana? Y después de todo esto, el hecho de que las obras de arte más antiguas hoy no parezcan menos bellas y menos evidentes que hace miles de años, ¿no merece ser tomado en consideración?

Los suprematistas han abandonado por su propia iniciativa la representación objetiva para llegar a la cima del verdadero arte no disfrazado y para admirar desde allí la vida a través del prisma de la pura sensibilidad artística.

En el mundo de la objetividad nada hay tan firme y seguro como creemos verlo en nuestra conciencia. Nuestra conciencia no reconoce nada que este construido a priori y para toda la eternidad. Todo lo firme se deja desplazar y transportar a un orden nuevo en un primer momento desconocido. ¿Por qué no se podría colocar todo ello en un orden artístico?

Las varias sensaciones que se completan y se contrastan, o mejor, las representaciones y los conceptos que surgen en forma visionaria en nuestra conciencia como reflejos de tales sensaciones, están en

constante lucha entre si: la sensacion de Dios contra la del Diablo; la sensacion del hambre contra la de lo bello; la sensacion de Dios tiende a vencer a la del diablo, y, al mismo tiempo, a la del cuerpo, y trata de hacer creible la decadencia de los bienes terrenales y el eterno señorío de Dios.

Tambien el arte esta condenado si no esta al servicio del culto de Dios (de la Iglesia). De la sensacion de Dios surgio la religion, y de la religion surgio la Iglesia. De la sensacion del hambre surgieron los criterios de lo practico y de tales conceptos surgieron los oficios y las industrias.

Ahora bien, las Iglesias y las industrias trataron de explotar en su propio interes las capacidades figurativas del arte, sacando de ellas cebos eficaces para sus productos (para los ideales-materiales y para los puramente materiales). Asi se unio lo util a lo agradable, como suele decirse.

El conjunto de los reflejos de las varias sensaciones en la conciencia determina la concepcion del mundo del ser humano. Dado que las sensaciones que influyen en el ser humano son distintas en las distintas epocas, se puede observar los mas maravillosos cambios en la "Concepcion del Mundo": el ateo se vuelve temeroso de Dios: el temeroso de Dios pierde la fe, etc... En cierta medida el ser humano se puede comparar a un radioreceptor complejo, que intercepta y emite una serie de ondas de sensaciones diversas, cuyo conjunto determina la susodicha vision del mundo.

Con ello, el juicio sobre los valores de la existencia se vuelve absolutamente variable. Solo los valores artisticos resisten a la corriente alternada de las diversas tendencias del juicio; de modo que, por ejemplo, las imagenes de santos o de dioses pueden ser guardadas sin vacilar en las colecciones de los ateos, desde el momento en que en ellas se manifiesta la sensibilidad artistica ya reconocida como pura forma (y, efectivamente, se guardan). Por tanto, tenemos continuamente nuevas ocasiones para convencernos de que las disposiciones nuestra conciencia -el "crear" practico- dan vida a valores siempre distintos (es decir, valores desvalorizados), y que nada, salvo la expresion de la pura sensibilidad subconsciente o consciente (o sea, nada mas que el crear artistico), es capaz de hacer palpables los valores absolutos. Asi pues, se podria llegar a una autentica practicidad en el sentido mas elevado de la palabra, si se adjudicase a esa sensibilidad consciente o subconsciente el privilegio de la disposicion figurativa.

Nuestra vida es una representacion teatral en la que la sensibilidad no objetiva se representa mediante la aparicion objetiva.

El patriarca no es más que un actor que quiere comunicar, mediante actos y palabras, una sensación religiosa (o más bien la forma religiosa de un reflejo de la sensación). El empleado, el herrero, el soldado, el contable, el general son partes de esta o aquella obra de teatro, representada por los personajes correspondientes, en la que los actores son arrebatados por tal extasis que confunden el drama (y su papel en el) con la vida misma. El verdadero rostro del ser humano se revela con dificultad a nuestros ojos; y si se interpela a alguien preguntándole quien es, responde: "Soy ingeniero, campesino, etc"; en suma, responde con la definición del papel que interpreta en algún drama de las sensaciones.

Semejante indicación del papel asumido también consta en el pasaporte junto al nombre y apellidos, de modo que resulte evidente y fuera de duda el hecho sorprendente de que el propietario del pasaporte es el ingeniero Ivan y no el pintor Casimir.

Finalmente, cada persona sabe muy poco de sí misma, porque el verdadero rostro humano no es reconocible tras la máscara que se considera el verdadero rostro.

La filosofía del suprematismo tiene todas las razones para desconfiar tanto de la máscara como del verdadero rostro, porque en general esta contra la realidad del rostro humano, o sea, de la figura humana.

Los artistas siempre se sirvieron preferentemente del rostro humano en sus representaciones, porque en él creyeron encontrar la mejor posibilidad de expresar sus propias sensaciones (la mímica multilateral, elástica y plena de expresiones ofrece, en efecto, tales posibilidades). Y, sin embargo, los suprematistas han abandonado las representaciones del rostro humano y del objeto naturalista en general, y han buscado signos nuevos para interpretar la sensibilidad inmediata y no los reflejos convertidos en forma de las distintas sensaciones, y ello porque el suprematista no mira ni toca: solamente percibe.

Así pues, podemos ver que, entre el siglo XIX y el XX, el arte descarga el lastre de las ideas religiosas y estatales que hasta esta época se había visto obligado a cargar, y así llega hasta el mismo, a la forma correspondiente a su verdadera sustancia, convirtiéndose en el tercer ángulo visual o punto de vista autónomo, con los mismos derechos que los otros dos ángulos visuales ya citados.

Antes y después, la sociedad estaba convencida de que el artista hacía cosas sin necesidad ni sentido de lo práctico; y no pensaba que tales cosas no prácticas resisten el paso de los milenios y siguen siendo

actuales, mientras que las cosas necesarias y practicas solo tienen pocos dias de vida.

La sociedad no ha deducido de ello que no conozca el valor efectivo de las cosas; y este hecho se ha convertido en la causa de los cronicos fracasos de cualquier practicidad. Los seres humanos podrian llegar a un verdadero y absoluto orden en sus relaciones reciprocas solo si quisieran formarlos y realizarlos en el espiritu de los valores inmortales. Despues de todo esto, es evidente que el elemento artistico deberia ser tomado en consideracion, bajo todos los puntos de vista, como algo decisivo; al no ser asi, las relaciones humanas estaran dominadas en todos los campos de la vida, no tanto por la anhelada tranquilidad del orden absoluto, cuanto por la confusion de los ordenes provisionales, ya que el orden provisional viene determinado por los criterios de los conocimientos contemporaneos, y tales criterios, como sabemos, son los que mas varian.

De todo ello resulta evidente, ademas, que tambien las obras de arte aplicadas a la vida practica, o bien usadas en la vida practica, quedan en cierta medida desvalorizadas. Solo cuando se liberen del peso de la eventual valoracion practica (es decir, cuando sean colocadas en un museo), y no antes, se reconocera su valor autentico (artistico).

Las sensaciones de correr, estar parado o sentado son, ante todo, sensaciones plasticas, que estimulan la creacion de los objetos de uso correspondientes, determinando tambien sus aspectos esenciales.

La mesa, la cama o la silla no son objetos utiles, sino formas de sensaciones plasticas. Por tanto, la conviccion general de que todos los objetos de uso cotidiano son el resultado de reflexiones practicas se basa en presupuestos falsos.

Tenemos innumerables ocasiones para convencernos de que nunca somos capaces de conocer la efectiva practicidad de las cosas, y de que nunca conseguiremos construir un objeto verdaderamente practico y correspondiente a su fin. Es probable que solo podamos percibir la sustancia de una absoluta correspondencia con la finalidad, pero solo en cuanto tal percepcion o sensibilidad es siempre no-objetiva. Toda las investigaciones que tienden a conocer la correspondencia con la finalidad de la objetividad son utopicas. La tendencia a encerrar la sensibilidad de una representacion consciente, o a sustituirla por tal representacion llevandola a una concreta forma utilitaria, ha tenido como consecuencia la realizacion de todas aquellas cosas correspondientes a la finalidad que, en verdad, han sido de muy poca utilidad, convirtiendose en algo ridiculo de un dia a otro.

Nunca se repetira bastante que los valores absolutos y reales pueden surgir exclusivamente de una pura creacion artistica, ya sea consciente o inconsciente.

El arte nuevo del suprematismo, que ha creado formas y relaciones de formas nuevas a base de percepciones transformadas en figuras, cuando tales formas y relaciones de formas se transmiten del plano del lienzo al espacio, se convierte en arquitectura nueva.

El suprematismo, tanto en pintura como en arquitectura, es libre de toda tendencia social o material.

Toda idea social, por grande y significativa que pueda ser, nace de la sensacion del hambre; toda obra de arte, por mediocre y sin significado que sea en apariencia, nace de la sensibilidad plastica. Seria hora de reconocer, por fin, que los problemas del arte, los del estomago y los del sentido comun estan muy alejados unos de otros.

Ahora que el arte ha llegado a ser el mismo, a su forma pura, no aplicada, por la vida del suprematismo, y que ha reconocido la infalibilidad de la sensibilidad no-objetiva, ahora intenta erigir un nuevo y verdadero orden, una nueva vision del mundo. Ha reconocido la no-objetividad del mundo y, en consecuencia, ya no se esfuerza en proveer de ilustraciones a la historia de las costumbres.

La sensibilidad no-objetiva fue en todos los tiempos la unica fuente de la creacion de una obra de arte; desde tal punto de vista el suprematismo no ha aportado nada nuevo; pero el arte del pasado, aplicado a la objetividad, acogio sin proponerselo una larga serie de sensaciones extrañas a su sustancia.

El arbol sigue siendo arbol, aunque el buho construya a su nido en una cavidad de su tronco.

El suprematismo, pues, abre al arte nuevas posibilidades, ya que, al cesar la llamada consideracion por la correspondencia con el objetivo, se hace posible transportar al espacio una percepcion plastica reproducida en el plano de una pintura. El artista, el pintor, ya no esta ligado al lienzo, al plano de la pintura, sino que es capaz de trasladar sus composiciones de la tela al espacio.