EL LISSITZKI: DE LA PINTURA A LA FOTOGRAFIA (1917-1934)

Autora: Gemma Reixach Villegas
Directora: Dra. Ma. Lluïsa Faxedas Brujats
Màster de Comunicació i Estudis Culturals
Universitat de Girona
Setembre 2012

Agraïments

Agreixo sincerament el suport que he rebut de la meva directora, Dra. Ma. Lluïsa Faxedas, per la seva ajuda i pels seus consells, i per estar al meu costat en tot moment.
Agreixo també als professors del Departament d'Art Contemporani, especialment a la Dra. Maria Recasens i la Dra. Ma. Josep Balsach, que durant el màster m'han deixat aproximar-me a algun dels temes d'aquest treball.
Agraeixo la infinita paciència d'en Joel, la Paula i l'Àlex, que han estat sempre al meu costat i m'han donat el seu suport incondicional.
A tots, moltes gràcies!

ÍNDEX

1. Introducció **3**

1.1 Motivacions 3

1.2 Plantejament i hipòtesi 5

1.3 Metodologia 11

2. L'obra pictòrica de El Lissitzki: els *Prounen* **14**

2.1 El context històric-artístic dels *Prounen* 14

2.2 Els *Prounen* 18

3. De la pintura a la fotografia **34**

3.1 Els fotoplàstics: un espai intermedi 34

3.2 Els fotogrames i la materialitat 38

3.3 *Fotopis*: «fotoescriptura» 43

3.4 Els fotomuntatges i la simultaneïtat 52

4. Conclusions **59**

5. Annex **66**

5.1 Fitxa tècnica de les obres 66

5.2 Textos 92

6. Bibliografia **98**

1. Introducció

1.1 Motivacions

El present treball d'investigació l'he concebut amb la voluntat d'endinsar-me en un dels períodes més apassionants però, alhora, més complexos de la Història de l'Art: les Avantguardes Russes. Un període on conflueixen diverses tendències artístiques que a la vegada adquireixen infinitat de matisos. Com deia: apassionant i complex. La idea de fer un treball sobre aquest període artístic m'ha acompanyat durant els cinc anys de la llicenciatura. És cert, també, que l'interès per les Avantguardes Russes fou una de les motivacions que em va empènyer a estudiar Història de l'Art als trenta anys. La passió per l'art em ve des de l'adolescència però, sens dubte, ha augmentat i s'ha ampliat a mesura que, amb els anys, en guanyava coneixement.

Els estudis de Disseny Gràfic i els tretze anys treballant com ha dissenyadora sempre m'han fet mirar amb molt d'interès l'art sorgit dins del període històric abans mencionat, però més concretament el que va des de la Revolució d'Octubre de 1917 i s'estén fins al 1934, any en que s'instaurà el realisme socialista a la Unió Soviètica sota el totalitarisme de Stalin. Tinc una predilecció especial, degut a la meva especialització professional, pel disseny editorial dels autors russos, existeixen obres, a parer meu, d'una bellesa inigualable; unes veritables meravelles gràfiques. Durant els anys en que era estudiant de llicenciatura vaig tenir l'ocasió de fer algun treball sobre aquest tema que tant temps ha portat interessant-me i a la vegada em va servir per temptejar el terreny. En el màster de Comunicació i Estudis Culturals, del qual forma part aquest treball, també he pogut desenvolupar algun treball sobre l'art rus del període, aquestes aproximacions, tot i que han esporàdiques i breus, han reafirmat els meus interessos i n'han descobert d'altres que m'han portat a escriure aquestes pàgines.

Aquest treball pretén ser un punt d'inici a l'hora de conciliar l'art i l'art aplicat. El disseny gràfic s'ha presentat sempre desvinculat de les grans obres artístiques. Les arts aplicades s'han mostrat separades dels grans moviments pictòrics, o si més no, n'han estat el seu colofó, tal i com es demostra en els estudis d'Història de l'Art que en molt poques ocasions se'ls hi dedica algun esment. Per què el disseny gràfic s'estudia de manera independent i marginal dels grans moviments històrics, quan ha subministrat l'oportunitat

de socialitzar les creacions artístiques? La diferenciació entre l'art i l'art aplicat s'ha de suprimir en un context on l'art és part de la quotidianitat. Els artistes soviètics foren pioners en aquest sentit i cada vegada més, durant els nostres dies, aquest és un aspecte que es posa constantment en qüestió. La influència de les innovacions dels artistes russos s'ha estès més enllà del seu àmbit geogràfic i cronològic i ha arribat fins els nostres dies, en les imatges sorgides de l'àmbit gràfic dels artistes de la Unió Soviètica s'establiren les bases del disseny gràfic dels anys posteriors, la recerca formal i la interrelació de diferents llenguatges artístics va desencadenar en uns postulats estètics dins l'àmbit gràfic que han arribat fins el dia d'avui.

Aprofito, doncs, aquesta oportunitat per desenvolupar una tasca que m'ha motivat des de fa molts anys i que fins avui no he pogut dur a terme: aproximar-me de manera concreta a l'art rus d'aquest període. Sóc conscient de que el temps i l'espai em limiten a l'hora de tractar un tema d'aquestes magnituds, però no volia deixar perdre l'ocasió de conèixer i estudiar les obres d'un dels artistes russos que he admirat durant anys: El Lissitski. Aquest treball d'investigació és una presa de contacte amb les avantguardes russes, però espero sincerament, que només sigui el començament d'una investigació molt més àmplia sobre el disseny gràfic soviètic que desitjo poder dur a terme en un futur pròxim.

1.2 Plantejament i hipòtesi

En el moment de plantejar-me un treball d'investigació sobre les avantguardes russes tenia clar que un dels temes centrals havia de ser les relacions entre els diferents llenguatges artístics que s'esdevingueren durant el període que va de 1917 a 1934, un moment en el qual les manifestacions gràfiques començaren a prendre rellevància i on confluïren diversos moviments i artistes de diferents procedències; molts artistes foren pintors, escultors, arquitectes, dissenyadors, tipògrafs i es vincularen a diferents moviments. La historiografia dels primers temps distingeix les Avantguardes Russes en dos períodes molt diferenciats, els quals s'han estudiat en dos etapes molt marcades: la primera fruit de les innovacions avantguardistes en contacte amb occident —les avantguardes russes o primeres avantguardes— i la segona sota la influència de la comunicació de masses —avantguardes soviètiques o segones avantguardes. En els estudis més reculats que engloben tot el període rus la cronologia varia segons els autors, per exemple Jean-Claude Marcadé la situa entre 1907 i 1927, data en que es relacionaria amb la introducció del Primer Pla Quinquennal de Stalin[1], en canvi, John Bowlt amplia el període des de 1902 fins al 1934[2], data en que s'aprovava per llei el realisme socialista en les arts[3]. En els estudis més recents la cronologia sembla més aviat unànime en aquest sentit i les dates s'acoten entre 1910 i 1934[4], a vegades es recula una mica més i es proposa el 1900 en comptes de 1910 o s'avança fins al 1940. Una cronologia més àmplia a parer nostre és la més adequada ja que no es pot concebre per separat, la recerca formal i conceptual encetada en el període prerevolucionari, concretada just després de la revolució d'Octubre, ja sigui en l'àmbit pictòric, cinematogràfic, lingüístic o literari encara té ressons en els primers anys del règim totalitari.

A principis dels anys deu a Rússia convivien diferents tendències, els artistes russos estaven en contacte amb les exploracions artístiques nascudes a occident durant la mateixa època, ja siguin les fauvistes, cubistes o futuristes, però tot i així, el artistes varen reivindicar un art d'arrel popular[5] que s'inspirava en les xilografies *loubok* i en les icones pri-

---

1 MARCADÉ, Jean-Claude (1995): *L'Avant-garde russe 1907-1927*. Paris: Flammarion.

2 BOWLT, John E. (1991): *Russian art of the Avant Garde: Theory and Crisitcism: 1902-1934*. Harvard University Press; New York: Thames and Hudson.

3 Al 1932 es dissolgueren els grups independents d'artistes a favor de les noves formacions depenents de l'Estat i al 1934 es va establir en el Congrès dels Escriptors Socialistes les noves polítiques artístiques.

4 PÉTROVA, E i MARCADÉ, Jean-Claude (2005): *La Russie à l'Avant-Garde, 1900-1935*. Bruxelles: Europalia. Russia: Mercatorfonds.

5 Per un desenvolupament de les arrels populars dins l'art rus, vegeu: PETROVA, Eugenia (2006): "Las raíces populares de la vanguardias rusas". A: DD. AA.: *Vanguardias Rusas*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza; Fundación Caja Madrid, 2006. pp. 21-29.

mitives, dins d'aquest context cal destacar el neoprimitivisme i a Natàlia Gontxarova. Un altre dels moviments nascuts en aquest context prerevolucionari fou el raionisme, liderat per Larionov i la seva companya, la ja esmentada Gontxarova.

El raionisme va tenir una vida molt curta i amb molt pocs seguidors, podem considerar aquest moviment com una síntesi del cubisme —per la distribució prismàtica de la superfície—, del futurisme —pel moviment—, i de l'orfisme —per la dinàmica de la llum mitjançant contrastos cromàtics, tanmateix, dins el raionisme s'inclou una novetat que esdevé característica d'aquest moviment, és la teoria de la radiació, que posa atenció sobre la condició material de la llum. El principi estructural de les obres raionistes és la descomposició de l'objecte del quadre en llum concentrada, en feixos de rajos o feixos lluminosos (raions) que despleguen l'espai del quadre en refraccions gairebé prismàtiques, fet que determina una forta dinamització. L'artista dins l'estètica raionista s'interessa per descobrir el poder de la radiació que posseeixen els objectes per naturalesa (Weiss, 1985), sembla que els quadres es trobin al marge de l'espai i del temps i ens evoca a les quatre dimensions.

En les pintures sorgides dins del moviment neoprimitivista i raionista ja s'estableixen algunes particularitats que els diferenciaven de l'art europeu, tanmateix, la diferència més notable sorgida en comparació a un moviment artístic europeu la trobem en la particular visió que tenien els artistes russos del futurisme. El futurisme rus neix amb el manifest del 1912: *Una bufetada al gust públic*, els arguments del text eren futuristes i fou signat per Burliuk, Kruchenij, Maiakovski i Khlébnikov, a Rússia no existia el cubisme o el futurisme en estat pur, sinó que s'utilitzava el mot cubofuturisme per fer referència a les representacions pictòriques dins d'aquest context. El nom fou encunyat per Malèvitx al 1913, l'utilitzà per designar unes obres on el principi dinàmic futurista s'insuflava un «sotrac», una «inquietud», a una construcció del tipus cubista.

He descrit breument tots aquests moviments per constatar la infinitat de manifestacions artístiques que es donaren durant el període prerevolucionari i per observar-ne els nombrosos matisos. El futurisme, a Rússia, englobava diferents disciplines, però la més difícil i alhora la menys estudiada és la que es troba en l'àmbit lingüístic, dins del context del formalisme rus. Els artistes russos proposaven un llenguatge transmental, el *Zaum*, on es dislocava la sintaxis, la mètrica i l'estructura dels mots, El *Zaum* segons els seus creadors té la capacitat de mostrar totes les formes d'expressió de l'ésser humà: de por, de joia, de

tristesa... El nom que cal recordar dins d'aquest àmbit és Maiakovski. En aquest moment neix el suprematisme, la primera vegada que apareix un obra dins el concepte suprematista és en l'exposició *0.10*, última exposició futurista, l'any 1915. El famós quadrat negre sobre fons blanc és col·locat aquí com una icona, la segona vegada que apareix és en l'òpera futurista *Victòria sobre el sol*[6].

El teixit artístic propi de les avantguardes russes dins l'àmbit pictòric es conclou durant els anys immediatament posteriors a la Revolució, aproximadament vers el 1924 amb la mor de Lenin, amb el nou panorama polític i amb les anomenades avantguardes soviètiques, on comença a prendre importància el cinema, la fotografia i el disseny gràfic, en front el potencial de la pintura. L'art després de la Revolució té altres finalitats com la de comunicar a les grans masses, canvia de suports per adaptar-se als ideals socialistes i es torna més concret. Molts artistes motivats pels seus pensaments polítics apostaren per ser els catalitzadors dels canvis socials, els matisos en l'àmbit artístic augmenten i es fan cada vegada més complexos; és el moment que el constructivisme es posiciona capdavanter enfront el suprematisme.

A partir dels anys vint, el constructivisme és divideix en dos fronts: el proposat per Pevsner i Gabo amb el Manifest del Realisme[7], que dóna valor tant a l'estètica com a allò utilitari, el qual tindrà una forta influència a Europa; el segon és la proposat per Ródtxenko i Stepanova, sota el Programa productivista. S'ha dit que «el productivismo desplaza las actividades investigadoras de lo abstracto a lo real, se opone a toda neutralidad y, aunque abarca a todas las artes, desarrolla en particular aquellas que, mas jóvenes, eran más activas en cuanto a "la edificación de una cultura comunista": el cine y el diseño gráfico»[8], una afirmació que analitzarem en profunditat ja que hem de veure si Lissitzki renuncia a la neutralitat i el potencial de les formes abstractes quan introdueix la fotografia en les seves creacions sota els postulats constructivistes.

Els anys vint a la Unió Soviètica resulten realment estimulants pel gran nombre de matisos que adquireixen les diferents tendències i llenguatges artístics que s'hi desenvolupen. La interrelació de llenguatges s'ha convertit en el fil conductor del meu estudi. Observant les obres d'alguns dels artistes russos no distingia un trencament entre les obres pictò-

---

6 Vegeu: BALSACH, Maria Josep (2006): "La Victoria sobre el sol: hacia un mundo sin objetos". A: DD. AA.: *Vanguardias Rusas*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza; Fundación Caja Madrid, 2006. pp. 45-51

7 El manifest està transcrit i desenvolupat a LODDER 1988: 35-42

8 DD. AA.: *1900 Arte de vanguardia Rusa: 1935*. Santiago de Compostela: Auditorio de Galicia, 1992. pp. 50

riques amb les gràfiques, les fotogràfiques o les arquitectòniques. Sempre he pensat que a les creacions avantguardistes dels artistes russos de la dècada dels anys deu s'hi afegiren les possibilitats de la tècnica al compàs de la progressiva industrialització de la Unió Soviètica. Malgrat tot, Malèvitx veia la tècnica com un perill i ho demostrava amb les següents paraules:

> «el arte ha vuelto a encontrar un nuevo mundo objetivo de motores y de máquinas, el mundo de la técnica, que deberá ser destruido al igual que el mundo objetivo de las artes académicas, y sólo entonces llegará la verdadera forma del nuevo mundo. Parte de los artistas revolucionarios, prendados de la constructividad, han caído en el abismo de lo viejo, ya que no se han dado cuenta de que el academicismo de las artes y el academicismo de la técnica son, en esencia, lo mismo» (citat a GORIACHEVA 2006: 86)[9].

Des de l'altre extrem del que proclamava Malèvitx, tots els artistes soviètics apostaren per la innovació tècnica i pel paper de l'artista especialitzat des de qualsevol tècnica, ja sigui com a enginyer o matemàtic, tal i com s'exposa al Manifest Realista:

> «no medimos nuestro trabajo con el metro de la belleza y no pensamos con el peso de la ternura y de los sentimientos. Con la plomada en la mano, con los ojos infalibles como dominadores, con un espíritu exacto como un compás, edificamos nuestra obra del mismo modo que el universo conforma la suya, del mismo modo que el ingeniero construye los puentes y el matemático elabora las fórmulas de las órbitas» (MICHELI 1999: 327).

Amb la progressiva adaptació de les possibilitats tècniques que se succeïren a partir de la dècada dels anys vint, es va canviar la manera de concebre l'art i l'artista i, alhora, es proposaren nous mitjans de difusió adaptats al nou panorama polític. L'assimilació dels nous mitjans tècnics, entre la qual cal comptar-hi les avantatges que oferia la fotografia, el cinema o la impremta, va desencadenar en nous formats de difusió que permeteren acostar l'art a les masses i el disseny gràfic n'afavorí la possibilitat. Ara bé, en alguns casos formalment i conceptualment, els continguts no eren nous, gairebé tots provenien de l'àmbit pictòric, escultòric o arquitectònic, dels primers anys de les avantguardes; estic pensant amb les similituds formals en l'ús de la tipografia en les creacions dels futuristes russos amb alguns dissenys tipogràfics constructivistes, o en les formes suprematistes que també es repeteixen en algun disseny d'època posterior, però que tanmateix, adquireixen altres significats dins del nou context polític.

---

[9] Són unes paraules totalment visionàries del que aparentment havia de passar a la Unió Soviètica a partir de l'any 1934 sota el règim estalinista.

La relació entre els diferents llenguatges artístics que percebia en les obres d'alguns artistes russos d'aquest període, em va portar a centrar l'anàlisi en un artista concret: El Lissitzki. Les seves creacions *Prounen* sorgides del contacte amb Malèvitx i el suprematisme, varen desenvolupar-se a través de les relacions amb l'arquitectura. De fet, ja s'han fet diversos estudis vinculant els *Prounen* amb l'àmbit arquitectònic, tan conceptualment com formalment[10], s'ha estudiat El Lissitzki i les seves obres *Proun* com una «evolució» de les tesis suprematismes; el suprematisme en tres dimensions i com una conclusió del moviment pictòric. Però, què passa amb la resta d'obres d'aquest autor, les sorgides sota les premisses de la comunicació de masses? S'han d'estudiar com nous plantejaments artístics sense cap vincle amb les seves creacions pictòriques dels anys immediatament posteriors a la Revolució, tal i com proposa algun dels estudis sobre l'artista? Peter Nisbet un dels reconeguts historiadors de El Lissitzki afirma «[…] el creciente interés de Lissitzky por la fotografía a lo largo de los años veinte está ligado a su progresiva decepción y abandono final del arte abstracto» (NISBET 1990: 66). No podríem veure les obres de El Lissitzki com les conciliadores del suprematisme i el constructivisme? L'artista abandona la pintura com a decepció cap a l'art abstracta i, conseqüentment, la recerca formal i conceptual encetada amb les seves obres *Proun* en les fotografies?

La pregunta que em mou a endinsar-me en aquest projecte de recerca és analitzar, si darrere les mutacions artístiques que se succeïren en l'obra de El Lissitzki per la progressiva adaptació dels nous procediments mecànics i el nou panorama polític hi hagué un nou plantejament formal i conceptual completament desvinculat de l'àmbit pictòric, o tot el contrari, si les obres dels anys posteriors tot i trobar-se sota els paràmetres de la ideologia socialista encara mantenien les idees que el portaren a crear els seus *Proun*[11]. Degut a la gran quantitat d'obra d'aquest autor durant els anys que volem emmarcar el nostre estudi, em centraré en les seves creacions fotogràfiques que, per altra banda, han estat les menys estudiades i són molt representatives del que proposaven en les línies anteriors.

---

[10] Vegeu: CHAN-MAGOMEDOV, S.O (1990): "Un nuevo estilo: El suprematismo tridimensional y los prounen". A: *El lissitzky: 1890-1941: Arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo.* Madrid: Fundación Caja de Pensiones. pp. 35-45 o MARCHÁN, Simón (1954): "El Lissitzky (1890-1941): de la pintura a la arquitectura". *Goya.* Revista de arte publicación bimestral de la Fundación Lázaro Galdiano. Núm. 108 (maig-juny 1972). Madrid: la Fundación Lázaro Galdiano, pp. 363-369

[11] Aquest aspecte s'ha apuntat en diverses ocasions, sobretot a propòsit dels primers fotogrames. Tanmateix, no s'ha desenvolupat ni analitzat en profunditat en cap de les seves fotografies, ni en els fotogrames, ni en les fotografies sota el concepte de *Fotopis* com tampoc en els fotomuntatges. Això, doncs, serà la finalitat d'aquest treball. Vegeu: TUPITSYN 1999: 27, nota 84 o TUPITSYN 1991: 6; NEMIROVSKAYA 1990: 74 o bé, DRUTT 1999: 5-17, aquest últim és el que desenvolupa les relacions més extensament, però en cap cas en fa un anàlisi en profunditat. Peter Nisbet fa el paral·lel entre l'arquitectura i la fotografia, sempre deixant de banda el paper fonamental, a parer nostre, que va desenvolupar la pintura (NISBET 1990: 67-68)

La fotografia és utilitzada en totes les seves creacions a partir de principis dels anys vint, ja siguin les pictòriques —a mode de *collage*—, les gràfiques o en el disseny d'exposicions. Cal destacar, a més, la gran quantitat de fotogrames sorgits a partir de la tècnica d'exposició fotogràfica, per dur a terme aquesta investigació em semblava indispensable analitzar els vincles entre la pintura i la fotografia de les obres de El Lissitzki per poder veure aplicada la hipòtesi de treball que plantejava.

En el treball volem defensar la hipòtesi de que els postulats estètics sorgits de les obres pictòriques de El Lissitzki es mantenen tot i els canvis polítics i socials que es varen esdevenir a la Unió Soviètica en els anys posteriors. La nostra investigació vol argumentar que les obres que han estat considerades com un paradigma de la comunicació visual, les dels últims anys de la dècada dels vint i les de principis dels trenta, encara conserven, intrínsecament, les formules creatives dels primers anys després de la Revolució, les que es troben encara sota les influències avantguardistes de la dècada dels anys deu.

La investigació d'aquest període històric i d'aquest artista d'origen rus en concret, resulta rellevant per comprendre la nostra cultura visual, els postulats estètics sorgits del contacte entre la pintura i la tècnica del període rus segueixen vigents en la nostra societat tot i els canvis tecnològics i socials. Les innovacions tecnològiques permeten una major difusió i, per tant, socialitzen l'art; només cal que pensem què ha representat avui la implantació d'Internet i les xarxes socials. L'art es redefineix constantment per adaptar-se a les demandes socials.

1.3 Metodologia

Per portar a terme el treball d'investigació que proposo, les relacions entre la pintura i la fotografia en l'obra de El Lissitzki, el que primer em vaig plantejar fou l'apartat metodològic. El tema, el context i la cronologia en la que volia emmarcar el treball els tenia clars ja que estaven imbuïts per motivacions acadèmiques i professionals. La primera pregunta que em va sorgir era com havia d'introduir-me dins d'un tema que té centenars d'entrades bibliogràfiques i fer-lo adient per a un treball de recerca i adequat a l'espai de temps requerit. Tenia clar què volia fer, però sabia que les meves intencions em podien dur a una tasca inacabable que m'allunyés dels meus propòsits a conseqüència de la grandària del tema que volia tractar, per això, fou indispensable establir una bona metodologia de treball.

En un primer moment doncs i de manera embrionària, vaig voler fer un sondeig a la bibliografia genèrica sobre el període rus entre els anys 1910 fins al 1934, amb aquesta visió de conjunt havia de poder concretar el tema del treball. Efectivament, en la primera presa de contacte amb la bibliografia seleccionada vaig establir una primera hipòtesi general de treball: tot i el canvi de context social eren evidents les relacions formals i conceptuals entre les creacions prerevolucionàries, concretades just després de la Revolució, i les sorgides sota els paràmetres de la comunicació de masses, principalment en l'àmbit del disseny gràfic. Aquesta primera idea em va dur a preguntar-me sobre si el que intuïa de manera general ho podia aplicar a un artista en concret: El Lissitzki.

El següent pas va ser centrar-me en l'obra de El Lissitzki seleccionant la bibliografia que fa referència a aquest artista, ja siguin els catàlegs d'exposicions a nivell nacional o també els internacionals; cal tenir present que en els últims anys ha augmentat considerablement la bibliografia sobre aquest període rus, concretament a partir dels anys noranta del segle passat, moment en que es dissolgué la Unió Soviètica i l'hermetisme propi de l'estat comunista; obres que durant anys havien estat amagades van ser vistes per primera vegada a occident i van proliferar les exposicions sobre l'art rus. Una de les referències bibliogràfiques que resulten indispensables per a l'estudi de El Lissitzki és el llibre editat per la seva dona Sophie Lissitzky-Küppers, on es troben el recull de totes les seves obres, els escrits teòrics de l'artista i els escrits d'altres autors de l'època que hi fan referència.

Tota la bibliografia que ja he mencionat ha format part de la gènesi del treball i alhora m'ha servit per establir l'estat de la qüestió. A partir d'aquí, tenint present la hipòtesi que

m'havia formulat, havia d'acotar l'estudi en una recerca bibliogràfica de les obres pictòriques d'aquest artista: els *Prounen*, havia de poder conèixer sobradament sota quines premisses, tan conceptuals com formals, sorgeixen les seves obres *Proun*. Un cop estudiades les obres pictòriques de El Lissitzki m'havia de formular noves hipòtesis que s'havien de veure aplicades, si es donava el cas, en la seva obra fotogràfica posterior. Per això, ens ha estat indispensable un estudi acurat dels fotogrames, fotografies i fotomuntatges dels anys posteriors, analitzant-ne les possibles relacions formals i conceptuals amb l'àmbit pictòric; de totes les obres fotogràfiques sorgides de les diferents tècniques he escollit les més representatives i m'han servit per dur a terme un anàlisi comparatiu.

Les conclusions sortiran del diàleg entre les hipòtesis amb el resultat de l'anàlisi de les obres. En aquest estadi de la investigació haig de poder respondre a la pregunta que em feia com punt de partida pel treball: si darrere les mutacions artístiques que se succeïren en l'obra de El Lissitzki hi ha un nou plantejament estètic completament desvinculat del pictòric o una progressiva apropiació de les possibilitats tècniques que donaren com a resultat noves formes visuals amb nexes amb la pintura.

1.3.1 Parts del treball

El treball constà de tres parts: la primera és una introducció que es compon d'un apartat on explico les motivacions que m'han dut a realitzar aquest treball de recerca, les hipòtesis plantejades i la metodologia. La segona part, és un estudi de les obres pictòriques de El Lissitzki: els *Prounen*, en aquesta es planteja tant un anàlisi teòric com formal. No és la nostra intenció fer un estudi del suprematisme, hi ha una àmplia bibliografia al respecte i aquesta no és la finalitat de la investigació perquè s'allunya dels propòsits del treball i, alhora, el tema desbordaria les pautes temporals que es marquen per un estudi d'aquestes característiques.

No obstant això, els postulats suprematistes tenen molt a veure amb els *Prounen* i no podrem evitar de fer-ne algun esment, de fet, El Lissitzki en els seus escrits teòrics parla de la seva visió del suprematisme. El seu punt de vista sobre aquesta tendència artística serà la que utilitzarem per argumentar el treball. El Lissitzki fou el traductor de molts dels textos de Malèvitx —tot i que no s'acabaren de publicar mai—, una tasca que va realitzar mentre estava ingressat en un sanatori europeu per una llarga malaltia que el va dur a la mort al 1941.

Com ja he comentat, els *Prounen* han estat un dels aspectes més estudiats de l'obra de El Lissitzki, tanmateix, per dur a terme la tasca de la que ens volem ocupar en les pròximes línies resulta indispensable fer-ne la nostra pròpia valoració, tenint en compte els diferents estudis que se n'han fet. Partirem doncs, de fonts secundàries però també dels escrits del propi Lissitzki, hem de poder conèixer sota quins paràmetres neix aquest concepte, per després veure'l aplicat, si s'escau, a les fotografies del mateix autor.

En la tercera part del treball analitzarem les obres fotogràfiques de El Lissitzki, primer de tot des d'un punt de vista teòric per després fer-ne un anàlisis formal. Ens centrarem en les obres sorgides sota el concepte de *Fotopis*, els fotogrames i els fotomuntatges, per fer-ho escollirem les obres més representatives perquè a partir de l'any 1922, el material fotogràfic del que disposem, augmenta considerablement. Tancarem el treball amb les conclusions que, com ja he comentat, sorgiran de enfrontar les hipòtesis sorgides de l'anàlisi dels *Prounen* amb les obres fotogràfiques.

2. L'obra pictòrica de El Lissitzki: els *Prounen*

2.1 El context històric-artístic dels *Prounen*

El Lissitzki, entre 1919 i 1924, va realitzar una sèrie de pintures sota el concepte de *Proun* que han estat una de les majors aportacions de l'artista a la Història de l'Art. El Lissitzki prèviament a aquestes dates, just abans de la revolució d'Octubre de 1917, realitzava estudis d'edificis, ja sigui de la seva ciutat natal, Smolensk, o Vitebsk, que l'acolliria anys més tard. Es conserven de principis dels anys deu esbossos d'edificis italians realitzats durant un viatge que va fer per Europa, ara bé, podríem dir que la seva carrera artística comença amb la Revolució[12] ; les obres anteriors les podem considerar estudis propis de les Belles Arts, tot i que no hi ha dubte que demostra una gran habilitat.

Durant el 1917, El Lissitzki realitza els primers llibres jiddisch que contenen magnífiques il·lustracions; amb la Revolució Russa hi hagué un renaixement jueu —no parlem de l'àmbit religiós sinó de protagonisme socialment i culturalment. Cal tenir present que el règim tsarista era profundament antisemita i amb l'abolició dels tsars, els jueus varen poder reivindicar els seus drets culturals que havien estat oprimits durant anys. Dins d'aquest context històric i artístic trobem un taüt de fusta amb forma de rotlle de la Torà, per a la *Llegenda de Praga* de M. Broderson, amb apreciacions miniaturistes o, també, el llibre *Chad Gadya* (El conte de la cabra) que il·lustrava una cançó cantada per les famílies jueves la primera nit de la Pasqua de Resurrecció i que simbolitza l'opressió del poble jueu (PUTS 1990: 15).

El seu origen jueu el va posar en contacte amb Marc Chagall, l'artista el va convidar com a professor d'arts gràfiques i arquitectura a l'institut d'art que va fundar a Vistesbk[13] i és aquí on per primera vegada, té contacte amb Malèvitx i les experiències suprematistes. Cal destacar les similituds formals entre els primers contes il·lustrats de El Lissitzki amb les obres de Chagall, en els dibuixos de El Lissitzki s'aprecia una certa tendència a la geometrització, sobretot en els esbossos pel llibre fet a Kiev al 1919 i que contenia deu litografies amb els temes de *Chad Gadya*. Un conte fet al mateix any que l'artista coneix Malèvitx a Vitesbk, on també fou convidat com a professor a l'acadèmia d'art dirigida per Chagall.

---

[12] Segons la seva autobiografia durant el 1916 i el 1917 pren part de les mostres d'art de *Mir Iskusstva* i *Bubowi Valet*, aquesta la trobem publicada a DD.AA.: El lissitzky: 1890-1941: Arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1990.

[13] *Khudojestvenno-praktischeski Institut* (Institut d'Art i Tècnica).

A partir d'aquestes dates s'observa en l'obra de El Lissitzki un canvi radical, sobretot per l'assimilació de les fórmules suprematistes. Els artistes sota els postulats de Malèvitx apostaven per un art no-objectiu, alliberat de qualsevol representació objectual, fundat sobre sòlids geomètrics i colors plans. La primera obra que l'artista realitza sota aquests paràmetres és *Derrota dels blancs amb el vermell*, tanmateix, El Lissitzki li assigna un significat concret, molt diferent a allò que proposava Malèvitx en les seves obres suprematistes, on promulgava una vessant espiritual que no era present en la litografia de El Lissitzki; en el pòster, l'artista estava fent propaganda política; recordem que era el moment de la guerra civil russa que s'esdevingué entre el 1918 i el 1921, on s'enfrontaren l'exèrcit Blanc —en pro de la monarquia— i el Roig —sota els ideals comunistes.

El pòster *Derrota dels blancs amb el vermell* neix en el context del grup Unovis, format a Vitebsk[14] i sota el lideratge de Malèvitx. Les tesis que infonia el grup eren a favor del suprematisme, les sigles volen dir *Utverditeli Novogo Iskusstva* (Els fundadors del nou art). El grup va tenir una durada curta, des de 1920 fins al 1922, però durant els anys que va estar actiu va contribuir a difondre les idees suprematistes. Entre els membres del grup hi havia tant alumnes com professors, destaquen els noms de Il'ia Chashnik, Vera Ermaolaeva, Nikolai Suetin i el mateix Lissitzki, a més a més de Malèvitx. A partir d'aquest grup l'escola es va convertir en un nou tipus de institució artística on es combinava la investigació, l'educació i algun treball del tipus pràctic[15], val a dir que la formació i les reivindicacions artístiques de Malèvitx anaven en contra la voluntat de Chagall, de fet, van aprofitar una absència del director de l'escola, l'any 1920, per fundar-lo. Chagall defensava un art d'arrel «tradicional» i, per això, es convertí en un ferm contrincant de Malèvitx, en les seves memòries el recorda de manera despectiva: «[…] un tercer professor, que vivia a la mateixa acadèmia, s'envoltava de dones, pres d'un misticisme "suprem àtic"» (González 2003: 33). Chagall empès per les nombroses crítiques al seu sistema educatiu i veient que el suprematisme es guanyava el suport de professors i alumnes va renunciar al càrrec de director deixant-lo a mans de Malèvitx.

---

[14] Per una aproximació a l'escola d'Art de Vitebsk: Semenovna, Aleksandra: *Vitebsk: the life of art.* New Haven: Yale University Press, 2007.

[15] En la mateixa època també hi havia a Moscou la Vjutemas o Vkhutemas, el nom és una abreviació de *Vysshie gosudarstvenney khudozhestvenno-technicheskie masterskie*: Tallers Superiors Artístics y Tècnics de l'Estat. Era un intent de fundar una escola de disseny a Rússia, de les mateixes característiques que la Bauhaus, on es formessin els nous «artistes-constructors» del nou context socialista, les seves premisses havien de ser sintetitzar l'art amb la vida i l'art amb la tecnologia (Lodder 1988: 111-143). A l'escola hi impartiren classes Malèvitx i El Lissitzki, l'últim hi va anar al 1921 com a degà de la facultat d'Arquitectura. En una segona ocasió, l'any 1925, després de la seva convalescència per Europa va tornar a Rússia i fou professor de decoració a la mateixa escola.

Una de les principals premisses del suprematisme era la de crear un estil universal que havia d'aplicar-se a totes les manifestacions artístiques; a la pintura, a la música, al teatre, a l'escultura o al disseny de llibres. En la publicació *Suprematisme: 34 dibuixos*, feta pel grup Unovis s'estableix la síntesi de les idees proposades per Malèvitx, el quadrat vermell era el símbol del grup. El text es va convertir en un manual pràctic, en la història del suprematisme i, alhora, servia com a avaluació per a les futures possibilitats del moviment artístic. En aquesta història del suprematisme, Malèvitx ensenyava el seu desenvolupament i donava molta importància al quadrat, al cercle i a la creu negres perquè els considerava les formes més importants i bàsiques per a qualsevol creació suprematista. A més, en el text de la publicació hi havia exposada la classificació de les diferents etapes del suprematisme: «el suprematismo se divide en tres esdadios que corresponden al número de los cuadrados negro, rojo y blanco»[16] (MALEVICH 2007: 287).

Les idees sorgides d'aquesta publicació, que portava implícita la veu de Malèvitx, es varen establir els fonaments del nou llenguatge visual, el qual fou utilitzat per molts dels artistes russos del període. Malèvitx en la presentació de *Suprematisme: 34 dibuixos* manifestava que la pintura de cavallet estava acabada i que s'havia de traspassar el sistema suprematista a altres àmbits de la creació artística.

> «[…] No se puede hablar de suprematismo pictórico. Hace mucho tiempo que la pintura tuvo su hora y el mismo pintor es hoy un prejuicio del pasado. […] Después de haber establecido los planos concretos del sistema suprematista, la evolución ulterior del suprematismo, en lo sucesivo arquitectónico, la confío a los jóvenes arquitectos, en el sentido amplio del término, pues veo la época de un nuevo sistema de arquitectura sólo en ella» (citat a FAUCHEREAU 1992: 44).

Amb aquestes paraules de Malèvitx queda clar quina havia de ser l'evolució natural del suprematisme, són un testimoni directe les obres dels anys posteriors dins el context d'Unovis i les dels anys següents, abans del seu retorn a la pintura de cavallet a finals dels anys vint. El gran teòric del suprematisme va treballar en un tipus de projectes anomenats *Planites*, unes estructures que semblaven habitables i que gravitaven en l'espai com a minúsculs planetes, estaven realitzats a partir de formes geomètriques paral·lelepípedes flotants composades de manera harmònica, estaven pensats per ser fets amb cartró tot i que actualment només se'n conserven els esbossos.

---

[16] El que proposava Malèvitx no es correspon exactament a la cronologia de les obres sinó que sembla ser que apostava per un treball didàctic i no tant històric, aquesta idea la veiem argumentada per Milner (MILNER 1996: 173).

Un altre de les propostes de Malèvitx per acostar el suprematisme a l'arquitectura foren els *Arquitectons*, un tipus de construccions a mig camí entre l'escultura i l'arquitectura, en els quals aplicava, altra vegada, les formes sorgides del suprematisme. Segons les paraules del mateix artista: «se puede llamar arquitectones a fórmulas arquitectónicas según las cuales es posible conferir formas a los edificios arquitectónicos» (citat a FAUCHEREAU 1992: 47).

L'arquitectura havia de ser l'etapa posterior en que s'havia de desenvolupar el suprematisme, la idea ja va sortir en els anys en que estava actiu el Grup Unovis i és aquí on, El Lissitzki, realitzava per primera vegada un *Proun*, una pintura que semblava voler fer realitat la teoria de Malèvitx.

2.2 Els *Prounen*

El Lissitzi va connectar amb les idees de Malèvitx que veien l'arquitectura com el quart estadi del suprematisme, després de l'etapa negre, la de color i la blanca i va voler aplicar els principis de Malèvitx a les seves obres pictòriques[17]. Les tesis suprematistes estaven en els fonaments de la seves pintures, tanmateix, El Lissitzki els hi va donar un enfocament completament nou a través dels *Prounen*.

L'objectiu del suprematisme era la construcció d'un nou món a través de l'art i de totes les disciplines artístiques, segons les paraules del propi Lissitzki, s'havia de reconstruir la vida desacreditant els conceptes de: classes, nacions, patriotisme i imperialismes; s'havia de reconstruir les ciutats fusionant els diferents elements: les cases, les cantonades, els carrers, etc. L'alienació creava una gran confusió, dins del caos que representaven els símptomes de la modernitat s'esdevingué el suprematisme, que exaltava el quadrat com la font de l'expressió creativa i, després, va arrencar el comunisme com a símbol del treball col·lectiu. (LISSITZKY-KÜPPERS 1992: 331).

En el text del Lissitzki *El suprematisme en la reconstrucció del món 1920* trobem exposada quina efecte va tenir el moviment en la reconstrucció de la nova vida:

> «At present we are living through an unusual period in time a new cosmic creation has become reality in the world creativity from within ourselves which pervades our consciousness. for us SUPREMATISM did not signify the recognition of an absolute form which was part of an already-complete universal system. On the contrary her stood revealed for the first time in all its purity the clear sign and plan for a definite new work never before experienced – a world which issues forth from our inner being and which is only now in the first stage of its formation. For this reason the square of suprematism became a beacon» (LISSITZKY-KÜPPERS 1992: 331).

L'art havia de deixar de ser una anècdota o una expressió de la individualitat de l'artista, havia de convertir-se en el símbol que havia de portar a la construcció de la nova realitat, una realitat d'arrel col·lectiva i que hauria d'adquirir entitat a través de l'art. «L'art per l'art» ja no era vàlid i els artistes suprematistes havien d'eliminar la idea de «pintar per

[17] Les creacions arquitectòniques també interessaven a El Lissitzki i els projectes d'arquitectura foren una de les seves passions, tot i que val a dir que mai va poder veure'n cap de realitzat. L'escassetat de materials i la duresa econòmica que va dominar la Unió Soviètica durant els anys vint del segle passat varen fer avortar tots els projectes constructius. Tanmateix, a través dels esbossos ens podem fer una idea molt nítida del que pretenia l'artista amb la creació dels edificis que proposava. Cal destacar els projectes per el *Wolkenbügel* (1924), l'edifici *Pravda* (1925), el disseny per club esportiu per el parc Gorky (1925)

amor a pintar» (LISSITZKY-KÜPPERS 1992: 332); l'artista havia de ser el fundador del nou món en el procés de reconstrucció sota els paràmetres de la Revolució.

Per portar a terme els seus propòsits i fer de l'art el vehicle de la utopia russa, s'havien d'aventurar més enllà de les fronteres de la pintura, havien d'assimilar els objectius del suprematisme i fer-los realitat a través de l'arquitectura. El món que proposaven els artistes s'aconseguiria transformant els individus i les ciutats; els primers a través del socialisme i, les segones, a través de les propostes artístiques del suprematisme. La idea era deixar de banda les construccions individuals per crear ciutats senceres a través de construccions dinàmiques, tenint en compte la disposició del ritme, l'espai i el temps. Uns conceptes que, com veurem, els trobarem aplicats en les obres pictòriques de El Lissitzki: els *Prouns*.

L'artista va partir d'aquests principis per desenvolupar les pintures sota el concepte de *Proun*. Durant el 1919, a l'estudi de Vitebsk, El Lissitzki realitzava els primers quadres, el concepte parteix de vincular el llenguatge visual suprematista amb les possibilitats que li oferia l'arquitectura, la unió dels dos àmbits va desembocar en el que ell va anomenar *Proun*. Ara bé, el nom no fou encunyat fins un any després de realitzar el primer, l'artista no va rebel·lar mai el significat concret. Henk Puts (PUTS, 1990: 17) ha suggerit que la paraula podia haver sortit de la contracció de l'expressió russa *Prokt unovisa* (Disseny arquitectònic d'Unovis) o de la fórmula llatina *Pro Unovis*, una altra possibilitat remetria a les sigles de *Proekt utverzhadenya novogo* (Disseny per a la confirmació d'allò nou). Tenint en compte que la seva primera representació pictòrica d'un *Proun* va sorgir dins del context del grup, és possible que el nom nasqués d'alguna de les contraccions anteriors i que contingui la paraula Unovis tal i com suggereix Puts.

En tot cas, la definició és ambigua; diu d'on pot haver sortit però no el que representa, talment igual que els seus *Prounen*. En una carta de ABC – *Beiträge zum Bauen*, de Basle al 1925 deia:

> «[…] I cannot define absolutely what 'Proun' is, for this work is not yet finish; but I can try to define a few things which are already clear. At my early exhibitions in Russia, I noticed that the visitors always asked: what does it represent? – for they were used to looking at pictures which had been produced on the basis that they were to represent something. My aim – and this is not only my aim, this is the meaning of the new art – is not to represent, but to form something independent of any conditioning factor. To this thing I gave the independent name Proun […]». (LISSITZKY-KÜPPERS 1992: 358)

Per l'artista, els *Prounen* formaven una realitat independent que s'aconseguia mitjançant l'aplicació de tots els elements que conformaven el coneixement modern, a més a més de tots els sistemes o mètodes que s'estaven duent a terme en aquell moment dins l'àmbit artístic, de la mateixa manera que el pintor de pintures[18] usava la seva òptica, la psicologia, la història... en les seves pintures. Hem de veure els *Prouns* com una síntesi dels plantejaments dels artistes de l'època i dels objectius del nou art, el mateix Lissitzki va definir: «Proun is the name we gave to the stage on the road to neoplasticism, which is rising on the ground fertilized by the dead bodies of pictures and their painters [...] The artist is turning from an imitator into a constructor of the new world of objects» (LISSITZKY-KÜPPERS, 1992: 347).

Els *Prounen* eren la representació d'un espai ideal, un punt entremig de la pintura i l'arquitectura i les paraules de El Lissitzki afirmen aquesta idea: «creé el Proun como estación de transbordo de la pintura a la arquitectura»[19] (citat a MARCHÁN 1954: 368). El que pretenia El Lissitzki era reconstruir un espai absolut utilitzant l'imaginari visual suprematista, juntament amb les concepcions espacials que li subministrava el seu coneixement arquitectònic[20]. L'artista es va allunyar de les superfícies planes pròpies del suprematisme i va introduir la sensació d'universalitat a través de la tercera dimensió, com se'n desprèn dels seus textos: l'art de la imitació estava esgotat, l'artista havia de convertir-se en el constructor d'un nou món d'objectes; els *Prouns* semblen ser el pas previ, un assaig general, a les que podrien ser les aplicacions arquitectòniques al món real.

Els *Prouns* són superfícies visuals que poden ser contemplades per tots els costats sense que hi hagi una jerarquia marcada, l'espectador és qui escull el punt de vista. Per aconseguir aquest efecte usa la tècnica perspectiva axonometria, que li permet eliminar la posició fixa de l'espectador que havia establert Alberti en el tractat *De Pictura* (1435-1436). Si observem els primers quadres *Proun*, realitzats al 1919, com ara el *Proun 23, núm. 6* [Fig. 1] o el *Proun 5 A* [Fig. 2], veurem que s'ha trencat per complet la mirada immòbil de l'espectador[21].

---

[18] Utilitzo aquesta redundància perquè és la mateixa que fa El Lissitzki en la carta de *ABC – Beiträge zum Bauen*, Basle 1925 (LISSITZKY-KÜPPERS, 1992: 358).

[19] Aquesta afirmació apareix en el llibre de Sophie Lissitzky-Küppers com a resposta al que pensa Hans Hildebrandt sobre el concepte de Proun «*'Proun' is not —as Hans Hildebrandt thinks— a sonorous sounding name for an abstract idea which leads on to absurdity*».

[20] El 1915 El Lissitzki es va diplomar en arquitectura a Moscou.

[21] Val a dir que Gustav Klutsis (Letonia, 1895–1938) també va realitzar un tipus de construccions axonomètriques que formalment eren força similars al *Proun* de El Lissitzki. Vegeu: *Dinamicheskii gorod* (1919) [Ciutat dinàmica] o *Axionometric Construction* (ca. 1921) [Construcció Axonomètrica]. Semblaria, doncs, que tots dos artistes seguien la línia que va encetar Malèvitx, que proposava l'arquitectura com a desenvolupament natural del suprematisme, les construccions axonomètriques d'ambdós apareixen gairebé

El punt de partida dels dos quadres són les figures bidimensionals ja proposades pels pintors suprematistes, però que en els *Prounen* es converteixen, mitjançant la tècnica axonomètrica, en figures tridimensionals. En el primer quadre trobem tres formes geomètriques que graviten en l'espai, la base és el quadrat, però aquest és mostrat des de diferents eixos de projecció. Una de les característiques de l'axonometria és que les figures es construeixen a través de projeccions ortogonals, que els hi fan conservar la mateixa proporció en les tres direccions de l'espai, tant en l'alçada, com en l'amplada o la llargària; tal i com podem observar en tots els cossos geomètrics del quadre.

En el segon exemple que hem proposat, el *Proun 5 A*, les formes geomètriques es multipliquen i adquireixen nombrosos punts de vista, utilitza el mateix recurs que en el quadre anterior, però tanmateix en aquest, les projeccions es compliquen; un gran cub flota en la part superior del quadre i darrere seu surten altres cossos geomètrics que han de ser mirats, cadascun d'ells, de manera diferent, a cada figura li correspon en l'espai, una direcció i una posició diferent.

La superfície del quadre ja no és una secció de la piràmide visual, una finestra a la realitat tal i com l'havia concebut Alberti, els objectes representats —en el cas de El Lissitzki sempre són figures geomètriques—, no es mesuren a partir de la distància i posició de l'espectador respecte el quadre —més petits a major distància o més grans a menor distància— sempre suposant la posició fixa de l'espectador, les formes visuals que col·loca El Lissitzki en la superfície del quadre ens mostren la seva veritable magnitud. A més, hi ha representat conceptualment l'infinit, un terme que és irrepresentable des de qualsevol perspectiva però que l'axonometria col·loca conceptualment en la impossibilitat de l'encreuament entre dues línies paral·leles.

El trencament de la perspectiva renaixentista va tenir lloc per primera vegada en els quadres cubistes, Picasso, Braque i Gris varen aplicar un tipus de perspectiva axonomètrica manipulada —amb la selecció de les parts més representatives de cadascun dels objectes— que permetés als espectadors fer-se'n una descripció intel·lectual. El Lissitzki utilitza la tècnica axonomètrica per fonamentar tota la càrrega conceptual dels *Prouns*, el valor simbòlic de la perspectiva ja és exposat en el famós assaig d'Erwin Panofsky, *La perspectiva com a forma simbòlica* de 1925 on exposa: «[La perspectiva] debe servir a la historia del arte como una de aquellas "formas simbólicas" mediante las cuales "un particular

en el mateix moment i dins del context del Grup Unovis. A més, com veurem més endavant, *Ciutat dinàmica* es considera el primer fotomuntatge soviètic (DRUTT 1999: 7)

contenido espiritual se une a un signo sensible concreto y se identifica íntimamente con él"»[22]. (PANOFSKY 1985: 23). En el text, Panofsky argumenta que cada època es distingeix per usar o no usar un tipus de sistema perspectiui que permet a les representacions artístiques, donar una imatge més o menys fidedigne de la realitat. Cada període en concret es diferencia per tenir un tipus de representació perspectivista —ja sigui pel seu ús o per la seva completa absència. Per això, l'ús de la perspectiva axonomètrica és un símbol de la concepció moderna del món que té en compte el concepte d'espai.

L'evolució de les representacions artístiques en funció de la projecció en perspectiva que s'han donat al llarg de la història, El Lissitzki les exposa en el text *K. Und Pangeometrie* (Art i la pangeometria)[23]. El text es divideix en tres parts: en la primera, exposa l'espai planimètric; en la segona, l'espai perspectiu; en la tercera, l'espai irracional; i, per últim, l'espai imaginari.El text és una explicació de l'art en termes matemàtics i amb connotacions evolutives[24].

La primera part comença dient que tota forma plàstica neix com l'aritmètica elemental, comptant, el seu espai és la superfície plana i bidimensional, el ritme de les formes és la progressió harmònica dels nombres naturals 1, 2, 3, 4... El Lissitzki ho diu amb aquestes paraules: «Its space is the physical two dimensional flat plane. Its rhythm - the elementary harmony of the natural numerical progression 1, 2, 3, 4...». (LISSITZKY-KÜPPERS 1992: 352-353). Per exemplificar el text utilitza les il·lustracions de tres vaques sense escorç, que es troben damunt de tres segments horitzontals, situats en línia recte i que ens evoquen a les representacions de l'art antic, als frisos dels edificis antics. En la segona part del primer text, El Lissitzki ja estableix una progressió i comencem a percebre que l'artista concep l'art des d'una idea estratificada. La primera il·lusió de l'espai s'aconsegueix a través de la juxtaposició dels plans que fan que es marqui profunditat, la superposició ens suggereix una certa sensació d'espai, amb això s'estableix la relació numèrica: 1, 1 ½,

22 La frase en concret és Ernst Cassirer i citada per Erwin Panofsky.

23 El text original fou escrit en Alemany el 1925 i publicat a l'Europa Almanach (Carl Einstein i Paul Westheim, eds, Potsdam: Kiepenheuer). El text que seguirem nosaltres és extret de la traducció anglesa de LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie (1992). *El Lissitzy: Life, letters, texts*. New York: Thames and Hudson. També hem seguit els comentaris i traduccions parcials del text de BOIS, Yve-Alain (1990) "De - ∞ a 0 + ∞: La axonometria o el paradigma matemático de Lissitzky". A: *El Lissitzky: 1890-1941: Arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones. pp. 27-33

24 La idea de l'evolució de la Història de l'Art a través de la representació en perspectiva de les representacions artístiques (encara que no de manera sistemàtica) també és exposat en el text de PANOFSKY, Erwin: *La perspectiva com a forma simbólica*. Barcelona: Clotet-Tusquets. 5a edició: 1985. pp. 24, nota 24. Text original: *Die Perspektive als «Symbolische Form»*, publicat a «Vorträge der Bibliothek Wasburg» hgr. Fritz Salx. Vorträge 1924-1925. B. G. Teubner, Leipzig-Berlin, 1927.

2, 2 ½ ... Encara ens trobem dins d'una sèrie aritmètica tot i que s'allunya dels nombres enters; la il·lustració que l'acompanya ens recorda a l'art egipci.

El segon aspecte a tractar, en aquesta particular metàfora numèrica de l'art, és la perspectiva. El Lissitzki comença el text: «It is generally accepted that perspective representation is the clear, objective, obvious way to represent space» però «Perspective has comprehended space according to the concept of Euclidean geometry as constant three-dimensional state. It has fitted the world into a cube, which it has transformed in such a way that in the plane it appears as a pyramid. The tip of this visual pyramid either lies in our eyes – therefore in front of the object – or we project it on to horizon – begin the object. The former concept was chosen by East, the latter by the West» (LISSITZKY-KÜPPERS 1992: 353). El text s'acompanya per un diagrama on s'exposen les possibles percepcions de la piràmide visual que ja fou concebuda per Alberti: des d'una visió Occidental —retrocedint des del pla de l'espectador— o com la Oriental —avançant des del punt de vista de l'observador, la particularitat ve donada que sense figuració no sabem si la història avança o retrocedeix[25].

La comparació matemàtica que estableix l'artista en aquest punt, és geomètrica i no aritmètica. La geometria introdueix la intuïció de l'espai i, per tant, la seqüència numèrica passa a ser 1, 2, 4, 8, 16, 32... El Lissitzki ho exposa amb les següents paraules: «Perspective defined space and made it finite, then enclosed it; but the 'universal art' of art became richer. Planimetric space provided us with the arithmetical progression. There objects stood in the relation: 1, 2, 3, 4, 5... In perspective space we acquired a new geometric progression; her the objects stand in a relation: 1, 2, 4, 8, 16, 32... Up to the present time the 'universal set' of A. has acquired no new enrichment […].» (LISSITZKY-KÜPPERS 1992: 353)

[25] Panofsky crítica el text de El Lissitzki *K. Und Pangeometrie* (Art i la pangeometria) per concebre la perspectiva com un espai limitat, finit i tancat i com les seves propostes teòriques, més concretament les que s'exemplifiquen en els *Prounen*, concebien i justificaven un espai no euclidià, que segons Panofsky, és tan «euclidià» com l'espai empíric. La crítica propòsit de les dues maneres en la que s'impugnava la perspectiva i el sistema de construcció perspectiu. La primera seria des de la concepció platònica, en que la perspectiva des dels seus inicis deformava la veritable mesura de les coses i que col·locava en el seu lloc una aparença subjectiva de la realitat. La segona, des de les teories més modernes, que la rebutgen per ser un instrument racional i limitat. Panofsky afirma: «según el autor [El Lissitzky], la antigua perspectiva "habría limitado, hecho finito y cerrado al espacio", lo había "concebido según la concepción geometría euclidiana como rígida tridimensionalidad", y el arte moderno intentó justamente romper estas cadenas: o bien "descomponiendo el centro visual" y en consecuencia todo el espacio […]. El autor estima que también es posible seguir otro camino y lo propone: la conquista de un" espacio imaginario" mediante cuerpos movidos mecánicamente que, en virtud de este movimiento, produzcan determinadas figuras de rotación y oscilación […] con lo cual, según El Lissitzki, el arte se elevaría a la altura de la pangeometría no euclidiana […]. (PANOFSKY 1985: 55 nota 73)

Amb l'ús de la perspectiva geomètrica s'ha aconseguit representar la realitat de la manera més objectiva possible, la tasca no conclosa de la perspectiva euclidiana és la representació de l'infinit. La perspectiva cònica està construïda sobre la base del punt de fuga[26] i té implícita el concepte de infinit, ha estat el suprematisme que ha finalitzat la missió de les representacions perspectivistes i ha aconseguit establir, en les seves representacions pictòriques, el pla irracional. Hem vist com El Lissitzki concep la perspectiva geomètrica com una progressió visual des del pla de l'espectador cap al fons, tot el contrari que la utilitzada per Orient, que va des de la representació pictòrica cap a l'espectador, ara bé, amb el suprematisme s'aconsegueix expressar infinitament les dues variables juntes; numèricament ho traduiríem: des del zero (0), que seria la superfície del quadre, negativament (-) o positivament (+).

«Suprematism has advanced the ultimate tip of the visual pyramid of perspective into infinity. It has broken through the 'blue lampshade of the firmament'. For the colour of space, it has taken not the single blue ray of the spectrum, but the whole unity – the white». (LISSITZKY-KÜPPERS 1992: 354). El color blau és l'efecte de la distància, és l'apunt que va fer Leonardo a la perspectiva albertina, la perspectiva atmosfèrica —o aèria— introdueix l'efecte que produeix l'atmosfera en la nostra percepció i que fa que els objectes adquireixin un to blavós. Per això, en l'espai irracional s'ha d'ometre el color blau perquè suprimeix la idea d'infinit; el blanc, en canvi, indica unitat ja que inclou tots els colors de l'espectre.

La virtut que li ressalta El Lissitzki al suprematisme és que a partir de les dues dimensions aconsegueix un espai il·lusionista de tres dimensions, a més de representar un espai irracional a partir de la reversibilitat de la il·lusió tridimensional, ara bé, el suprematisme és estàtic, no té moviment, per tant, no pot representar espais imaginaris. En canvi, el cinema té inherent aquesta capacitat, només cal que recordem *Symphonie Diagonale* (1921) de Viking Eggeling on trobem espais imaginaris sorgits a partir de diferents volums però amb moviment; per El Lissitzki les pel·lícules de Eggeling són el primer pas per reconstruir un espai imaginari a partir del moviment rotatiu.

L'artista s'acull a l'axonometria per representar els espais imaginaris *Proun* que, alhora, li permeten representar tota la sèrie numèrica fins l'infinit. La tècnica s'usa per subratllar l'oscil·lació entre avançament (+) i retrocés (-) de l'espai perspectiu des de múltiples po-

[26] Per una major explicació sobre el concepte de punt de fuga i les discrepàncies que ha portat vegeu: (PANOFSKY 1985: 24, nota 22)

sicions, *Nasci* és el nom que li dóna El Lissitzki a l'arrel quadrada de l'infinit que oscil·la entre el més i el menys i *Nasci* significa: naturalesa. Si seguim la portada de la revista que va fer amb col·laboració amb Kurt Schwitters i que porta el nom de *Nasci* queda clar què engloba aquest concepte[27]. La primera línia del text en alemany: «*Natur von lat. Nasci*», tanmateix, la traducció en francès que apareix en la part inferior de la portada és del tot aclaridora: «Nature, du latin Nasci signifie devenir, provenir, c'est a dire tout co qui par sa propie force, se de développe, se forme, se meut».

Lissitzki amb l'axonometria aconsegueix que les superfícies *Proun* deixin de ser quadres i es transformin en estructures que poden ser voltejades i vistes des de tots els angles possibles, amb la abolició del pla del terra es destrueix qualsevol aparença amb la realitat empírica. El Lissitzki descriu les superfícies *Proun*:

> «nos dimos cuenta de que la superficie del proun deja de ser un cuadro y se transforma en una estructura redonda que hemos de rodear, mirándola desde todos los lados posibles y de abajo a arriba. El resultado es que el eje del cuadro que forma ángulos rectos con la horizontal se destruye. Al rodearlo, es como si nos atornilláramos en el espacio. Hemos puesto el Proun en movimiento, con lo cual obtenemos varios ejes de proyección» (citat a Bois 1990: 31).

En l'article de El Lissitzki *Wheel-Propeller and what follows* (1923) de *G* núm. 2, Berlin (Lissitzky-Küppers 1992: 349) exposa les propostes constructives que han dut al moviment al llarg de la història. Comença el text dient: «Our creation of form – our systems of motion». El moviment que proposa es divideix en tres estadis: el primer estat és el moviment de l'home que sorgeix en el fet de caminar, un moviment discontinu i que va de punt a punt; el segon estat és la roda, la primera invenció de la humanitat, que ja dóna un moviment continu, després sorgeix l'arquitectura movible (el cotxe, el tren...) i inclou, les formes de viatge de l'ésser humà; en un tercer estadi inclou el cargol, l'hèlix i el moviment continu es canvia pel lliscament continu, el nou tipus de moviment ja no sorgeix

[27] *Nasci* a més de ser l'arrel quadrada de l'infinit tal i com exposa El Lissitzki en el text, també és el títol de la revista Merz, Núm. 8, 9, Hannover de l'abril-juliol de 1924 feta amb col·laboració Kurt Schwitters (Kurtchen l'anomena El Lissitzki en els textos). Un dels articles porta com a títol la següent formula: 1924 √+ ∞ - = NASCI, l'aclariment de què significa apareix en l'últim paràgraf. De l'equació que ens proposa no n'he trobat més informació. Tanmateix, existeix molta correspondència, de la temporada que va estar ingressat a Locarno (Suïssa) on es recuperava de tuberculosis, sobre el número de la revista Merz. En les cartes queda manifest l'interès que tenia El Lissitzki per aquesta publicació ja que apareix en vàries de les cartes, Sophie Küppers li havia de traduir a l'alemany. Per les cartes també sabem, que el manuscrit del prefaci començava per: «We have had ENOUGH...» què és el mateix que ens apareix en el text on hi ha l'equació, per tant podia ser la versió final. En altres cartes fa correccions de la publicació i manifesta vàries queixes, sobretot pels espais entre els diferents textos que segons El Lissitzki no estan ben compensats, parla sobretot dels interlineats i la distància entre els caràcters (Lissitzky-Küppers 1992: 39-45).

de la fricció, sinó del moviment flotant en l'espai, el moviment que veurem representat en els *Prounen*.

En els paràgrafs anteriors hem vist sota quins paràmetres El Lissitzki concep els *Prounen*, unes creacions visuals que ens mostren un espai isotòpic, on les formes geomètriques representades mantenen les mateixes propietats en cadascuna de les direccions però que, alhora, són vistes des de diferents eixos de projecció, la simulteneïtat és una noció que està compresa en les superfícies *Proun*, les figures van a l'encontra de l'espectador des d'angles totalment dispars. En l'article de El Lissitzki a *De Stijl* al 1920 i que porta com a títol: «Proun, not world visions, BUT – world reality» concep el *Proun* com el qui crea la forma, tal i com hem vist que proposava donant-li el nom de *Nasci*, tot allò que per la seva pròpia força, es desenvolupa, es forma, es mou, igual que passa en la naturalesa on el buit, el caos, l'espai no natural es converteixen en ordre, certesa, en la forma plàstica a l'introduir marcadors d'un tipus específic que mantenen una relació específica (LISSITZKY-KÜPPERS 1992: 347).

Els marcadors que proposa El Lissitzki en les pintures *Proun*, són els cossos geomètrics que l'artista col·loca en la superfície visual, concep l'activitat creativa a partir de dos factors diferents que la determinen: el primer factor són els elements que formaran part de l'obra i l'altre la invenció que té l'artista per portar a terme la creació. Per altra banda, els elements proposats per l'artista es divideixen en tres components més: els elements plàstics, els elements materials i els elements del color; els marcadors es troben dins dels elements plàstics que es componen de les formes geomètriques bàsiques[28].

El cub és un dels elements plàstics que es pot incloure en la superfície plana del quadres *Proun*, aquest conté el contorn i l'angle recte en les tres direccions bàsiques. El que ens proposa El Lissitzki és un cub vist per tres dels seus costats, en alçada (Z), en amplada (Y) i en profunditat (X), que sorgiran a partir de les coordenades cartesianes, que poden ser o no mostrades i que dependrà de si s'usa o no la tècnica perspectiva. Si mirem el cub des de dalt el seu contorn es quadràtic i estàtic, doncs, només en veuríem una de les seves cares, o sigui, la superfície que ve marcada pel perímetre del quadrat, si el col·loquem sobre un dels costats esdevé hexaedre-dinàmic. El Lissitzki ho diu amb les següents paraules: «when set on the point its outline appears hexahedral-dynamic» Entenem que

[28] Per seguir les propostes sobre els components de l'activitat creativa i la invenció que exposarem a continuació hem seguit l'article de El Lissitzki *Element and invention* (1924) fet a Suïssa per l'*ABC*. (LISSITZKY-KÜPPERS 1992: 349-351)

aquest punt que proposa El Lissitzki que s'ha de col·locar en la línia exterior s'ha d'aconseguir a partir del moviment d'un dels vèrtex i que ens fa variar per complet el punt de vista, a partir d'aquest canvi de visió i l'ús de la perspectiva el quadrat esdevé un hexaedre del qual podem veure tres dels costats i intuir-ne el altres tres, conseqüentment qual ens apareix la sensació de moviment i dinamisme.

Podem veure aplicat el que proposa El Lissitzki en el *Proun 99* de 1925 [Fig. 3]. Si abstraiem una de les cares del cub, per exemple la cara superior i suprimim la projecció ortogonal inferior, ens quedaria únicament una de les cares del polígon. Sembla ser que el que proposa El Lissitzki en el primer punt, on suggereix que el cub sigui mirat des de dalt, ens proposa una visió completament bidimensional que, per altra banda, és del tot diferent a qualsevol dels cossos geomètrics dels seus *Proun*, aquesta visió correspondria al quadrat suprematista.

Un dels altres elements plàstics utilitzats per El Lissitzki és el con. «Cone – it rises on the base of the circle, the ellipse, with the outline of the triangle, the parabola, the hyperbola, the spiral», amb aquestes paraules l'artista està definint les seccions còniques i els seus resultants; l'artista afegeix, que si s'avança des del vèrtex cap a l'infinit, es converteix en un cilindre. Molts dels resultats de la secció cònica els trobem en les seves pintures, si observem altra vegada el *Proun 99,* trobem dos exemples del que sembla ser la representació d'una paràbola vista des d'una projecció en planta. En la part inferior també hi ha el contorn d'un triangle representat mitjançant una retícula, que ens recorda a les ortogonals utilitzades en la utilització de la perspectiva cònica que convergeixen en un punt de fuga, a més, en la part central, que creua tota la superfície visual verticalment, hi ha projectat en pla un cilindre, format sobre la base de dues circumferències, però que tanmateix, es mostren, des de dos punts de vista diferents.

En un altre *Proun* on podem observar clarament l'aplicació de les diferents superfícies de la secció cònica és en el número *43* (1922) [Fig. 4], on intuïm el cercle en la base, la representació de la superfície en planta del que podrien ser dues paràboles i dues hipèrboles, a més a més del triangle. Tanmateix, l'esfera segons la concep El Lissitzki, no és ni en el *Proun 99* ni en el *Proun 43*, en totes dues superfícies pictòriques els hi manca un altre dels elements plàstics que El Lissitzki concep com la cristal·lització de l'univers: l'esfera. L'esfera la trobem com a base d'altres *Prounen*, de fet, n'hi ha que ja estan concebuts com a superfícies circulars, com ara el *Proun 6B* (1919-1921) [Fig. 5], on totes les formes

plàstiques estan compreses dins d'una estructura circular; en gairebé tots aquests, els que podem anomenar *Prouns* rodons, la forma principal és l'esfera i és la que domina tota superfície pictòrica ja que comprèn tota les demés formes en el seu interior.

Quan tots elements plàstics de la superfície pictòrica entren en contacte es produeixen les tensions. La tensió sorgeix de l'equilibri entre els diversos elements individuals que El Lissitzki concep com els marcadors i de les seves possibles relacions en l'espai[29] amb altres marcadors i els espais buits. Els marcadors com hem vist venen determinats per l'estructura però també per l'escala, si agafem com a punt de partida el *Proun G7* (1923) [Fig. 6], veiem que la circumferència que domina tota la superfície visual esdevé la més important per les relacions d'escala amb les altres formes geomètriques —o marcadors— que l'acompanyen en la construcció espacial. Aquí, a més, trobem aplicat l'efecte de moviment que també concebia El Lissitzki: el lliscament continu que li és propi al moviment modern, que no té com a base la fricció i que porta implícit la hèlix; la seva característica principal és la flotació en l'espai, i en aquesta construcció *Proun* s'accentua per l'enorme espai buit que l'envolta.

Per altra banda, les relacions en aquesta superfície *Proun* són les que ens permeten concebre una estructura circular a partir de les formes geomètriques representades. Una esfera representada com un cos o espai limitat per una superfície tots els punts de la qual equidisten del punt anomenat centre tal i com diu la definició en la geometria descriptiva, només la trobem en una de les figures i s'intueix en una altra: la circumferència vermella que es troba gairebé al mig de la gran, o bé, en la que s'insinua en el marge dret del quadre. La gran circumferència que domina la superfície pictòrica està formada per quatre figures individuals que, les podem percebre com a quatre rectangles que surten de la part exterior i es concentren en un mateix punt en la superfície del quadre formant una forma circular. O bé, hi podem veure una construcció a la inversa a partir de les seccions d'un con tal i com proposa El Lissitzki pels seus elements plàstics. El cercle seria la base i el punt de partida de la construcció *Proun*, però estaria dividit formant la superfície de quatre hipèrboles. Hi ha el cub i el triangle i, a més a més, si seguim les seves paraules: «[El Con] If we advance the vertex into infinity, it turns into a cylinder» (LISSITZKY-KÜPPERS

[29] Recordem que les relacions també eren un dels aspectes que senyalava Mondrian en el neoplasticisme. Per Mondrian els mitjans plàstics eren la línia recte i el color primari i s'havien de construir a través de les seves relacions de posició i dimensió, concep de la mateixa manera que El Lissitzki, com veurem més endavant, que «La obra de arte debe ser "producida", "construida". Debe crearse una representación de formas y relaciones de la manera más objetiva posible». Per una explicació més extensa sobre les relacions en el neoplasticisme vegeu: MONDRIAN, Piet: *Arte plástico y arte plástico puro.* Mèxic: Coyoacán, 2007.

1992: 349), en el *Proun G7* els cilindres serien projectats a través d'una representació en planta i s'allargarien fins a un punt indeterminat a l'exterior del quadre, accentuant, així, el concepte d'infinit.

L'efecte de vàries forces i tensions produeix diferents resultats en els *Prounen*, són estructures constructives sotmeses a una complexa xarxa de relacions que floten en un espai ingràvid. Els elements dels *Prouns* es mouen en l'espai a través d'eixos específics, a través de diagonals, espirals, verticals, horitzontal... Tal i com proposa l'artista: «Material form moves in space along specific axes: across the diagonals and spirals of stairs, in the verticals of lifts, along the horizontals of railway tracks, along the straight lines or curves of the aeroplane, material from must be shaped according to its movement in space, that is construction» (LISSITZKY-KÜPPERS 1992: 348). Si les formes plàstiques no estiguessin en moviment i formessin part d'una xarxa de relacions constructives es col·lapsarien: «Unconstructive forms do not move, nor do they stand still – they collapse, they are catastrophic»[30].

A partir dels mateixos elements plàstics i a través de les nombroses relacions existeixen infinitat de superfícies *Proun*. El Lissitzki concep un altre tipus d'element que forma part de la creació artística i que anomena: elements materials, aquests, alhora, es divideixen en tres tipus: d'acord amb la resistència, d'acord amb el tractament o d'acord amb el recobriment extern o el suport de càrrega.

A partir d'aquesta primera divisió, El Lissitzki matisa quins són els materials que formen cadascuna de les parts. El materials que tenen a veure amb la resistència són el formigó per a la pressió i el ferro per a la tensió; els materials que formen part del tractament són l'alumini per l'estampació o el vidre per la fosa; per últim, en el revestiment extern hi inclou el vidre, els panells de fusta premsats, substàncies vulcanitzant... Tots aquests són els que determinen les característiques de les superfícies externes, com ara l'aspre o la llis, la granulada o la polida, la brillant, la transparent... Les propietats dels materials són les que produeixen els efectes òptics i tàctils simultàniament en la superfície *Proun*.

En el *Proun 2C* (ca. 1920) [Fig. 7] s'aprecien gairebé totes les característiques que El Lissitzki li atribueix al material, trobem exemplificats tots els efectes òptics a partir d'una

[30] És interessant que El Lissitzki utilitzi la paraula col·lapse per mostrar els efectes negatius del no moviment en els *Prounen*, la qual té connotacions amb la vida humana. Col·lapse és la retracció anormal de les parets d'un òrgan buit (cor, vasos sanguinis, pulmons, etc.), amb la conseqüent afectació de les seves funcions (Enciclopèdia Catalana online, consultada 8/09/2012).

àmplia gamma de colors, corresponents al tipus de material que proposàvem a les línies anteriors. Si observem la pintura d'esquerra a dreta, la gran superfície poligonal que surt del marge esquerra sembla suggerir, a través del seu color, una gran planxa de ferro oxidat, dins de la mateixa gamma cromàtica trobaríem la figura que l'acompanya a la seva dreta, de les mateixes característiques, però d'una escala inferior. Els demés cossos geomètrics de la superfície pictòrica ens evoquen a altres tipus de materials, per exemple, el formigó és evident en les parts més clares, com també la pedra, el ferro en el polígon de més llargària o el guix en el fons.

Els diferents contrastos visuals que les figures adquireixen per les diferents simulacions de material, accentuen la força i la tensió de les figures i obren, altra vegada, nombroses relacions entre els diferents elements plàstics que hem de sumar-les a les relacions d'escala que ja havíem vist en els cossos geomètrics; El Lissitzki proposa la formula següent: creació de la forma = massa, material = força (LISSITZKY-KÜPPERS 1992: 347).

En el *Proun 2C*, a més d'incloure els materials per donar efectes òptics, suggereix els tàctils a través de múltiples textures, cadascuna de les formes plàstiques té una textura diferent que ajuda a emfatitzar l'efecte del material. En aquest cas la majoria de les formes potencien la rugositat, contrastant-la però, amb la textura llisa i polida que tenen els dos polígons negres. Totes aquestes característiques tàctils formen part del tractament i el tractament extern del material, hem de veure-les com un pas més a l'hora de potenciar la tensió a través de la força entre les diferents elements plàstics.

Una de les característiques proposades per El Lissitzki com a element de tractament, que és utilitzada en moltes de les superfícies *Prounen*, és el vidre; en la majoria dels casos l'artista representa, en les seves pintures, l'efecte de transparència que li és propi. Un cas molt clar d'aquesta característica externa del material la trobem en el *Proun G7* i que ja analitzàvem a propòsit dels elements plàstics, les formes cilíndriques vistes en planta i que es formen per la seva prolongació cap a l'infinit, ens evoquen a la transparència a través de la diferència de to amb el color de fons. Tanmateix, on es percep més clarament, és en el triangle que es troba damunt la gran circumferència, canvia de tonalitat depenen del color de fons de la forma —en aquest cas les hipèrboles— o del fons amb el qual queda sobreposat, ja sigui el blau, el negre, el vermell o la mateixa tonalitat del fons multiplicant el to del color, de la mateixa manera que ja havíem vist en els cilindres.

Un dels *Prouns* que està format, gairebé en la seva totalitat, per cossos geomètrics transparents és el *Proun L. N. 31, Formes* (1924) [Fig. 8]. En aquest espai *Proun* conviuen nombroses formes geomètriques sobreposades i projectades des de nombrosos punts de vista, gairebé no hi ha colors plans, tot està format a partir d'estructures vidrioses que confereixen a la superfície visual una gran sensació de profunditat. En aquest *Proun* l'efecte de transparència és total, no obstant això, en la majoria de pintures, l'artista dóna únicament aquest atribut a alguna de les formes plàstiques i no a tots el polígons. En el *Proun 30* (1920) [Fig. 9] podem veure com El Lissitzki utilitza l'efecte de transparència en la figura de major escala, en la que també hi aplica la perspectiva axonomètrica que emfatitza la profunditat a la superfície pictòrica. En el *Proun 43* col·loca el triangle sobreposat i el fa transparent damunt les paràboles i les hipèrboles que també són tractades insinuant l'efecte tàctil del material constructiu, igual que ja havíem vist en el *Proun G7*.

Un altre dels elements que són imprescindibles per a la construcció dels *Prounen*, és el color, «Our concern is with unmixed colours, therefore not with values and not with tone (the material itself possesses this». Els colors en els *Prounen* augmenten considerablement si els comparem amb la gamma cromàtica del suprematisme, que estava alliberada de l'individualisme del color taronja, del verd i del blau (Lissitzky-Küppers 1992: 347); aquest últim, com ja hem vist, ens remet al concepte de límit i no és utilitzat en els quadres suprematistes. El suprematisme apostava pel blanc i el negre; el primer evoca a la puresa en l'espai i el negre esborra qualsevol volum en l'objecte, tanmateix El Lissitzki suggereix que si les formes bidimensionals del suprematisme, de colors sòlids eren collocades de costat provocaven una certa sensació de distància. Yves-Alain Bois (Bois 1990: 33) considera que El Lissitzki concep el suprematisme com una sistema posicional —la «distància» percebuda entre una zona de color y el pla zero de la pintura depèn de la seva intensitat que, alhora, depèn de la seva posició en l'escala de colors. En els *Prounen* les formes es comprenen a partir de la posició i de la intensitat del color i de les relacions que s'estableixen entre els diferents elements de la superfície visual.

Els color, en les primeres etapes dels *Prounen,* donava atributs als materials dels diferents elements plàstics, les formes, segons l'artista, eren materials no estètics, a través del color se'ls hi donava atributs subjectius que, alhora, aconseguien projectar les relacions entre els cossos geomètrics[31]; a partir de dos colors oposats o la concordança entre dos matisos

[31] El color havia de ser una part fonamental en la construcció de les noves ciutats ja que segons explica ell mateix, hauria de tenir la funció d'indicar la direcció (Lissitzky-Küppers 1992: 350)

de negre. Aquests efectes són comparables als que s'aconsegueixen a través del contrast entre els diferents materials, com per exemple, l'alumini o el granit, el formigó o el ferro (LISSITZKY-KÜPPERS 1992: 347).

En les superfícies *Proun* hi trobem, a més a més de colors vermells, blancs i negres, propis del quadres suprematistes, ocres, blaus grisosos, i grisos amb tota la seva gamma cromàtica. El desplegament tonal d'un mateix color és apreciable en el *Proun 5 A* (1919), a partir del negre i on el vermell sòlid únicament apareix en la superfície d'un triangle, just al centre de la superfície pictòrica. Aquesta tendència és una característica dels *Prounen* que no és habitual trobar-la en els quadres suprematistes, El Lissitzki, en canvi, l'explora repetidament, tal i com es pot observar en el *Proun 30 T (1920)* [Fig. 10]; El negre va perdent intensitat a mesura que li afegeix el vermell, les figures cada vegada són més pàl·lides però van adquirint un to rogenc.

Els colors formaven part dels elements per dissenyar, els quals comparava amb la taula periòdica i que podien ser combinats de tal manera que provoquessin als espectadors, estímuls estètics. En aquest punt és on intervé l'artista i, per tant, el segon factor de l'activitat creativa: la invenció, que El Lissitzki concep com la més important:

> «The modern designer examines the task he is set with a view to the function it has to fulfil. After that he finds the simplest "obvious" compounding of the elements appropriate to the given function. This "obviousness" is invention, so we must always be inventors. So form originates as a result of the task; that is element and invention. We know no form in the abstract sense. As for the inventor, he makes his own new claims on the elements; and new materials, new colours, and so on, are created» (LISSITZKY-KÜPPERS 1992: 350).

L'artista construeix una nova realitat a través de la invenció en l'activitat creativa. Els *Prouns* són espais imaginaris que havien de ser transferits a tots el àmbits de la vida quotidiana, havien d'entrar al món dels objectes trencant el marc del quadre. Els *Prounen* ens mostren un món utòpic que es regeix per les lleis del món real. El Lissitzki aconseguia representar les noves idees espacials a través de la interrelació i atracció de les diferents formes geomètriques que, com hem vist, explorava a través del volum, la massa, el color, l'espai i el ritme. Els *Prounen* eren la culminació de la «Nova Realitat» que ja proposaven els artistes suprematistes, un món que havia de sorgir a partir de les construccions dels artistes que, segons les seves pròpies paraules, els havia de permetre moure's per nous camins i a una nova velocitat.

Les construccions *Proun* s'havien de transferir a l'entorn vital a través de l'arquitectura. «The static architecture of the Egyptian pyramids has been superseded – our architecture revolves, swims, flies. We are approaching the state of floating in air and swinging like a pendulum. I want to help discover and mould the form of this reality»[32] (LISSITZKY-KÜPPERS 1992: 330). El Lissitzki va projectar en alguns edificis les idees sorgides del *Prouns*, així n'ha quedat constància en diversos esbossos que realitzà l'artista els últims anys de la seva vida, però que tanmateix, no s'acabaren realitzant mai. Eren moments complicats a la Unió Soviètica i els materials constructius, cars i difícils d'aconseguir, El Lissitzki no va poder veure mai acabat cap dels seus projectes arquitectònics, a nosaltres només ens queda imaginar-nos l'edifici *Wokenbügel*, una projecció material del món que l'artista va encetar en el concepte de *Proun*, construït en els carrers de Moscou.

[32] El text és extret de l'article *The film of El's Life* (1928). Mecanografiat en l'arxiu de El Lissitzki. Arxiu Central de l'Estat per la Literatura i l'art, Moscou, núm. 58.

3. De la pintura a la fotografia

3.1 Els *fotoplàstics*: un espai intermedi[33]

Les obres pictòriques de El Lissitzki sota el concepte de *Proun* foren realitzades majoritàriament, com ja hem comentat en una altra ocasió, entre els anys 1919 i 1924. A principis dels anys vint fou un període de gran activitat per l'artista, va viatjar de Vitebsk a Moscou al 1921 per formar part de la plantilla de professors de Vkhutemas i, més endavant, però en el mateix any, a Berlín; en aquesta última ciutat es relacionà amb la intel·lectualitat russa establerta a Alemanya i també tingué els primers contactes amb artistes alemanys. Unes relacions que esdevingueren molt productives perquè li proporcionaren els primers encàrrecs fora de les fronteres de la Unió Soviètica. Els *Prouns* foren realitzats per l'artista ininterrompudament des del seu contacte amb el suprematisme i el grup Unovis, ara bé, fora de l'àmbit rus es produí el primer encontra de l'artista amb les possibilitats de la tècnica fotogràfica que donà com a resultat uns superfícies visuals intermèdies entre la pintura i la fotografia.

De les creacions pictòriques fetes a Alemanya cal esmentar dos carpetes que contenien diverses litografies de superfícies *Proun*. La primera carpeta és l'anomenada *Kestnermappe* (carpeta Kestner o carpeta *Proun*) realitzada per a la *Kestner Gesellschaft* de Hannover com a mitjà per millorar les finances de la societat (DRUTT 1999: 8)[34], en aquesta s'inclou la coberta i la portada[35] a més a més de sis litografies que eren una recopilació de creacions *Proun* realitzades entre els anys 1919 i 1923, a partir de la coberta sabem que era una edició de cinquanta exemplars signats per l'artista[36].

Les composicions *Proun* de la carpeta segueixen les mateixes premisses constructives que les que ja hem comentat anteriorment, ara bé, en aquestes inclou *collages*, el llapis com

[33] Utilitzem aquí el terme fotoplàstic per definir un concepte que avui ja el tenim assumit, ara bé, som conscients que no es va encunyar fins al 1925, any en que Moholy-Nagy va publicar *Pintura, fotografía i Cine*. MOHOLY NAGY, László (2005): *Pintura, fotografía, cine*. Barcelona: Gustavo Gili. Col·lecció: FotoGGrafia. pp. 126-127.

[34] El Lissitzki fou qui va realitzar la primera carpeta per la *Kestner Gesellschaft*, tanmateix fou un èxit rotund, la seguiren altres artistes amb molt de renom, com per exemple Moholy-Nagy qui va realitzar la carpeta número sis: *Konstruktionen. Kestnermappe 6* (1923).

[35] En totes dues ja es pot apreciar l'interès de l'artista per la composició tipogràfica que serà una de les característiques més rellevants de la seva trajectòria artística.

[36] Sabem que la idea d'aquesta carpeta sorgeix a partir d'una exposició individual que l'artista va fer a la *Kestner Gesellschaft* i és aquí on coneix la que serà la seva dona Sophie Küppers.

tècnica i material gràfic en la coberta i en la portada. Destaquen dues de les superfícies *Proun* per davant les altres perquè ens mostren quelcom nou en l'obra de El Lissitzki. La primera, la làmina número 3 [Fig. 11], l'artista utilitza el *collage*, les formes geomètriques d'aquesta litografia deixen de ser abstractes per adquirir trets antropomòrfics, una característica que no s'havia vist mai però que tanmateix serà una de les principals particularitats, com veurem, de la carpeta que realitzarà posteriorment. La segona làmina que cal destacar és la número 6 del *Kestnermappe* on apareix documentat el projecte de la *Prounenraum*, una instal·lació que havia creat uns mesos abans El Lissitzki per a la Gran Exposició d'Art de Berlín.

Aquesta habitació havia de ser tota una experiència visual ja que l'artista ens col·loca a dins d'un *Proun*; és com si l'evolució natural del *Proun*, començant des de la seva forma bidimensional i transformant-se en un espai tridimensional, hagués desembocat en el món real en forma d'espai expositiu; tal i com afirma Jean Leering (LEERING 1990: 60), caminant es trobaven totes les direccions essencials de l'espai i del pla —una horitzontal, una vertical i l'altra diagonal— amb el quadrat com a base i vincle temàtic. El moviment en els Prouns, que El Lissitzki aconseguia aplicant la perspectiva axonomètrica a cadascun dels cossos geomètrics per fer-los visibles a través de diferents punts de vista, en la Prounenraum es donava pel moviment del mateix espectador mentre recorria la sala.

L'altra carpeta que va fer a Hannover[37] i que fou conseqüència de la gran impressió que va tenir la realitzada per a la Societat *Kestner*, fou el *Figurinenmappe* (carpeta de figurins). El tema de la carpeta era l'òpera futurista russa *Victòria sobre el sol*; el llibre era del poeta Aleksei Kruchenykh, la música del compositor Michail Matyushin i el text en vers de Viktor Vladimirovich Khlebnikov. L'òpera es va estrenar al 1913 i Malèvitx en va fer el vestuari i el decorat, el 1920 els alumnes d'Unovis la varen tornar a posar en escena, Vera Ermolaeva va fer el vestuari i El Lissitzki va dissenyar nou figures inspirades en nines electromecàniques que s'havien de moure mecànicament. El punt de partida de la carpeta dels figurins eren les aquarel·les i aiguaforts fets per l'òpera *Victòria sobre el sol* que ell va realitzar durant l'any 1920; tanmateix, en va concebre els dibuixos però mai es feu càrrec de l'excussió.

Les figures que formaven part de les deu làmines de la carpeta partien, altra vegada, de les fórmules formals del *Prounen*. Les figures geomètriques eren la base de cada una

[37] Aquesta dada la trobem en la seva autobiografia que està publicada a DD.AA.: *El Lissitzky: 1890-1941: Arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1990. «*1923 […] Estancia temporal en Hannover. Aquí nacen 1°* Kestnermappe Proun *y el* Figurinenmappe Sieg über die Sonne.[…]»

de les làmines, generalment eren formes bidimensionals tot i que en alguna d'aquestes utilitzava la perspectiva per evocar a la tercera dimensió, com a la làmina 8 *Alter kopf 2 schritt hinten* (Ancià dos passos enrere), la 9 *Totengräber* (Enterramorts) o *Neue* (L'home nou) [Fig. 12, 13, 14, respectivament]. A més, tal i com també trobàvem en els *Prouns*, els colors simulaven els materials, el negre es descomponia a través de tota la gamma de grisos, evocava al metall del que havien de ser fetes les figures mecàniques. Ara bé, l'àmplia gamma de matisos de gris que proposa l'artista en aquestes figures es combinava amb colors sòlids, amb vermells i grocs, principalment. El contacte dels diferents cromatismes produeix un gran contrast visual, de la mateixa manera que la integració dins del mateix camp visual d'elements mecànics amb orgànics (DRUTT 1999: 7).

El Lissitzki durant la seva estada a Alemanya va continuar desenvolupant l'imaginari visual de la superfícies *Proun*, però durant l'any 1922 va incorporar, en les seves creacions, les primeres fotografies a mode de *collage*. La primera vegada que trobem aplicada una imatge fotogràfica és a *Shest povestei o legkij kontsaj* (Sis històries amb finals fàcils)[38], el llibre que va il·lustrar per l'escriptor Ilià Ehrenburg[39]. Cal tenir present que a Alemanya, dins del grup dadaista, alguns artistes ja havien incorporat el *collage* fotogràfic en les seves creacions, dins d'aquest context hem de recordar a John Heartfield, George Grosz[40] o Raoul Hausmann, els quals destaquen pels seus collages fotogràfics satírics. A Rússia hem de mencionar a Gustav Klutsis i l'obra *Dinamicheskii gorod* (Ciutat Dinàmica) on l'artista incorpora per primera vegada, durant l'any 1919, les primeres figures humanes a mode de *collage* fotogràfic[41].

En la *Ciutat dinàmica* una gran esfera representa el món, per sobre d'aquesta hi trobem projectats edificis en vàries direccions, ja sigui a través de formes geomètriques o mitjançant fotografies. Els colors dels polígons representats ens evoquen als diferents

[38] També, a la revista *Viesx* (Objecte) (1922) feta amb col·laboració amb Ehrenburg de la qual només varen aparèixer dos números, hi trobem la inclusió de fotografies tot i que només a mode il·lustratiu, per això, podem considerar que fou en *Sis històries amb finals fàcils,* on incorpora per primera vegada la fotografia com a recurs creatiu.

[39] Des del 1921 El Lissitzki té contacte amb artistes alemanys, però també amb els seus compatriotes residents a Berlín, entre ells hi havia Ilya Ehrenburg. D'aquí neix la revista *Viesx* que es va publicar en tres llengües diferents i tenia l'objectiu de difondre la tasca artística dels autors russos tan en art com en literatura, però també es volia posar en relació l'art de l'est amb el de l'oest. Es reunien tots en el Cafè *Nollendorfplatz* de Berlín cada divendres a la nit que s'anomenava la nit de la intel·ligència russa, hi havia un gran entusiasme per tot el que era soviètic (LISSITZKY-KÜPPERS 1992: 24).

[40] Segons la seva dona, Sophie Küppers, El Lissitzki tenia gran admiració per Grosz i la seva actitud política, a través d'aquest té contacte amb l'avantguarda alemanya (LISSITZKY-KÜPPERS 1992: 22-23)

[41] Seria temptador analitzar el recorregut en paral·lel El Lissitzki i Klutsis. Com podem observar el concepte que regeix l'obra de *Ciutat dinàmica* té similituds, tan formals com conceptuals, amb els *Prounen* de El Lissitzki. A més, la inclusió de la fotografia en les creacions de tots dos artistes es produeix de manera similar i abandonen gairebé al mateix moment les creacions pictòriques per aventurar-se en el disseny gràfic i la fotografia.

materials constructius, unes característiques ja eren habituals en les construccions *Proun* de El Lissitzki. La figura humana hi és present a mode de *collage*, són figures diminutes que contrasten amb la monumentalitat de les formes geomètriques, ara bé, les formes abstractes pròpies dels suprematisme esdevenen cada vegada una mica més concretes per la incorporació del material fotogràfic.

Una de les obres de El Lissitzki que podem considerar exemple d'un espai intermedi entre la pintura i la fotografia és el llibre *Sis històries amb finals fàcils* de Ilià Ehrenburg, on s'incorpora la fotografia a les superfícies *Prounen*. Les fotografies utilitzades no eren seves sinó que les va agafar d'altri (DRUTT 1999: 7), aquestes conviuen amb el gran desplegament de formes poligonals característiques de les obres *Proun*. En molts dels fotoplàstics s'ens remet a un significat concret, tal i com suggereix Mattew Drutt combina l'abstracció i l'objectivitat en una mateixa superfície pictòrica (DRUTT 1999: 7) o, el què és el mateix, la forma abstracta i la concreta dins d'una mateixa superfície visual.

La il·lustració més significativa en aquest aspecte és *Tatlin treballant* en el *Monument a la Tercera Internacional* [Fig. 15], la fotografia utilitzada ens identifica a l'artista, però es relaciona amb formes abstractes que són concebudes seguint les mateixes premisses que els *Prouns*. En aquestes il·lustracions hi trobem diferents polígons, alguns completament plans i d'altres que són mostrats des de diferents punts de vista aplicant la perspectiva axonomètrica, relacions cromàtiques —a través colors plans i transparències— i d'escala. Per altra banda, algunes de les formes geomètriques s'organitzen formant diferents objectes que ja esdevenen identificables, com ara un compàs o una taula. Els objectes que són reconeixibles ens duen a la idea que ja exposava El Lissitzki a propòsit dels *Prouns* «[...] The artist is turning from an imitator into a constructor of the new world of objects» (LISSITZKY-KÜPPERS 1992: 347). L'artista és concebut com l'enginyer que reclamaven els postulats constructivistes, així és demostra amb la fotografia de Tatlin i les formules matemàtiques que apareixen en la part inferior, segons les seves pròpies paraules: «[…] those of us who have stepped out beyond the confines of the picture take ruler and compasses […]» (LISSITZKY-KÜPPERS 1992: 333). El joc abstracció-objectivitat que proposa Drutt és constant en totes les il·lustracions de *Sis històries amb finals fàcils,* les relacions entre tots dos conceptes es troben en *Futbolista* o *Esfera negra*[42], en totes dues combina l'element humà amb els diferents cossos geomètrics[43], una proposta que ja no tornarem a trobar perquè al llarg dels anys apostarà per la tècnica fotogràfica com a mitjà d'expressió.

[42] Cal observar similituds entre la *Esfera negra* amb els fotoplàstics de László Moholy-Nagy dels anys posteriors tal i com ja apunta Drutt a: DRUTT 1999: 7.

[43] A un esbós de la tribuna de Lenin feta pels seus alumnes de Vitebsk hi va incloure, l'any 1924, una fotografia de Lenin. El mètode era el mateix que a *Sis històries amb finals fàcils*, adjuntar a una superfície *Proun*, un element humà.

3.2 Els fotogrames i la materialitat

A partir d'aquest primer tempteig amb la fotografia, que bàsicament se centrava en incloure petits fragments fotogràfics —tots ells de figures humanes— en alguna de les il·lustracions sota el concepte de *Proun* en el llibre de Ilià Ehrenburg, on l'artista col·locava una fotografia dins de l'espai abstracta *Proun*, El Lissitzki es dedicà més apassionadament a les possibilitats que li subministrava el mitjà fotogràfic. Ara bé, sembla que l'artista mai va desatendre la recerca formal amb l'ús de la fotografia com ja podem intuir en els *fotoplàstics*, abandonant-se per complet a la seva capacitat documental. En el llibre d'Ehrenburg, El Lissitzki fusionava en una mateixa superfície visual la fotografia i les formes abstractes sorgides dels *Prouns*, ara bé, els dos mitjans estaven concebuts segons les seves pròpies característiques; si que és cert que moltes de les formes geomètriques proposades pel Lissitzki s'agrupen formant objectes identificables i la concreció és una virtut del mitjà fotogràfic, tanmateix, el que volem dir és que la pintura proposada per Lissitzki en els seus *Prounen* no adquireix cap atribut formal propi de la fotografia tot i estar-hi en contacte, ni a la inversa; en aquestes il·lustracions els dos mitjans artístics es combinen en una mateixa superfície proporcionant un espai intermedi entre els dos àmbits artístics, tal i com suggeríem en les línies anteriors: un espai abstracte on s'hi col·loca un forma concreta a través de la inclusió d'una fotografia.

La fotografia va esdevenir, a partir de 1922 i molt més acusadament en els anys posteriors, el principal mitjà d'expressió per a l'artista, però encara que les seves creacions sorgissin a través de l'assimilació del potencial del nou mitjà, hem de veure si l'artista renuncia a la recerca formal que li era pròpia a la pintura abstracta de les avantguardes i, en el cas concret de El Lissitzki, la de les seves creacions *Prounen*. Hauríem de considerar el transvasament de les formules formals i conceptuals de l'àmbit pictòric cap al fotogràfic, si aquestes emergeixen de les seves obres, principalment de les sorgides de les possibilitats que li subministra la fotografia[44], on es fusiona clarament l'art i la tècnica i es regala als espectadors un ampli ventall de noves formes visuals.

Un del potencials de la fotografia és que té inherent la capacitat documental, tanmateix per l'artista preval, com ja apuntàvem i veurem extensament en les pròximes pàgines, la tècnica i les possibilitats que li subministrava el material fotogràfic, que li permetia crear

[44] Podríem estendre l'anàlisi més enllà de l'àmbit fotogràfic, seria molt interessant fer una comparació amb els dissenys tipogràfics de El Lissitzki, com en les cobertes pels llibres: *Dos quadrats* (1922), *Per a la veu* de Maiakovski o la coberta d'*Objecte* (1922), per citar algunes obres del mateix període en el que introdueix la fotografia en la seva obra.

unes imatges molt lluny de ser documents de la realitat, de la mateixa manera que ja proposava en els *Prounen*. Dins d'aquest context apareixen els primers fotogrames, a través dels quals El Lissitzki creava una nova realitat, un espai utòpic similar al que evocava en les pintures *Prounen,* on es fusionava la pintura i l'arquitectura i on l'artista «va passar d'ésser imitador a ser el constructor d'un nou món d'objectes»[45].

Damunt la superfície d'un paper o una pel·lícula sensible a la llum, El Lissitzki situava diferents objectes que podem considerar els anàlegs a les formes geomètriques, als elements plàstics del *Prouns*; recordem que aquests eren el cub, el con i els diferents elements sorgits de la intersecció de la seva superfície amb un pla —les seccions còniques— i, per últim, l'esfera. En els fotogrames, els objectes exposats a la llum han passat a ser, gairebé sempre[46], les eines o el material utilitzat per l'artista en el procés creatiu, segons els paràmetres de la tendència constructivista, la qual concep l'artista com a politècnic, com un artista-constructor. Així, doncs, els objectes que l'artista col·locarà en la superfície sensible per crear el fotograma esdevindran els diferents marcadors que a través de la seva forma, escala i material conformaran la superfície visual, unes qualitats que ja havíem vist en els *Prounen*.

L'any 1927 es va inaugurar l'exposició Exposició dels Sindicats d'Arts Gràfiques, l'artista va presentar la seva obra dins de la secció Disseny Gràfic Productivista i les seves obres eren catalogades en diferents apartats, els quals comprenien: *Negatiu – Positiu, Fotogrames, Avtolitogràfia* (Autolitografia) i *Fotopis*[47]. Un dels fotogrames on es pot apreciar l'interès que tenia l'artista per les relacions entre les formes i el material és en el fotograma *Estenalles i filferro* (1927)[48] [Fig. 16], aquesta fotografia existeix en dues versions: la positiva i la

[45] Citat en aquest treball a la pàgina 20.

[46] No és clara l'atribució d'un fotograma on els objectes que hi surten exposats són d'ús quotidià, el fotograma en qüestió és *Composició amb cullera* (ca. 1923-1927), segons apunta Drutt han de ser tractats amb cautela per no tenir una adjudicació inequívoca (Drutt 1999: 10). Cal tenir present que l'artista tenia una col·lecció de fotogrames i de fotografies d'altres artistes, la majoria eren obres de Man Ray i Dziga Vertov, per això, l'atribució indubtable és complicada.

[47] Sabem a partir de l'Exposició dels Sindicats d'Arts Gràfiques (Moscou, 1927) quines fotografies són les que comprenen cadascun dels apartats. Margarita Tupitsyn n'ha fet la catalogació (Tupitsyn 1999: 17). Nosaltres per argumentar el nostre estudi utilitzarem aquesta catalogació.

[48] No està gens clara la datació d'aquest fotograma, segons els seus propietaris s'hauria fet l'any 1920, però sembla una data molt avançada ja que no hi ha cap més obra que sustenti la hipòtesis, tanmateix, seria possible, tal i com proposa Drutt (Drutt 1999: 10) que estigués realitzada en contacte amb l'institut Vkhutemas, Drutt creu probable que va ser feta durant el seu retorn a Moscou l'any 1925 quan impartia classes de decoració a l'escola. No obstant, podia haver estat feta uns anys abans, vers l'any 1921, moment en que fou nombrat degà del Departament d'Arquitectura de Vkhutemas i estava en contacte amb Tatlin. Nosaltres hem optat, per la datació de 1927, seguint la proposta de Tupitsyn que la cataloga dins de l'Exposició dels Sindicats d'Arts Gràfiques dins de l'apartat *Negatiu / Positiu*. (Tupitsyn 1999: 18). La data en que es repro-

negativa i fou catalogada dins l'apartat de l'Exposició d'Arts Gràfiques amb el mateix nom. A l'artista li interessa en aquest fotograma, les formes, l'estructura i el material dels objectes escollits: unes tenalles, que li proporcionen una forma allargada i opaca; tela metàl·lica, que li permet la manipulació i el modelat i amb la qual aconsegueix donar una certa profunditat a la superfície del fotograma, aquesta tela, a més, presenta una estructura reticular que subministra a l'artista un munt de possibilitats respecte a l'opacitat i a la transparència. El Lissitzki hi introdueix un objecte en forma d'espiral que l'identificarem amb el filferro, per la seva estructura ajuda a accentuar la profunditat de la superfície visual; recordem que l'espiral era una de les parts que El Lissitzki extreia de la secció del con[49] i que trobem representada en algun *Proun*, com ara el *Proun 93* que també porta el subtítol de *Còmic*.

El propòsit de crear un espai tridimensional a partir d'una superfície plana també era un dels trets característics de tots els *Prouns*, tota la càrrega conceptual de les pintures se centrava en emfatitzar la universalitat a partir de la tercera dimensió, per aconseguir-ho, El Lissitzki s'ajudava de la perspectiva axonomètrica per donar profunditat als diferents cossos poligonals; en els fotogrames, en canvi, agafa com a recurs tridimensional l'estructura que li proporcionen els objectes. En el cas del fotograma que hem proposat, s'aconsegueix a partir del filferro i la tela metàl·lica, aquesta última, a més, quan es modela i es exposada a la llum adquireix nombrosos efectes transparència que fan que es multipliquin les propietats òptiques de la superfície visual, una qualitat extensament repetida en totes les obres de El Lissitzki.

Les relacions que El Lissitzki concebia com una part fonamental dels seus quadres, en els fotogrames tornen a ser una de les característiques principals, ja sigui per la relació dels diferents objectes en l'espai, entre ells i amb relació als espais buits, o bé, per l'ampli repertori d'elements materials que l'artista fa referència; en aquest fotograma en concret: al ferro i al teixit metàl·lic i, en el fons, a la tela de roba, uns trets que emfatitzen les qualitats tàctils del fotograma. Aquestes característiques s'aprecien molt més en la versió en positiu del fotograma, on les propietats materials són molt més acusades, tanmateix, la versió en negatiu produeix un efecte molt similar als *Prouns,* els objectes semblen flotar en un espai ingràvid, el qual resta completament descontextualitzat.

---

dueix la fotografia en *Sovetskoe foto* (Fotografia Soviètica), núm. 10 il·lustrant el text *Fotopis* és l'any 1929, en podem veure una reproducció de la pàgina del text al catàleg DD. AA.*: El Lissitzky: beyond the Abstract Cabinet: photography, design, collaboration*. New Haven; London: Yale University Press, 1999. pp. 38.

[49] Citat en aquest treball pp. 27.

Com hem apuntat en el fotograma anterior a l'artista li interessa accentuar la materialitat dels objectes seleccionats, explora les possibilitats de la llum sense mediació d'una càmera, examina les seves variants damunt dels objectes que col·loca directament sota un focus; tal i com comenta en una carta mentre estava ingressat a un sanatori de Suïssa a propòsit del resultat d'una radiografia: «He took the X-rays and showed me some interesting things» (LISSITZKY-KÜPPERS 1992: 39). A Lissitzki l'interessa la incidència que té la llum damunt dels objectes, que han estat disposats directament sobre una capa de pel·lícula o d'un paper sensible, amb això aconsegueix una gran varietat d'empremtes i d'ombres. Les imatges sorgeixen mitjançant l'exploració formal, del contacte directe de la llum amb l'objecte, això li subministra diferents graus de translucidesa que desemboquen en diferents formes visuals segons les diferents localitzacions de les fonts de llum i la direcció dels seus rajos.

El que proposa El Lissitzki és la exclusió del negatiu del procés de contacte, tot el contrari que es dóna quan s'usa la càmera. En la fotografia nascuda per un procediment on intervé la càmera fotogràfica, la llum es reflecteix en la lent i s'impressiona en una pel·lícula sensible que produeix el negatiu, després s'ha de positivar damunt un paper sensible perquè aparegui la imatge fotogràfica. El Lissitzki en els fotogrames suprimeix la lent i el negatiu, se centra en procés del positivat col·locant els objectes directament sota el focus de llum.

La mateixa tècnica és usada per Lissitzki en el fotograma *Composició amb cullera* [Fig. 17], els objectes que hi col·loca són d'us quotidià, l'exploració formal sorgeix a partir d'elements molt diferents als proposats en fotograma anterior, els quals feien referència a la tasca creativa de l'artista dins dels paràmetres constructivistes[50], aquí explora la textura d'una tela de sobretaula que domina tota la superfície, a partir d'aquesta ens mostra una retícula sorgida a partir de diferents formes; una cullera es transforma amb una forma completament sòlida i opaca i el cul del got ens mostra sinuoses transparències. Cal esmentar, també, tres cianotips [Fig. 18, 19, 20] realitzats l'any 1927, on els objectes que construeixen la superfície visual han perdut qualsevol referent de la realitat, únicament en un dels cianotips podem distingir unes pinces, els altres s'han convertit en formes, que han deixat de ser figures geomètriques però que continuen essent completament abstractes. És molt interessant com El Lissitzki treballa la naturalesa de la matèria ja que

[50] Peter Nisbet apunta que l'artista fa un canvi radical i en les fotografies dels últims anys fa referència a familiars i amics, les quals serien un homenatge a la vida (NISBET 1990: 66-69), una afirmació que explicaria la inclusió d'elements humans i quotidians.

ho fa per dues bandes diferents: de la sòlida, com hem vist en els dos fotogrames que hem comentat; o la desmaterialitzada, present en aquests cianotips[51].

Molts d'aquests fotogrames han perdut qualsevol referència externa, molt diferent el que proposa per exemple Man Ray, tal i com diu Schuldt al 1965 fent referència als treballs fotogràfics de El Lissitzki (LISSITZKY-KÜPPERS 1992: 395), els fotogrames de Man Ray estan plegats d'al·lusions i El Lissitzki es troba molt més proper a Moholy-Nagy[52]. Segons Schuldt Man Ray i Moholy-Nagy tenen un sol punt de contacte, tot i que menor, que és la pseudo-objectivitat: Man Ray pels seus mètodes surrealistes i Moholy-Naghy pels seu treball compositiu, que tendeix a fotogrames cristal·lins, aïllats, separats del fons i amb objectes composats a l'atzar; en canvi, els de El Lissitzki tenen l'aparença d'un espai modulat i de transparència modulada. Un dels fotogrames que exemplifiquen les paraules Schuldt és el fet per a un anunci de la marca Pelikan, durant l'any 1924[53], gairebé tota la composició sorgeix a partir de transparències modulades que acabaran constituint l'objecte: el pot de tinta. La comparació que fa Schuldt[54] dels tres artistes pioners en la composició de fotogrames és aclaridora respecte al tractament de l'espai que trobem en els fotogrames de El Lissitzki, l'artista ens proposa un espai construït mitjançant diferents objectes i les seves relacions de forma, de material i d'estructura, les quals conformaran la imatge del fotograma que evoca a uns espais imaginaris, indeterminats, que són totalment deutors de les superfícies *Proun*.

[51] Tupitsyn parla dels cianotips com a exercicis d'una gran indeterminació visual els quals estan tallats matusserament i parteixen de fotogrames d'altres artistes (TUPITSYN 1999: 19).

[52] Ens agradaria desenvolupar un anàlisi comparatiu i molt més extens dels fotogrames de Man Ray, El Lissitzki i Moholy-Nagy, tanmateix, aquí únicament en podrem fer algun apunt. Per una major comprensió dels fotogrames vegeu: *Experimental vision: the evolution of the photogram since 1919*. Denver, Colorado: Denver Art Museum, 1994.

[53] El fotograma fou fet mentre l'artista es recuperava de tuberculosi en un sanatori de Suïssa i que va treballar habitualment durant la seva estada a l'hospital per aquesta marca de tinta.

[54] Tanmateix, podríem incloure-hi a Christian Schad com un dels primers que va realitzar fotogrames. Vegeu: DRUTT 1999: 10.

3.3 *Fotopis*: «fotoescriptura»

Els fotogrames foren realitzats per El Lissitzki ininterrompudament durant gairebé tota la dècada dels anys vint, tot i que sembla que no va ser mai una de les seves tècniques predilectes ja que no en disposem d'un gran nombre, però val a dir que és probable que la majoria no s'hagin conservat. L'any 1923, un any després de la primera aproximació a la fotografia, trobem la primera imatge sota el concepte de *Fotopis*[55], ara bé, el seu primer escrit sobre aquestes fotografies no arribarà fins l'any 1929, moment que va presentar el seu famós assaig «Fotografia: *Fotopis*» a Fotografia Soviètica. Hem comentat en el capítol anterior que l'any 1927, durant l'exposició Exposició dels Sindicats d'Arts Gràfiques, l'artista va presentar la seva obra catalogada en diferents apartats un dels quals era *Fotopis*. El text de la guia de l'exposició anomenat: *L'artista en la producció*[56], fet conjuntament amb Salomon Telingater, resulta molt interessant per comprendre el paper de l'artista en el nou panorama polític i, alhora, ens serveix per entendre que engloba el concepte de *Fotopis*[57]. Les paraules que utilitza l'artista en el text per fer referència a *Fotopis* són bastant aclaridores i s'identifiquen amb la tècnica utilitzada en els fotogrames: «a diferència de la pintura, "pinta" la seva imatge amb llum directament sobre un paper fotogràfic, utilitzant, en funció de cada tasca, negatius obtinguts per mitjà d'una càmera o de l'impacte directe d'un raig de llum que, abans d'arribar al paper fotogràfic, topa amb objectes de diversa transparència i n'obté reflexos directes» (citat a TUPITSYN 1999: 17).

Una de les fotografies conegudes i catalogada dins de *Fotopis* sorgeix d'un fotograma és *Untitled* (Lissitzky i Huszar) de 1923 [Fig. 20], s'inspira del fotograma *4 i Lampe Heliokonstruktion 125 Volt* (1923) (TUPITSYN 1991: 8), un fotograma en positiu fet per a la

[55] Sabem a partir de l'exposició dels sindicats d'arts gràfiques (Moscou 1927) quines fotografies són les que engloba el concepte de *Fotopis*. Margarita Tupitsyn n'ha fet la catalogació. Tal i com diu, hi ha títols que són molt aclaridors i d'altres que són totalment desconcertants per les múltiples tècniques utilitzades en les fotografies. Vegeu: (TUPITSYN 1999: 17). Nosaltres per argumentar el nostre estudi utilitzarem aquesta catalogació.

[56] És molt interessant la comparació del text de Lissitzki amb el de Walter Benjamin, *L'autor com a productor*, ja que Benjamin quan va escriure el text tenia en ment la utopia soviètica. Benjamin concebia un autor que intervingués en la producció igualment que El Lissitzki, ara bé, a parer meu, de manera totalment diferent. L'artista productor de Benjamin havia d'intervenir en els canvis socials, s'havia d'implicar en els fets polítics, l'artista per Benjamin és interventor, transmissor de pensament. En canvi, la noció de productor que té El Lissitzki és el d'un artista que interactua amb la producció o, dit d'una altra manera, és el contacte físic que té l'artista amb els diferents materials que la tècnica li ofereix. El text complet està inclòs en l'annex d'aquest treball.

[57] El text complet, publicat l'any 1929 en *Sovetskoe foto* (Fotografia soviètica), està inclòs en l'annex d'aquest treball.

Revista Merz[58], si els comparem, veurem que la bombeta es repeteix en tots dos —tant en el fotograma de la revista Merz com en el que proposem aquí—, però en aquest hi inclou, com dos objectes més però que semblen emergir de la bombeta, les fotografies de El Lissitzki —amb gorra i pipa— i de Huszar. El fotograma segueix les mateixes característiques formals que analitzàvem en el capítol anterior, l'artista està interessat, altra vegada, en la materialitat dels diferents objectes que ha col·locat damunt el paper fotogràfic i que ens suggereixen diferents graus de translucidesa, de la més opaca —les fotografies— a la més translúcida —la bombeta; amb això l'artista ens proposa un joc visual entre llums i ombres que ja trobàvem en el fotograma fet per a la revista Merz, però, alhora, una qualitat material que es pot observar en tots els fotogrames de l'artista.

Si fem una mirada al neologisme que proposa El Lissitzki, veurem que *Fotopis* és un terme basat en el mot rus ZHIVOPIS que significa pintura i té dues arrels: ZHIVO que significa viu i PIS que és l'arrel del mot escriptura. En el terme FOTOPIS va substituir ZHIVO per FOTO i al mot FOTO li afegeix PIS obtenint així una paraula que es podria traduir literalment com a «Fotoescriptura» o «Fotoanotacions» (Tupitsyn 1999: 17, nota 12). Utilitzant aquest terme El Lissitzki indica l'origen no mecànic de la fotografia, les imatges sorgides sota aquest concepte sorgeixen a partir de les possibilitats del material fotogràfic, sense la intervenció directe de la càmera fotogràfica. Les avantatges que li subministra el procediment radiquen en el control absolut de la imatge, no es limita a copsar la realitat amb la càmera, sinó que a través de les formes visuals que proposa crea una realitat autònoma que funciona independentment de la realitat empírica.

El Lissitzki exalta les possibilitats que li ofereix el material fotogràfic i es disposa a convertir la fotografia, segons les seves mateixes paraules: «en fotopis», «en un art veritable», que proporciona als artistes un llenguatge d'expressivitat especial, que afecta a la consciència i a les emocions. El Lissitzki en el text *Fotopis* afirma: «El lenguaje de la fotografía no es el lenguaje de la pintura, ya que la primera posee propiedades de las que no dispone la segunda. Estas propiedades residen en el mismo material fotográfico, y es esencial que las desarrollemos para que podamos convertir la fotografía en un arte verdadero, en fotopis'». Tot i que El Lissitzki parli dels dos mitjans com a llenguatges totalment dispars, el mot ens indica que el concepte està pròxim a la pintura, no obstant això, hem de veure si els plantejaments sorgits de les innovacions en contacte amb el suprematisme es mantindran en la majoria de creacions fotogràfiques i si l'artista es manté en un punt

[58] *Merz* Núm. 6, octubre de 1923.

intermedi entre aquesta tendència i el constructivisme. Hem pogut veure, com la recerca formal i conceptual pròpia dels primers anys de les avantguardes aflorava, en major o menor mesura, en tots els fotogrames que hem vist; El Lissitzki assimilava les possibilitats de la tècnica però no oblidava el desplegament formal projectat en els *Prounen*, serà interessant, doncs, observar si tot i el nou plantejament artístic encara es manté.

Si fem una mirada a les fotografies que es mostren dins del concepte de *Fotopis*, veurem quines hi inclou i ens serà més fàcil analitzar-les tenint-ne una visió panoràmica. La primera dins de la catalogació, com hem vist, era el fotograma de Huszar i El Lissitzki i la segona una fotografia de *Hans Arp* (1924) [Fig. 21]. El rostre d'Arp apareix sobre la revista *Dada 391*, un apunt que ens ajuda a identificar-lo, ara bé, El Lissitzki ens mostra a través de la doble exposició, la cara d'Arp des de dos punts de vista diferents: el primer gairebé frontal i el segon de perfil; una de les fotografies es sobreposa a l'altra mostrant-se transparent i del contacte entre les dues es produeix un efecte de desdoblament que fa que l'espectador hagi de triar el punt de vista, una característica que ja li era pròpia a les superfícies *Proun* i que s'aconseguia anul·lant la mirada immòbil de l'espectador mitjançant la perspectiva axonomètrica.

Una altra fotografia que s'inclou de manera clara, segons la catalogació proposada per Tupitsyn, dins del concepte de *Fotopis* és *El corredor* (1926) [Fig. 22]. El Lissitzki parteix d'un *collage* que es compon de tres elements: el primer, la pista i la tanca; el segon, la figura del corredor que és agafada d'una publicació no identificada; i, per últim, de fons, una fotografia de Times Square (TUPITSYN 1991: 30). D'aquest fotomuntatge n'existeixen vàries versions, ara bé, totes tenen les mateixes característiques formals, només difereixen en la tècnica utilitzada; n'hi ha que estan muntades a partir de diferents trossos del fotomuntatge i l'efecte final és una superfície visual formada per diverses imatges sobreposades però que, alhora, es troba dividida en múltiples fragments verticals[59]. El Lissitzki dóna molta importància a la juxtaposició i a les transparències entre els diferents fragments del *collage* fotogràfic, hi ha zones que queden completament confoses, sobretot en les que conformen el cos del corredor. L'element humà torna a prendre molta importància, talment igual que passava en el fotomuntatge de Hans Arp, però que en el fotograma de Lissitzki i Huszar únicament hi era de manera testimonial. Aquest fotomuntatge és del tot inusual, l'artista conforma la imatge a partir de diversos fragments

[59] Concretament són les que es troben al Metropolitan Museum of Art de Nova York i la de la Galeria Berinson de Berlín. Hi ha una *fotocollage* molt similar en quan a composició, és *Futbolista* (1926) però que les línies que divideixen la superfície són horitzontals en comptes de verticals.

verticals i són les formes geomètriques les que predominen en la superfície visual, un tret que només trobarem en una altra ocasió, en el fotomuntatge dels *Futbolistes*; tanmateix sembla que aquesta no va estar inclosa dins l'apart de *Fotopis* de l'exposició, encara que fou realitzada durant el mateix any.

Una altra fotografia dins del concepte de *Fotopis*, probablement la més coneguda de l'artista, és *Autoretrat* (1924) [Fig. 23], d'aquesta fotografia n'existeixen diverses versions que es distingeixen pel tipus de material utilitzat, el qual ha subministrat diferents resultats: positiu-negatiu, impressió amb gelatina de plata o una fotolitografia en semitò, és coneguda arreu com *El constructor.* El punt de partida de la imatge és un *collage* fotogràfic que segueix els mateixos paràmetres constructius que *El corredor*. El *collage* està format per altres fotografies molt conegudes: el fotograma *Mà amb compàs* (1924) i *Autoretrat* (1924) i, a més, El Lissitzki inclou en el fons una capçalera amb el seu nom utilitzada per a la seva correspondència personal. Tot aquest material el disposa damunt d'un paper mil·limetrat i per sobre la capçalera de la carta hi trobem les lletres X, Y, Z, fetes a partir d'una plantilla i estergides i que, sobreposades damunt seu, fan un efecte semitransparent. Per últim hi afegeix un cercle fet amb tinta. Tschichold exposa l'any 1965 a propòsit d'aquest fotomuntatge: «[Lissitzki fa servir] multiple copying, the photogram technique [and] drawing the circle» (citat a TUPITSYN 1991: 26). De les lletres X, Y i Z s'han proposat diferents significats, Lodder (LODDER 1988: 191 nota 57) suggereix que remeten a la revista *ABC*, amb la qual es relacionava El Lissitzki i possiblement aquestes eren una mena de recordatori per haver deixat enrere els seus confedarats; Drutt (DRUTT 1999: 14), en canvi, relaciona les lletres amb un document autobibliogràfic de 1928, titulat La pel·lícula de la vida d'El i on Lissitzki hi incloïa el següent text: «Els meus ulls. Lents i oculars, instruments de precisió i càmeres reflex, cinematògrafs que magnifiquen o aturen una fracció de segon, Roentgen i raig X, Y, Z s'han combinat per obrir en el meu front 20, 2.000, 200.000 ulls escrutadors, incisius i refinats»[60]. El mateix text el cita Tupitsyn a propòsit de la mateixa fotografia (TUPITSYN 1991: 26), tots dos l'interpreten com l'equació entre l'art i la tecnologia, Drutt ho diu amb les següents paraules: «Així, doncs, [hem de veure] l'autoretrat com una metàfora i alhora una equació del procés creatiu entès com una cosa arrelada en l'orgànic i en la tecnologia». Tupitsyn (TUPITSYN 1991: 6) hi afegeix que probablement serien un símbol de les matemàtiques dins dels postulats constructivistes i tindria el significat de que qualsevol cosa precisa esdevé bella, ho diu de la següent manera: «It is also possible that XYZ, the symbol of mathematics, stands for

[60] Aquesta fusió entre l'art i la tècnica i el mateix concepte de *Fotopis* són comparables al que proposava Dziga Vertov amb el Cinema-Ull. Per veure algunes referències sobre el tema: TUPITSYN 1999: 20-21.

the intervention of precise science —the opposite of aesthetics— into the constructivist agenda, there by giving way to a new cogito of the artistic namely "I am precise therefore I am beautiful"».

Ens sembla més encertada l'afirmació de Tupitsyn perquè té una relació directe amb la concepció matemàtica que El Lissitzki té de l'art, com es demostra en el text *A. i pangeometria*. Els Prouns són concepcions espacials que es conceben a partir del desplegament de múltiples cossos geomètrics, que la perspectiva ens els mostra segons la seva veritable magnitud, projectant el seu volum en alçada, amplada o llargària i segons diferents punts de vista que depenen de la seva posició en l'espai, si utilitzem el símbol de les projeccions de les coordenades cartesianes per mostrar l'alçada, l'amplada i la llargària d'un volum ho hauríem d'indicar amb les lletres X, Y, Z, les mateixes que El Lissitzki col·loca en el fotomuntatge del *Constructor*. Per això, no creiem que sigui inoportú pensar que aquestes tinguin a veure amb la construcció d'un cos geomètric, com ens mostrava en les seves obres pictòriques i com ens recorda en aquesta imatge, on sembla que proposa que l'art, les matemàtiques i la tècnica, sempre guiats per la inventiva de l'artista, s'han de fusionar en qualsevol creació artística; aquesta no és una proposta creativa nova ja l'hem vist aplicada en les superfícies *Proun*.

El constructor ens mostra l'artista-constructor que es concebut com a politècnic: enginyer, dissenyador i arquitecte, el *fotocollage* és un exemple de com es concebia l'artista durant els anys vint a la Unió Soviètica, dins de la tendència constructivista, el qual s'havia de formar en el context Inkhuk[61] i de Vkhutemas. La idea del compàs com a material de treball també era present en el llibre de Ehrenburg en la làmina de *Tatlin treballant en el Monument a la Tercera Internacional*, on es relacionava amb l'ull de l'artista[62]. A més, la imatge de *El constructor* és una aportació visual de les idees de El Lissitzki en quan a l'art i l'artista, segons el mateix afirma: «s'ha de ser molt curt de mires per suposar que les màquines —és a dir, la substitució dels procediments manuals per altres mecànics— resulten essencials en la creació de la forma i la figura d'un artefacte […].» (BUCHLOH 2004: 132). No hi ha dubte que aquesta és una conclusió en la que probablement no estarien d'acord molts dels artistes constructivistes, però per Lissitzki, tot i la tècnica, la tasca de l'artista no esdevé insubstituïble; una premissa l'hem pogut observar en totes les

[61] Institut de Cultura Artística. L'institut no fou fundat a partir de les tesis constructives però es va transformar gradualment en un centre de teorització constructivista. Per una explicació més extensa sobre tota la trajectòria del Institut i el paper que desenvolupar dins el constructivisme, vegeu: LODDER 1988: 80.

[62] Unes relacions que hem de tornar a veure, altra vegada, relacionades amb el cinema de Dziga Vertov.

fotografies que ja hem comentat on l'artista no s'ha limitat ha copsar la realitat amb una càmera, en cadascuna de les imatges manté una recerca formal constant, per construir una nova realitat molt lluny de la que subministra l'experiència.

Tot i que la tècnica és per El Lissitzki fonamental, tal i com se'n desprèn del text L'artista en la producció, el paper de l'artista com a creador de noves formes artístiques a través del material que li proporciona la tècnica resulta indispensable, en les seves obres no trobem una estètica de la màquina tot i elogiar-ne les seves virtuts; la tècnica no substituïa la tasca de l'artista sinó que contribuïa en el procés de creació i difusió, no només es limitava a ensenyar l'ús de les noves tècniques, els artistes utilitzaven els diferents mitjans adquirits per poder desenvolupar el seu llenguatge artístic. Per El Lissitzki era important «la forma i el factor que determina la forma i repercuteix en ella, la utilització del material» [63], uns paràmetres que són totalment palesos en *El Constructor*. No podem negar que l'artista a través del muntatge fotogràfic aconsegueix uns resultats evocadors, però, alhora, combina els diferents elements en l'espai, els quals donen com a resultat diversos tons de transparències, no renúncia a les formes geomètriques, ni formalment ni conceptualment —a partir de les lletres X, Y i Z—, tanmateix s'integren amb l'element humà, en un tot orgànic mitjançant la composició dels diferents materials gràfics.

En totes les fotografies que hem comentat dins del concepte de *Fotopis*, es relacionen els dos conceptes: l'orgànic i el tecnològic. Els objectes que s'inclouen en el fotograma de Lissitzki i Huszar són els típics materials d'un laboratori i tenen a veure amb la tècnica de reproducció; en el fons de la fotografia de Hans Arp hi apareix també tipografia impresa; i, el fons del fotomuntatge de *El corredor*, és el d'una gran metròpolis. Ara bé, en totes aquestes fotografies hi apareix l'element humà, cal recordar que la incorporació de la figura humana a través de la fotografia també era present en el llibre de Ilià Ehrenburg, on el material fotogràfic comparteix superfície amb les il·lustracions *Prounen* o, també, les figures electromecàniques de la carpeta *Victòria sobre el sol* tenen trets antropomòrfics.

A partir d'aquestes dates, tal i com es demostra a partir del material fotogràfic conservat dins del concepte de *Fotopis*, l'element humà esdevé una característica de cadascuna de les imatges, si ens centrem en les fotografies que sabem amb tota seguretat que El Lissitzki va incloure dins del terme, les que hem comentat en les línies anteriors, podríem aventurar-nos a dir que el nexe entre totes és la figura humana. Si considerem, doncs,

[63] Transcrit a: DD.AA.: *Fotomontaje de entreguerras (1918-1939)*. Museo de arte abstracto Español ed. Madrid: Fundación Juan March, 2012. pp. 108

que l'element humà és una característica de les fotografies fetes entre els anys 1923 i 1929 sota el concepte de *Fotopis*, podríem afegir a la catalogació proposada per Tupitsyn el fotomuntatge de Kurt Schwitters (ca. 1924) [Fig. 24], realitzat a partir de dues fotografies de l'artista, de les quals s'han conservat les plaques de vidre[64] i que ens deixen veure molt clarament l'origen del fotomuntatge.

Dins l'exposició de l'any 1927 s'incloïa dins el concepte, una fotografia de El Lissitzki treballant en una maqueta d'un projecte teatral que probablement era pel teatre Meyerhold tal i com suggereix Margarita Tupitsyn (TUPITSYN 1999: 18). No obstant, Tupitsyn no hi veu cap relació amb les fotografies que hem exposat en les línies anteriors: «El títol *Teatralni proiekt* (Projecte teatral), una altra obra que la guia de l'exposició incloïa dins la secció "*Fotopis*", no té cap relació aparent amb l'àmbit de la pintura o la tècnica del fotograma, ni presenta cap clau immediata que ens permeti la identificació». Tècnicament és evident que no tenen relació amb les què hem esmentat dins del concepte de *Fotopis,* totes parteixen de fotogrames o de fotomuntatges, l'únic nexe entre totes sembla ser la figura humana i, més concretament, la figura d'un artista.

Si pensem en les fotografies anteriors, hi trobem la imatge reproduïda, sigui quina sigui la tècnica utilitzada, d'un artista contemporani i amic de El Lissitzki: Huszar, Arp, Schwitters i en aquesta i *El constructor*, el mateix Lissitzki. A més, en cadascuna de les imatges que ens proposa El Lissitzki hi apareix alguna referència a la tasca de l'artista: la revista Dada 391 a la fotografia d'Arp; el material de laboratori a la de Huszar; la de *El constructor* a les eines de treball, si hi afegim dins del concepte de *Fotopis* la fotografia Kurt Schwitters hi ha una referència a la revista Merz. El mateix Lissitzki argumenta en l'assaig de *Fotopis*: «Así, por ejemplo, a partir de un negativo, se puede obtener el retrato de una rostro, pero es posible destacar ciertos rasgos (alargar el cráneo), obtener una segunda imagen o incluir una serie de objetos que tienen ciertas asociaciones con el rostro». Amb aquestes paraules ens està descrivint les fotografies anteriors i també demostra la importància que li donava al rostre, tanmateix, l'única fotografia que s'allunya del que estem proposant és la de *El corredor,* feta uns anys més tard però també hi ha la representació de l'element humà en contrast amb la tecnologia.

---

[64] Totes dues es troben al Sprengel Museum de Hannover. Estan reproduïdes a: DD. AA.: *El Lissitzky: beyond the Abstract Cabinet: photography, design, collaboration*. New Haven; London: Yale University Press, 1999. pp. 86.

La traducció del neologisme *Fotopis*: «Fotoescriptura» o «Fotoanotacions», ens suggereix a partir de la paraula escriptura com n'és d'important el paper de l'artista en el procés creatiu, en cadascuna d'aquestes imatges aflora el procés constructiu, la tècnica amb la qual ha estat realitzada i l'atenció vers el material, no es podrien concebre les fotografies sota el concepte de *Fotopis* sense la mediació de l'artista. Si seguim la definició del neologisme *Fotopis* veurem que existeix una relació entre l'element humà amb el mecànic, el mecànic sorgeix a partir del mot escriptura, d'això no hi ha dubte. Exposàvem que el terme neix del mot rus *Zhivopis* i El Lissitzki hauria canviat *Zhivo* que significa viu per *Foto*, no seria inoportú pensar que la substitució d'un mot per l'altre tingués un significat concret i que es pogués analitzar des de dos punts de vista diferents i segons l'argument que desenvolupàvem en les línies anteriors. El primer punt de vista, la relació amb la paraula «viu» vindria donada per la introducció d'una fotografia que correspondria sempre a l'element humà, orgànic, contrastant-lo amb la vessant tecnològica que es manifesta en cadascuna d'aquestes fotografies. Així, doncs, la fotografia es vincularia directament a la figura humana i a «viu» i la tecnologia a la paraula escriptura. En el segon punt de vista proposat, la paraula «foto» es col·locaria en el lloc de «viu» per mostrar que qualsevol la tasca creativa, concretament la fotografia, és un procés viu que es construeix amb la intervenció de l'artista, utilitzant diversos referents i evocant a altres significats a partir de la composició.

No estem preparats[65] per determinar si alguna d'aquestes afirmacions és en la que s'acollia l'artista per encunyar el terme de *Fotopis*, només ho podem analitzar mitjançant arguments circumstancials. Però si observem les fotografies que il·lustraven el text de *Fotopis* en el moment de la publicació, l'any 1929, ens ajuden a sustentar el què plantejàvem. La primera fotografia que acompanyava el text és el fotograma d'un maniquí[66], d'aquest s'ha dit que el que sostè amb la mà podria ser una lent d'augment i que El Lissitzki volia homenatjar a un fotògraf en plena feina (Drutt 1999: 10). El maniquí, amb l'altra mà, sosté un negatiu que s'identificaria amb una fotografia de la Torre Eiffel que va fer El Lissitzki[67] un any abans de la publicació del text, en el fons hi hauria una vista

[65] Seria molt interessant poder dedicar més temps a analitzar les relacions entre el neologisme i les fotografies, però per raons d'espai i temps ho haurem de deixar únicament apuntat.

[66] La fotografia que apareix en el text és un negatiu del fotograma. La pàgina on apareix de la revista Fotografia Soviètica està reproduïda: DD. AA.: *El Lissitzky: beyond the Abstract Cabinet: photography, design, collaboration*. New Haven; London: Yale University Press, 1999. pp. 38. Existeixen altres fotogrames surt la figura d'un maniquí com el que trobem reproduït a op. cit. pp. 135.

[67] Aquesta afirmació s'exposa a Drutt 1999: 10, ara bé, tal i com ell mateix diu és agafada de Margaritta Tupitsyn que en va veure una ampliació a l'arxiu particular. També, trobem aquesta idea a Tupitsyn 1991: 12.

d'edificis industrials. El text també s'il·lustrava amb un altre fotograma composat per *estenalles i filferro*, realitzat l'any 1927 i que ja hem comentat en el capítol anterior quan exposàvem els fotogrames. Els objectes utilitzats són les eines d'un artista-constructor, talment igual com veiem a propòsit del *Constructor*. Sembla que El Lissitzki hagi separat els dos conceptes que habitualment trobàvem junts en les fotografies sota el concepte de *Fotopis*, per una banda, el maniquí, que ens evoca la tasca de l'artista duent les eines pròpies d'un fotògraf i, per l'altra, tot tipus d'eines que ens suggereix la idea de que l'art s'ha de desenvolupar mitjançant un procés constructiu.

3.4 Els fotomuntatges i la simultaneïtat

Les fotografies sorgides dins del concepte de *Fotopis* que hem vist en el capítol anterior, tenien un alt grau d'intervenció de l'artista, eren experiments formals i sensorials que evocaven a la seva tasca en el procés de creació, l'obra es construïa a partir d'un procés actiu, sotmès a la *faktura* tècnica[68]. Si fem un cop d'ull a les dates de les fotografies que hem comentat veurem que coincideixen amb el període que Lissitzki va estar en contacte amb artistes de les avantguardes europees[69], principalment amb els que estaven relacionats amb la Bauhaus, els dadaistes i els que formaven el grup del neoplasticisme, hem vist que en moltes d'aquestes fotografies s'hi reprodueixen alguns dels artistes que varen estar en contacte, d'una o altra manera, amb El Lissitzki.

A Rússia, l'art després de la Revolució d'Octubre va destinar els seus esforços a donar forma a la utopia soviètica, les obres pictòriques de El Lissitzki les hem de veure enfocades en aquest sentit. El que proposava l'ar tista en el *Prounen* era un espai ideal, encara per construir, que havia de traspassar les fronteres de la pintura per aplicar-se a tots els àmbits de la vida quotidiana, semblava que el nou panorama polític, sota el lideratge de Lenin, era del tot favorable perquè s'esdevingués un canvi. Durant aquests anys, que podríem vincular-los als anys que Lenin va estar al capdavant del govern soviètic[70] —entre 1921 i 1924— es produeix una barreja molt interessant entre l'art —el que traspassa la frontera simbòlica de la Revolució— i les noves propostes socialistes, entre les quals hi ha l'assimilació de les noves tècniques de reproducció, ja sigui les sorgides mitjançant la fo-

---

[68] Per una explicació més extensa sobre la *faktura* i la *factografia*, dues de les característiques que se'ls hi ha atribuït a les imatges sorgides dins d'aquest període i, respectivament, les imatges indèxiques i les icòniques sorgides de cadascun d'aquests conceptes, vegeu: BUCHLOH 2004: 117-149, CONIO 1987: 188-192 o LODDER 1988: 95.

[69] Des de 1921 fins a 1925 es troba a Alemanya i l'any 1923 li diagnostiquen una tuberculosis i és ingressat en un sanatori de Suïssa, en el qual hi passarà un any. Si tenim present la seva biografia, les fotografies catalogades com a *Fotopis* es realitzen durant període.

[70] La Revolució Russa es divideix en dos grans moments: el primer, durant el mes de febrer de 1917 que hi hagué la caiguda del tsar Nicolau; el segon, s'establí l'estat comunista, el primer de la història. La Revolució d'Octubre va canviar el curs de la història a Rússia, Lenin es va posar al capdavant del govern, va repartir terres als camperols i va sortir de la Primera Guerra Mundial, una demanda que venia des del poble des de feia anys. L'any 1921, per solucionar els problemes econòmics del país, Lenin instaurà la Nova Política Econòmica (NEP), després d'una economia sota el comunisme de guerra durant la Guerra Civil Russa. La nova llei de la NEP permetia la coexistència del sector públic i el privat la qual afavoria la presència d'empreses privades; l'Estat va permetre la presència de petits comerços, mentre controlava les grans empreses, els bancs i el comerç exterior. El punt de partida, però, havia de ser el sector agrícola que havia d'ajudar a revitalitzar el país de la circumstàncies tan extremes en les que havia arribat després de la guerra, la revolució i la guerra civil. La NEP va aconseguir una major producció agrícola que enfortí el país, encara que fou criticada pels bolxevics per beneficiar interessos capitalistes del sector privat.

tografia, el cinema o la impressió, les quals varen donar com a resultat magnífiques obres gràfiques que es podien veure en publicacions i pòsters i on en gairebé totes s'utilitzava la fotografia com a recurs creatiu; una de les principals fites d'aquest període és que l'art va sortir de l'estudi al carrer.

Un cop acabada la Guerra Civil Russa es varen instaurar a Moscou els centres Inkhuk i Vkhutemas, on es potenciaven les noves propostes artístiques d'un art fet per a la comunitat, cal tenir present que l'any 1922 es fundà la Unió de Repúbliques Soviètiques i el comunisme va esdevenir la força política dominant. El 1923 es va fundar la revista LEF[71], un dels seus objectius era desplaçar la recerca formal de les avantguardes i fer emergir els fonaments polítics en l'art, la revista se centrava en el diàleg amb les masses i en adaptar les avantguardes als nous ideals socialistes. La fotografia, concretament el muntatge fotogràfic, a més a més del cinema, foren les tècniques emparades per dur a terme expressions artístiques més objectives que s'adeqüessin a les noves necessitats polítiques.

Des de les posicions més radicals del constructivisme no es devia veure amb bons ulls la recerca formal que encara portaven intrínsecament les creacions artístiques d'aquest període, o per ser més concrets, la que proposava Lissitzki en les seves obres fotogràfiques, ja sigui en els fotogrames o en les sorgides dins del concepte de *Fotopis*. La fotografia era un dels mitjans escollits per exemplificar els ideals del constructivisme, tanmateix, l'artista la va utilitzar per dur a terme els seus projectes personals. Gan afirmava:

> «Habiendo conservado las firmes bases materiales y formales del arte —es decir, color, línea, plano, volumen y movimiento—, la obra artística, inteligible materialmente, se elevará a las condiciones de actividad útil, y las producciones intelectuales y materiales abrirán nuevos medios de expresión artística. No debemos reflejar, describir e interpretar la realidad, sino construir prácticamente y expresar los objetivos planificados de la clase trabajadora ahora activa, el proletariado, y ahora que la revolución proletaria ha vencido... el que domina el color y la línea, el que combina los sólidos espaciales y volumétricos y el que organiza la acción de masas deben convertirse en constructivistas en la empresa general de la construcción y movimiento de las masas humanas» (citat a LODDER 1988: 99).

[71] LEF va ser la revista del Front d'Esquerres de les Arts. Era una àmplia associació d'escriptors, fotògrafs, crítics i dissenyadors d'avantguarda a la Unió Soviètica. Va tenir dos períodes, des de 1923 a 1925 com a LEF, i després, des de 1927 a 1929 com *Novyi LEF* (Nova LEF). L'objectiu d'aquesta publicació, com varen assenyalar els seus primers membres, era reexaminar la ideologia i les pràctiques de la política d'esquerres, i abandonar l'individualisme en l'art per desenvolupar el comunisme. Per una aproximació més extensa sobre l'Avantguarda Russa i Foto-Lef, vegeu: LAVRÉNTIEV 2006: 91-103.

Les paraules de Gan semblen confirmar la trajectòria artística de El Lissitzki, el qual va passar a inserir-se dins del postulats de comunicació de masses, no obstant això, hem de veure si la recerca avantguardista que trobàvem en les seves obres pictòriques continua essent un dels referents en les fotografies o si l'artista va abandonar l'estètica i l'interès formal en pro de la utilitat i la comunicació.

Com podem intuir, el panorama artístic es va anar vinculant cada vegada més a l'àmbit polític. Lenin va morir l'any 1924 i en contra de la seva voluntat, Stalin el va substituir, a partir d'aquest moment l'art es va veure condicionat, des de totes les seves vessants, a les noves propostes polítiques. La primera transformació de les creacions artístiques recolzant els postulats socialistes es va produir, en gairebé tots els artistes, durant els primers anys de la dècada, pels volts de l'any 1922; ara bé, el canvi més notable en l'obra de El Lissitzki[72] en aquest sentit es va esdevenir durant la política totalitària de Stalin. El pla econòmic del futur dictador sorgí sota el terme de Plans Quinquennals, durant el 1928 s'instituïa el primer, en contraposició a la nova política econòmica de Lenin, la NEP. El Primer dels Plans Quinquennals va començar al 1928 i s'estengué fins al 1932, tenia una finalitat bàsicament industrial, la seva intenció era aixecar la indústria pesada, la URSS era majoritàriament agrària i s'havien d'invertir tots els esforços cap a aquest sentit[73], per això, no ens ha d'estranyar que les obres dels artistes durant la dècada dels anys vint i més sota la política de Stalin siguin una exaltació constant al treball col·lectiu.

Una de les creacions de El Lissitzki que hem de recordar dins d'aquest context és el fotomuntatge realitzat per a l'exposició de la premsa soviètica, feta a Colònia l'any 1928. L'exposició s'havia de crear de zero i el contingut, indiscutiblement, havia de ser la propaganda de la política econòmica de Stalin. El Lissitzki va crear un gran fris que consistia en una successió ininterrompuda d'imatges que reflectien la història de la premsa soviètica[74], era com un rotlle de pel·lícula fílmica congelada però que la seva lectura simulava

[72] Hem de remarcar que aquesta afirmació la fem perquè que estem analitzant l'obra de El Lissitzki, hauríem de poder fer un estudi i comparació semblants a altres artistes per veure, com i sota quines circumstàncies, s'adhereixen als postulats comunistes. Aquest anàlisi seria molt interessant poder-lo dur a terme, sobretot, en la trajectòria de Rodtxenko, Klustis i Malèvitx, pels vincles o divergències —aquestes últimes en el cas de Malèvitx— que podem preveure amb l'obra de l'artista que estem estudiant.

[73] Durant els anys que durà la Unió Soviètica hi hagué més plans quinquennals, els quals arribaren fins a mitjans dels anys noranta, l'últim no va ser completat per la dissolució de la Unió Soviètica, tots es desenvoluparen a favor de la industrialització, a partir dels quals s'aconseguí una forta industrialització que la convertiren la Unió Soviètica, durant la Guerra Freda, en una de les grans potències mundials.

[74] L'autoria d'aquest fris ha estat reivindicada per diversos autors, per veure les disputes al respecte vegeu: TUPITSYN 1999: 24-25.

una gran seqüència adoctrinadora, on cadascuna de les imatges anaven a l'encontre de l'espectador suggerint el progrés de la Unió Soviètica. Les parts fotogràfiques que composaven el fris mostraven els treballadors a les fàbriques i el paper de la premsa enmig de les masses, estava composat per centenars d'imatges favorables a la Unió Soviètica i el lema era: «The task of the press is the education of the masses» (LISSITZKY-KÜPPERS, S., 1992: 211).

El gran fris que proposava Lissitzki en aquesta exposició es composava d'imatges evocadores que feien referència a un tema concret, ara bé, era l'espectador qui amb la seva mirada havia de construir el significat; si que és cert que aquest fotomuntatge està concebut segons uns paràmetres ideològics, tanmateix, havia de ser l'intel·lecte de l'espectador, a partir de l'associació visual, el que havia de construir el significat final[75]; la finalitat era impressionar el receptor[76]. L'espectador esdevé important en totes les obres pictòriques o fotogràfiques de El Lissitzki, recordem que era l'espectador qui havia d'escollir el punt de vista en les superfícies *Proun*, com també, era el mateix espectador el qui havia de construir el significat en les obres fotogràfiques sota el terme de *Fotopis*[77] o com hem vist en les línies anteriors, en els fotomuntatges.

Els fotomuntatges ja estaven inclosos en les fotografies sorgides dins del concepte de *Fotopis*, eren la base de El Constructor, del retrat d'Arp i de Schwitters, o també, de El Corredor. Una de les característiques principals d'aquests muntatges fotogràfics, com bé hem pogut veure, són les múltiples referències amb que El Lissitzki compon la imatge, la majoria s'aconseguien mitjançant la doble exposició, una tècnica que ajuda a trencar la mirada immòbil de l'espectador. Quan observem una superfície *Proun* tenim la sensació que les figures han de canviar de posició, que els diferents cossos geomètrics, ingràvids i vistos des de diferents posicions van a l'encontra de l'espectador des d'angles totalment dispars, els quals ens suggereixen el moviment rotatiu. La recepció simultània és una de les característiques que ja havíem vist a propòsit del Prouns i també en totes les fotografies que hem comentat fins aquí. En els fotogrames, per exemple, els diferents objectes

75 Podríem aplicar-hi el concepte d'al·legoria de Walter Benjamin. L'essència d'aquesta és el fragment. Dins de la categoria al·legòrica es reuneixen dos conceptes de la producció estètica: el primer sorgeix del tractament del material —separació de les parts del seu context— i, el segon, de la constitució de l'obra —l'ajustament dels fragments i la fixació del sentit (BÜRGER 1987: 131).

76 Hem de recordar la gran taxa d'analfabetisme que hi havia la Unió Soviètica, les imatges havien de ser els recursos instructius i adoctrinadors a favor dels comunisme.

77 Caldria afegir en aquest punt el disseny d'exposicions que ja va dur a terme a partir de les primeres sales *Proun*, vegeu: LISSITZKY-KÜPPERS 1992: 365-367, ara bé, les exposicions varen ser una de les tasques més importants de la seva trajectòria artística des de 1928, vegeu: POHLMAN 1999: 34-43.

estan composats segons relacions, ja siguin d'escala, de forma, d'estructura o de material, les quals ens suggereixen un joc sensorial a partir de múltiples formes abstractes i on es potencia les qualitats òptiques i tàctils de cadascun dels objectes. En les fotografies de *Fotopis*, tot i que han esdevingut més concretes, se'ns proposa un estímul intel·lectual, a més a més del visual que ja veiem en els fotogrames, a través de l'associació dels diferents continguts fusionats en un tot orgànic amb variats efectes de transparències.

Un dels fotomuntatges més famosos de l'artista, comparable al del *Constructor*, és el que va realitzar a propòsit de la Exposició Russa de Zurich l'any 1929, el que proposem en aquestes línies és l'estudi previ a la realització del pòster [Fig. 25] que no varia gaire de la versió final, únicament s'ha suprimit la fotografia de Lenin en forma de vinyeta que apareixia en la part inferior. La imatge es compon per dos rostres, el d'un noi i una noia, els quals semblen desdoblar-se, igual que ja havíem vist en el de Arp; la tècnica és exactament la mateixa, el que varia entre totes dues és el contingut. La fotografia va establir-se com una icona, va ser reproduïda en tots els diaris del món com un símbol de l'esperit dels joves de la Unió Soviètica, tal i com el mateix Lissitzki explicava: «Every piece of work I did [after returning to the Soviet Union] was an invitation, not to make eyes at it but to take it as a spur action, to urge our feelings to follow the general line of forming a classless society» (citat a TUPITSYN 1991: 42).

La fotografia del pòster per a l'Exposició a Zurich fou recuperada per Dziga Vertov que la va utilitzar a *Danbas Symphony* (LISSITZKY-KÜPPERS 1992: 396-397). Hem de veure en aquest fet, un exemple de com la fotografia i el cinema, durant els últims anys de la dècada dels anys vint, estaven fusionant els seus recursos; si ens aturem en el cas de Lissitzki i Vertov, tots dos varen crear unes imatges sota conceptes similars: *Fotopis* i Kinopis, amb uns resultats formals afins; la diferència més notable es donava pel mitjà tècnic emprat i, conseqüentment, el moviment[78]. No ens ha d'estranyar, doncs, que la fotografia i el cinema fossin les tècniques escollides per donar forma a les propostes ideològiques soviètiques, hem vist com l'arquitectura havia de ser l'evolució natural del suprematisme, doncs, podem veure el cinema i la fotografia com el desenllaç natural del constructivisme.

Dins d'aquest context, on la política influenciava directament a l'art i la fotografia es fusionava formalment amb el cinema, podem incloure dos fotomuntatges de El Lissitzki

[78] *L'home amb la càmera* de Dziga Vertov proposa una reflexió entre la fotografia i el cinema i les possibilitats formals i conceptuals de cadascun dels dos mitjans.

realitzats pel pavelló soviètic per a la *Exposició Internacional de la Higiene*, feta a Dresde, l'any 1930 [Fig. 26 i 27]. El primer, mostra un noi des d'un contrapicat, davant seu hi col·loca una gran bola que sembla feta de metall i vidre, l'interior de la bola hi treballen dos obrers; el segon, també es representen uns obrers treballant des d'un punt de vista contrapicat, darrere d'aquests s'aixequen les xemeneies. Cal observar les similituds formals d'aquests dos fotomuntatges amb les imatges que Vertov ens proposa en el seu cinema o també les semblances que tenen aquestes fotografies amb les de Rodtxénko, en les quals explota l'efecte del contrapicat. Tanmateix, El Lissitzki en tots dos fotomuntatges utilitza les foses entre les diferents parts, hi predomina el contrast entre el blanc i el negre, una qualitat que no utilitzava gairebé mai però que a mesura dels anys serà habitual trobar-la en les seves fotografies, però tanmateix manté la multiplicació de referències que donen a la imatge la característica de simultaneïtat.

Els fotomuntatges més propers a les superfícies *Prounen*, cal cercar-los en els seus treballs per a les portades de *Neues Bauen in der Welt* (1930), l'artista va realitzar les fotografies per a tres volums: el primer *Russland*; el segon, *Amerika*; i, el tercer, *Frankreich*[79] [Fig. 28, 29 i 30]. Eren publicacions d'arquitectura i les portades, en consonància amb el tema a tractar, mostraven alguns edificis famosos per l'època: en la de *Frankreich*, el fotomuntatge partia d'una imatge de l'interior de *Halle des Machines* per l'Exhibició Internacional de París (1889) i una altra del pont de *Oued Mellegure* de Tunis, construït al 1927; en la de *Amerika*, en canvi, són imatges d'uns gratacels en construcció. El més destacable és el tractament visual que els hi dóna el Lissitzki, són realitzades, com hem vist, a partir de diferents fragments fotogràfics d'edificis, composats uns sobre els altres, formen superfícies molt complexes; l'element humà només apareix de manera testimonial a la de *Frankreich* però esdevé molt més rellevant a la Russland, tot i que es difumina dins d'un espai abstacte.

El Lissitzki ens proposa amb *Frankreich* i *Amerika* un joc visual i sensorial a partir d'elements òptics i tàctils. Trobem superposicions de vàries imatges que ens mostren sinuoses transparències, ens suggereix múltiples formes, geomètriques i orgàniques, que es relacionen en l'espai a través del contacte i contrast dels elements materials: el metall, l'acer, el vidre, el ferro... tots conviuen en la mateixa superfície suggerint infinitat de formes: quadrats, rombes, cilindres i línies que són vistos des de múltiples punts de vista; relaciona elements verticals que creuen la superfície amb altres d'horitzontals que la tallen. L'artista

[79] El primer volum fou realitzat per El Lissitzki, el segon per Richard J. Neutra i el tercer per Roger Ginzburger.

demostra en aquestes, com ja ho havíem vist abastament en els *Prounen*, l'interès per les estructures, les formes i els diferents materials; les formes geomètriques que construïa en els *Prouns* s'han convertit en parts d'edificis i l'espai ideal proposat en aquests, en un d'identificable però en cap cas concret. Sembla que les propostes arquitectòniques que en els *Prouns* només podien ser evocades hagin pres forma en aquestes fotografies. L'exemple més clar del que estem proposant el podem veure en la portada de *Russland*, on la figura humana es fusiona amb les formes geomètriques pròpies d'un *Proun*, però no de la manera que havíem vist a propòsit dels fotoplàstics del llibre d'Ehrenburg que compartien espai però no es dissolien en un tot orgànic. El Lissitzki en aquest fotomuntatge fusiona el *Proun Núm. 1 E* (La ciutat) de 1921 amb uns treballadors damunt una bastida de fusta, les formes i l'element humà estan concebuts com un tot indissociable, comparteixen un espai que l'artista ens suggeria en els *Prounen,* un espai que havia de prendre forma a través de l'arquitectura.

4. Conclusions

A l'inici del treball sosteníem que dins el gran teixit de moviments que es donaren durant les avantguardes russes hi intuíem un transvasament entre els diferents àmbits artístics, tanmateix, ens calia analitzar si tot i el canvis polítics, tecnològics i culturals que es produïren als inicis dels anys vint del segle passat en el context rus, es mantenien les formules nascudes en contacte amb les innovacions pictòriques prerevolucionaries o tot el contrari, si aquestes es dissolien a mesura que s'entrava en una política de règim totalitari i, conseqüentment, amb les propostes estètiques sorgides del contacte amb la tècnica.

L'anàlisi l'hem centrat en l'obra de El Lissitzki, a més d'escollir la seva trajectòria per desenvolupar l'estudi per motivacions purament personals, Lissitzki té un recorregut constant i molt productiu dins del període en el que hem emmarcat el treball; les seves obres pictòriques es desenvolupen a partir del contacte amb el suprematisme i Malèvitx i la seva carrera artística acaba sota el govern de Stalin dins d'una política d'exaltació, per això, l'exemple ens semblava adequat per analitzar el que proposàvem en el plantejament. Val a dir, però, que per concloure de manera determinant un anàlisi d'aquestes característiques, hauríem d'estendre la investigació a altres artistes d'aquest període que haguessin tingut una trajectòria similar, un dels exemples que ens resultaria més adient per establir aquestes comparacions és Rodtxenko o també, perquè no, Klutsis; tots dos parteixen de l'àmbit pictòric per acabar desenvolupant els seus projectes artístics sota els paràmetres de la comunicació de masses en un context socialista.

Un altre dels punts que també exposàvem a l'inici del treball i que justifiquen el motiu de la nostra investigació, és el que veu l'obra pictòrica de El Lissitzki com una evolució del suprematisme aplicant la tercera dimensió i sota unes bases arquitectòniques, el mateix Lissitzki ja afirmava que «creé el Proun como estación de transbordo entre la pintura i la arquitectura» (citat a MARCHÁN 1954: 368), tanmateix, tal i com apuntàvem en el plantejament hi ha diferents estudis que argumenten aquest aspecte i confirmen els vincles entre els dos àmbits artístics, entre els quals cal comptar-hi el de Chan-Magomedov sota el títol: *Un nuevo estilo: El suprematismo tridimensional i los Prounen* i dins l'Estat Espanyol, el de Marchán Fiz: *El Lissitzky (1890-1941) de la pintura a la arquitectura*. La fotografia ha estat tractada com un tema apart, Tupitsyn en va fer una catalogació al 1991 a: *El lissitzky: Experiments in photography,* no obstant, els comentaris al respecte són mínims.

L'aparent discriminació que ha patit la fotografia vinculada a la pintura la confirma Nisbet, un dels grans estudiosos de les obres fotogràfiques del Lissitzki, que veu el creixent interès de l'artista per la fotografia com a conseqüència de la decepció i abandonament de l'art abstracte; el mateix autor també fa una comparació entre l'arquitectura i la fotografia (NISBET 1990: 66-69). Havíem de poder comprovar quin era el paper de la fotografia en contacte amb la pintura, un aspecte que havia de sorgir de l'anàlisi de l'obra de El Lissitzki, tan la pictòrica com la fotogràfica. Alguns autors han apuntat, a mode d'incís, el possibles vincles entre els *Prouns* i la fotografia, tanmateix, cap dels estudis els ha desenvolupat en profunditat tal i com ja suggeríem en el plantejament d'aquest treball[80].

La mancança d'algun estudi que tractés les relacions entre l'àmbit pictòric i el fotogràfic en l'obra de El Lissitzki, les quals ens han de poder servir com a punt de partida per un anàlisi més ampli sobre el tema, em va dur a plantejar-me aquest treball i a desenvolupar un anàlisi sobre les possibles relacions entre la pintura i la fotografia en la seva obra. És evident que per raons d'espai ens hem deixat d'incloure algunes obres que haguessin merescut ser comentades, com les sorgides a partir del disseny d'exposicions. Tanmateix, per desenvolupar l'anàlisi hem dividit les fotografies en diferents apartats segons la tècnica utilitzada: fotomuntatges, fotogrames i les fotografies sorgides sota el concepte de *Fotopis*, dins d'aquests apartats hem inclòs les imatges més representatives de cadascuna de les tècniques, les quals ens han permés establir un anàlisi compartiu de la pintura cap a la fotografia; com ja hem dit ens hagués agradat ampliar la recerca al disseny d'exposicions on l'artista desenvolupa àmpliament el potencial del fotomuntatge, ho hem pogut esmentar en alguna ocasió, però no hi hem pogut dedicar tot el temps i profunditat analítica que ens hagués agradat i ho hem deixat tan sols apuntat. Tot i així, pensem que hem pogut establir algunes conclusions que poden servir com a fonaments d'un estudi més ampli, seguint l'obra del mateix artista o d'altres artistes de les avantguardes russes, com ja hem suggerit en les línies anteriors.

Un cop exposats a tall de recordatori els plantejaments generals que m'han dut a introduir-me en aquest estudi, passarem a comentar les conclusions. No és la meva intenció repetir en aquest apartat el que ja he exposat àmpliament en el treball, sota quins paràmetres conceptuals i formals sorgeixen les superfícies *Proun*, em centraré doncs a recuperar la hipòtesi i a sintetitzar les conclusions. Recordem que la hipòtesi de treball volia establir si els postulats estètics sorgits de les seves obres pictòriques, els *Prounen*, es

[80] Vegeu els diferents estudis a la pàgina 9 d'aquest treball, nota 11.

mantenen tot i els canvis polítics i socials que es varen produir en la Unió Soviètica en els anys posteriors a la Revolució, aquells canvis artístics que són conseqüència directe de la política i l'adaptació dels nous mitjans tècnics.

Hem vist que el *Prouns* neixen dins del context del suprematisme, sota els ideals de moviment. La Revolució d'Octubre havia de reconduir al poble rus a un nou model de societat, l'art dins d'aquest context havia de ser el catalitzador dels canvis socials, El Lissitzki tal i com ens ha confirmat l'anàlisi de les seves obres, no va restar al marge de les corrents socials i polítiques, la seva trajectòria artística els hi es completament deutora. El Lissitzki va donar un enfocament completament nou a les propostes de Malèvitx proposant les superfícies pictòriques sota el nom de *Prouns*, unes construccions utòpiques, d'un món que encara s'havia de construir; el mateix món ideal que es proposava en els fonaments de la Revolució.

Les formes geomètriques dels *Prouns* ens suggereixen un espai ideal que es regeix per les lleis del món real, segons les paraules del propi Lissitzki un punt intermedi entre la pintura i l'arquitectura, unes propostes constructives que havien de trencar el marc del quadre i aplicar-se a tots els àmbits del món real. La Revolució va canviar la concepció que es tenia de l'art i de l'artista i va apostar per establir nous models de difusió que s'adeqüessin a les noves demandes polítiques, cal afegir-hi a aquests canvis, les innovacions tecnològiques que anaven al compàs de la progressiva industrialització de la Unió Soviètica, Lissitzki va adherir-se al canvi de model social i artístic i va apostar per desenvolupar les seves creacions mitjançant les possibilitats dels nous mitjans tècnics.

A partir de 1922, l'artista inclou dins d'una superfície *Proun* les primeres fotografies, no obstant combina els dos mitjans en una mateixa superfície pictòrica, els postulats estètics continuen essent els mateixos i no varia en cap moment el que ja proposava en les seves obres pictòriques, encara que es relacionessin els *Prouns* amb el nou mitjà tècnic. Cal tenir present i no es pot obviar en un anàlisi de l'obra de l'artista que va estar íntimament relacionat amb els artistes de les avantguardes europees dels anys vint, els primers fotogrames s'han de veure amb relació als diferents moviments de les avantguardes, tot i que l'artista els hi dóna, altra vegada, un enfocament particular.

Un cop El Lissitzki se suma al potencial de la fotografia ho fa a través de l'experimentació formal mitjançant els fotogrames, una tècnica completament vinculada a l'art europeu;

Schad, Man Ray i Moholy-Nagi són els artistes que varen explotar amb més intensitat aquest procés d'exposició de diferents objectes a la llum, amb uns resultats que potenciaven l'aspecte més formal dels objectes en consonància als postulats avantguardistes. La diferència més notable dels fotogrames de El Lissitzki amb els artistes europeus és que utilitza com a recurs, la majoria de vegades, les eines de treball d'un artista-constructor, el qual s'havia de formar en els instituts artístics de Moscou. L'artista a més de parar atenció en la forma dels diferents objectes que eren exposats sobre una superfície sensible, també l'interessaven les textures que evocaven els diferents materials i la disposició en l'espai dels objectes a través de les relacions entre aquests i els espais buits; a més, moltes vegades suggeria la tercera dimensió que ja li era pròpia a les superfícies *Proun* a través d'estructures compositives on es potenciava la condició material dels diferents objectes.

Una de les bases formals més sòlides dels fotogrames és l'exploració de la materialitat o immaterialitat dels diferents objectes, que l'artista aconsegueix explotant tot el potencial de les transparències proporcionades per cadascun dels objectes. En alguna ocasió les transparències eren utilitzades per donar forma a algun dels seus dissenys; com per exemple l'anunci que va fer per la marca Pelikan, on a partir de diferents ombres aconseguia dibuixar un tinter. Amb totes aquestes característiques que hem anat esmentant podem concloure que l'artista encara es mantenia immers en els postulats formals de les avantguardes tot i l'assimilació del potencial de la fotografia, en aquests fotogrames l'artista mantenia la idea que ja havia exposat a propòsit de les superfícies *Proun*, que «l'artista havia de passar de ser un imitador al constructor d'un nou món d'objectes».

Algunes de les propostes més singulars que ens regala El Lissitzki del contacte entre la pintura i la fotografia, són les imatges sorgides dins del concepte de *Fotopis*, unes creacions visuals construïdes a partir de diferents tècniques, entre les que cal comptar-hi els fotogrames o els fotomuntatges. Dins del concepte podem aclarir que totes es composaven sota una formula constructiva a partir de l'element humà, més concretament, sempre hi incloïa la presència d'un artista[81]. El fotomuntatge *El constructor* és un dels exemples més clars per analitzar sota quins paràmetres conceptuals sorgien les imatges de *Fotopis,* la imatge que proposa Lissitzki és una metàfora de la fusió entre l'art i la tècnica, cal veure-hi la tasca de l'artista i com qui fa possible la fusió dels dos àmbits: l'artístic i el tecnològic. L'artista és qui amb la seva inventiva proposa noves realitats a partir de les possibilitats constructives que subministra la fusió de l'art, la tècnica i les matemàtiques,

[81] Només hem trobat una excepció que ja em exposat i raonat en l'argument del treball, aquesta és *El corredo*r (1926), pàgina 49 del treball.

tres conceptes que per altra banda són totalment deutors de les propostes ja sorgides en les superfícies *Proun*, on es fusionaven els seus coneixements matemàtics a través de les múltiples formes que suggeria, on demostra un extens domini de l'espai, sorgit del contacte amb l'arquitectura, però que alhora es combinaven mitjançant la intervenció de l'artista. Així, doncs, el que proposa El Lissitzki en aquestes imatges és l'exemple concret del que es podia intuir en les superfícies pictòriques *Proun*, on es proposava un espai ideal construït sobre una base de revolta social i que havia de ser reconduït a través de les intervencions dels artistes, era l'artista qui amb els seus coneixements havia de catalitzar la utopia soviètica.

La condició tècnica de l'art esdevé durant aquest període quelcom indispensable, ho hem apreciat en el concepte de *Fotopis* proposat pel Lissitzki, però també el podríem observar en altres artistes de l'època, un d'ells és Dziga Vertov i la proposta artística encunyada per ell de *Kino-Glaz* (Cinema-ull). Es podria desenvolupar un anàlisi comparatiu dels dos conceptes, nosaltres només l'hem pogut apuntar, resultaria molt interessant, doncs, analitzar-los en paral·lel per observar en quins punts connecten i en quins punts divergeixen dins de les seves propostes artístiques[82]. Com a apunt general el que es pot despendre de tots dos conceptes és que l'artista organitza els fets o referències perquè esdevinguin suggeridores per a l'espectador; ni en la fotografia ni el cinema mai es descuiden l'aspecte formal tot i la intervenció premeditada de la tècnica. En aquest punt hem de recordar l'aspecte formal que aflora en les obres de tots dos artistes, on se'ns proposa unes imatges plenes de contrastos lumínics d'una gran riquesa visual, entre imatges molt clares i d'altres més fosques que es composen mostrant sinuoses transparències i on l'element humà sempre hi és present, d'una o altra manera, com a part imprescindible en les obres amb un rerefons social; en els Prouns l'espectador era imaginari però a mesura del temps i a partir de la fotografia es va tornant cada vegada més visible.

És molt interessant observar com les imatges sorgides dins aquest període històric, en les quals hi hem d'incloure les fotografies de El Lissitzki, es van carregant de significat. En les obres pictòriques la utopia russa no havia pres cap forma concreta tot i que hi era suggerida des de moltes vessants, cal tenir present que sorgiren d'uns ideals revolucionaris, tanmateix, a mesura del anys i vinculades per complet a la política, en un moment en que ja havia establert quin havia de ser el futur de la Unió Soviètica, les imatges fotogràfiques

[82] Aquest és un aspecte que hem tractat en un treball durant el Màster de Comunicació i Estudis Culturals del qual forma part aquest treball, tot i que només fou a tall d'aproximació les primeres impressions foren del tot estimulants, és un tema que no descartem aprofundir-hi més endavant.

ens suggereixen diversos significats. En les fotografies dins del terme *Fotopis* ja evocaven a un significat que tenia a veure amb la missió de l'artista en el procés creatiu, ara bé, on es pot apreciar molt més clarament el significat simbòlic de les imatges és en el cas dels fotomuntatges.

La tècnica fotogràfica del fotomuntatge ja estava compresa en les fotografies de *Fotopis,* ara bé la tècnica s'explota abastament en el disseny d'exposicions, l'obra que hem comentat a propòsit és un dels fotomuntatges més famosos de l'artista, el que havia de servir per el pòster de l'Exposició Russa a Zurich, l'any 1929; un fotomuntatge que, per altra banda, cal veure'l vinculat al cinema de Dziga Vertov perquè fou utilitzat en *Danbas Symphony*. És interessant observar que les imatges fotogràfiques proposades per l'artista, tot i que s'anaren carregant de suggeriments favorables al govern de Stalin, mai va abandonar la recerca formal que li era pròpia a les avantguardes. Podem veure aquest propòsit en el gran fris que va realitzar l'artista per l'exposició de la premsa soviètica a Colònia, l'any 1928. La idea del fris era que l'espectador quedes immers en la simultaneïtat visual produïda per centenars d'imatges favorables a la Unió Soviètica, encara que aquestes eren una exaltació directe al govern de Stalin, Lissitzki mai no va descuidar la recepció simultània en cap de les seves obres; recordem que també era característica a les seves superfícies *Proun*.

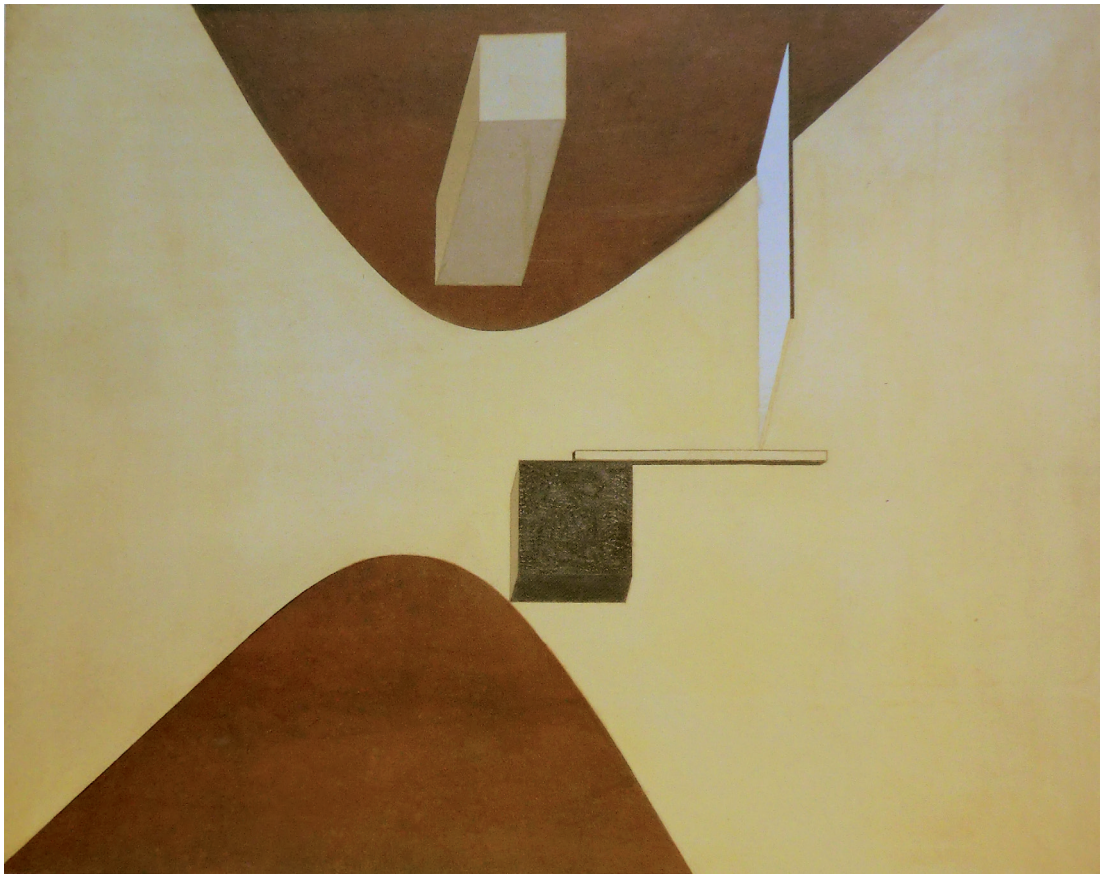
Així, doncs, seguint l'argument que hem sostingut, podem concloure que El Lissitzki mai va abandonar la recerca formal que va encetar en les superfícies *Proun*, encara que les imatges passessin d'estar vinculades als ideals revolucionaris els quals tenien un rerefons clarament social, a estar sotmeses als postulats del Realisme Socialista que es començaren a intuir a partir de la política econòmica proposada pel govern estalinista, durant el Primer Pla Quinquennal. El Realisme Socialista s'instaurà definitivament al 1934 en el Congrés dels Escriptors Socialistes com la nova política artística. No obstant, tot i els forts canvis polítics, en les fotografies de la revista *USSR im Bau* on cada fotografia està empeltada d'una política d'exaltació, l'artista no va renunciar a la recerca formal que li era pròpia a la pintura abstracta. La hipòtesi es confirma en les fotografies per a les portades de la revista d'arquitectura *Neues Bauen in der Welt* realitzades durant l'any 1930, on hi ha un interès constant per la recerca formal a partir de la superposició de diverses fotografies d'edificis, on es potencien les propietats òptiques i tàctils dels diferents materials i les relacions entre les diferents formes suggerides mitjançant les imatges que conformen el fotomuntatge. En la portada per a *Russland*, el Lissitzki fusiona una superfície *Proun*

amb la fotografia d'uns obrers, la neutralitat pròpia de la pintura abstracta queda difuminada amb la inclusió d'una forma concreta de la figura humana, ara bé, en cap cas queda del tot anul·lada; per sobre de tot ens trobem en un espai indeterminat que ens evoca a una estructura arquitectònica igual que ens suggerien les superfícies *Prounen;* El Lissitzki no va abandonar el potencial estètic de la forma, tal i com es pot apreciar en aquesta fotografia.

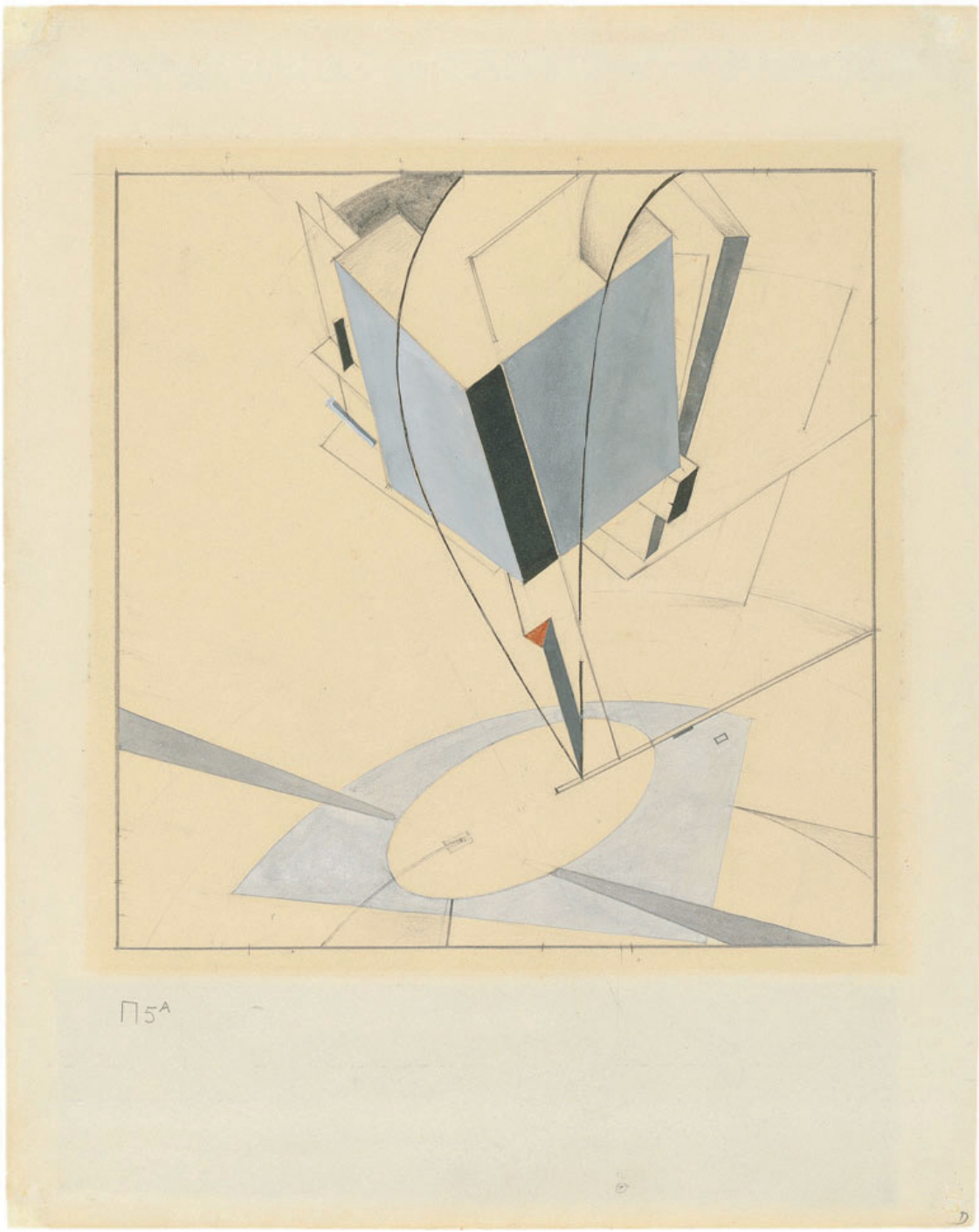
Ens quedaria per assenyalar que per concloure aquest treball d'una manera inequívoca ens caldria analitzar totes les fotografies de l'àmbit rus molt més extensament, les que va realitzar l'artista dins del context del Realisme Socialista a partir de l'any 1934 i que nosaltres no hem inclòs en la cronologia d'aquest estudi. Tanmateix, hem pogut aproximar-nos al tema que era un dels principals interessos de la investigació, en cap cas teníem la intenció de concloure d'una manera determinant la hipòtesi de treball que ens plantejàvem en el moment de dur a terme l'estudi, perquè el temps i l'espai ens limitava, hem de veure el treball com una aproximació a l'obra de El Lissitzki del qual encara falta molt recorregut per poder-lo concloure.

5. Annex

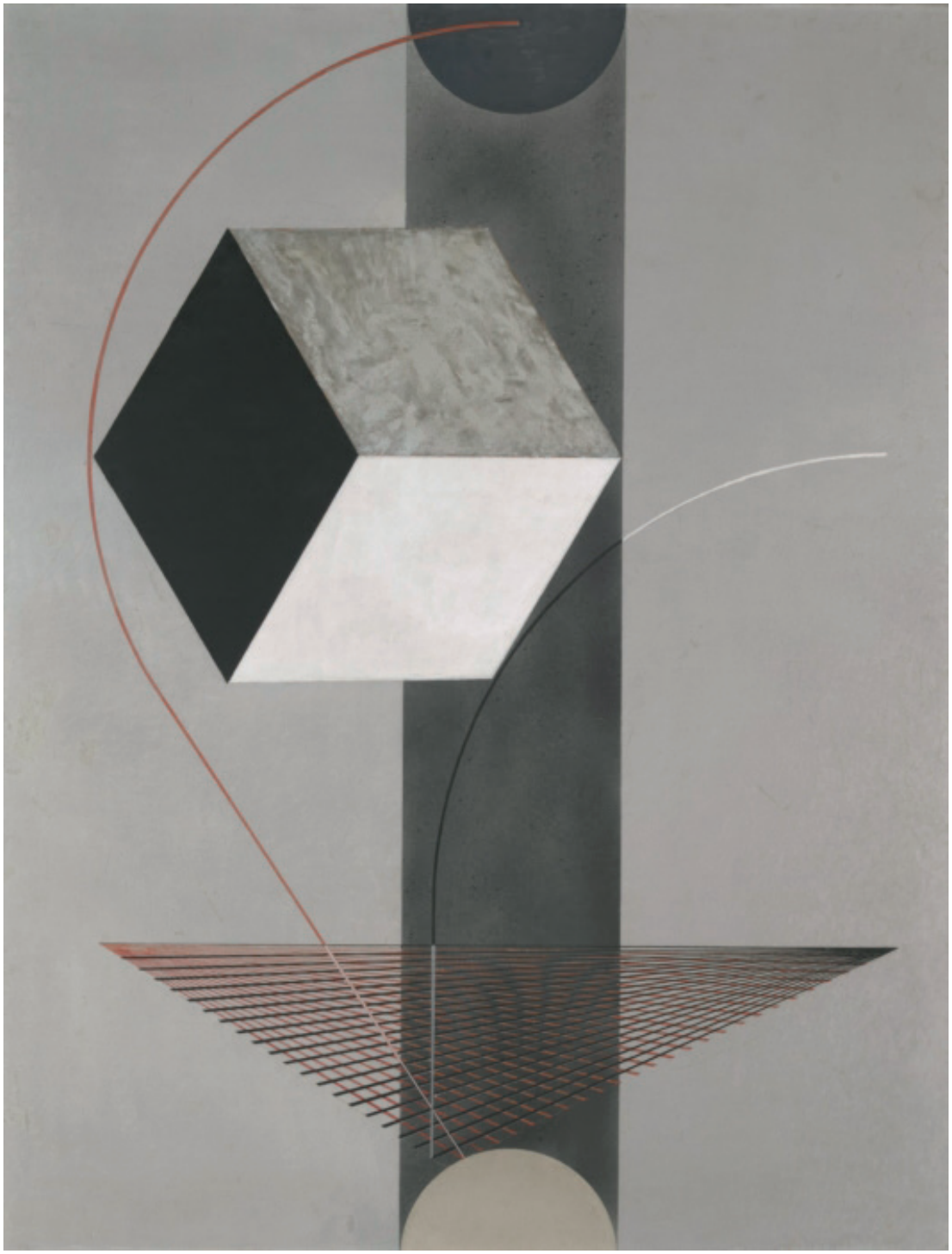
5.1 Fitxa tècnica de les obres comentades



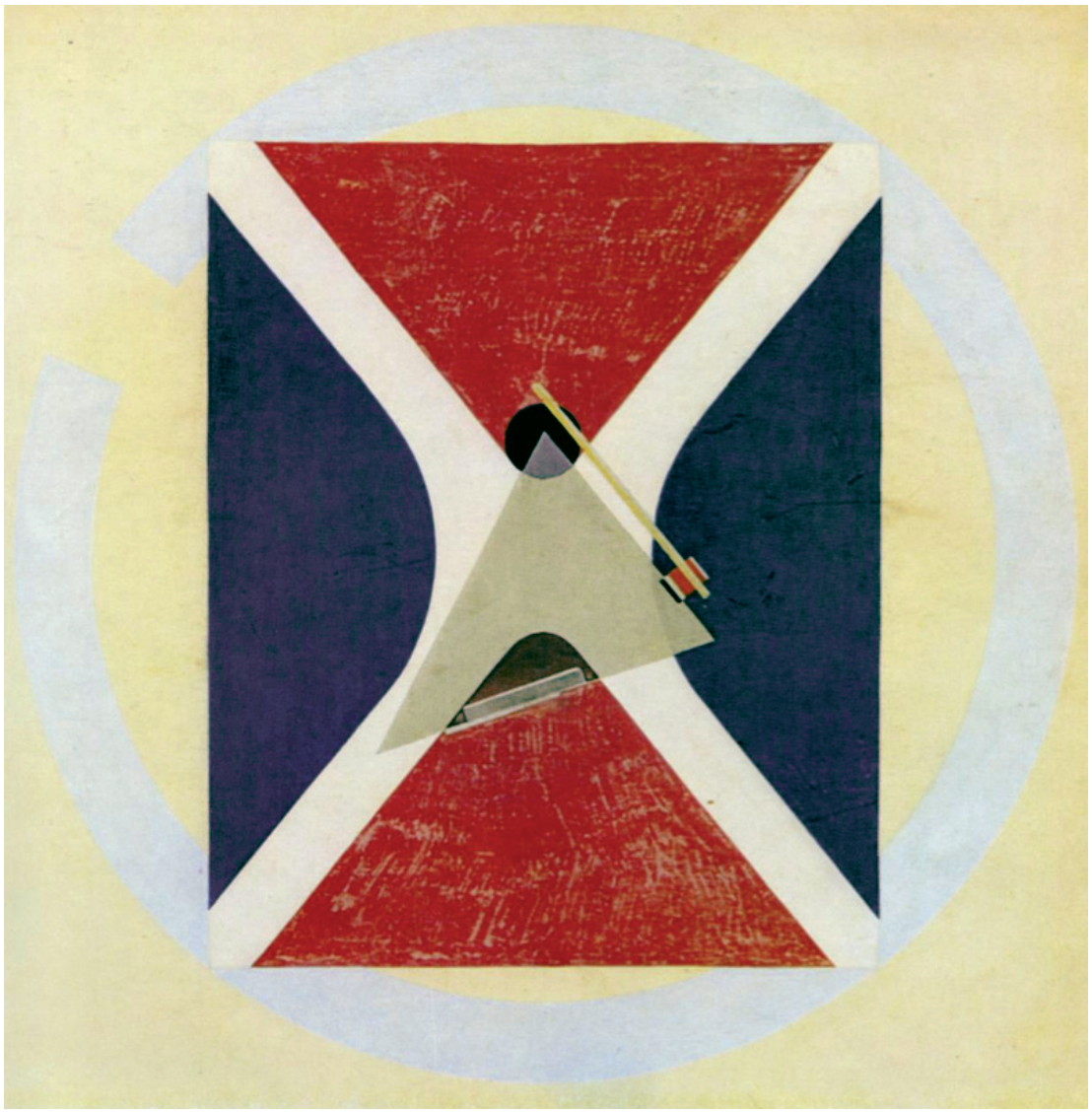
1
Proun 23. No. 6 (1919)
52 x 77 cm



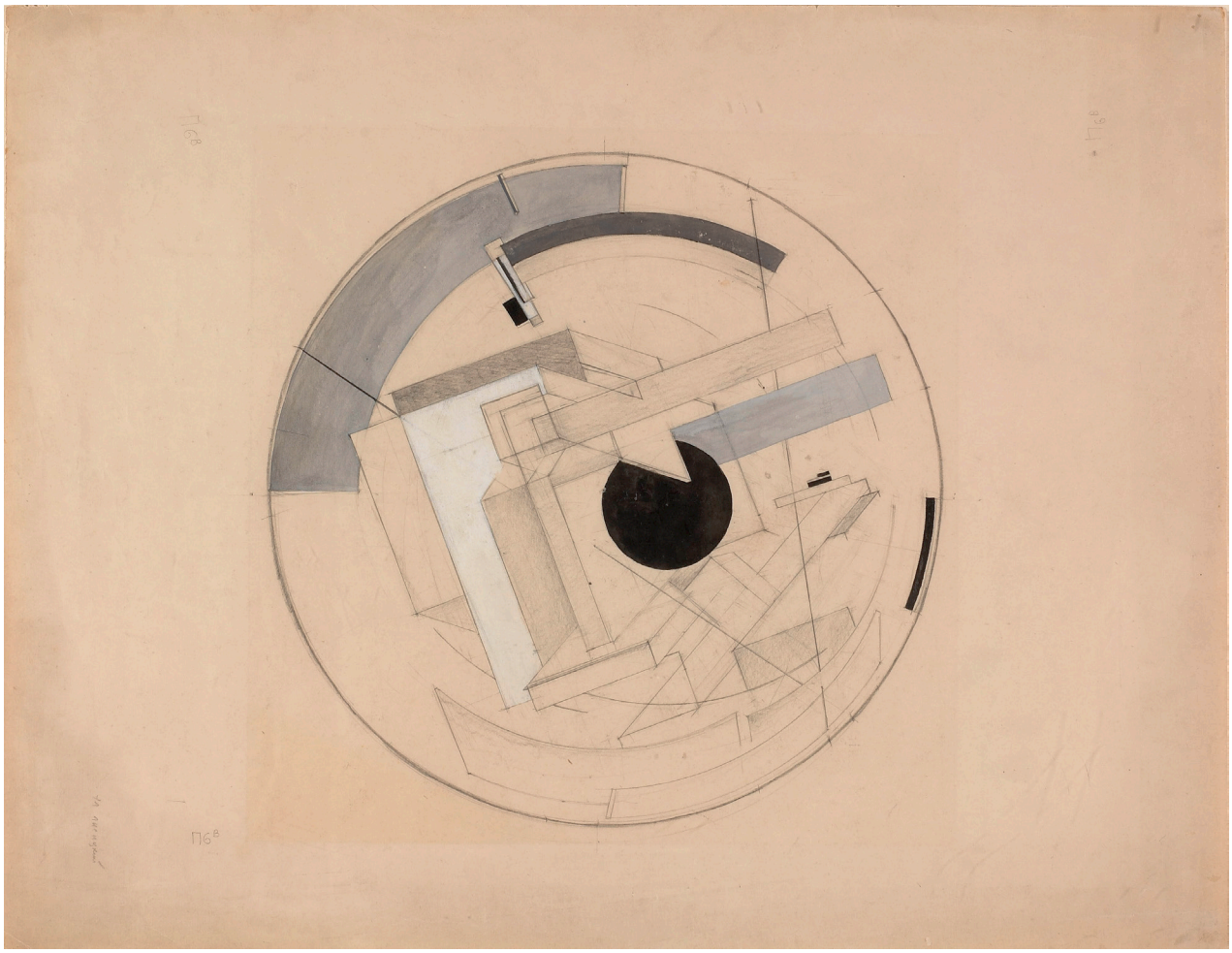
2
Proun 5A (1919)
Guaix i llapis
22 x 17,5 cm
Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid



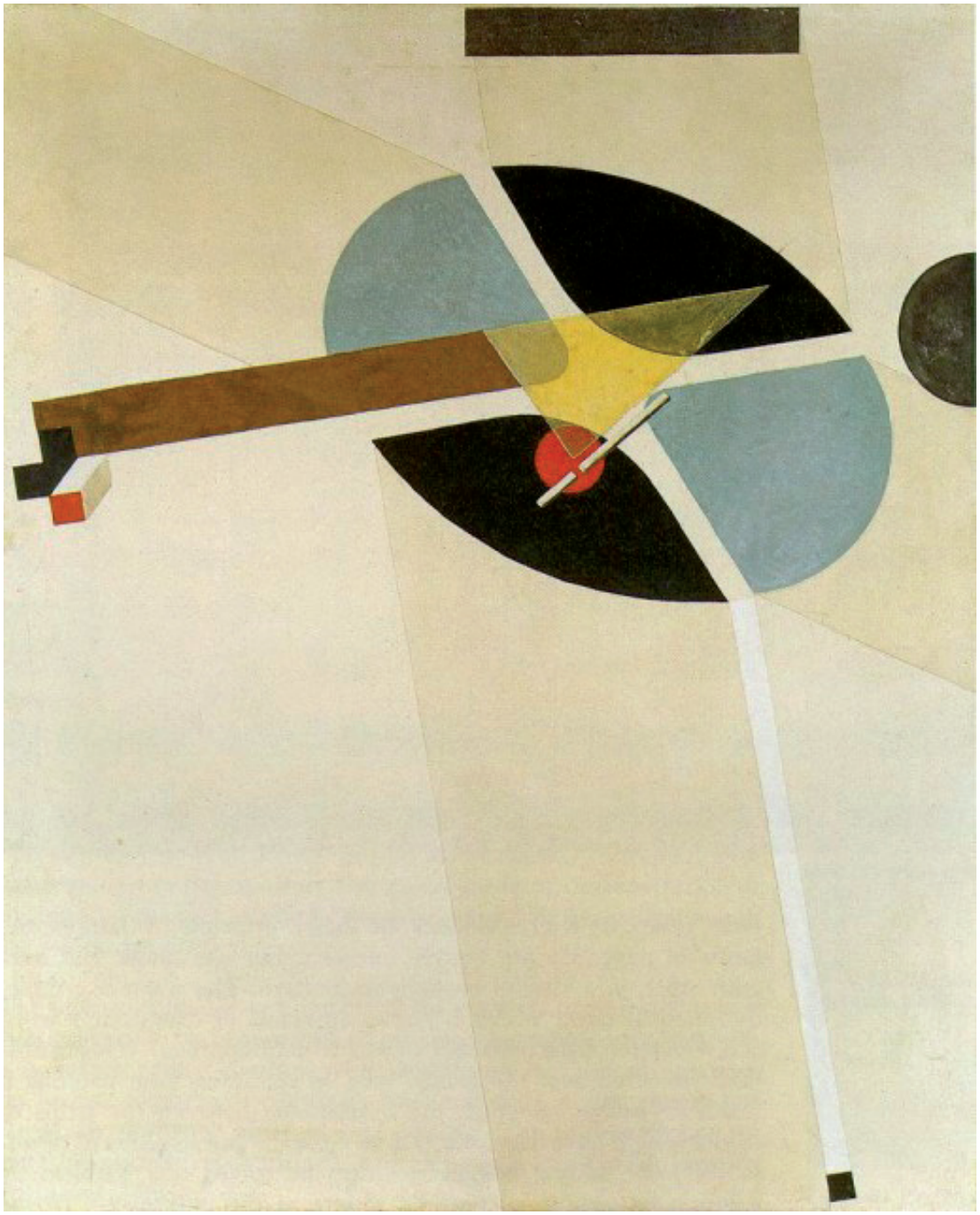
3
Proun 99 (1925)
Pintura metàl·lica sobre fusta
129 x 99,1 cm
Galeria d'Art Yale University, New Haven



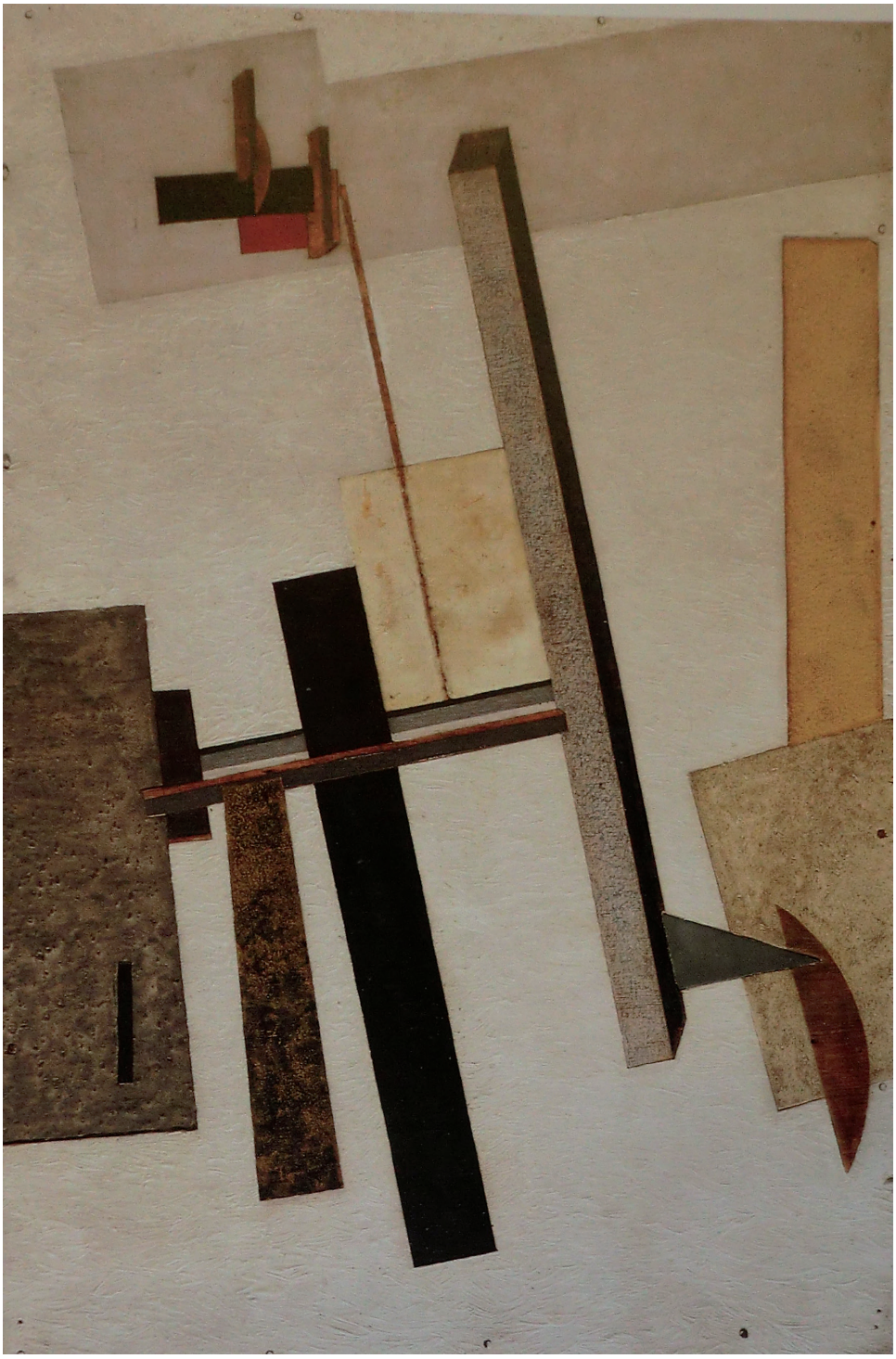
4
Proun 43 (1922)
66,8 x 49 cm
Paper negre enganxat sobre cartró, guaix, aquarel·la, tinta xinesa, llapis, pintura d'alumini, paper de color
Galeria Tretyakov, Moscou



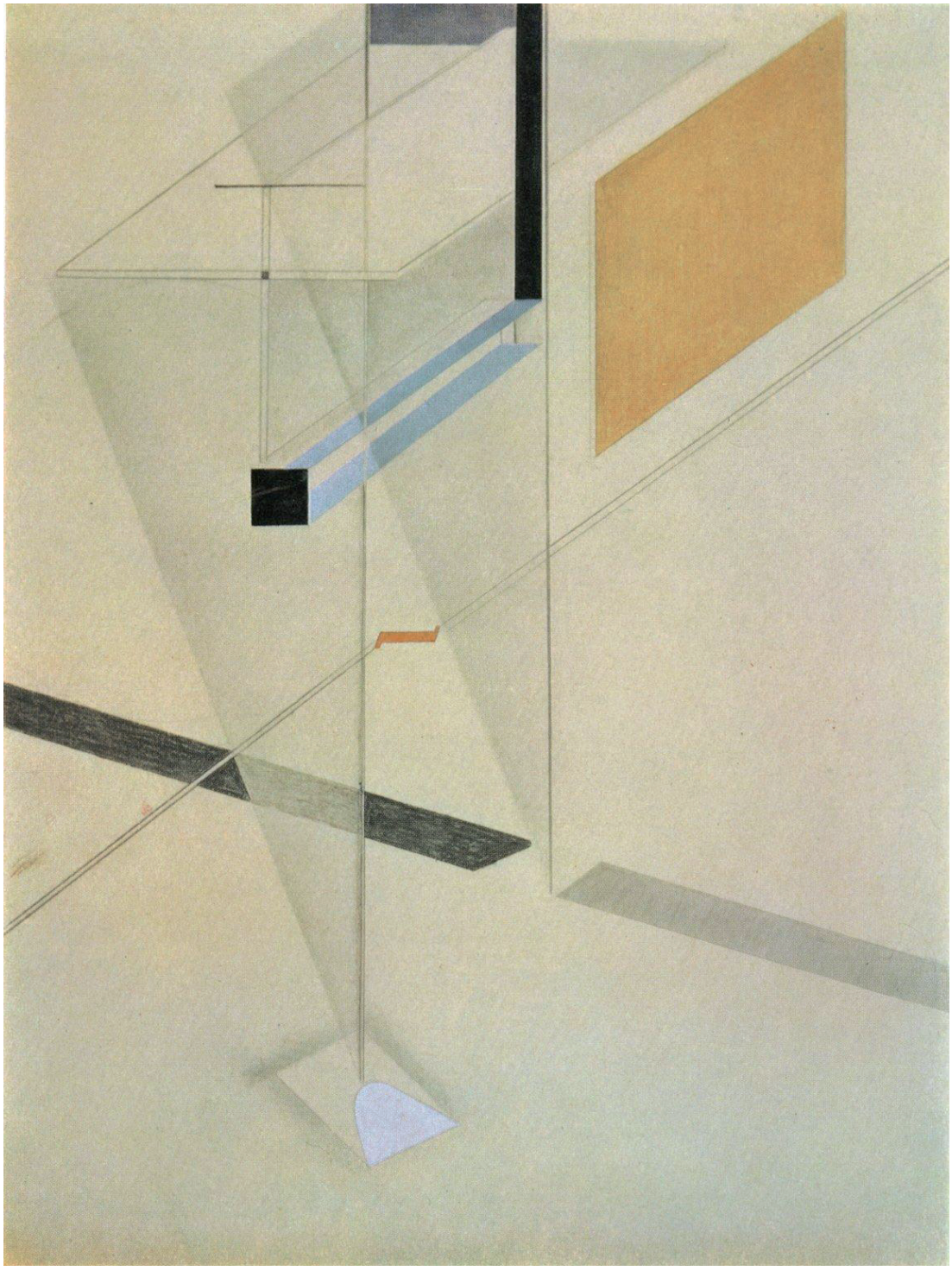
5
Proun 6B (1919-1921)
24,8 ⌀
Llapis i guaix sobre paper
Museu Estatal d'Art Contemporani
Col·lecció Costakis, Tessalònica



6
Proun G7 (1923)
77 x 62 cm
Tempera, vernís i llapis sobre llenç
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf

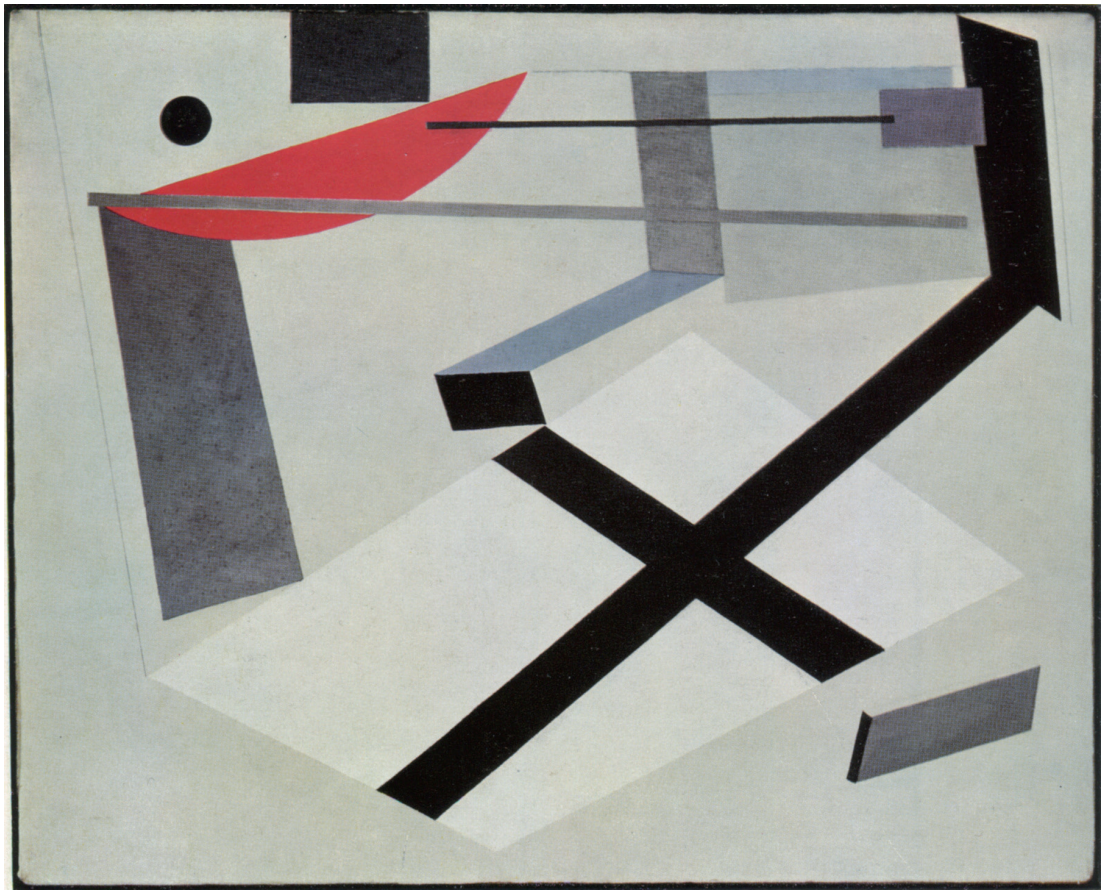


7
Proun 2C (1920)
59,5 x 39,8 cm
Oli, paper i panell de metall
Museu d'Art de Filadèlfia



8
Proun L. N. 31 «Formes» (ca. 1922-1924)
91.5 x 68.8 cm
Grafit, carbonet, aquarel·la i guaix
Galeria d'Art Yale University, New Haven

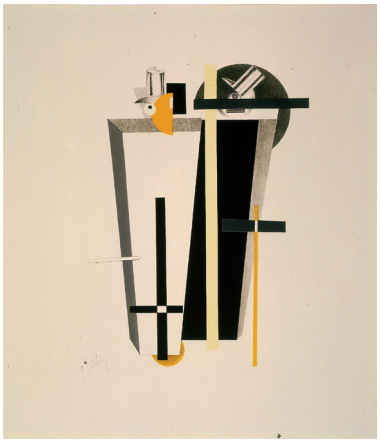
9
Proun 30 (ca. 1920)
49,5 x 39,5 cm



10
Proun 30 (1920)
50 x 62 cm
Oli sobre tela
Museu Sprengel, Hannover

11
Carpeta Kestner
(Làmina número 3) (1919-1923)
60,3 x 44,8 cm
Litogràfia amb *collage*
Còpies al Macba, Barcelona;
MoMa de Nova York;
Galeria d'Art Yale University, New Haven

12

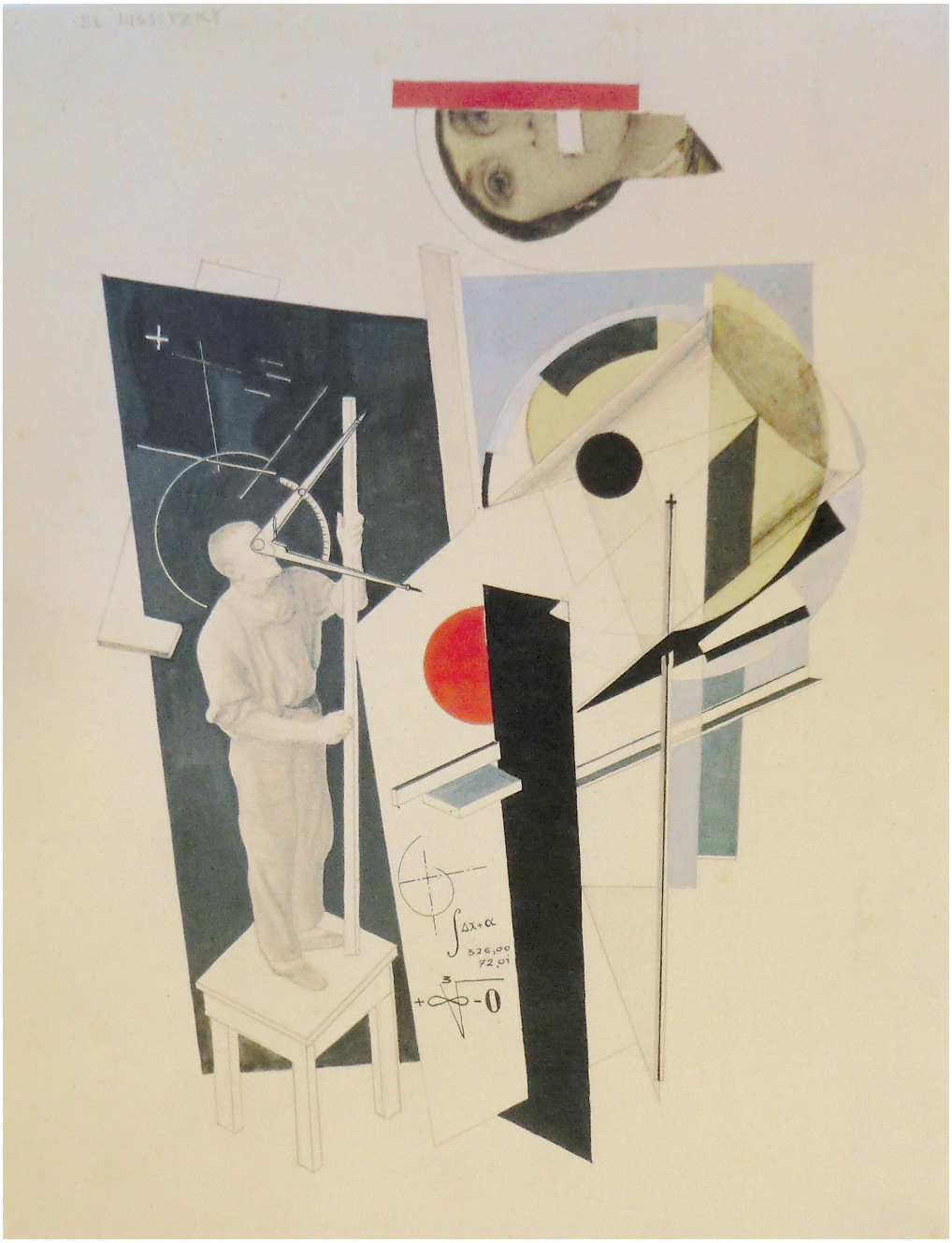


13

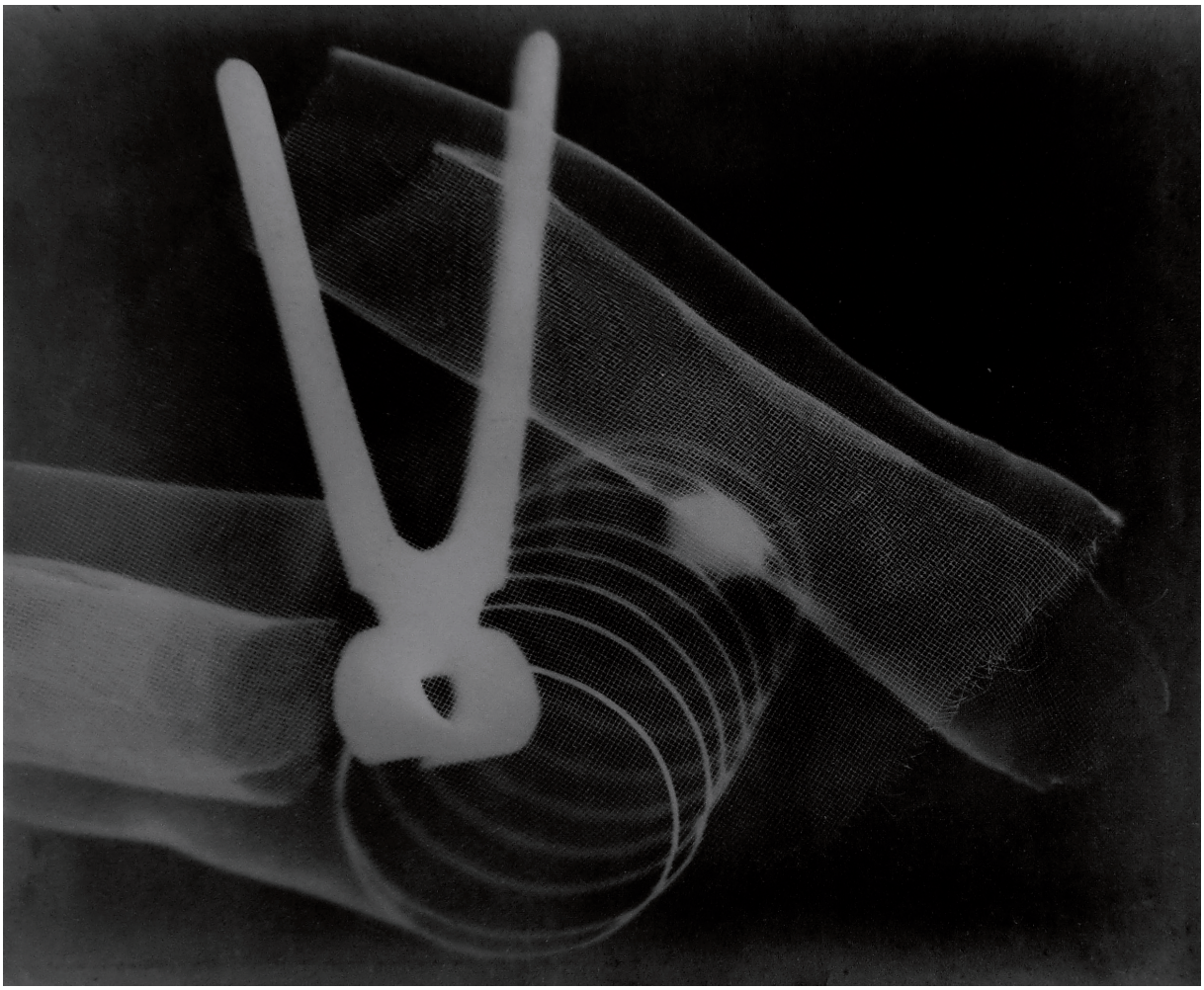
14

12, 13, 14
Figurinenmappe «Sieg über die Sonne» (1923)
53,3 x 45,5 cm
11 Litografies. Collage, dibuix i material gràfic
Còpies al Macba, Barcelona;
Moma, Nova York;
Museu Sprengel, Hannover.

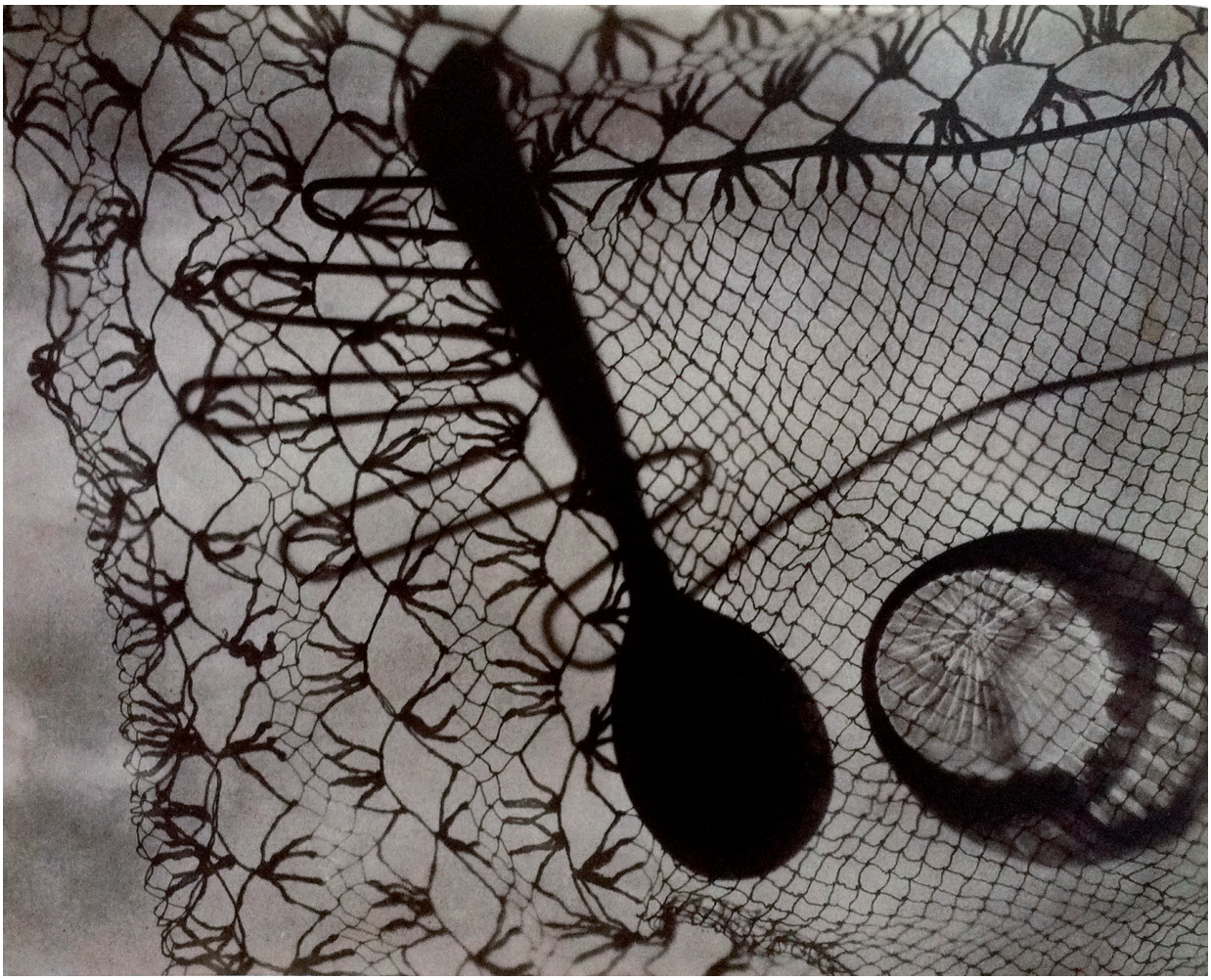
12. Làmina 8: *Alter kopf 2 schritt hinten* (25,7 x 27 cm)
13. Làmina 9: *Totengräber* (37 x 26.7 cm)
14. Làmina 10: *Neue* (30,8 x 32,1 cm)



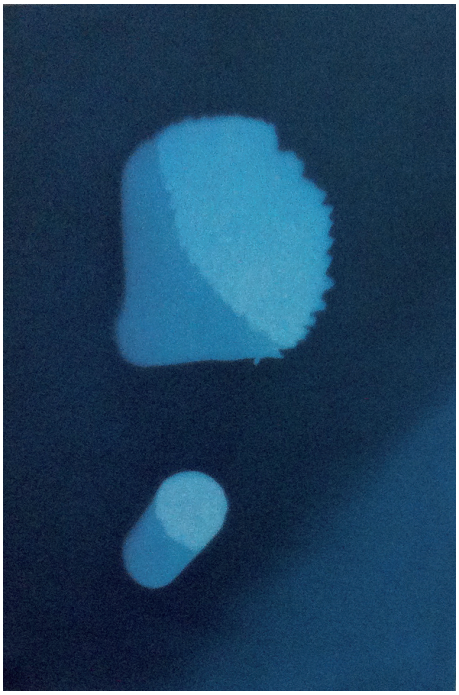
15
Shest povestei o legkij kontsaj
Novel·la de Ilià Ehrenburg (1921-1922)
29,2 x 22,9 cm
Fotocollage, tinta i llapis sobre carbó
Làmina 3
(Tatlin treballant en el *Monument a la Tercera internacional*)
Col·lecció Privada



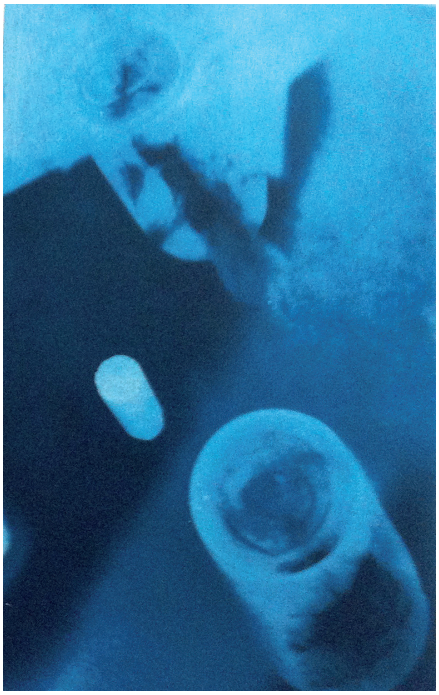
16
Untitled (Estenalles i filferro) (ca. 1927)
23 x 29 cm
Fotograma, versió en negatiu
Galeria Bernison, Berlín



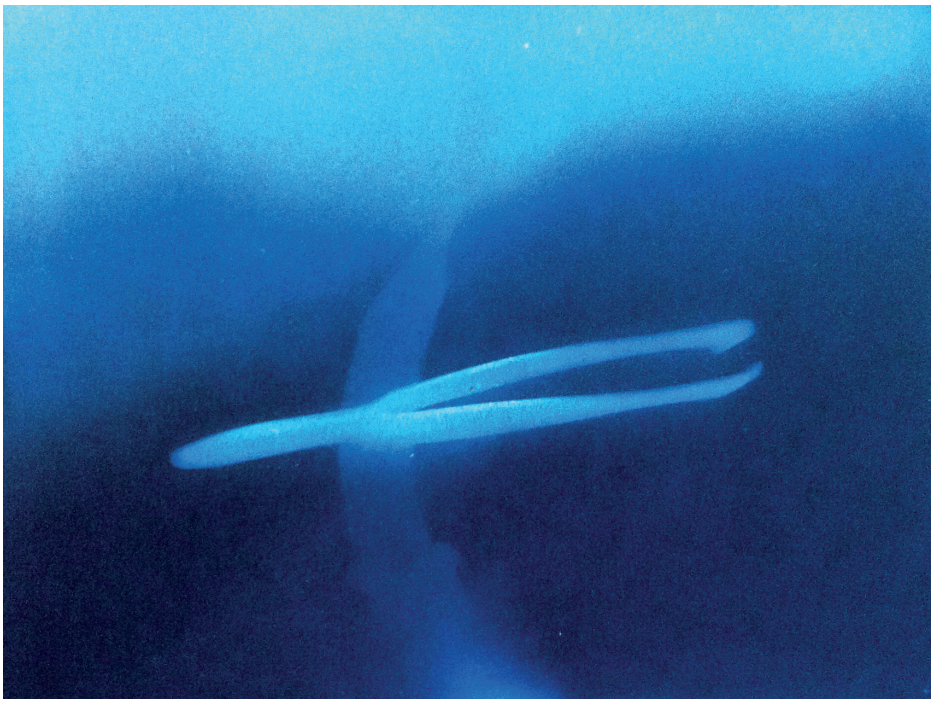
17
Untitled (Composició amb cullera)
(ca. 1923-1927)
23,3 x 29,1 cm
Fotograma
Col·lecció de WAVE PBK, Colònia



17



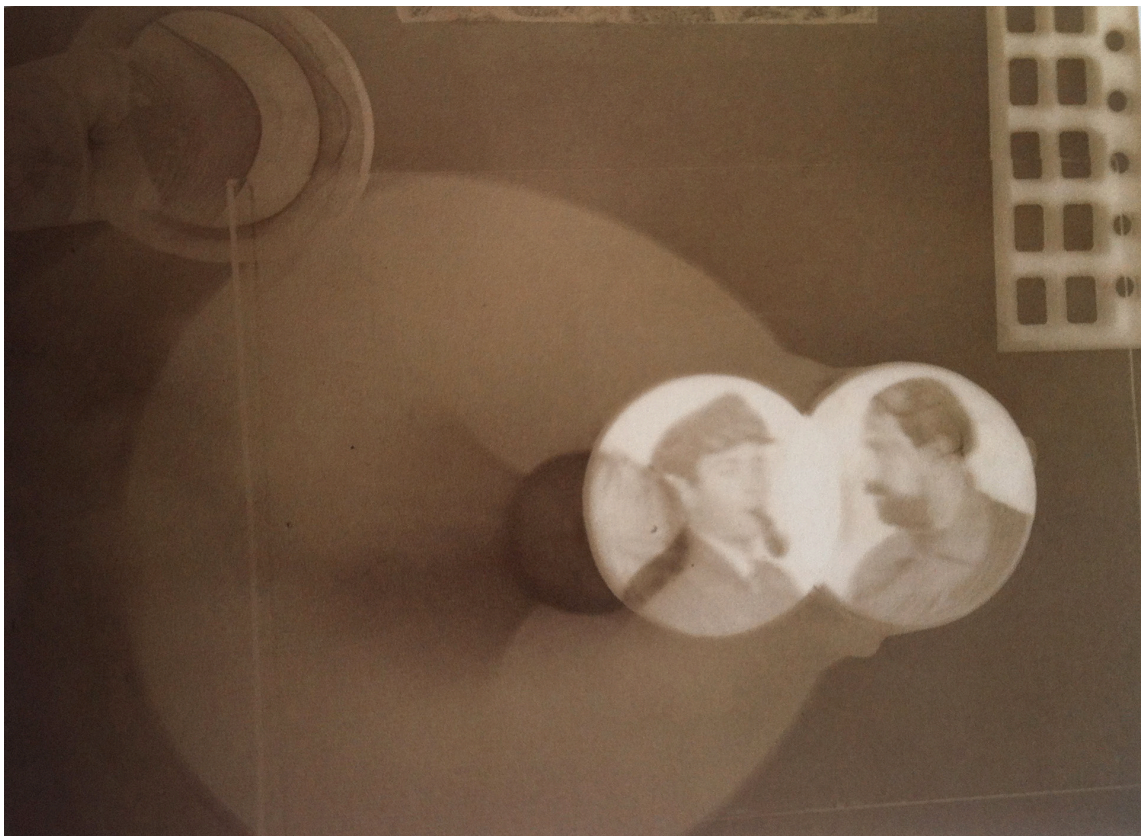
18



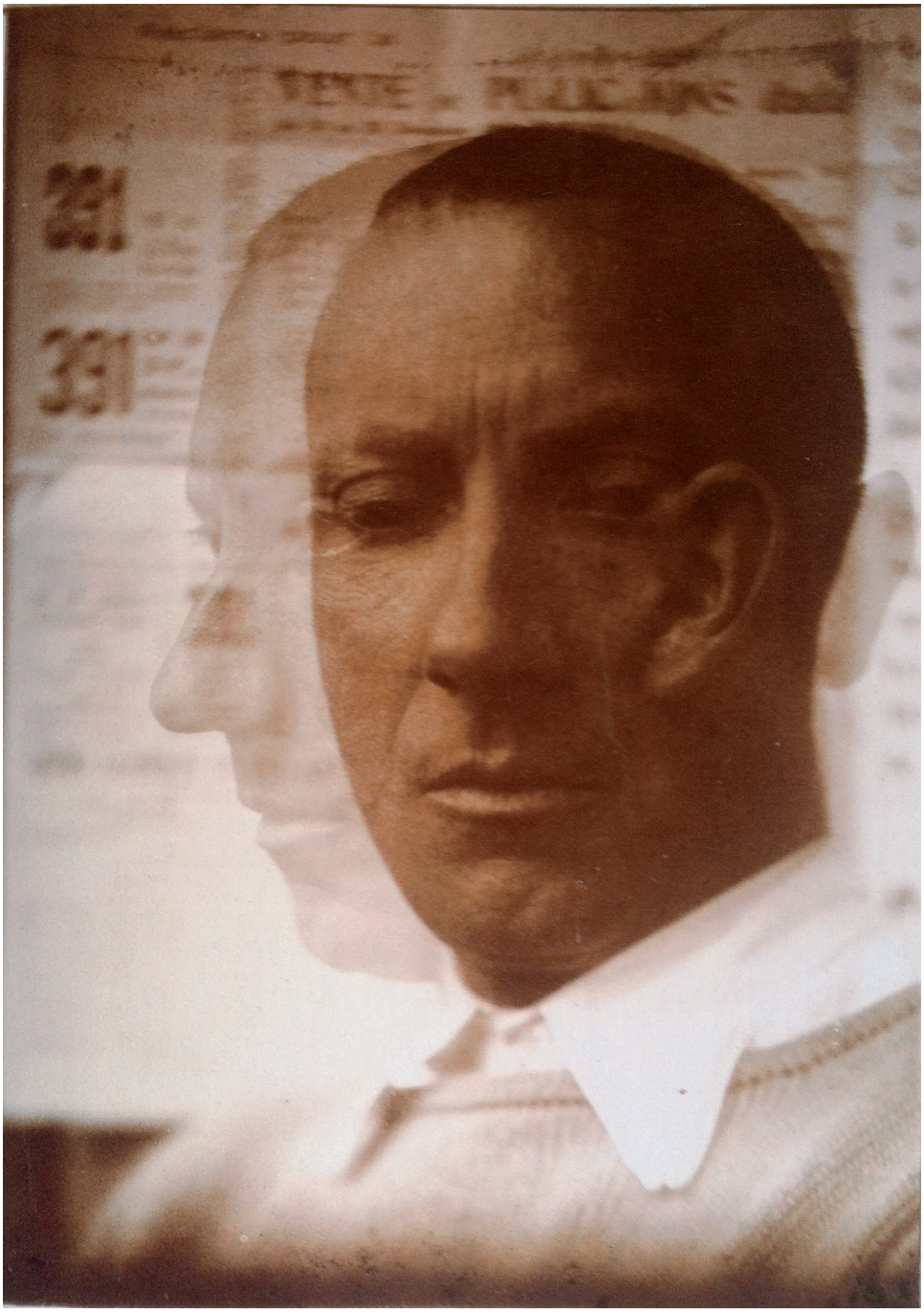
19

17,18,19
Untitled (ca. 1927)
Cianotips
Arxiu de l'Estat Rus
per a la Literatura i l'Art,
Moscou

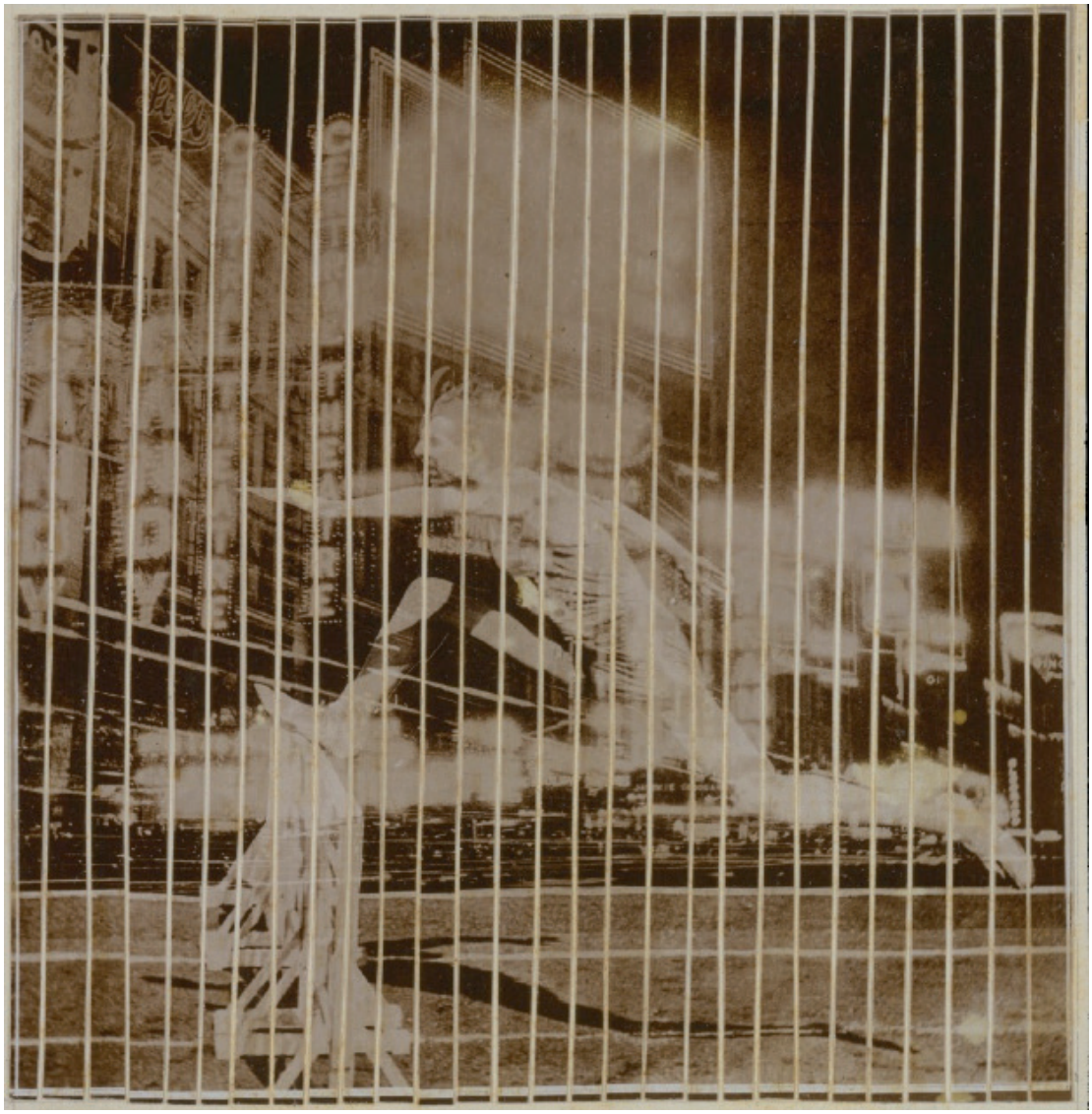
17. 18,3 x 13,1 cm.
RGALI, f. 2361, op. 1, ed. khr. 21, 1. 12.
18. 17,9 x 12 cm.
RGALI, f. 2361, op. 1, ed. khr. 21, 1. 11.
19. 10,1 x 13,1 cm.
RGALI, f. 2361, op. 1, ed. khr. 21, 1. 10.



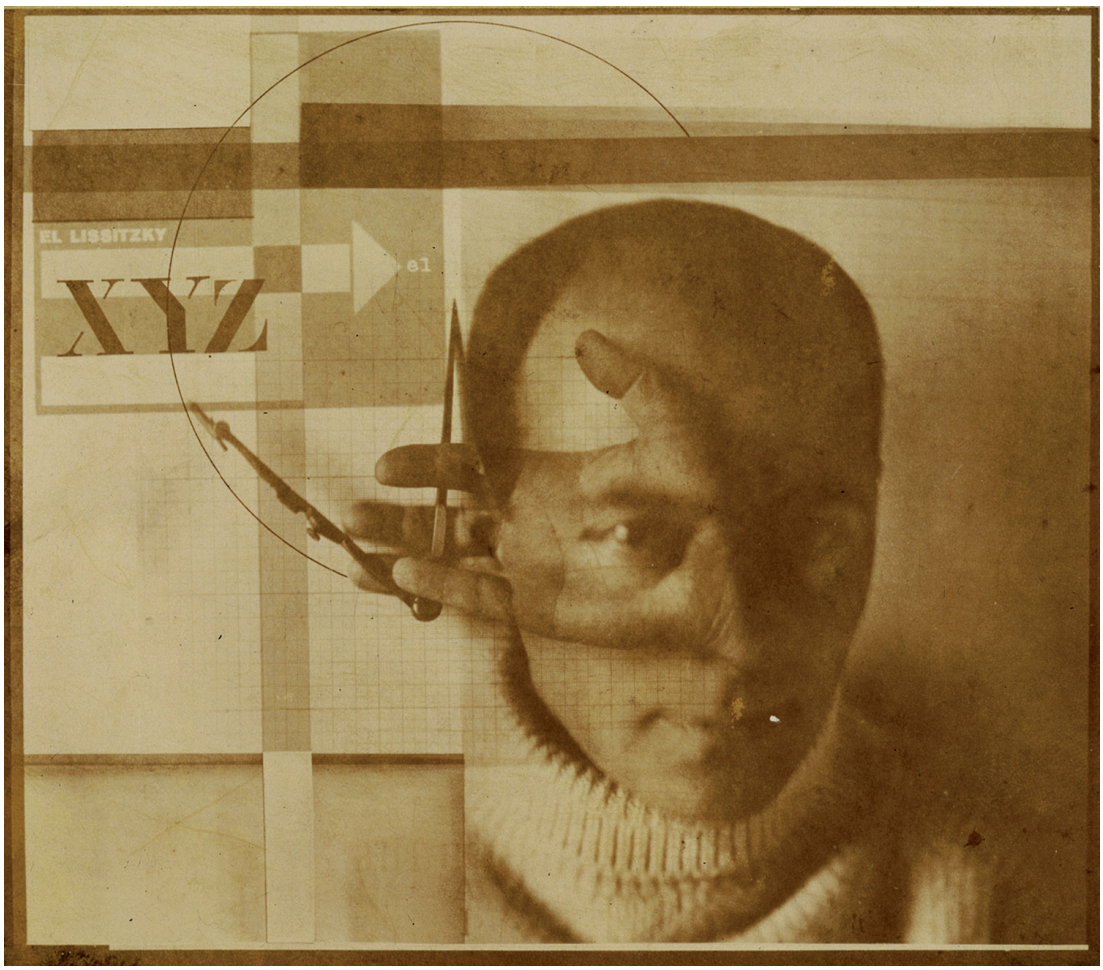
20
Untitled (Lissitzki i Huszar) (1923)
17,6 x 23,7 cm
Fotograma
Institut d'Art de Chicago. Mary L. i Leigh Block col·lecció



21
Hans Arp (1924)
18 x 12,9 cm
Gelatina de plata
Galeria Bernison, Berlín

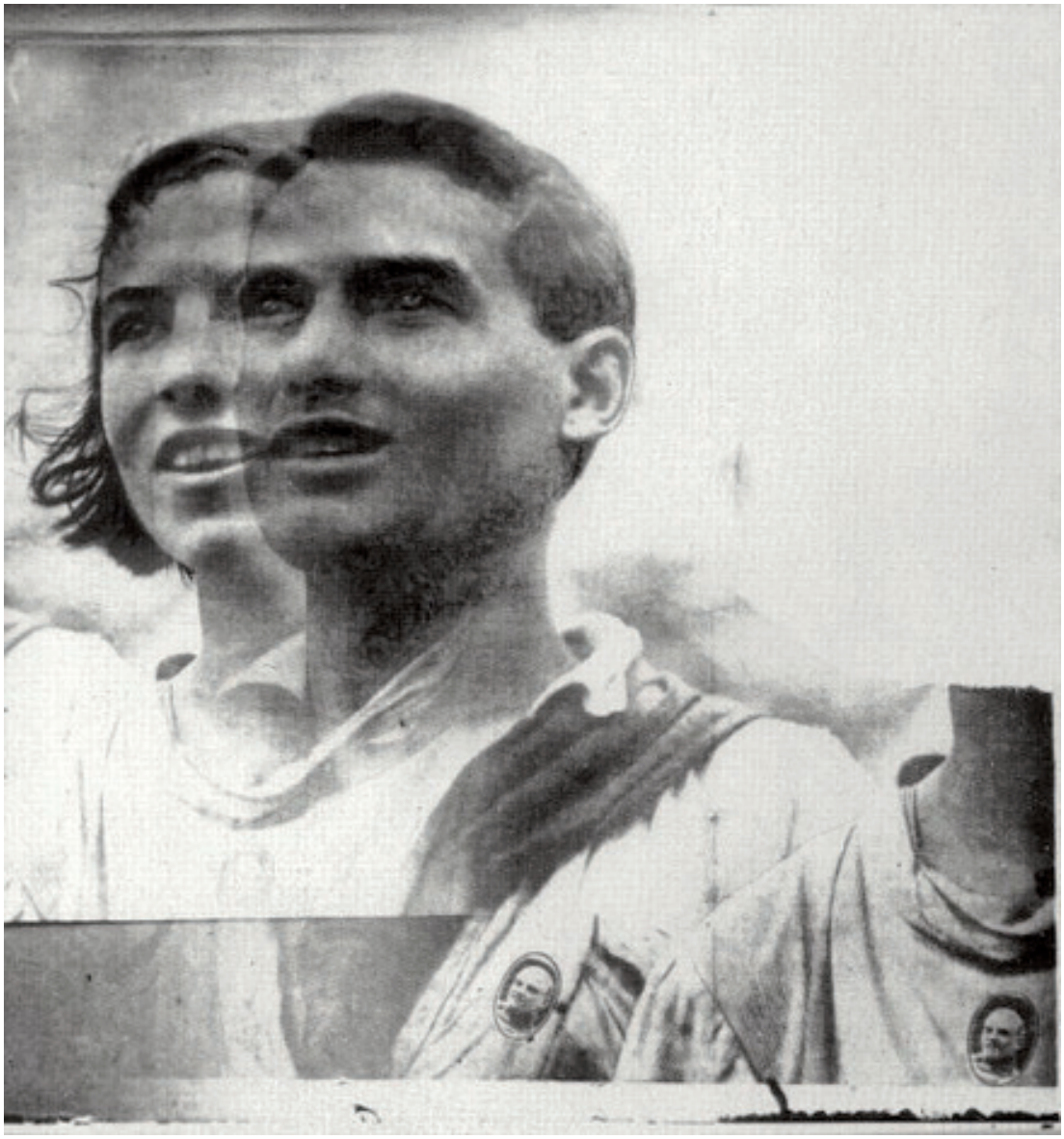


22
El Corredor (1926)
13,1 x 12,8 cm
Gelatina de plata
Museu Metropolitan, Nova York
Col·lecció Ford Motor Company i John C. Waddell, 1987, 1987.1100.47.©1999

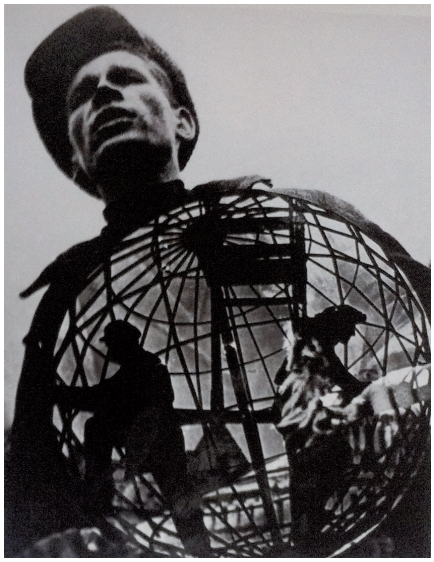


23
Autoretrat (El constructor) (1924)
19,3 x 21,2 cm
Galeria Tretiakov, Moscou
Inv. ORGTG, b. 76, ed. khr, 11, l, 1.

24
Kurt Schwitters (ca. 1924)
17,8 x 12,9 cm
Museu Sprengel, Hannover.



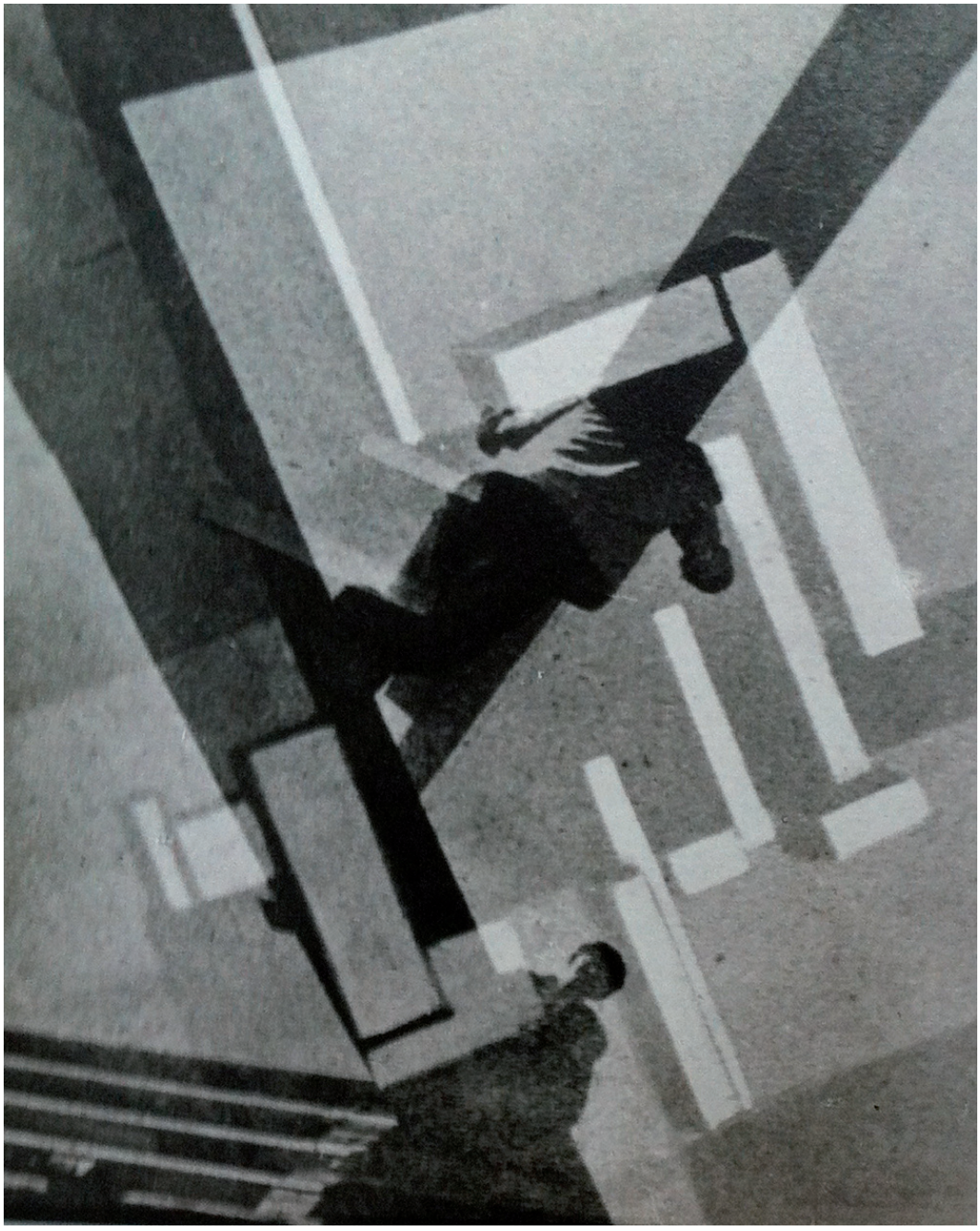
25
Estudi per Russiche Ausstellung de Zurich (1929)
8,9 x 9,2 cm
Fotomuntatge i gelatina de plata



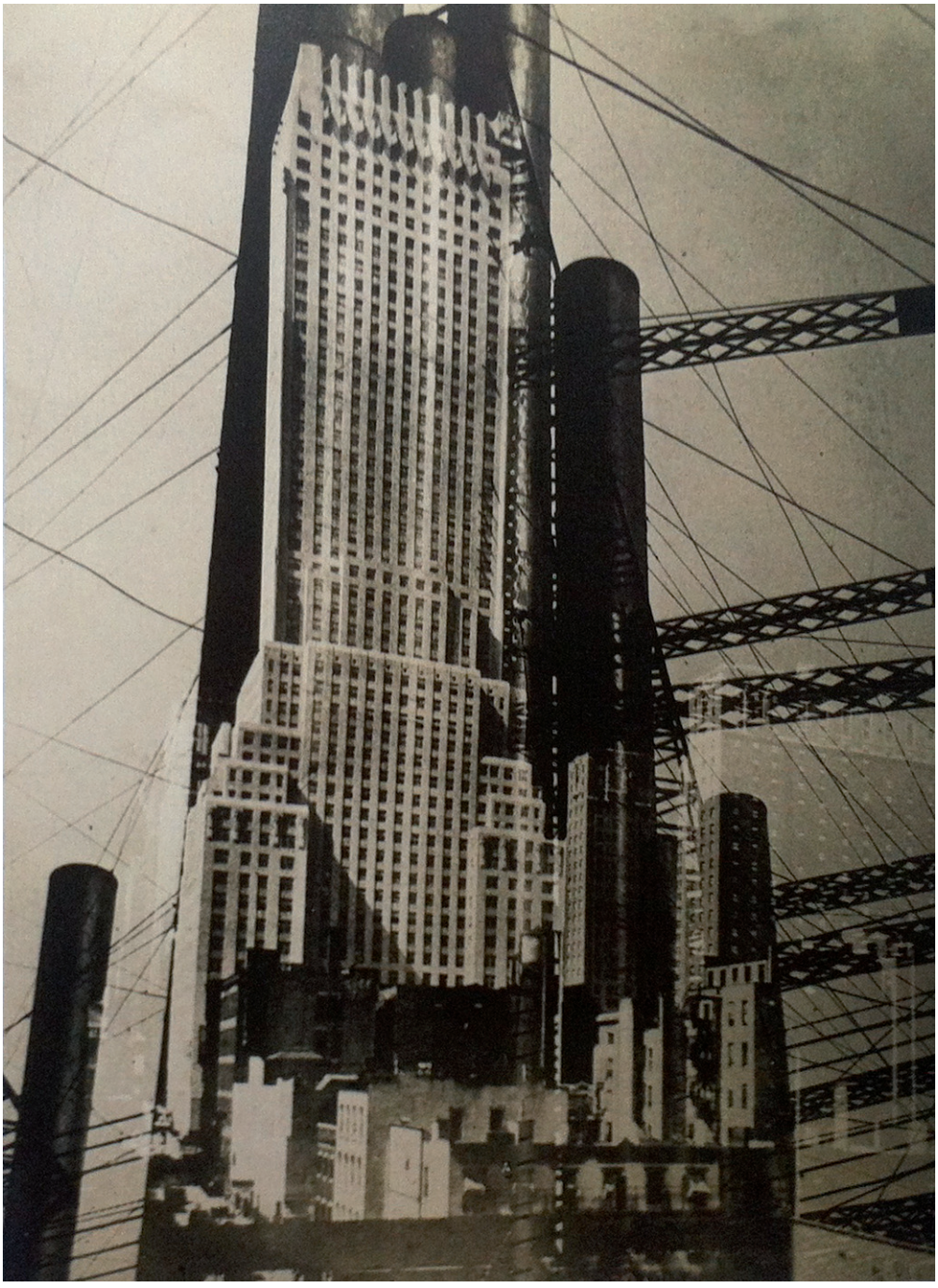
26

27

26 i 27
Detalls del Pavelló Soviètic de la Exhibició Internacional de la Higiene de Drede (1930)
26. 27,2 x 21 cm, col·lecció Robert Shapazian, Los Angeles
27. 16,8 x 29,5 cm, arxiu privat
Fotomuntatge i gelatina de plata



28
Russland «Neues Bauen in der Welt».
Vol. 1 per El Lissitzky
(1929-30)
26,8 x 19,7 cm
Fotomuntatge i gelatina de plata
Col·lecció de Thomas Wather, Nova York



29
Amerika «Neues Bauen in der Welt». Vol. 2 per Richard J. Neutra
(1929-30)
25,5 x 19 cm
Fotomuntatge i gelatina de plata
Col·lecció de Thomas Wather, Nova York

30
Amerika «Neues Bauen in der Welt». Vol. 3 per Roger Ginzburger
(1929-30)
28 x 21,1 cm
Fotomuntatge i gelatina de plata
Col·lecció de Barry Firedman Ldt, Nova York

5.2 Textos

5.2.1 *Judózhnik v proizvodstve* (L'artista en la producció) (1927)

En la gran Exposición Poligráfica de la Unión, donde se muestran tipografía, litografía, cartografía, etc., donde las editoriales presentan toda su producción de la última década y la técnica extranjera ofrece una demostración de sus últimos logros en el sector de la construcción de la maquinaria de imprenta, los artistas vinculados a nuestra producción consideraron que era su deber presentarse colectivamente como uno de los componentes cuya suma da como resultado la obra impresa acabada. De acuerdo con ese planteamiento no se muestran individualidades ni proclaman tendencias artísticas concretas, sino que se presentan procesos, los logros formales y técnicos alcanzados en los diez años posteriores a la Revolución y, como resultado de ellos, nuevas formas de expresión que documentan el nuevo mundo que está creciendo a nuestro alrededor.

Por otro lado, la atención que han prestado a esta sección los trabajadores de la organización pertenecientes al ramo de la imprenta atestigua hasta que punto hoy es necesaria e inseparable de la práctica cotidiana la cooperación intensiva entre el arte y la técnica —es decir, la cooperación entre artistas, editores, tipógrafos, grabadores, impresores y litógrafos—, a fin de conseguir una cultura de la industria poligráfica de alto nivel.

Este afán del artista actual por integrarse en la producción resulta muy característico. En todas las épocas en las que el arte se ha desligado de la tarea de servirse a las grandes masas se ha desligado también de la "producción en masa". El arte que servia al pequeño mundo de las "clases altas" se convirtió en un arte artesanal, por raro que pueda sonar, se encerró en el angosto estudio del artista aislado hasta que finalmente artista y arte empezaron a agotarse y asfixiarse. Entre nosotros, antes de la Revolución de Octubre el arte y los artistas también habían empezado a experimentar este ahogo. La Revolución de Octubre abrió el camino a las masas y se hizo necesaria trasladar las experiencias del taller individual aislado, las experiencias recopiladas ante el caballete, a las experiencias de la fábrica, de la máquina. Además, como resultado de la discrepancia entre la energía empleada en su creación y el alcance de su ámbito de influencia, el cuadro aislado se convirtió en objeto de lujo y fue desplazado por el producto impreso, que atraía intensamente al artista.

Si estudiamos atentamente las obras gráficas impresas expuestas vemos que nuestros artistas han repetido todos los estadios que ha atravesado la técnica de la impresión desde

los tiempos de Gutenberg. Vemos ejemplos de xilografía, empezando por la modalidad más antigua, "al hilo", pasando por la xilografía "a la testa", hasta llegar al grabado en linóleo, el substituto de la madera. Vemos todas las técnicas del grabado al aguafuerte, del grabado clásico. Vemos la litografía y después todo lo que la fotomecánica ha traído consigo. Ahora bien, si los artistas se hubieran limitado a ofrecer una demostración de sus medios técnicos, la posición que ocupan, por delante de los trabajadores de la producción, habría resultado extremamente crítica. Naturalmente, el punto fuerte de esta sección está en otro nivel; se trata de la FORMA y del factor que determina la forma y repercute en ella, la utilización del MATERIAL. Los genuinos procesos de reproducción están precedidos por la sección del dibujo libre. En ella nuestros mejores artistas muestran cuántos instrumentos y materiales tiene a su disposición el dibujante de hoy. Pero lo más importante es la diversidad de los medios adquiridos por los artistas actuales para el DESARROLLO DE SU LENGUAJE ARTÍSTICO.

Podemos denominarlo la gramática y la sintaxis de la expresión artística. Vemos aquí el dibujo lineal y el dibujo a color, el dibujo con una marcada textura superficial y el dibujo plano, el dibujo plano y el tridimensional. No sólo vemos trabajos de un gusto arbitrario y personal sino también trabajos estructurados de acuerdo con sistemas rigurosos que se convierten en disciplinas científicas independientes. Esta sección es muy amplia por lo que respecta a su temática, aquí están representados los más diversos géneros.

Ahora bien, hay que hacer notar que los motivos revolucionarios, los motivos del trabajo, de la vida rebosante de cultura, destacan con especial claridad allí donde el artista colabora con los productos de nuestra prensa de publicación periódica.

Los trabajos gráficos que también son dibujos pero están destinados a una reproducción diferente en el libro ocupan una posición intermedia entre la sección de dibujo libre i la de la obra gráfica impresa. Con ellos nos aproximamos a los problemas más importantes que de afrontar el grafista moderno que coopera con la producción, es decir los problemas del diseño de libros. Cuando Gutenberg inventó la imprenta, el libro manuscrito había alcanzado una altura artística que serviría de modelo al libro producido a partir de eso momento con una técnica enteramente diferente. El nuevo arte de la imprenta debía reproducir el original manuscrito. Y consiguió dominar brillantemente esta tarea; más aún, creó modelos parla los siglos siguientes aún 'no superados'. Como el fundamento de la antigua técnica de impresión es la impresión en relieve surgió la idea de que el dibujo 'gráfico', 'adecuado para el libro', es aquel basado en la línea. Además,

también se pensaba que lo que se hace con el libro es decorarlo (y no estructurarlo) y para ello se creó una rica selección de las más diversas posibilidades de expresión, como las cabeceras, las viñetas finales, etc. Naturalmente, ni que decir tiene que un arte de este tipo servía a la edición de lujo. Sea como fuere, lo cierto es que ha creado su propia cultura. Un grupo de grafistas de Petersburgo, miembros directivos de la asociación Mundo del Arte [Mir iskusstva], han sido sus representantes típicos en Rusia. Estudiaron sobre todo el arte del libro de las postrimerías del siglo xviii y comienzos del xix, se entusiasmaron con ello y crearon una escuela característica cuyos trabajos podemos ver en la exposición. Dibujaban sobre el papel, para el ulterior grabado de línea, lo que antes se tallaba o se grababa en madera, metal o piedra. El trabajo del grafista empezaba y terminaba en la mesa de trabajo. Desde el momento en que el original pasaba a la fase de clichage el artista ya no tenía nada que ver con el resto del proceso. Pero como no todo lo que el artista dibujaba quedaba igual de logrado en la plancha de grabado, algunos artistas empezaron a estudiar y a tener en cuenta las peculiaridades específicas del proceso fotomecánico. De este modo se produjo un primer encuentro del artista con la producción. Así, lo que había empezado siendo una imitación del grabado adquirió los rasgos específicos del cliché. A diferencia de los petersburgueses, los artistas moscovitas prefirieron imitar el grabado con la pluma y crear directamente un tipo de representación gráfica propia de ese material. Vemos en la exposición a una serie de artistas de primera fila que han creado toda una 'escuela' moscovita. Al contrario que los grafistas petersburgueses, que fundamentalmente creaban representaciones gráficas 'libres', los artistas del libro moscovitas son ante todo ilustradores. Mientras que los petersburgueses son en el fondo restauradores de lo antiguo, los moscovitas aunque se basan en la tradición clásica, buscan una síntesis con los últimos logros formales. Han ampliado el marco de la composición clásica, han difundido la representación simultánea tomada del cartel, y con ello la dinámica, se han desligado de los límites del grafismo lineal, han introducido la línea blanca y la superficie; de este modo el diseño gráfico, mantenido siempre en el mismo tono, alcanzó diferenciación y textura superficial. Esto se refiere por igual a los xilógrafos, los litógrafos y los grabadores. Con estas técnicas se han realizado algunos de los libros y maquetas expuestos. Ciertamente, no se trata de libros para las masas sino para bibliófilos y expertos, a excepción de los libros infantiles, en los que la litografía a color es el proceso de reproducción más económico. Vemos aquí trabajos que han sido dibujados directamente sobre la piedra.

La esencia de todos estos trabajos supone una ampliación del fundamento del libro, de la composición. Antes de la Revolución de Octubre nuestros artistas se mostraban

indiferentes hacia la tipografía. Su diseño incumbía únicamente a la producción. Pero después de la Revolución de Octubre algunos de nuestros artistas, empeñados en mostrar lo nuevo de cada ámbito sólo con los medios específicos de cada contexto concreto, asumieron a título individual la tarea de configurar el nuevo libro con l material del propio libro, es decir, con ayuda de la tipografía.

Este trabajo se desarrolló siguiendo dos tendencias: una primera que podríamos denominar el libro arquitectónico, es decir, un libro cuyo fundamento es la estructuración de todo el conjunto y de las páginas concretas basándose en las proporciones y en la interacción recíproca de las diferentes partes —entre tipografía y superficie vacía—, en contraposición de los tamaños de las letras y, sobre todo, en el hecho de que sólo se emplean los elementos de la caja de imprenta y aquellos elementos específicos del genuino proceso de impresión, como la impresión a varios colores, etc.

La segunda tendencia, que cabría denominar montaje gráfico, utiliza el material de composición en cierto modo como si fueran teselas de mosaicos para llevar a cabo el montaje de la cubierta, de cada una de las páginas del libro o de carteles.

Ambos métodos de trabajo están vinculados directamente con la producción. Independientemente del nivel alcanzado por nuestro arte —representado en esta exposición—, en lo relativo al carácter de su ejecución pertenece a una época de la industria poligráfica que está tocando a su fin. Es evidente que la poligrafía se adentra ahora en un estadio que trae consigo unos cambios de la técnica tipográfica tan decisivos como los que experimentó en su época el libro manuscrito a consecuencia del invento Gutenberg. Las fuerzas impulsoras de esta revolución son la luz y la química física, es decir, aquello a través de lo cual surge la fotomecánica. Al igual que la radio permite prescindir de postes telegráficos, cables, salas inmensas con aparatos de código Morse, etc., del mismo modo la fotomecánica nos libera de cajas de imprenta, clichés, etc.

El fotomontaje surgió en los años de la Revolución y llegó a su apogeo condicionado por las exigencias sociales de nuestra época y por el hecho de que los artistas adoptaran esta nueva técnica. Es cierto que ya había sido utilizado antes en América en el ámbito publicitario, y que los dadaístas lo emplearon en Europa para conmocionar el arte burgués oficial, mientras que sólo en Alemania sirvió a objetivos políticos; ahora bien, será entre nosotros donde alcance una forma artística y social clara. Como todo gran arte, se ha dado a sí mismo sus propias leyes configuradoras. Su fuerza expresiva entusiasmó a los trabajadores y a círculos del Komsomol[1] dedicados a las artes plásticas y ejerció gran

[1] En rus Комсомол. Era l'organització juvenil del Partit Comunista de la Unió Soviètica (PCUS)

influencia sobre los periódicos murales. En el estadio en que se encuentra actualmente el fotomontaje utiliza tomas fotográficas previas como elementos a partir de los cuales crea un conjunto global.

El siguiente estadio de desarrollo es el fotograma, que, a diferencia de la pintura, se pinta con luz sobre papel fotosensible, empleando, según el trabajo concreto de que se trate, negativos fotográficos o el efecto directo del rayo de luz que en su camino hacia el papel se encuentra con diversos objetos translúcidos y, de este modo, genera un reflejo directo de los objetos.

Todos estos medios están en consonancia directa con las posibilidades de la técnica poligráfica moderna. Es un movimiento que pretende reemplazar la impresión en relieve por la impresión plana y el huecograbado, es decir, reemplazar la línea por el valor tonal, el trazo que abstrae por la representación fotográfica del objeto mismo.

Este es, a grandes rasgos, el estado en que se encuentra el trabajo de aquellos artistas que dedican su actividad creativa a nuestra cultura poligráfica.

No sólo ofrecen una demostración de los resultados de su trabajo sino que despliegan ante el espectador todo un proceso seguido, empezando por el esbozo de la idea, pasando por los diversos estadios del procedimiento de reproducción y de las pruebas de imprenta, hasta llegar a la hoja terminada. En este sentido los procesos de trabajo característicos del artista siguen desarrollándose hasta convertirse en procesos de producción característicos (composición, litografía mecanizada, impresión Offset, huecograbado).

Además, la sección de tipografía y ramo editorial nos permite constatar la profundidad y amplitud con que el trabajo de nuestros artistas, inclusive el trabajo experimental individual, ha invadido nuestra producción y a qué nivel ha elevado la cultura soviética de la imprenta.

Publicació original en rus: 'Judózhnik v proizvodstve', assaig introductori a 'Otdeléniya judózhestvennoi gráfiki' [Secció de gràfics], a Vsesoyúznaya Poligrafícheskaya Vystavka. Sbornik Pervy [Exposició Poligráfica de sindicats. Guia] [catàleg exposición, Moscú, agost-octubre 1927]. Moscú, 1927. Traducció alemanya: 'Der Künstler in der Produktion' (Trad. Lena Schöche, Sophie Lissitzky-Küppers), a Sophie Lissitzky-Küppers y Jen Lissitzky, El Lissitzky, Proun und Wolkenbügel: Schriften, Briefe, Dokumente. Dresden: Kunst, 1977, pp. 113-117. Traducció de l'alemany: Elena Sánchez Vigil. [Museo de arte abstracto Español 2012: 108-109]

5.1.2 Fotografia (Fotopis')

La fotografía es hoy en día el medio más accesible con el que lograr una imagen. La fotografía surge a partir del comportamiento de la luz en una superficie sensible a la misma. Propongo dirigir la atención hacia el hecho de que es posible conseguir una imagen en una superficie sensible a la luz mediante otros medios que una cámara fotográfica, es más, no sólo a través de los conocidos procesos del negativo y el positivo.

En la cámara, la luz del objeto se refleja a través de la lente en la película sensible a la luz, obteniendo así un negativo. Pero también podemos situar el objeto directamente, es decir, sin cámara, en una capa de película, o de papel, sensible, y, poniéndolo a la luz, obtener la imagen correspondiente a sus sombras o sus huellas. Cuando trabajamos con una cámara, la instantánea depende de la iluminación cambiante del objeto —desde la luz a la sombra. Sin cámara, usamos el grado variante de translucidse del objeto y, sobre todo por medio de la localización de las fuentes de luz y la dirección de sus rayos, buscamos aquella disposición de sombras que mejor diferencien el objeto. Esta técnica para conseguir imágenes es muy simple, pero precisamente por eso requiere una gran habilidad, claridad y precisión.

El siguiente paso en la ampliación de las posibilidades de la fotografía es la exclusión del negativo del proceso de contacto automático. A partir de un mismo negativo es posible obtener varias impresiones, según el ángulo del papel, y respecto al papel, y la dirección, potencia y número de focos de luz. Así, por ejemplo, a partir de un negativo, se puede obtener el retrato de una rostro, pero es posible destacar ciertos rasgos (alargar el cráneo), obtener una segunda imagen o incluir una serie de objetos que tienen ciertas asociaciones con el rostro. Este resultado se obtiene uniendo el negativo y una serie de objetos de translucidez diversa, fijados en un ángulo del papel, todo iluminado por los focos de luz, uno directo y el otro reflejado.

Muchos de estos ejemplos demuestran que la fotografía no se limita a enfocar y disparar. El lenguaje de la fotografía no es el lenguaje de la pintura, ya que la primera posee propiedades de las que no dispone la segunda. Estas propiedades residen en el mismo material fotográfico, y es esencial que las desarrollemos para que podamos convertir la fotografía en un arte verdadero, en fotopis'. Al enriquecernos con un lenguaje de expresividad especial, nos estamos enriqueciendo con otro medio que afecta a nuestra conciencia y nuestras emociones.

Transcrit a DD.AA.: *El lissitzky: 1890-1941: Arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo.* Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1990. pp. 70

6. Bibliografia

AGRASAR, Fernando (1992): "El valor simbólico de la axonometría". A: *Boletín Académico. Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña*. *Rev. Baesta*. Núm. 16. La Coruña: Universidade da Coruña, pp. 50-55

ANTICH, Xavier (2008): "La conquista de la pura visualidad". A: *Arte moderno: ideas y conceptos.* Madrid: Instituto de Cultura, Fundación Mapfre, pp. 87-125

BECKER, Lutz i HOLLIS, Richard (2003): *Avant-garde graphics, 1918-1934: from the Merrill C. Berman Collection*. London: Hayward Gallery.

BENJAMIN, Walter (1983): *L'Obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica: tres estudis de sociologia de l'art.* Barcelona: Edicions 62. Clàssics del pensament modern, 9.

BENJAMIN, Walter (2004): *El Autor como productor.* Colonia del Mar; Mèxic: Itaca.

BOIS, Yve-Alain (1990): "De - ∞ a 0 + ∞: La axonometria o el paradigma matemático de Lissitzky". A: *El lissitzky: 1890-1941: Arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, pp. 27-33

Bowlt, John E. (1991): "El Lissitzky: Suprematism in World Reconstruction, 1920". A: *Russian art of the Avant Garde: Theory and Crisitcism: 1902-1934*. Harvard University Press; New York: Thames and Hudson. pp. 151-158

BUCHLOH, B. H. D. (2004): *Formalismo e historicidad: Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal.

BÜRGER, Peter (1987): *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

CHAN-MAGOMEDOV, S.O (1990): "Un nuevo estilo: El suprematismo tridimensional y los prounen". A: *El lissitzky: 1890-1941: Arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones. pp. 35-45

CONIO, Gérard (1987): *Le constructivisme russe*. Laussane: L'age de l'homme.

DRUTT, Matthew (1999: "L'art és l'eina del progrés universal: El Lissitzky a Alemanya, 1922-1925". A: *El Lissitzky: Més enllà de l'abstracció: Fotografía, disseny i col·laboracions*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. pp. 5-15

FAUCHEREAU, Serge (2010): *Avant-gardes du XXe siècle: Arts & littérature 1905-1930.* Paris: Flammarion.

FAUCHEREAU, Serge (1992): *Malévich*. Barcelona: Ediciones Poligrafía.

HENKEN, Kai-Uwe (1990): "Arte Pan-europeo y alemán: El Lissitzky a la Internationale Kunstausstellung de Dresde: 1926". A: *El lissitzky: 1890-1941: Arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones. pp. 46-55

GONZÁLEZ, Ángel (2006): "Malèvitx". A: *Kasimir Malèvitx*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya. pp. 32-41

GORIACHEVA, Tatiana (2006): "Suprematismo y Constructivismo: Paralelismos y entrecruzamientos". A: *Vanguardias Rusas*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza; Fundación Caja Madrid. pp. 79-89

HOFMANN, Werner. (1986): "Sur un auto-portrait de El lissitzky". A: Gazette Des Beaux-Arts Courrier Européen De l'Art Et de La Curiosité, 107 (1404), pp. 39-44

HOFMANN, Werner. (1992): *Los Fundamentos del arte moderno: una introducción a sus formas simbólicas*. Barcelona: Península.

LAVRÉNTIEV, Alexander (2006): "Foto-Lef y la fotografía vanguardista en la Rusia de los años veinte". A: *Vanguardias Rusas*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza; Fundación Caja Madrid. pp. 91-103

LEERING, Jean (1990): "El dilema de Lissitzky: Respecto a la obra posterior a 1927". A: DD.AA.: *El lissitzky: 1890-1941: Arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones. pp. 56-64

LISSITZKY, El., i ARP, Jean. (1925).: *Die kunstismen. Les ismes de l'art. The isms of art* (Ed facsímil ed.). Baden: Lars Müller.

LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie (1992): *El lissitzky: Life, letters, texts.* New York: Thames and Hudson.

LODDER, Christina. (1988): *El Constructivismo ruso*. Madrid: Alianza.

MALEVICH, Kasimir (2007): "Introducción al álbum litográfico suprematismo - 34 dibujos". A: *Escritos de Malevich*. Madrid: Síntesis. pp. 287-297

MARCHÁN, Simón (1954): "El Lissitzky (1890-1941): de la pintura a la arquitectura". *Goya.* Revista de arte publicación bimestral de la Fundación Lázaro Galdiano. Núm. 108 (maig-juny 1972). Madrid: la Fundación Lázaro Galdiano, pp. 363-369

DE MICHELI, Mario (1999): "Documentos". A: *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX.* Madrid: Alianza Editorial. pp. 243-341

MILNER, John (1996): "Perspectives of Revolution". A: *Kazimir Malevich and the Art of Geometry*. New Haven and London: Yale University Press. pp. 166-190

MONDRIAN, Piet (2007): *Arte plástico y arte plástico puro*. Mèxic: Coyoacán.

NEMIROVSKAYA, M.A (1990): "La obra de Lissitzky en la Galeria Tretiakov". A: *El lissitzky: 1890-1941: Arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones. pp. 71-79

NICHOLS, Bill (1997): *La Representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental.* Barcelona: Paidós.

NISBET, Peter (1990): "Lissitzky y la fotografía". A: *El lissitzky: 1890-1941: Arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones. pp. 66-69

PANOFSKY, Erwin (1985): *La perspectiva com a forma simbólica*. Barcelona: Clotet-Tusquets. 5a edició. Text original: Die Perspektive als «Symbolische Form». Publicat a «Vorträge der Bibliothek Wasburg» hgr. Fritz Salx. Vorträge 1924-1925. B. G. Teubner, Leipzig-Berlin, 1927.

PETROVA, Evgenia (2003): "El sumprematisme a l'obra tardana de Malèvitx". A: *El Libro ruso de vanguardia, 1910-1934*. A partir de la colección en The Museum of Modern Art, New York, donación de la Judith Rotschild Foundation. Madrid: Documenta. pp- 68-78.

PHOLMAN, Ulrich (1999): "Les exposicions dissenyades per El Lissitzky i la seva influència a Alemanya, Itàlia i els Estats Units, 1923-1943". A: *El Lissitzky: Més enllà de l'abstracció: Fotografía, disseny i col·laboracions*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. pp. 34-43

PUTS, Henk (1990): "El Lissitzky (1890-1941): Vida y obra". A: *El lissitzky: 1890-1941: Arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones. pp. 14-26

ROTHSCHILD, Deborah, LUPTON, Ellen i GOLDSTEIN, Darra (1998): *Design in the Mechanical Age: Selections from the Merrill C. Berman Collection*. New Haven and London: Yale University Press.

ROWELL, Margit (2003): "El diseño contructivista de libros: moldear la conciencia proletaria". A: *El Libro ruso de vanguardia, 1910-1934*. A partir de la colección en The Museum of Modern Art, New York, donación de la Judith Rotschild Foundation. Madrid: Documenta. pp- 50-60.

TUPITSYN, Margarita (1999): "Retorn a Moscou". A: *El Lissitzky: Més enllà de l'abstracció: Fotografía, disseny i col·laboracions*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. pp. 16-33.

TUPITSYN, Margarita i FRIEDMAN, Houk (1991). *El lissitzky: Experiments in photography: April 17 to june 1, 1991*. New York: Houk Friedman.

WEISS, Eveliyn (1985): "Integració de les arts plàstiques amb la política, les lletres, la música i el disseny" A: *Avantguarda russa: 1910-1930: Museu i col·lecció Ludwig*. Barcelona: Fundació Joan Miró.

Catàlegs d'art:

DD.AA.: *Avantguarda russa: 1910-1930: Museu i col·lecció Ludwig*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1985.

DD.AA.: *De Russia a la URSS: Grafismo y revolución*. Barcelona: A34, 2009.

DD.AA: *El Libro ruso de vanguardia, 1910-1934*. A partir de la colección en The Museum of Modern Art, New York, donación de la Judith Rotschild Foundation. Madrid: Documenta.

DD.AA.: *El lissitzky: 1890-1941: Arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1990.

DD.AA.: *Fotomontaje de entreguerras (1918-1939)*. Museo de arte abstracto Español ed.). Madrid: Fundación Juan March, 2012.

DD.AA.: *Orígens de l'avantguarda russa: del 21 de novembre de 2008 al 18 de gener de 2009.* Girona: Fundació Caixa de Girona, 2008.

DD.AA.: *Russia & URSS: Arte, letteratura, teatro 1905-1940.* Genova: Palazzo Ducale, 2006.

DD.AA.: *Una mirada sobre la vanguardia rusa: 1919-1930.* Zaragoza: Centro de exposiciones y congresos, 1993.

DD. AA.: *Vanguardias Rusas*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza; Fundación Caja Madrid, 2006.

DD. AA.: *El Lissitzky: Més enllà de l'abstracció: Fotografía, disseny i col·laboracions*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1999.

DD. AA.: *El Lissitzky: beyond the Abstract Cabinet: photography, design, collaboration*. New Haven; London: Yale University Press, 1999.

DD. AA.: *1900 Arte de vanguardia Rusa: 1935*. Santiago de Compostela: Auditorio de Galicia, 1992.