
El Lissitski: la imatge de l'espai i el sentiment de l'infinit*

TERESA-M. SALA

«Espai: allò que no existeix per ésser mirat pel forat del pany o a través d'una porta oberta. L'espai no existeix tan sols per a l'ull, no és un quadre (visible), sinó que s'hi vol viure».

El Lissitski

La negació que El Lissitski fa de la tradicional finestra albertiana s'escau per apuntar alguns aspectes sobre les idees de la percepció estètica de l'espai en l'època contemporània. El nostre propòsit és acostar-nos a l'expressió plàstica de l'espai com una forma d'enunciació¹, tot suggerint possibles solucions a les qüestions que l'art ens planteja i intentant definir quina és la nova imatge de l'espai. Hem traçat tot un entramat de relacions entre l'art i la ciència i hem mirat de trobar i enllaçar les seves afinitats en un discurs plural. És evident que al llarg del segle XX destaca la voluntat i la necessitat de l'artista de descobrir formes artístiques que expressin les noves idees. Tot parafrasejant Laszlo Moholy-Nagy, qualsevol període cultural té la seva pròpia concepció de l'espai, encara que la majoria de gent triga a adonar-se'n de forma conscient², perquè la idea de l'espai i de les interpretacions intel·lectuals d'aquest concepte sempre han anat evolucionant en relació a la comprensió que en cada moment l'home té del món. Arran d'aquestes premisses, hem estructurat l'article en dos apartats: al primer fem un compendi del procés que va des de la visió euclidiana de l'espai a la visió relativa de l'espai i del temps, i al segon reflexionem sobre el concepte i la consciència de l'espai en les avantguardes russes, tot destacant alguns dels episodis més singulars i centrant-nos en la trajectòria de El Lissitski.

* Hem optat per traduir al català totes les cites que apareixen al text.

¹ Empro el mateix terme manllevat a la lingüística que també apareix al llibre de DAMISCH, Hubert. *L'Origine de la perspective*. París: 1987.

² Escrit de 1928, recollit a *The New Vision*. Nova York: 1947 (4^a ed.), p. 56.

I. De la visió euclidiana de l'espai a la visió relativa de l'espai i del temps

L'origen de la trajectòria aquí negada per El Lissitski el trobem en el Renaixement, moment en què s'establiren els principis d'associació pintura-visió amb l'aplicació de la geometria euclidiana per a la representació pictòrica³. La recerca de la representació tridimensional de l'espai, la concepció del quadre com a finestra, també corresponia a una determinada concepció del món: el món platònic és un món ordenat, mesurable (seguint la màxima tradicional dels primers pitagòrics que totes les coses són números), on qualsevol noció d'espai està sotmesa a la geometria. L'espai és l'habitable de les coses creades.

També Panofsky en el seu famós llibre *La perspectiva com a «forma simbòlica»*⁴, exposava que la perspectiva suposa un concepte general de l'espai i que no es tracta només d'un element tècnic de l'obra d'art sinó que expressa la seva pròpia essència. En paraules del mateix Panofsky, el Renaixement havia aconseguit de racionalitzar totalment en el pla matemàtic la imatge de l'espai. Així, la gran evolució que suposa passar d'un espai d'agregats a un espai sistemàtic arriba a una conclusió provisional i, també alhora, aquesta conquesta de la perspectiva no és res més que una expressió concreta del que contemporàniament els teòrics del coneixement i els filòsofs de la naturalesa havien descobert⁵. Ja que, de fet, la perspectiva és un ordre d'aparences visuals, i, sempre seguint a Panofsky, «la història de la perspectiva pot, amb el mateix dret, ésser concebuda com un triomf del distanciant i objetivant sentit de la realitat, o com un triomf de la voluntat de poder humana per anul·lar les distàncies; o bé com la consolidació i sistematització del món extern; o finalment, com l'expansió de l'esfera del jo»⁶. A tall de conclusió, l'autor explicita que aquesta concepció de la perspectiva de l'espai s'ha imposat en dues ocasions: «una vegada, com a signe d'un acabament, en sucumbir l'antiga teocràcia; una altra, com a signe d'un principi, en sorgir la moderna antropocràcia»⁷.

L'any 1548, quatre dècades després de la publicació del *De Revolutionibus* de Copèrnic, Giordano Bruno proposava una nova cosmologia, una nova metafísica i una nova ontologia d'acord amb les teories copernicanes. Per a Bruno el món

³ Sobre el tema, veg. WHITE, J. *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*. Madrid: Alianza Forma, 1994 (1957), sobretot el capítol «Ilusionismo y perspectiva» p. 193-206. També el llibre de Damisch ja citat a la nota 1 proposa una lectura concisa dels resultats dels experiments de Brunelleschi. Per una part remarca el doble interès del primer experiment brunelleschià —una vista del Baptisteri des de les portes de la Catedral—, en el fet que *demostra* i *mostra*: la pintura *mostra* el Baptisteri amb la perspectiva adequada i és *demostració* de la il·lusió òptica de la captació que el pintor fa a imitació de la realitat.

⁴ Publicat per primera vegada l'any 1927 per l'Institut Warburg. Emprem la versió en castellà, PANOFSKY, E. *La perspectiva como «forma simbòlica»*. Barcelona: Tusquets, 1978 (1^a ed. 1973).

⁵ *Ibíd.* p. 47.

⁶ *Ibíd.* p. 47.

⁷ *Ibíd.* p. 56.

deixà de ser l'esfera finita i ordenada d'Aristòtil, essent un univers infinit, sense límits⁸. Tal com assenyala Casals, «quan la nova cosmologia secularitza el concepte d'infinit, l'home es troba enfrontat a un univers categorialment il·limitat i, alhora, a una nova vivència del temps que fa de la vida present el regne de l'èfimer. El neguit derivat de tal esquinçament desembocarà en la recerca d'un nou saber comprensiu que restableixi el vincle de l'home amb la infinitud»⁹.

Segons Benevolo, l'ampliació de la perspectiva cap a la representació de l'univers infinit va trobar en l'escenari de l'absolutisme europeu, des de mitjans del segle XVII fins a mitjans del segle XVIII, tot un seguit d'experiències concretes que sobrepassen en gran manera els límits tradicionals de la perspectiva¹⁰. Mentre que l'art del Renaixement, preocupat per ratificar i definir la centralitat de l'home, s'havia dedicat a tancar-lo en les seves particularitats físiques més distintives, l'art contemporani, en deformar-lo, el fa sortir dels seus límits i li descobreix afinitats amb el que existeix fora d'ell¹¹. Però també, més important que la imatge visual, és la imatge mental que l'individu ha anat elaborant del món. Això és fruit d'un procés en el qual es passa de l'art dominat per la preocupació per la identitat a l'art que posa de relleu les analogies. A les portes del segle XX, la pèrdua de la univocitat antropocèntrica dóna pas a la fragmentació derivada de la crisi del subjecte¹². Aleshores l'art esdevé imponderable, tot expandint-se en una pluralitat de noves dimensions disperses. Com molt bé ressalta Schorske, «la cultura superior europea va ingressar en un remolí d'infinita innovació, en el qual cada camp proclamava la seva independència del tot i a l'ensem cada part es separava en parts»¹³. Es tracta de la mateixa asseveració de Hofmannsthal, que amb *La Carta de Lord Chandos* assoleix el que podríem anomenar grau zero, perquè, tal com diu Magris, «constitueix un manifest del defalliment de la paraula i el naufragi del jo en el fluir convulsinat i indistint de les coses, ja no nominables ni domina-

⁸ El seu escrit, recentment traduït per M. A. Granada (BRUNO, G. *Del infinito: el universo y los mundos*. Madrid: Alianza, 1993), és una reveladora aportació al pensament modern, a la definició de l'home nou.

⁹ CASALS, J. *L'entusiasme i l'acció. Giordano Bruno i la crisi del Renaixement*. Barcelona: Edicions 62, 1988. p. 37. Des de la mirada contemporània és il·lustratiu el text de CALABRESE, O. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1989, sobretot el capítol «Una geometria no euclidiana de la cultura».

¹⁰ Aquesta idea és la desenvolupada per BENEVOLO, L. *La captura del infinito*. Madrid: Celeste, 1994., on analitza la cultura de l'espai i la seva mesura com a premissa bàsica de l'inseriment dels objectes arquitectònics en el paisatge terrestre.

¹¹ Veg. MULLER, J. E. *L'art moderne, ses particularités et leur explication*. París: Le livre de poche, 1963.

¹² Veg. SCHORSKE, C. E. *Viena Fin-de-Siècle*. Barcelona: G. Gili, 1981 (1961). VALVERDE, J.M. «De Nietzsche a hoy». A: *Breve historia y antología de la estética*. Barcelona: Ariel, 1987. p. 211-257. CASALS, J. «Itinerari circular entorn del subjecte caigut. Viena o la fragmentació del mirall», del dossier «Viena 1897-1918, laboratori de la fi del món». A: *L'Avenç*, 2-1986, p. 38-45.

¹³ SCHORSKE, C.E. *Ibid.* p. 13.

bles pel llenguatge»¹⁴. També en el camp de les ciències sorgeixen contradiccions i divergències, donant com a conseqüència la desaparició de la filosofia com a ciència universal del pensament. Durant el segle XIX la ciència amplia els seus horitzons i es desvincula de la metafísica¹⁵. Al mateix temps es produeix un canvi de centre, amb una extensió que és també geogràfica: «Des del segle XVI fins al segle XVIII l'Europa científica és l'Europa de l'Oest: la tradició italiana segueix fructificant, però ja a un ritme més lent; entre França i Renània passa el camí reial, de Descartes a Leibniz, dels Bernoulli a Mauperthuis i als deixebles de d'Alembert; Anglaterra triomfa amb Newton. En canvi, el segle XIX és el segle de l'Europa de l'Est: el seu geni s'alça amb l'alemany Gauss, s'eixampla amb el rus Lobatxevski i porta a Einstein, tot passant per Riemann i Weierstrass»¹⁶.

Si l'art contemporani és la conseqüència d'una presa de consciència de la llibertat de l'artista enfront dels models del món exterior, igualment la matemàtica moderna podem dir que comença quan el geòmetra s'adona de la seva llibertat respecte als models que li suggereix l'univers material que l'envolta. En el moment en què els impressionistes es desempalleguen de les tuteles acadèmiques, Cantor escriu que l'essència de la matemàtica resideix en la seva llibertat¹⁷. Així, ja entrats en el segle XX, Benoit Mandelbrot, el fundador de la teoria dels fractals¹⁸, destaca que és en el segle XIX quan es duen a terme dues revolucions successives contra Euclides: la de Lobatxevski-Bolyai i de Rieman, i la de la teoria de conjunts de Cantor i la corba de Peano: «Històricament, aquesta revolució la va provocar el descobriment d'estructures que no s'adapten als motlles d'Euclides i de Newton. Els matemàtics de l'època van considerar aquestes noves estructures com a "patològiques", com a "monstres" emparentats després amb la pintura cubista y amb la música atonal que, aleshores, subvertien els cànons del gust artístic. Els matemàtics que van crear aquests monstres els consideraven importants perquè demostraven que el món de les matemàtiques pures inclou una riquesa de possibilitats que supera en gran mesura les estructures simples en la naturalesa. Les matemàtiques del segle XX van florir en la creença que havien transgredit completament els límits imposats pel seu origen en les ciències de la naturalesa». Però Mandelbrot afirma que la naturalesa els havia enganyat: «als

¹⁴ Cita traduïda de MAGRIS, C. «La indecencia de los signos», pròleg a l'obra de HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Carta de Lord Chandos*. Madrid: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid (col. Arquitectura, núm. 2), 1982. p. 11.

¹⁵ Veg. D.D. A.A. «El genio del siglo XIX». A: *Historia General de las Ciencias*, publicat sota la direcció de René Taton (director científic del Centre National de la Recherche Scientifique de París). Barcelona: Orbis, 1988. vol. 8, p. 16.

¹⁶ *Ibid.* p. 16.

¹⁷ Veg. PONT, J.C. «Pintura y geometría en el siglo XIX». A: D.D. A.A.: *Pensar la matemática*. Barcelona: Tusquets, 1984 (1982), p. 107-108. El llibre és un recull de conferències del Seminari de Filosofia i Matemàtiques de l'École Normale Supérieure de París, realitzades des de 1972 sota la direcció de tres científics eminents, J. Dieudonné, M. Loi i R. Thom.

¹⁸ Veg. a op. cit. l'article de MANDELBROT. «De los monstruos de Cantor y Peano a la geometría fractal de la naturaleza», p. 111-138.



Fig. 1. Wasilly KANDINSKY. *Petits môns VI* (1922). *Kleine Welten VI*. Gravat, 27,1 x 23,3 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munic.

del segle XIX els va faltar imaginació, cosa que no li falta a la naturalesa. Els exemples patològics que van inventar els matemàtics per alliberar-se del naturalisme del segle XIX demostren, des del nostre punt de vista, ésser inherents a alguns objectes familiars que ens envolten»¹⁹. D'aquesta forma, Mandelbrot defensa l'existència a la naturalesa de nombroses figures irregulars i fragmentades²⁰.

Des de diferents fronts, els moviments artístics d'avantguarda del segle XX rebutgen la tradicional construcció perspectiva de l'espai i del seu espai mesurable a favor d'un espai imaginat. Després del desenvolupament de l'Impressionisme, el quadre va deixar de ser una forma de representar el món per esdevenir una forma específica de percebre'l. La realitat copsada per l'artista dependrà del punt de vista canviant que adopti i del medi en el qual es troba. Amb Seurat la pintura es despullà d'accessoris, i arribà, tot fragmentant el color, a una síntesi formal. Però el canvi substancial es produeix amb Cézanne²¹ i, de forma més sistemàtic-

¹⁹ *Ibíd.* p.107-108.

²⁰ Els anys 1984 i 1985 l'Institut Goethe, la Fundació Volkswagen i l'editorial alemanya Springer van presentar a Hamburg, a Nova York i a San Francisco l'exposició «Frontiers of Chaos», de H.O. Peitgen i P.H. Richter, amb l'objectiu de promoure el llibre de Mandelbrot *The Beauty of Fractals*, que resultà un clamorós èxit editorial. Sobre el tema dels fractals, darrerament ha aparegut nova bibliografia, com el llibre de GUYON, E.-STANLEY, H. E. *Formes fractales*. Paris: Palais de la Découverte, 1991; GUZMAN, M. de. et alt. *Estructuras fractales y sus aplicaciones*. Barcelona: Labor, 1993. El febrer de 1993 es va celebrar a Suïssa un simposi internacional sobre els fractals en biologia i medicina, les conclusions del qual s'han recollit a: *Fractals in biology and medicine*. Basilea: Birkhäuser, 1994.

²¹ Veg. MARI, A. «Cézanne, Husserl, Valéry». A: *Kalías* (IVAM), núm. 10, 1994, p. 52-61.

ca, amb el Cubisme, que comporta una veritable revisió de la tradició: un compromís orientat a trobar les lleis proporcionals i matemàtiques que se suposa que regeixen i ordenen la natura, alhora que una anàlisi encaminada a restaurar els valors més profunds del llenguatge figuratiu. El Cubisme va intuir la rellevància de l'estructura i va iniciar la recerca dels seus ordres plàstics. Mitjançant la descomposició de les formes en plans vistos simultàniament, des d'angles diferents, respon a la nova visió relativa de l'espai i del temps. De fet, conforma l'expressió visual i plàstica de la visió del món que Einstein expressà científicament en la teoria de la relativitat. Es destrueix definitivament la imatge única de la realitat i s'aboleix el temps mitjançant l'espai. I, tot canviant de punt de vista, el temps esdevé espai: un espai de quatre coordenades (les tres espacials i el temps). El temps s'integra en els espais infinits que ja no s'interpreten sinó en termes d'evolució²².

Des del punt de vista plàstic, va ser el poeta G. Apollinaire el primer a batejar amb el nom de quarta dimensió la inquietud que el sentiment de l'infinit suscitava en els artistes cubistes, que ve a representar la immensitat de l'espai, el mateix espai o dimensió de l'infinit²³. L'espai i el temps coexisteixen simultàniament en el pla purament psíquic, s'interfereixen, s'alteren recíprocament, però no poden separar-se²⁴. Seguint Apollinaire, «l'art grec tenia una concepció de la bellesa purament humana. Prenia l'home com a mesura de perfecció. Però l'art dels nous pintors pren l'univers infinit com a ideal»²⁵.

Pel seu costat, els futuristes van trencar amb la idea vigent que el moviment havia de ser representat amb un temps continu i van proposar-se de fer-ho a través d'una successió d'instantis. Es tracta de la plasmació d'instantis fixos, és a dir, de

²² El 1908, Hermann Minkowski desenvolupà el formalisme matemàtic de la teoria de la relativitat que introduí Albert Einstein. En aquest formalisme, un *esdeveniment* —entès com la localització d'una partícula en un instant donat, en un punt donat de l'espai— és representat per un «punt d'univers», en un espai de quatre coordenades (les tres espacials i el temps), i el seu moviment segueix una «línia d'univers», on la coordenada temps és imaginària. El 1905, Albert Einstein a *Sobre l'electrodinàmica dels cossos en moviment* va formular una teoria de la gravitació que superava la de Newton, i el 1916, a les *Bases de la teoria de la relativitat general*, va arribar a generalitzar a qualsevol tipus de moviment la teoria de la relativitat. Segons aquesta teoria, la gravetat prové del fet que totes les masses són embolcades per un camp gravitacional anàleg al creat per una càrrega elèctrica, i això fa que al voltant dels cossos hi hagi una geometria diferent de la tradicional i, per tant, un cos que es mogui en el camp gravitacional es comporta com si hi hagués una força de gravetat igual a la calculada per Newton.

²³ APOLLINAIRE, G. *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*. Paris, 1913. Sobre el tema veg. també DALRYMPLE HENDERSEN, L. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton, 1983 (precedit d'un assaig publicat el 1971).

²⁴ Aquesta és la tesi recollida per LUPASCO, S. *Nuevos aspectos del arte y de la ciencia*. Madrid: Guadarrama, 1968 (1963), p. 59. L'autor posa la música com a exemple de construcció antagònica d'espai-temps, ja que hi coexisteixen simultàniament.

²⁵ Op. cit. p. 14.

la interpretació del temps com a l'ordre determinat de la successió. Pocs anys abans, Henri Poincaré havia introduït la idea de *temps discret* (en oposició de continu), tot reduint l'estudi de la dinàmica del moviment dels sistemes mecànics a l'estudi de successions d'estats dels sistemes per a una successió d'instantos²⁶.

Ja no s'intenta copsar una totalitat sinó un fragment, discontinues successions d'imatges. Aquests esquincalls de realitats que l'artista percep i plasma, multitud d'imatges, d'individus, d'esdeveniments, d'emocions, de sentiments, són un dels trets fonamentals de la representació de la modernitat. Ja no existeix cap terreny segur sobre el qual sostenir-se, no hi ha res definitiu: l'artista s'arrisca i tan sols conquereix l'instant fugisser com a definitiu.

També cal considerar un altre fenomen propi de la contemporaneïtat, com és que qualsevol llenguatge, qualsevol sistema formal, qualsevol procés de pensament arriben, en un moment determinat, a la situació límit de l'autoreferència, o sigui de voler expressar-se sobre si mateixos. És aleshores quan sorgeix l'emoció de l'infinit, com dos miralls enfrontats i obligats a reflectir-se mútuament i indefinidament²⁷. Una nova realitat de dualitats emergeix, la permanent provisionalitat de l'home modern al costat del sentiment de l'infinit, els fragments de la nostra realitat física tridimensional enfront de l'espai sideral. És el mateix que El Lissitski i Kurt Schwitters propugnaven l'any 1924 a la revista *Merz*, formulant una equació figurada en els següents termes: «verifiquem l'arrel de l'infinit, que oscil·la entre el que és sensat i entre el que és insensat, anomenat *NASCI* (que significa Naturalesa, del llatí esdevenir-sorgir: tot allò que es desenvolupa, que es mou per si mateix, amb la seva pròpia energia)»²⁸.

²⁶ *Les méthodes nouvelles de la mécanique céleste*, 3 vols., Paris: Gauthier-Villars, 1892-99. Aquest punt de vista va aportar noves i potents tècniques per a l'estudi dels sistemes dinàmics (sistemes que evolucionen en el temps, per exemple el sistema solar), una disciplina creada, entre d'altres, pel mateix Poincaré.

²⁷ El llibre de HOFSTADTER, D. *Gödel, Escher, Bach, un eterno y grácil Bucle*. Barcelona: Tusquets, 1987 (1979), és una suggerent contribució interdisciplinària que relaciona la música de Bach, els gravats d'Escher i el teorema de Gödel. L'autor aconsegueix endinsar-nos en la investigació del pensament i dels llenguatges, amb una obra que per ella mateixa esdevé un tot original. Un tema tan complex com el teorema de Gödel resulta una interessant apreciació sobre la raó creadora, un notable exemple de subtileza i de complexitat. El teorema d'incompletitud formulat per Kurt Gödel el 1931 indica que «l'estructura i la potència de la ment humana són molt més complexes i subtils que qualsevol màquina inert existent fins al moment». Veg. NAGEL, E. NEWMAN, J.R. *El teorema de Gödel*. Madrid: Tecnos, 1979 (1958). En relació a l'art de M. C. Escher i a les seves extraordinàries manipulacions conceptuals de l'espai, del temps i de la perspectiva, és interessant el llibre *M.C. Escher. His life and complete graphic work*. New York: Harry N. Abrams, 1982 (1981).

²⁸ Aparegut a *Merz*. Abril-juny de 1924, vol. II, núm. 8-9, dirigit per ambdós artistes.

II. Sobre la reflexió de l'espai a les avantguardes russes

El concepte d'espai com a mitjà expressiu

«És en la imatge on resideix la veritable capacitat formadora i unificant de valors espacials»

Hildebrand.

Un punt fonamental de l'evolució del segle XX és la consciència de l'espai. Ja a la fi del segle passat, Hildebrand amb l'assaig *Problema de Forma* (1893) va exercir una gran influència en la idea d'espai en les arts²⁹. Hildebrand distingeix les imatges rebudes a través de la visió pura, quan l'ull i el cos es troben en repòs, de la imatge percebuda a través de la visió cinètica o en moviment, quan els ulls de l'espectador i el seu cos es troben en moviment, amb diferents punts d'observació. És evident que en aquest darrer cas ja no és possible de percebre la imatge com un tot. Tampoc la relació forma-representació no és unívoca³⁰. Llavors el concepte de l'espai deixa d'ésser una idea per convertir-se en fenomen que pot ser percebut i transformar-se en tema d'expressió artística conscient. En la formació de la imatge visual o tàctil, el concepte d'espai és, doncs, concebut com a mitjà. És un dels trets definidors de l'època contemporània el fet que allò que abans només era percebut de forma intel·lectual esdevé un tema deliberat d'expressió artística. I l'estètica de l'espai vol inspirar-se en la ciència, malgrat que estètica i ciència treballin a diferents nivells.

D'entre les avantguardes russes³¹ sobresurten dos moviments que responen a aquesta idea d'emprar l'espai com a mitjà expressiu: el Raionisme, que el descomposa jugant amb un altre element essencial que és l'energia³², i el Suprematisme, que esdevé model de la no-representació o món de la no-objectivitat.

²⁹ Treball que relaciona la forma amb l'aparença i les seves conseqüències per a la representació artística. Traduït al castellà, Madrid: Visor, 1988.

³⁰ La forma que l'art crea, segons Hildebrand, és activa perquè provoca en nosaltres sensacions d'espai i de moviment. La forma activa és creadora d'un espai virtual.

³¹ Els darrers anys s'han realitzat diverses exposicions interessants sobre el tema de les avantguardes russes, amb monogràfiques d'artistes com Filonov, Popova, Malèvitx, El Lissitski, Klucis, etc. Darrerament al Museu Picasso de Barcelona s'ha celebrat l'exposició *L'avantguarda russa 1905-1925 a les col·leccions dels museus de Rússia* (amb catàleg editat per Electa-Ajuntament de Barcelona, 1994) i la de *Tatlin* (Barcelona, 1995). També l'any 1985 vam tenir l'oportunitat de visitar a la Fundació Miró una selecció de la col·lecció del Museu Ludwig de Colònia, amb un catàleg amb textos d'Evelyn Weiss. Com a escrits bàsics sobre el tema cal citar el llibre de LODDER, Ch. *El constructivismo*. Madrid: Alianza Forma, 1988 (1983); BOWLT, J. *Russian Art of the Avantgarde. Theory and criticism, 1902-1934* (Antología de textos). New York: Viking Press, 1976; D.D. A.A. *Paris-Moscú, 1900-1930*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1979; DE FEO, V. *La arquitectura en la URSS, 1917-1936*. Madrid: Alianza, 1979 (1963); KOPP, A. *Arquitectura y urbanismo soviéticos de los años veinte*. Barcelona: Lumen, 1974 (1967).

³² Segons la teoria de la relativitat d'Einstein, la massa i l'energia són dues formes diferents d'una mateixa cosa: la massa pot convertir-se en energia i viceversa.

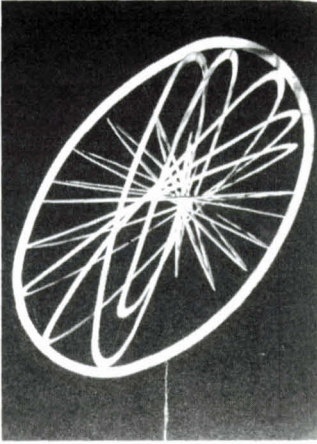


Fig. 2. Aleksandr RODTXENCO. *Construcció oval suspesa* (1920-21). Fusta pintada i filferro, 61 x 83,7 x 47 cm. The Museum of Modern Art, Nova York.

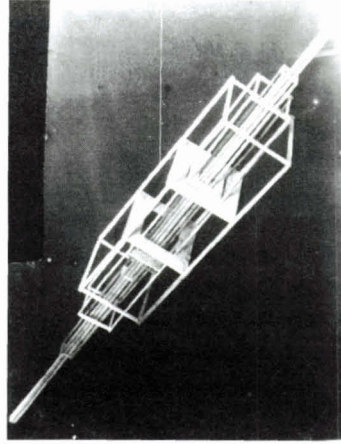


Fig. 3. Gustav KLUCIS. *Construcció suspesa* (1921). Fusta (peça perduda, reproduïda d'una fotografia).

És interessant remarcar que fins i tot els títols d'algunes pintures ja denoten aquesta intenció, donat que proliferen les anomenades *composicions espacials*. Les pintures raionistes tenen com a objectiu primordial les formes espacials que sorgeixen de la intersecció dels raigs reflectits des de diferents objectes. Pel seu costat, el Suprematisme aposta per l'alliberament de l'objecte en benefici de la sensibilitat. Malèvitx estava totalment convençut que la veritable realitat estava formada per forces i per les seves relacions, perquè la il·lusió que allò que veiem és matèria era un concepte refusat per la física, que demostrava que fins i tot les unitats més petites de matèria no són res més que formes d'energia, o sigui quelcom d'immaterial. La plasmació d'aquesta immaterialitat apareix en el quadre *Quadrat blanc sobre fons blanc*³³. Les formes geomètriques dels quadres suprematistes semblen suspeses com si fossin satèl·lits, on, sens dubte, la idea d'ingravedesa hi és present. De fet, tant les pintures com sobretot les arquitectures suprematistes són en certa forma precursoras de posteriors prototipus d'estacions espacials, construccions que no es fabricaran fins unes dècades més tard, amb el desplegament dels satèl·lits fora de la superfície terrestre. Aquests captaran per primera vegada la imatge de la Terra des d'una perspectiva insòlita. Així la *imatge del món* serà percebuda des d'una distància i una perspectiva desconegudes, revelado-

³³ Segons recull LODDER, Christina. «L'art d'avantguarda a Rússia: experiment i innovació, 1905-1925». A: *L'avantguarda russa 1905-1925 a les col·leccions dels Museus de Rússia*. Op. cit. p. 27: «Al catàleg de "0.10" els noms que Malèvitx donà a algunes de les seves obres suggerien una quarta dimensió. Alguns cubistes francesos ja havien parlat d'aquesta quarta dimensió, i l'amic i artista Matiuxin havia vinculat les seves idees amb la filosofia hiperespacial de Piotr Uspenski, esmentant-ne llibrement el llibre *Tertium Organum*, en què recalca tant la naturalesa espiritual com científica de la quarta dimensió». Veg. també MALEVITCH, K. *El nuevo realismo plástico*. Madrid: Alberto Corazón, 1975.

res de la partença física de l'ésser humà a l'univers. El pensament amb sentit espacial, en paraules de El Lissitski, s'ha manifestat «a la darrera estació del viatge suprematista [en el qual] ens hem carregat la vella pintura i l'hem convertit en un món que sura en l'espai. Hem col·locat el quadre i l'observador més enllà dels límits terrestres. El segon haurà de girar el quadre i a si mateix sobre l'eix de la pintura, com un planeta, per entendre-la»³⁴.

Paral·lelament, en el camp de les investigacions sobre la navegació espacial a Rússia es trobava un dels membres més destacats de la primera generació de capdavanters de l'astronàutica, Konstantin Ciolkovskij (1857-1935). En la seva obra més important, *L'exploració de l'espai còsmic per mitjà dels motors de reacció* (1903), ja anticipava les teories que posteriorment van fer possible el desenvolupament de l'astronàutica³⁵. A més, escrigué un llibre de ciència-ficció que va assolir molta popularitat, també significatiu pel seu títol *Rera el planeta Terra* (1916). Totes les qüestions relacionades amb la navegació espacial, el progrés tècnic i les investigacions de l'espai interestel·lar van esdevenir, durant la dècada dels anys vint, motiu d'estudi dels artistes soviètics. Precisament un d'aquests artistes, Ivan Kudriaixov, era fill del constructor de les maquetes de coets amb fusta per a Csiolkovskij. Així, doncs, a partir de models científics, es pretenien aconseguir efectes còsmics, tant en el tractament del color com en l'espai pictòric. Per això no és casual que Ivan Kudriaixov afirmi: «La pintura, tal com es manifesta en les meves obres, ha deixat de ser una construcció lumínico-formal abstracta; ha esdevingut expressió real de l'actual percepció de l'espai. L'espai, la circumferència terrestre, la densitat i la llum han passat a ser, com a realitats materialistes, una cosa nova, que pot donar a llum avui dia l'art espacial»³⁶. Altres artistes, com per exemple Rodtxenko, cap a 1919, van començar a fer una sèrie de construccions tridimensionals, que de fet són construccions espacials mòbils que pengen

³⁴ EL LISSITSKI «El Suprematismo en la reconstrucción del mundo». *Unovis*, núm. 1, 1920. Departament de manuscrits de la Galeria Tretyakov, arxiu 76/9, p. 13. Extrec la cita de l'article de NEMIROVSKAYA, M. A. «La obra de L. M. Lissitzky en la Galeria Tretyakov». Op. cit. 1890-1941, p. 74.

³⁵ Les seves idees, formulades des del seu gabinet, van fomentar futures vocacions en aquest camp. Per la seva banda, l'any 1912, el francès R. Esnault-Pelterie va exposar a Sant Petersburg i a París les seves idees encara inviablès sobre viatges planetaris. Aquest mateix científic l'any 1930 publicaria el seu llibre *L'astronautique*. Abans d'això, entre 1914 i 1915, Ciolkovskij perfeccionà el seu primer model d'astronau. Però fins a la dècada següent no es comencen a clarificar les qüestions. El 1920 realitza per primera vegada el projecte d'un satèl·lit artificial. L'any 1924 és un any important, perquè per un costat el professor Vetsxinkin funda a Moscú una Comissió per a les Comunicacions Interplanetàries, que aviat esdevindrà un organisme oficial, i ve a ser, de fet, la primera societat astronàutica, i, per un altre costat, Goddard llança a l'espai el primer coet a reacció líquida. El 1929 la idea del satèl·lit artificial comença a divulgar-se gràcies als treballs teòrics de l'alemany Noordung. El 1930 es fa la primera pel·lícula de tema astronàutic, *La dona a la lluna*. Així, abans de la primera guerra mundial ja s'estructuren els fonaments d'aquesta nova ciència.

³⁶ Op. cit. *Avantguarda russa*, p. 74.

del sostre. Per la seva part, Kandinsky afirmava que «pintar s'assembla a la tonant col·lisió de móns diferents destinats, pel conflicte i a través seu, a crear el nou món anomenat obra. Tècnicament cada obra d'art neix d'una manera similar a la creació del cosmos: amb catàstrofes que en darrera instància creen la cacofonia dels diversos instruments: la simfonia que coneixem com a música de les esferes. La creació d'una obra d'art és la creació del món»³⁷. L'any 1921 Kandinsky va pintar el quadre *Taca vermella*, que pròpiament produeix la impressió d'un espai pictòric còsmic. Així com també, de forma més explícita, va realitzar tot un seguit de composicions intitolades *Petits móns*, que representen petits universos plàstics.

També a Rússia s'inicien tot un seguit d'experiències cinematogràfiques que esdevenen un canvi fonamental en la manera de veure el món. Amb la invenció de la cambra cinematogràfica, l'ull de l'espectador ha deixat de ser el centre del món visible. El cineasta Dziga Vertov intenta mostrar-nos aquesta captació diferent del món amb els *kinok* (el que podem traduir com a cinemes-ull). Per a ell, la cambra és «un ull. Un ull mecànic. Jo, la màquina, us mostro un món de l'única forma que puc veure'l. M'allibero avui i per sempre de la immobilitat humana. Estic en constant moviment. M'aproximo als objectes i me n'allunyo. Repto sota d'ells. Em mantinc a l'alçada de la boca d'un cavall que corre. Caic i m'aixeco amb els cosos que cauen i s'aixequen. Aquesta sóc jo, la màquina, que manobra amb moviments caòtics, que enregistra un moviment darrera l'altre en les combinacions més complexes. Lliure de les fronteres del temps i de l'espai, coordino qualsevol punt i tots els punts de l'univers, em trobi on em trobi. El meu camí porta a la creació d'una nova percepció del món. Per això explico d'una forma nova el món desconegut per a nosaltres»³⁸. Les teories i la pràctica cinematogràfiques de Vertov van tenir una influència considerable a la URSS i de seguida arreu del món. Partia de la necessitat de sorprendre l'home en el seu medi social i en la seva vida quotidiana, impulsant el documental que pretenia ser copsat amb la màxima espontaneïtat. Evidentment, això trencava definitivament amb la perspectiva teatral en el cinema i obria noves possibilitats a aquest mitjà, emergent durant aquells anys. A més, Vertov insistia en el paper creador de l'edició, en el muntatge, per fer més versemblant la captació dels sentiments i de les sensacions.

Les construccions espacials de Tatlin

Les construccions espacials de Tatlin, que seguien el lema «materials reals en un espai real», van ser tal com ell les definia: treballs de laboratori, construccions no-utilitàries, experiments plàstics³⁹. L'època de les construccions utilitàries coincideix amb un viatge que Tatlin realitzà a París, on va veure personalment a

³⁷ «Reminiscències». A: LINDSAY, K., VERGO, P. (eds.). *Kandinsky. Complete Writings on Art*. Vol. I. London: Faber & Faber, 1982, p. 373.

³⁸ Cita de BERGER, J. *Modos de ver*. Barcelona: G. Gili, 1980 (1974), p. 24.

³⁹ Veg. LODDER, Ch. Op. cit. i MILNER, J. *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-garde*. New Haven: Yale University Press, 1984 (1983).

Picasso, tot descobrint la tècnica del *collage*. El més significatiu és que Tatlin eliminés el marc i el suport de l'obra d'art, separant d'aquesta manera la forma del color i suprimint els antagonismes entre quadre i escultura. Així, l'obra d'art esdevé un objecte autònom. Per això, en l'obra de Tatlin el trencament del marc és tan important com la dimensió espacial que tenen els seus relleus. La seva preocupació es centra sobretot en l'organització de l'espai, més que no pas en el joc de la massa escultòrica. És el que Malèvitx va anomenar Cubisme espacial. En aquest sentit, un exemple significatiu és el *relleu de cantonada*, on la paret queda integrada en l'escultura sense base ni fons, com si els murs fossin plans addicionals. És evident que les idees del futurisme hi són presents, i de forma més propera les de la pintura raionista. Definitivament, l'obra d'art s'ha emancipat de la imitació de la realitat. L'artista crea i construeix, o millor, podríem dir que reconstrueix, en la unitat de l'obra. Podem considerar que Tatlin arriba al seu punt més àlgid, tot assolint una doble referència simbòlica, en el projecte per al Monument a la Tercera Internacional, el qual és, per un costat, l'afirmació de la nova societat, i, per l'altre, un monument del nou ordre de l'espai còsmic.

L'efecte espacial dels «prouns» de El Lissitski

Els significats de les paraules, encara que de vegades retòriques o bé metafòriques, són interessants a nivell conceptual. Així, El Lissitski empra contínuament els mots «espai, energia, massa, material, moviment, configuració» als seus escrits. Hi defineix la seva concepció de l'espai i ja d'entrada deixa explícit que «la sèrie d'analogies que continuaré presentant, no les invoco per demostrar —per això hi ha les pròpies obres—, sinó per aclarir el meu punt de vista»⁴⁰.

L'art és «invenció de l'esperit, un complex que lliga el real i l'imaginari, el món de la física i el de la matemàtica [...] De tota manera, les paral·leles entre l'art i la matemàtica han de ser traçades amb molta cautela, perquè qualsevol intersecció és mortal per a l'art»⁴¹. Així és com El Lissitski defineix l'art al seu assaig *A. i Pangeometria*, en el qual «A.» és l'abreviació d'Art i «F.» indica la figuració, com si es tractés d'un intent de matematitzar ambdós conceptes⁴². A Rússia, com també a la resta d'Europa, després de la dessacralització de l'art s'entra en una espècie d'*esprit de géometrie*⁴³. El Lissitski empra la metàfora de les matemàtiques, o millor dit dels sistemes de numeració de diverses èpoques i civilitzacions, fent una analogia amb els progressos artístics de les mateixes èpoques. La im-

⁴⁰ EL LISSITSKI. 1929, *la reconstrucció de la arquitectura en Rusia y otros escritos*. Barcelona: G. Gili, 1970, p. 124.

⁴¹ *Ibid.*, p. 124.

⁴² Utilitzo la traducció castellana de J-E. Cirlot, publicada a l'apèndix de 1929, *la reconstrucció de la arquitectura en Rusia y otros escritos*. Barcelona: G. Gili, 1970 (*De Europa Almanach*. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode. Ed. C. Einstein, P. Westheim, Postdam, G. Kippenheuer Verlag, 1925), p. 124-133.

⁴³ Al quadre de René Magritte titulat *L'esprit de géometrie* (Tate Gallery, Londres), de 1937, un cos de dona amb cap de nen manté en braços un cos de nen amb cap de dona.

portància d'aquest text ha estat remarcada per autors com C. De Veen, criticada per E. Panofsky i analitzada recentment per Y. A. Bois⁴⁴. Però cal resituar i analitzar alguns aspectes que s'hi recullen. En primer lloc, el nom de *Pangeometria* recupera la memòria de l'obra d'un matemàtic rus, Nicolai I. Lobatxevski (1792-1856), el qual l'any abans de la seva mort havia publicat un estudi amb aquest títol, malgrat que en aquell moment no li fou reconegut el mèrit d'haver arribat a un primer esbós de geometria no-euclidiana⁴⁵. Com ja hem dit a la introducció, aquest serà un canvi fonamental respecte a allò que fins aleshores els matemàtics havien admès, més o menys explícitament.

Tal com ha demostrat Peter Nisbet⁴⁶, El Lissitski es basa en l'obra d'O. Spengler, partint d'una espècie de relativisme matemàtic que alhora es sosté en una espècie de relativisme cultural. A l'article *A i Pangeometria* exposa quatre concepcions espacials possibles: la de l'espai planimètric, l'espai en perspectiva (en corres-

⁴⁴ DE VEN, C. *El espacio en arquitectura*. Madrid: Cátedra, 1981 (1977). BOIS, Y-A. «La axonometria o el paradigma matemático de Lissitzky». A: *1890-1941. El Lissitzky, arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo*. Stedelijk Van Abbemuseum d'Eindhoven, Fundación Caja de Pensiones de Madrid, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Madrid: 1990. p. 27-33. Per tal de situar perfectament els termes del discurs, reproduïm sencera la nota núm 73 del llibre de PANOFSKY, E. Op. cit.: «Veritablement instructiu és, malgrat la seva impugnabletat, o potser precisament per això, un article de EL LISSITZKI al "Kiepenheuers Verlags-Almanach für 1925", p. 103 i següents. Segons l'autor, l'antiga perspectiva "hauria limitat, fet finit i tancat l'espai", l'hauria "concebut segons la concepció geomètrica euclidiana com a rígida tridimensionalitat", i l'art modern va intentar justament trencar aquestes cadenes: o bé "descomposant el centre visual" i en conseqüència tot l'espai ("el futurisme"), o bé representant els intervals de profunditat no ja extensivament mitjançant "escorços", sinó, d'acord amb els descobriments de la més moderna psicologia, només en l'ordre de la intensitat mitjançant la il·lusió fent jugar superfícies cromàtiques diferents en variada disposició i proveïdes per tant de valors espacials diferents (Mondrian i sobretot el "Suprematisme" de Malèvitx). L'autor estima que també és possible seguir un altre camí i el proposa: la conquesta d'un "espai imaginari" per mitjà de cossos moguts mecànicament que, en virtut d'aquest moviment, produeixin determinades figures de rotació i d'oscil·lació (per exemple, un pern que gira produeix aparentment un cercle, o bé en una altra posició, un cilindre, etc.), per la qual cosa segons El Lissitski, l'art s'eleva a l'alçada de la pangeometria no euclidiana (mentre que l'espai dels cossos rotatoris "imaginari" és tan "euclidià" com l'altre espai empíric)».

⁴⁵ Lobatxevski era professor de la universitat de Kazan i el 1826 va presentar aquest primer esbós que ell anomenava «Geometria imaginària» i que s'ha acabat anomenant «Geometria hiperbòlica». És curiós, com passa alguns cops, que aquest sistema va ser elaborat al mateix temps per Carl Friedrich Gauss (1777-1855) i per dos joves geomètres pràcticament desconeguts, per l'esmentat rus Lobatxevski i per l'hongarès J. Bolyai. Aquests dos darrers s'havien esforçat a difondre sense èxit el seu descobriment. Després de la mort dels tres creadors de la Geometria hiperbòlica, serà el matemàtic Riemann qui anirà més enllà amb la «Geometria el·líptica», introduïda explícitament per Klein el 1871. Tanmateix, la difusió de les geometries no-euclidianes es produeix entre 1866 i 1871, amb diverses interpretacions i justificacions.

⁴⁶ «Introduction to Lissitzky». A: *El Lissitzky 1890-1941* (Catàleg). Cambridge, MA: Busch Reisinger Museum, 1987.

pondència amb la geometria euclidiana), l'espai irracional (on la representació és multidimensional) i l'espai imaginari (on el món real de l'espai i del temps és evocat pel moviment, posant com a exemple el cinema). De totes formes, la preocupació teòrica fonamental que planteja, al marge de precisions que ja van ser succintament analitzades per Y. A. Bois, és que malgrat que no podem veure l'infinit, sí que podem copsar-lo amb un sistema conceptual-abstracte, independent de la visió humana. Aquella imatge mental que cadascú s'ha anat construint del món. A més, com que el sistema perspectiu tradicional és incapaç de representar el buit espacial perquè només pot funcionar en un món totalment poblat i unit a la terra, tant El Lissitski com Malèvitx empenen metàfores al·lusives al vol, que de forma prolífica trobem en els seus escrits i en les seves obres.

La crítica a l'espai perspectiu va fer que El Lissitski, com d'altres artistes⁴⁷, adopessin l'axonometria com a instrument substituït «en el camí que porta cap a l'infinit; perquè si la perspectiva és Medusa, la petrificació de l'espectador, l'axonometria és Pegassus, el cavall volador nascut de la sang de Gorgó»⁴⁸. Per això, als seus *Prounen*, El Lissitski proposa la invenció d'un espai reversible. No defineix explícitament allò que anomena *proun* —que sembla l'expressió russa abreviada de «projectes per a l'afirmació del nou»— com a l'estació de trànsit de la pintura a l'arquitectura. Els primers *prouns* eren com constel·lacions formals de caire geomètric, amb marcats efectes espacials i arquitectònics, concebuts per poder-los penjar en diverses posicions, on es denota la marcada influència de Malèvitx i de Tatlin. No hi ha punt de fuga ni d'alineació, amb una evident renúncia a les lleis tradicionals de la perspectiva. Poden ser litografies, aquarel·les, olis, relleus, on els diversos elements, tant si són línies, superfícies, volums o bé relleus, es representen des d'angles de visió diferents, en gran nombre de direccions dins l'espai. D'aquesta manera aconseguen que l'efecte espacial dels *prouns* sigui com el d'edificis pendulars en l'aire.

Pel que fa a l'efecte visual dels materials, El Lissitski apuntava cap a una metamorfosi epidèrmica per als edificis del futur: «convertirem les asprors del ciment, la suavitat del metall i els reflexos del vidre en la pell d'una nova vida»⁴⁹. Per això va barrejar sorra amb pintura per donar sensació d'aspror, aplicava el vernís pur a les superfícies per aconseguir transparències, combinà làmines de metall amb pintures al tremp, etc.

Cal dir també que El Lissitski no considerava que els *prouns* fossin pintures, sinó que per a ell eren documents, per la qual cosa esdevenen un mètode de pensament creatiu i una visió de l'espai com a cosmos, que implica noves correlacions entre

⁴⁷ És interessant en aquest cas ressaltar l'anomenada *Pintura axonomètrica* de Gustav Klucis, de 1920. Veg. *Gustav Klucis. Retrospectiva*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

⁴⁸ BOIS, Y. A. Art. cit. p. 31.

⁴⁹ LISSITZKY-KÜPPERS, S. *El Lissitzky. Life, Letters, Texts*, Londres: Thames and Hudson, 1980, p. 332.

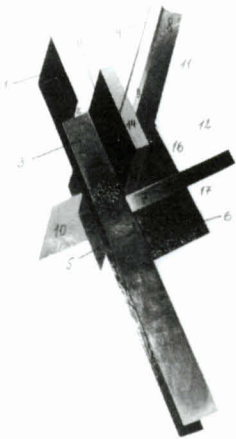


Fig. 4. Gustav KLUCIS. *Estudi per a la pintura axonomètrica* (1921). Litografia sobre paper, 13,5 x 19,8 cm. Text, signat i datat al dors: «Període 1er, estructura espacial, G.Klucis, 1921». GCC (Inv. C485).



Fig. 5. EL LISSITSKI. *El constructor*, autoretrat (1924). Fotografia 11,3 x 12,5 cm. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven.



Fig. 6. EL LISSITSKI. *Coberta del Primer Kestner portafoli Proun* (1923). 60,6 x 44,5 cm.

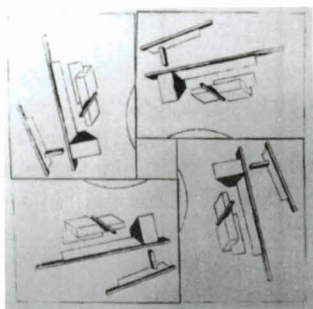


Fig. 7. EL LISSITSKI. *Construcció surant per l'espai* (c. 1920). Fotografia del catàleg *El Lissistki*, Harvard, 1987.

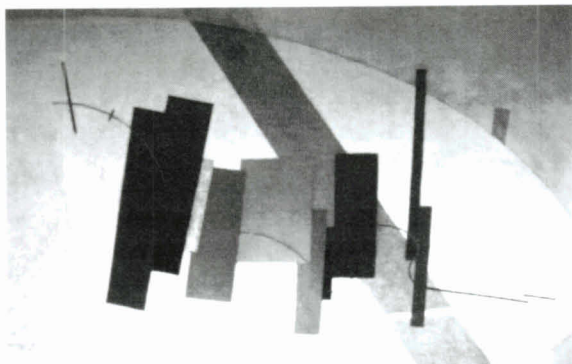


Fig. 8. EL LISSITSKI. *Sense títol* (c. 1919-20). Oli sobre tela. Col·l. P. Guggenheim.

els objectes i el món. Així, les idees sobre el concepte d'espai en el segle XX adquireixen un nou punt de vista que és el de la imatge de l'espai⁵⁰.

El Prounenraum

Al final de la seva trajectòria, El Lissitski va passar de l'espai imaginari de la pintura a dedicar-se a l'espai real de la cultura material, sobretot a l'arquitectura, a la tipografia i al disseny d'exposicions. Tanmateix, la identificació conscient de l'arquitectura amb l'espai és una característica, sinó exclusiva, almenys pròpia del moviment modern⁵¹. També la idea de l'espai va convertir-se en la principal preocupació del Neoplasticisme. Theo Van Doesburg coincidia amb la mateixa idea que El Lissitski, tot considerant que —i cito textualment— «la nova arquitectura és anticúbica, és a dir, no s'esforça a tancar les diferents cèl·lules funcionals en un cub sinó que reparteix l'espai funcional des del centre del cub cap a l'exterior, de forma que l'alçat, l'amplària, la profunditat, més el temps, es converteixen en una expressió plàstica completament nova en espais oberts. D'aquesta manera, l'arquitectura adquireix un aspecte més o menys flotant que, per dir-ho així, va contra la força de la gravetat»⁵².

Però cal afegir que El Lissitski partia de la idea de l'espai arquitectònic com d'una realitat que es pot aconseguir per experiència sensorial. Podem dir que, encara que en certa forma geometritza la realitat, alhora es preocupa per la interrelació ritual entre l'artista, l'espai i el públic —una idea moderna que després, en els espais i instal·lacions de la segona meitat del segle XX, serà la base de l'art d'acció, dels ambients i de la recuperació de l'espai que ens envolta—. Això és l'anomenat *Espai Prounen*, en el qual intenta crear una unitat artística integrada pels objectes exposats i l'entorn. Per a la Gran Exposició d'Art de Berlín de 1923, li fou oferta una estança, que va configurar partint de les sis superfícies que tenia a la seva disposició: les quatre parets, el sostre i el paviment. La idea d'integració elimina barreres entre les diferents expressions artístiques. Donat que no havia de ser un lloc per habitar, sinó una exposició, l'espai s'havia d'organitzar de manera que les persones se sentissin estimulades a recórrer-lo, a partir de la pretensió que el públic fos un element actiu. Havia de ser un espai vital, perquè «l'espai és fet per a l'home, no l'home per a l'espai»⁵³. La seva noció de l'espai és, doncs, interactiva i orgànica: «No volem l'espai com a tomba decorada per al nostre cos viu»⁵⁴. Els eixos de la configuració espacial s'estructuren arran de les formes i

⁵⁰ Tal com assenyala DE VEN, C. Op. cit. p. 285: «Amb la concisa teoria de El Lissitski de 1925, les idees sobre el concepte de l'espai en el segle XX han quedat definides a partir d'un tercer punt de vista, el de la imatge de l'espai, com espai de dues, de tres o de quatre dimensions».

⁵¹ Pel que fa als aspectes teòrics de l'espai dintre la teoria arquitectònica, el tema ha estat tractat a bastament al llibre ja citat de Cornelius Van de Ven.

⁵² JAFFÉ, H. L. C. *De Stijl*, Nova York: 1971, p. 188.

⁵³ Op. cit. p. 122.⁵⁴ *Ibíd.* p. 122.

⁵⁴ *Ibíd.* p. 122.

dels materials, tenint en compte que es tracta d'una sala de visió-exposició, o el que ell anomena una *sala de demostració*. Però «l'organització de les parets no ha de ser considerada com un quadre = pintura [...] El nou espai no necessita ni vol quadres. No és una imatge traslladada a una superfície». I continua: «això explica l'hostilitat dels pintors contra nosaltres: destruïm la paret, entesa com a jaç de repòs per als quadres».

L'evolució de El Lissitski, va resumir-la ell mateix així: «Iniciem la nostra obra en una superfície bidimensional, per passar després a models tridimensionals i a les necessitats de la vida [...] No és casual que a través del *Proun* arribem a l'arquitectura»⁵⁵. Veiem, doncs, que comparteix la idea utòpica que, en el futur, l'artista no serà un imitador sinó un «constructor» real del nou món d'objectes espacials.

La vivència còsmica del món com a horitzó

«No espereu definicions rigoroses i clares. Filosofar és sempre un joc de prestigi amb els núvols» (H. Broch)

L'art és una manera de «fer móns»⁵⁶, d'edificar i de refer diferents versions del món. La contemplació de la *imago mundi* des de l'espai, mirar a través de la distància, és la visió que els astronautes i els satèl·lits han desvetllat. L'aventura espacial ens ha permès d'observar la terra i l'univers, la humanitat ha aconseguit tenir perspectiva respecte d'ella mateixa.

La vivència còsmica del món com a horitzó ha estat sempre present en els anhels de la humanitat. Perquè tal com deia la pintora russa Ksènia Énder, «per copsar i percebre l'espai envoltant, l'artista ha de mirar més enllà, veure i saber. Ha de ser, tot alhora, "el que veu" i "el que sap". L'ull se li ha de tornar una pupila que copsi la vibració de totes les superfícies: les anteriors, les laterals, les posteriors, les superiors i les inferiors. Desapareix la sensació de la força d'atracció de la Terra; sorgeix la percepció d'una nova dimensió espacial, d'un espai on no hi ha dalt ni baix, ni posicions laterals. Es crea una sensació nova [...], la profunditat d'un abisme. S'ha fet ràpidament el pas cap a la vivència còsmica del món. Terra i cel es fonen entre ells, perquè el cel visible no és cap espai buit, sinó el cos més viu de l'univers [...]. La terra passa veloçment, junt amb la boira i els núvols [...]. Les muntanyes, les pedres, els boscos, les cases, els mars no estan fermament subjectes, sinó encastats a la terra, i, amb la rapidesa del vol, a penes si es poden sostenir [...]. La superfície de la terra enclou l'oculta naturalesa del moviment, la força, l'enigma de la interna ardor»⁵⁷.

⁵⁵ EL LISSITSKI. «Prouns» (1921). A: *El Lissitzky*. Colònia: Galeria Gmuryńska, 1976. p. 64.

⁵⁶ GOODMAN, N. *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor, 1990.

⁵⁷ Cita extreta del catàleg cit. *Avantguarda russa 1910-1930*. p. 40.

Ens resta, doncs, la dimensió suggeridora de l'univers poètic. Perquè, com diu Hölderlin, «poèticament habita l'home la terra».

T.-M. Sala
Universitat de Barcelona

RESUMEN

En el artículo abordamos algunos aspectos sobre las ideas de la percepción estética del espacio en la época contemporánea. A partir de la negación de la perspectiva tradicional por parte de El Lissitzky, intentamos evidenciar cual es la voluntad y la necesidad del artista de descubrir formas artísticas que expresen las nuevas ideas de la concepción del espacio. Hemos trazado un conjunto de relaciones entre el arte y la ciencia, estructurando el texto en dos apartados: en el primero realizamos un compendio del proceso que va desde la visión euclidiana del espacio para desembocar en la visión relativista del espacio y el tiempo; y en el segundo reflexionamos sobre el concepto, la conciencia y la imagen del espacio en el movimiento de las vanguardias rusas, centrándonos en la trayectoria de El Lissitzky.

ABSTRACT

This article contains some reflections on the perception of the concept of space in the XX century, which cannot be achieved without consideration of the relations between Art and Science. The first part provides a compendium on the evolution of the concept from the Euclidian point of view to the space-time relativistic. The second part is devoted to a specific examination of this matter for the Russian avantgardes, with special emphasis on Lissitzky's work and thought.