

# Proun 1C de El Lissitzky

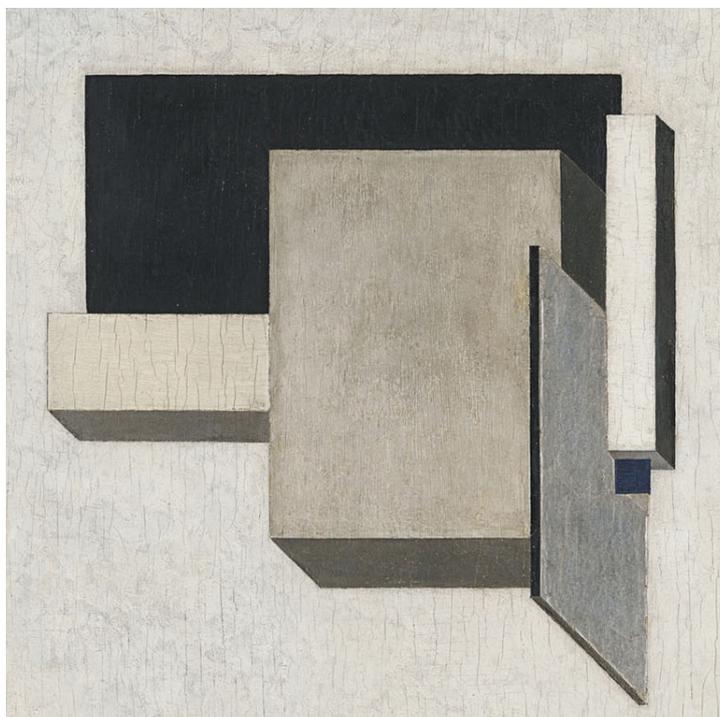
**Tatiana Goriacheva**

Traducción: Juan Santana Lario

Comprendí que la pintura de caballete no era la perfección autosuficiente, sino una etapa en la evolución de mi proceso artístico. A esta etapa la llamé *Proun*<sup>1</sup>.

Lo que llamamos *Proun* es una estación en el camino hacia la construcción de una nueva configuración...<sup>2</sup>.

*Proun* se mueve de estación en estación a lo largo de una cadena de perfecciones<sup>3</sup>.



**1**

El Lissitzky: «Vystuplenie v klube im. Sezanna 27 oktyabrya 1920 goda» [Conferencia en el Club Paul Cézanne el 27 de octubre de 1920]. En Alexander Kantsedikas y Zoya Yargina: *El Lissitzky. Film Zhizni. 1890-1941* [El Lissitzky: Una vida de película, 1890-1941], vol. 7. Moscú, Novyi Ermitazh, 2005, p. 28.

**2**

El Lissitzky: «Proun. Ne mirovidenie, a miroreal'nost'» [«Proun. No una visión del mundo, sino la realidad del mundo»]. En Kantsedikas y Yargina 2005, *op. cit.* nota 1, p. 31.

**3**

*Ibid.*, p. 34.

**El Lissitzky**  
**Proun 1C, 1919**  
(detalle)

[\[+ info\]](#)

## Un camino hacia los Prouns

---

En 1919, El Lissitzky (Lázar Márkovich Lissitzky, 1890-1941) inventó un nuevo sistema artístico, que más tarde llamaría *Proun*, acrónimo de «Proyecto para la afirmación de lo nuevo» en ruso. *Proun* era tanto el título de cada obra individual como el término que designaba el sistema en su conjunto. Esta amalgama de dos significados en una sola palabra respondía al deseo de presentar *Prouns* no como un movimiento artístico más, sino como un proyecto total de construcción de un mundo en el que se integraba cada obra individual. La aparente paradoja de una estación que se mueve entre estaciones representaba en realidad una clave del fenómeno artístico *Proun* y subrayaba su ambigüedad y su labilidad.

Describir *Proun* como una «etapa» o una «estación» reflejaba tanto el concepto de Lissitzky como el estado real de las cosas: los *Prouns* se convirtieron en una etapa de su biografía artística, le hicieron famoso y más tarde los utilizó en la arquitectura, la imprenta y el diseño gráfico. Pero los *Prouns* no solo fueron un vector para la propia obra de Lissitzky, sino que llegaron a ser un elemento esencial del movimiento constructivista paneuropeo cuya influencia en el pensamiento artístico trascendió las fronteras del género y la cronología al mantenerse como un concepto que sigue siendo relevante hoy en día.

Poco antes de su muerte, en 1940, respondiendo a un cuestionario, Lissitzky escribió: «Como suele decirse, “la modestia no me permite” hablar de mi influencia en la creación del arte contemporáneo de Europa Occidental»<sup>4</sup>. No exageraba. Su amigo, el arquitecto Hans Schmidt, recuerda: «Para nosotros, [Lissitzky] era algo más que una personalidad creativa. Representaba una idea que lo significaba todo»<sup>5</sup>.

Pero retrocedamos en el tiempo. En 1918, mientras trabajaba en la sección de arte del Soviet de Obreros, Campesinos y Diputados del Ejército Rojo de Moscú, Lissitzky conoció a Kazimir Malévich (es posible que coincidieran antes, en noviembre de 1917, en la exposición del colectivo Sota de Diamantes [*Bubnovi Valet*] en la que ambos participaron). A este encuentro le siguieron una serie de acontecimientos que culminaron en la invención de los *Prouns*. Invitado por Marc Chagall, Lissitzky empezó a dar clases en la Escuela

<sup>4</sup> El Lissitzky: «Information about the Furniture Designer: Answers to the Questionnaire». En Tatiana Goriacheva: «El Lissitzky 1890–1941», en *Kvystavke v zalakh Gosudarstvennoi Tretyakovskoi galerei*. Moscú, Galería Estatal Tretyakov, 1991, p. 189.

<sup>5</sup> Hans Schmidt: «Erinerungen an L. Lissitzky». En *El Lissitzky. Maler. Architekt. Typograf. Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*. Dresde, Verlag der Kunst, 1976, p. 399.

Popular de Arte de Vitebsk en mayo de 1919. Lissitzky llamó entonces a Malévich, que se incorporó en noviembre de ese año. Con la llegada de Malévich, la escuela de arte y todo Vitebsk se convirtieron en un campo de pruebas para un experimento utópico a gran escala: la construcción de un mundo suprematista. A Lissitzky se le asignó un papel crucial en este experimento, el de traducir el suprematismo a formas tridimensionales. La interpretación tridimensional del suprematismo pretendía sentar las bases del concepto arquitectónico del futuro.

La apología de la ciudad ha sido siempre un elemento fundamental del pensamiento utópico. Al fin y al cabo, una metrópolis es un modelo ejemplar de existencia humana racionalmente organizada, el espacio social ideal. En la conciencia utópica, el arquitecto era un creador de mundos. En la Rusia post-revolucionaria la idea de la ciudad del futuro, la «Ciudad de la Comuna», cobró especial relevancia. En su artículo de 1919 «A los innovadores del mundo», Malévich escribió: «La ciudad, el templo y el palacio son nuevas formas vivas de la misión internacional; el arte de la tecnología es el verdadero marco para la transformación y la creación del mundo»<sup>6</sup>.

Considerando el suprematismo como la respuesta a todas las posibles cuestiones socioestéticas del futuro, Malévich lo identificó como el método y el medio para la transformación total del mundo: «Habiendo desarrollado planes definitivos para el sistema suprematista, entregó el desarrollo de lo que ahora es el suprematismo arquitectónico a los jóvenes arquitectos, en el sentido amplio del término, pues solo en el suprematismo adivinó un nuevo sistema arquitectónico. [...] ¡Larga vida al sistema unificado de la arquitectura mundial!»<sup>7</sup>. No es de extrañar que Malévich eligiera a Lissitzky para esta tarea; al joven y dotado artista, con formación arquitectónica y un ardiente deseo de aprender el lenguaje de la vanguardia, le resultó fácil dominar las reglas plásticas básicas del sistema suprematista y fue capaz de revelar todo su potencial espacial.

En febrero de 1920, los seguidores de Malévich —tanto estudiantes como profesores— fundaron el grupo Unovis (acrónimo de «Utverditeli novogo iskusstva», o «Afirmadores del Nuevo Arte» en ruso). Lissitzky fue un miembro activo

## 6

Kazimir Malévich: «Novatoram vsego mira. Tezisy» [«A los innovadores del mundo»], 1919, en Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte (RGALI, por sus siglas en ruso), Moscú, ф. 665, оп. 1, ед. хр.32, л. 1.

## 7

Kazimir Malévich: *Suprematizm. 34 risunka* [Suprematismo: 34 dibujos]. Vitebsk, Unovis, 1920. En Kazimir Malévich: *Sobranie sochinenii v pyati tomakh* [Obras completas en cinco volúmenes], vol. 1. Moscú, Gileya, 1995, p. 189.

y participó en todas las actividades del «partido» suprematista, que se había formado en realidad a finales de 1919. También en 1919, con vistas a participar en la celebración del aniversario del Comité de Lucha contra el Desempleo de Vitebsk, él y Malévich realizaron varios carteles y paneles para colgar en las paredes. Ese mismo año, Lissitzky diseñó la cubierta del tratado de Malévich *Sobre los nuevos sistemas del arte: Estatismo y velocidad*, y sus alumnos, guiados por el maestro, hicieron una impresión litográfica del folleto. En 1920, Lissitzky diseñó el *Almanaque Unovis N.º 1*, escrito a máquina, y trabajó en su libro *Sobre dos cuadrados en seis construcciones: un cuento suprematista*. En 1920 y 1921, desarrolló un proyecto para la puesta en escena de una «representación electromecánica» de la ópera *Victoria sobre el sol* de Mijaíl Matiushin y Aleksei Kruchenykh, incluido el diseño de vestuario. En la primavera de 1920, Lissitzky también se reveló como teórico de la vanguardia en sendos artículos para *Almanaque Unovis N.º 1*, «Comunismo del trabajo y suprematismo de la creatividad» y «El suprematismo de la construcción del mundo».

Tan pronto como Malévich llegó a Vitebsk, Lissitzky comenzó a trabajar en una versión tridimensional del suprematismo, estudiando para ello las leyes y los dispositivos del suprematismo clásico y, al mismo tiempo, experimentando con sus posibilidades espaciales.

Sin embargo, para Lissitzky el suprematismo como tal era solo un punto de partida para avanzar en la dirección propuesta por Malévich. Desde diciembre de 1919 había estado trabajando en paralelo en dos versiones del suprematismo tridimensional. Una de ellas consistía en la introducción de elementos tridimensionales en composiciones suprematistas planas (por ejemplo, detalles como bloques de madera en lugar de rectángulos dibujados). Este experimento no trascendía especialmente el sistema suprematista y parecía una mera interpretación individual del mismo. Otra versión (una compleja construcción espacial formada por objetos volumétricos) tenía un claro componente arquitectónico y era una exploración más prometedora de las posibilidades tridimensionales del suprematismo. Fue este tipo de composición, que recuerda una maqueta arquitectónica, el que inventó Lissitzky y que, un año después, bautizaría como *Proun*.

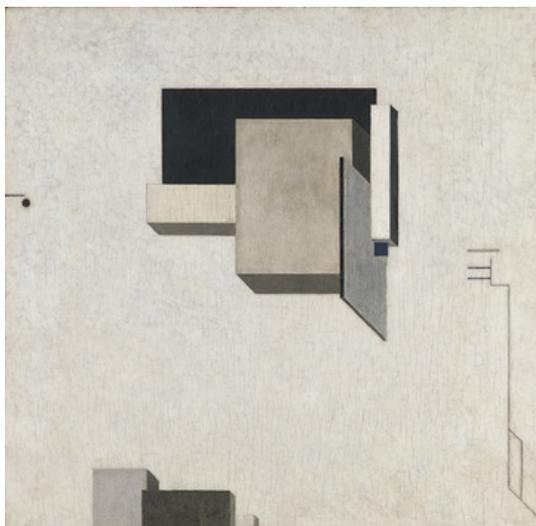


fig. 1  
El Lissitzky  
*Proun 1C*, 1919  
Óleo sobre tabla, 68 × 68 cm  
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,  
Madrid, inv. 652 (1988.20)

fig. 2  
El Lissitzky  
*Casa sobre la tierra (Proun 1C)*, 1919  
Lápiz, tinta y gouache sobre papel, 23,8 × 18,1 cm  
Galería Estatal Tretyakov, Moscú, inv. RS-3768

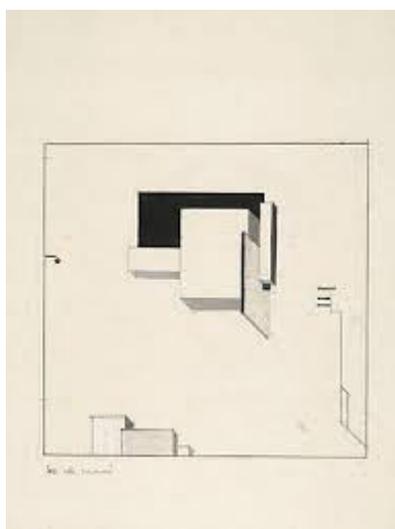


fig. 3  
El Lissitzky en su taller de Vitebsk,  
con el *Proun 23 (Arco)* en el caballete  
y *Casa sobre la tierra (Proun 1C)* en la pared  
del fondo, abajo en el centro, 1920

8

El Lissitzky: *Suprematism in World Reconstruction / Almanakh Unovis N.º 1* [ed. facsímil], ed. del texto, comentario e intr. de Tatiana Goriacheva. Moscú, Galería Estatal Tretyakov, 2003, p. 71.

9

Lissitzky 2003, *op. cit.* nota 8, p. 37.

Según el hijo del artista, Jen Lissitzky, el primer *Proun* fue creado en 1919. Se trataba de *Casa sobre la tierra* [fig. 1] y plasmaba casi literalmente el programa utópico de Lissitzky («En una ciudad atravesamos los oprimentes cimientos de la tierra y nos elevamos por encima de ella»)⁸. El título de la obra fue incluido por Lissitzky en el boceto al gouache que se encuentra actualmente en la colección de la Galería Estatal Tretyakov [fig. 2]. El cuadro en sí quedó documentado en una fotografía del taller de artista en Vitebsk en 1920 [fig. 3]. En el momento de su creación y durante algún tiempo después la obra mantuvo el nombre de *Casa sobre la tierra*. El nuevo sistema artístico aún no tenía nombre ni una base teórica y solo existía como un derivado del suprematismo. En la primavera de 1920, Lissitzky anunció la publicación de su próximo artículo, «La expintura y el suprematismo arquitectónico», en el *Almanaque Unovis N.º 1*⁹. El texto nunca vio la luz. Sin embargo, el uso del término «expintura» (*ekskartina*) fue su primer intento de presentar sus obras como proyectos arquitectónicos y de señalar en qué se diferenciaban del suprematismo de caballete.

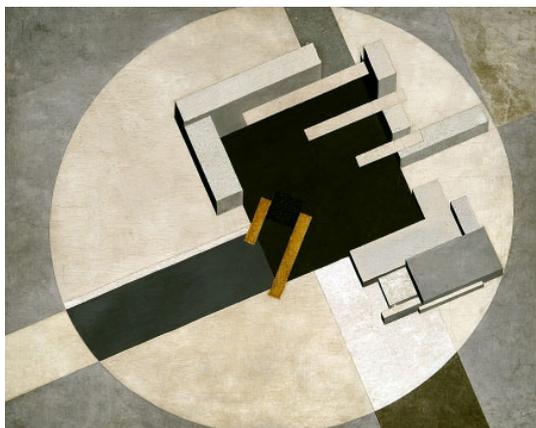


fig. 4  
El Lissitzky  
**Proun 1E (Ciudad)**, 1919-1920  
Óleo sobre tabla, 47 × 63,5 cm  
Museo Nacional de Arte Rustam Mustafaev  
de Azerbaiyán, Bakú, inv. R-20/1175

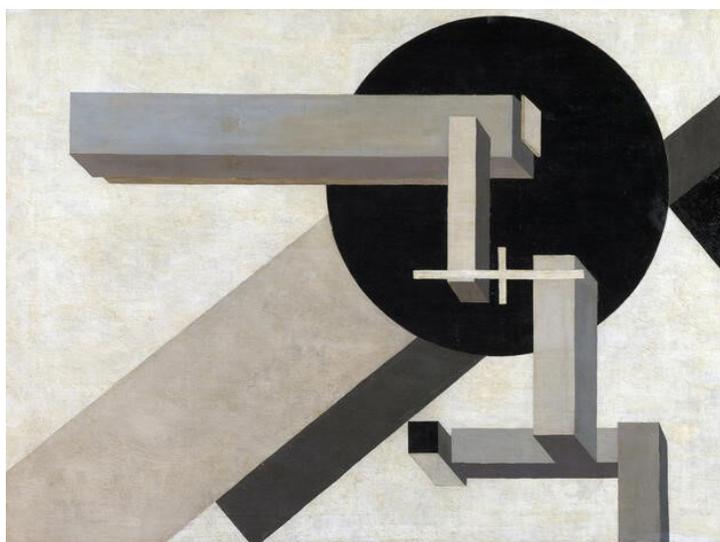


fig. 5  
El Lissitzky  
**Proun 1D (Ciudad)**, 1919  
Óleo sobre lienzo, 71,6 × 96,1 cm  
Kunstmuseum Basel, Basilea, donación  
de Oskar y Annie Müller-Widmann,  
inv. G 1965.12

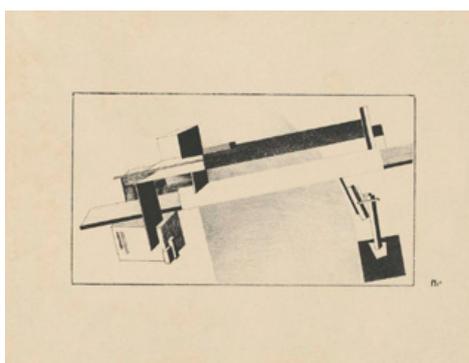


fig. 6  
El Lissitzky  
**Proun 1A (Puente)**, 1919  
Lámina del *Porfolio Proun*  
Litografía sobre papel, 35,1 × 45,4 cm  
Galería Estatal Tretyakov, Moscú,  
inv. GRS-2905

El concepto de «expinturas» (*Prouns*) se basaba en la integración de dispositivos arquitectónicos con los principios plásticos de la pintura abstracta de corte geométrico. De este modo se trascendían los límites de ambos: la condicionalidad de la superficie plana de una pintura permitía atrevidas utopías arquitectónicas, mientras que el carácter convincente de la estructura desde el punto de vista de la ingeniería otorgaba a la obra un estatus de proyecto. Basándose en los métodos arquitectónicos que conocía tan bien, Lissitzky estetizó las categorías básicas de la disciplina —masa, peso, espacio, ritmo— sin abandonar las funciones utilitarias de un proyecto arquitectónico. Muchas de sus obras llevaban títulos que subrayaban el carácter arquitectónico o técnico de la imagen, tales como *Casa sobre la tierra* [figs. 1 y 2], *Ciudad* [figs. 4 y 5], *Puente* [fig. 6], *Arco* [figs. 7 y 8], *Viga* y *Moscú*.

fig. 7  
El Lissitzky  
*Boceto para Proun P23, n.º 6 (Arco), 1919*  
Lápiz de grafito, tinta, pluma, pincel  
y gouache sobre papel, 17,7 × 22 cm  
Galería Estatal Tretyakov, Moscú,  
inv. RS-3763

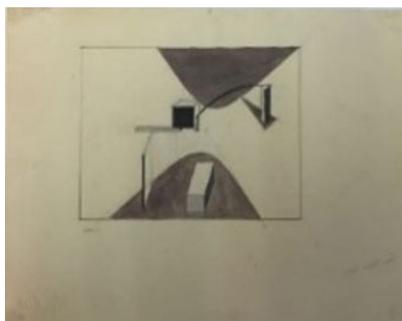


fig. 8  
El Lissitzky  
*Proun P23, n.º 6 (Arco), 1919*  
Temple sobre lienzo, 62,9 × 77,5 cm  
Van Abbemuseum, Eindhoven, inv. 2311

En *Casa sobre la tierra* (conocido posteriormente como *Proun 1C*), Lissitzky esbozó las bases del proyecto plástico que abogaba por organizar los elementos espaciales tridimensionales de los objetos. Esta idea la desarrollaría en sus *Prouns* posteriores, pero en esta obra temprana el artista seguía buscando la manera de representar la ingravidez de la construcción monolítica, cuya interacción con el espacio se trata aquí literalmente: la superficie de la tierra, sobre la que flota la casa, está representada por el fragmento de un edificio que se encuentra debajo. Aquí Lissitzky ya experimentaba con el color y la textura como equivalentes de la materia, algo que más tarde se convertiría en uno de sus principales métodos artísticos: las gradaciones de negro, blanco, gris y beige creaban el efecto de una realidad arquitectónica condicionada. En 1920, Lissitzky escribió en «El suprematismo en la reconstrucción del mundo»: «El nuevo elemento que hemos desarrollado en la pintura —una textura— lo verteremos sobre todo el mundo que estamos construyendo. La rugosidad del hormigón, la suavidad del metal y el reflejo del cristal se convertirán en la membrana exterior de la nueva vida»<sup>10</sup>.

10  
Lissitzky 2003, op. cit. nota 8, p. 71.

En este y otros *Prouns* tempranos se subraya la naturaleza concreta (pero utópica al mismo tiempo) del sentido arquitectónico de las imágenes: la casa planea sobre la tierra. *Puente* es una alusión plástica a las leyes tectónicas de la ingeniería de puentes. En dos versiones de *Suprematismo de una ciudad* (posteriormente rebautizadas como *Proun 1D* y *Proun 1E*), la metrópolis es un modelo de la ciudad del futuro y se presenta como un plano arquitectónico proyectado sobre el planeta Tierra o sobre espacios redondos y cuadrados en los que se extienden y expanden complejas construcciones, así como elementos laterales de incremento. La ciudad se proyecta en el universo como si fuera un planeta aparte. En este contexto, el contraste entre los monolitos y el espacio vacío, típico del pensamiento arquitectónico, revela su escala cósmica. No se trata de proyectos utilitarios, sino de una maqueta preformada y universal de arquitectura utópica, desprovista de las características de las estructuras reales o de una planificación urbana viable. (Unos años más tarde, Malévich daría una ingeniosa definición de sus «arquitectones» al describirlos como «arquitectura ciega» y explicaría la falta de ventanas en sus proyectos recurriendo a la idea de que «las ventanas perforan un volumen».)

## El nacimiento del término *Proun*: El *Porfolio Proun*

En otoño de 1920, se estaba gestando un conflicto entre Lissitzky y Malévich. Entre los motivos del desencuentro cabe mencionar la competencia subyacente entre maestro y alumno, el deseo de independencia de Lissitzky y un profundo desacuerdo sobre la arquitectura suprematista. El concepto artístico y el sistema pedagógico de Lissitzky se orientaban hacia el urbanismo: «¿Cuál es el objetivo final concreto de *Proun*? La creación de la ciudad. La arquitectura del mundo»<sup>11</sup>. Esto no parece ir en contra del proyecto de Malévich. Sin embargo, el trabajo arquitectónico real requería un enfoque funcional y esto era categóricamente inaceptable para Malévich, que insistía en la prioridad de los experimentos plásticos abstractos. (Malévich se mantuvo firme en esta postura. En 1929, afirmó que las soluciones funcionales estéticas de la arquitectura constructivista se basaban en la «fórmula suprematista del arte puro»)<sup>12</sup>.

### 11

El Lissitzky, «Preodolenie iskusstva» [«La superación del arte»]. En Kantsedikas y Yargina 2005, *op. cit.* nota 1, p. 47.

### 12

Kazimir Malévich: «Russkie konstruktivisty i konstruktivism» [«Los constructivistas rusos y el constructivismo»]. En Malévich 1995, *op. cit.* nota 7, pp. 207-212.

Como resultado de la tensión con Malévich, Lissitzky se trasladó a Moscú en el otoño de 1920. Esto no supuso la ruptura de su relación: ambos artistas siguieron comportándose de manera cordial y respetuosa hacia el otro. Sin embargo, Lissitzky no quería permanecer a la sombra de Malévich y comprendió que el concepto plástico que había inventado tenía entidad para ser reconocido como un fenómeno autónomo. Como toda nueva dirección, necesitaba ser nombrada y presentada, de modo que acuñó el término *Proun*. El sonoro acrónimo era análogo al de Unovis. Al tiempo que subrayaba su relación con Unovis y la cercanía tipológica de los descubrimientos de Lissitzky con la escuela de Malévich, *Proun* también proclamaba la soberanía de su autor, lo que contradecía el énfasis de Unovis en el trabajo colectivo anónimo. El nacimiento del término marcó el alejamiento definitivo de la teoría suprematista.

La palabra *Proun* se pronunció por primera vez durante la «Conferencia sobre el momento presente» de Lissitzky en el Club Paul Cézanne de Moscú, el 27 de octubre de 1920. *Proun* se presentó entonces como un sistema artístico universal que podía trasladar los logros de la pintura de caballete al espacio real.

En 1932, en una de las versiones de su autobiografía, Lissitzky escribió: «El año de 1919 dio lugar a una serie de obras. Las llamé *Prouns* para que la gente no buscara pinturas en ellas. Consideraba estas obras como una estación de tránsito entre el arte visual y la arquitectura. Cada una de ellas representaba un problema de estática o de dinámica técnica expresado mediante la pintura. Estas obras fueron la base de [proyectos] concretos posteriores»<sup>13</sup>.

La oposición entre los *Prouns* y las pinturas tradicionales se convirtió en una de las principales características de la doctrina de Lissitzky. En muchos aspectos, su oposición era demagógica (los *Prouns* seguían siendo pinturas) basada en afirmaciones que pretendían ser sugerentes («La superficie de un *Proun* deja de ser una pintura y se convierte en un edificio que ha de mirarse, girando a su alrededor, desde todos los ángulos»<sup>14</sup>). La afirmación de que un *Proun* no era un cuadro de caballete, sino una preforma de arquitectura innovadora, lo dotaba de un estatus serio dentro del arte contemporáneo,

**13**RGALI, ф. 3145, оп. 1, д. 556, л. 2.  
La palabra «proyectos» de la cita no aparece en el original y ha sido añadida por la autora.**14**El Lissitzky: «Proun. Ne mirovidenie» [«*Proun*. No una visión del mundo»]. En Kantsedikas y Yargina 2005, op. cit. nota 1, p. 32.

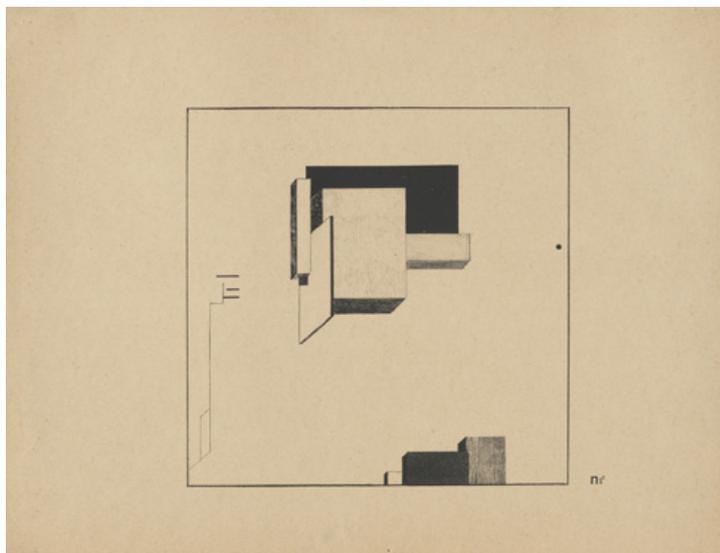


fig. 9  
**El Lissitzky**  
**Boceto para Proun 1C, 1919**  
**Lámina del *Porfolio Proun***  
**Litografía sobre papel, 34,2 × 44,8 cm**  
**Biblioteca de la Galería Estatal Tretyakov,**  
**Moscú, inv. 90.128**

cortando de raíz cualquier disquisición sobre la esterilidad de otro movimiento artístico más. Lissitzky anunció un nuevo tipo de artista, el creador de «la Ciudad de la Comuna [...] con el pincel, el martillo y el compás en la mano»<sup>15</sup>. Este ambicioso proyecto identificaba los *Prouns* como el fundamento para la construcción de un nuevo mundo: «*Proun* comienza su trabajo en la superficie, avanza hacia los modelos espaciales y de ahí pasa a construir todas las formas de vida. [...] [M]ediante los *Prouns* construiremos [...] una ciudad global unificada para todos los habitantes del planeta»<sup>16</sup>.

A finales del verano y principios del otoño de 1920, Lissitzky imprimió en Vitebsk una serie de litografías de *Prouns* y las tituló con una combinación de números y letras (*Proun 1A*, *Proun 1C*, *Proun 1E*, *Proun 2B*, *Proun 2D*). Estas litografías reproducían las pinturas correspondientes y pasaron a integrar el *Porfolio Proun*, donde iban acompañadas de un manifiesto, un colofón y una cubierta y contracubierta en gouache, tinta y lápiz, que anunciaban la nueva dirección propuesta por Lissitzky. *Casa sobre la tierra*, una de sus composiciones más valoradas, también se incluyó en la colección [fig. 9].

**15**

El Lissitzky: «Vystuplenie v klube»  
 [«Conferencia en el Club Paul Cézanne»].  
 En *ibid.*, p. 28.

**16**

El Lissitzky: «Proun. Ne mirovidenie»  
 [«*Proun*. No una visión del mundo»].  
 En *ibid.*, p. 34.



figs. 10-11

Inscripciones «PROUN 1c» y «UNOVIS», y sello dibujado de Unovis, en el reverso de *Proun 1C* de El Lissitzky, 1919

## 17

La práctica de poner a las obras de arte títulos basados en un término compartido y un código de números y letras no era nueva; de hecho, fue adoptada por muchos artistas abstractos. Malévich, por ejemplo, expuso dieciséis pinturas tituladas *Suprematismo* más una letra del alfabeto ruso, de la A a la П, en la exposición de la Sota de Diamantes de 1917. En realidad, este método surgió como solución al problema de encontrar títulos para obras no figurativas. Es posible que las particulares combinaciones de números y letras que Lissitzky utilizó con la palabra *Proun* tuvieran un significado y describieran series y conexiones. Sin embargo, si este era el caso, el propósito de Lissitzky no está claro: ordenar los *Prouns* por su designación mediante letras y números no nos da ninguna pista para entender el principio de serialidad.

La asociación de Lissitzky con el suprematismo, manifestada anteriormente en los títulos de sus obras, se rompió por completo en este momento: *Suprematismo de una ciudad 1* y *Suprematismo de una ciudad 2* se convirtieron en *Proun 1E* y *Proun 1D*. El elemento «narrativo» explícito de los títulos que hacían referencia a objetos (*Arco*, *Puente*, *Viga*, *Casa sobre la tierra*) también desapareció, subrayando la ruptura con la pintura de caballete. Las obras individuales se identificaron como parte de un «Proyecto para la afirmación de lo nuevo»<sup>17</sup>. Así pues, *Casa sobre la tierra* del Museo Thyssen-Bornemisza recibió el nuevo título de *Proun 1C*. Fue entonces cuando aparecieron en el reverso del cuadro las inscripciones «PROUN 1c», «UNOVIS» y la versión dibujada del sello de Unovis [figs. 10-11], que dieron a la composición un nuevo estatus. El símbolo de Unovis —un cuadrado rojo dentro de un círculo— tenía su propia historia.

Al declararse un «partido», Unovis actuaba como una comunidad de miembros afiliados. Todo el que quisiera unirse al grupo tenía que rellenar una larga solicitud de inscripción. Se redactaron unos estatutos y un programa y se eligió un «comité creativo». Para fomentar la autoestima de los integrantes de esta especie de secta dentro del mundo artístico, se adoptaron emblemas especiales: los miembros del grupo llevaban cuadrados negros en las mangas de sus camisas o en el pecho, a modo de insignias. Uno de los lemas de Unovis rezaba: «Lleva el cuadrado negro como símbolo de la economía del mundo».

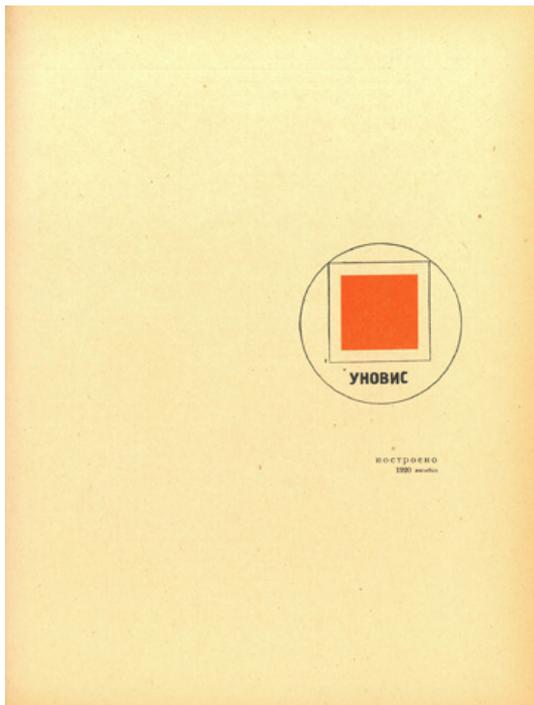
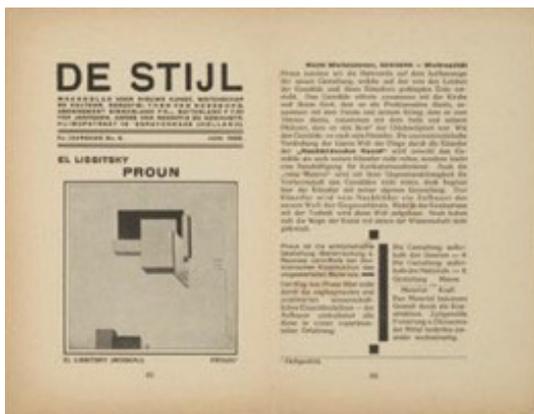


fig. 12

**Sello de Unovis en la última página del libro de Lissitzky *Sobre dos cuadrados en seis construcciones***

fig. 13

**El Lissitzky: «Proun». En *De Stijl*, vol. 5, n.º 6, junio de 1922**



Lissitzky diseñó el sello de Unovis: un cuadrado rojo desplazado hacia la parte superior de un círculo negro con la inscripción «Unovis» debajo [fig. 12]. Se utilizaba para certificar documentos importantes. Aunque el cuadrado se estampaba en papel con pintura negra, originalmente debía aparecer en rojo, en referencia al final del libro de Lissitzky *Sobre dos cuadrados en seis construcciones* (el concepto de este cuento suprematista se elaboró en la primavera de 1920 en Vitebsk, pero se hizo realidad en 1922 en Berlín. La frase final, «y sobre el negro se estableció el rojo», se refería al uso del cuadrado rojo).

En la primavera de 1921, el INKHUK (Instituto de Cultura Artística) imprimió 50 copias de un porfolio que incluía 11 litografías y un texto anexo, «*Proun*. No una visión del mundo, sino la realidad del mundo» (el texto se amplió posteriormente y se publicó en la revista *De Stijl* en 1922) [fig. 13]. El porfolio, con impresiones de las obras más importantes de Lissitzky de 1919 y 1920 y el texto programático, fue un exitoso canal de presentación que sirvió en parte como alternativa a las exposiciones, que en aquella época resultaban difíciles de organizar. Lissitzky comenzó a promocionar su invención pensando también en Occidente: el texto aparecía en edición bilingüe, con una versión abreviada en alemán. A finales del verano de 1920, el artista regaló varios ejemplares de las litografías (o quizá del porfolio completo) a un participante en el II Congreso Mundial del Comintern celebrado en Moscú, probablemente el comunista holandés David Wijnkoop, miembro ejecutivo del Comintern y uno de los fundadores del periódico marxista radical *De Tribune*.

## El destino de *Casa sobre la tierra / Proun 1C*

---

A finales de 1921, Lissitzky se mudó a Alemania. Esta decisión estuvo motivada por una serie de circunstancias, entre las que probablemente se encontraba su ambición artística. Emigrar le dio la oportunidad de introducir sus *Prouns* en el mercado del arte europeo, conocer a los grandes maestros de la vanguardia, presentar sus innovaciones a artistas occidentales afines y potenciales compradores, llevar a cabo proyectos editoriales planeados en Vitebsk y publicar artículos en la prensa. En el entorno de pobreza y caos que reinaba en la Rusia posrevolucionaria, estas oportunidades eran escasas.

Lissitzky se llevó a Alemania todas las pinturas que había realizado en Vitebsk y Moscú, excepto dos que permanecieron en la capital rusa, el cuadro *Casa sobre la tierra / Proun 1C*, que quedó en manos de su hermano Ruvim, y una segunda obra en la colección de Kagan-Shabshay. Solo cabe especular sobre las razones por las que Lissitzky no se llevó *Proun 1C* a Alemania. No tenía intención de abandonar Moscú de forma permanente, pero viajó con la mayoría de sus pinturas con la esperanza de exponerlas y venderlas en Europa. Dado que sentía un especial aprecio por su primer *Proun*, quizá quería conservarlo hasta su regreso.

No sabemos si Lissitzky recuperó el *Proun 1C* de su hermano Ruvim cuando volvió a Moscú en 1925. Lo que sí está claro es que su esposa Sophie Lissitzky-Küppers (de soltera Schneider) no se llevó el cuadro consigo al exilio. Al ser de nacionalidad alemana, en 1944 fue deportada a Siberia y se le negó el derecho a regresar a Moscú. En su partida hacia Siberia, Sophie solo se llevó lo esencial y dejó todo el archivo de Lissitzky en manos de Ruvim.

En 1947, el hijo de Lissitzky, Jen, se aventuró a viajar de Novosibirsk (Siberia) a Moscú, donde se reunió con su tío Ruvim. Jen se llevó a Siberia los documentos que éste había custodiado durante años. Todo el archivo cabía en dos cajas e incluía acuarelas, bocetos, libros y manuscritos. Quizá *Proun 1C* estuviera entre ellos.

Otra posibilidad es que Ruvim entregara el *Proun* a Sophie en 1956 al finalizar su exilio y poder viajar finalmente de vuelta a Moscú. En cualquier caso, en sus memorias de Lissitzky, que empezó a escribir a principios de los años sesenta,

Sophie menciona que este *Proun* llegó a sus manos «por casualidad»<sup>18</sup>. Esta eventualidad parece indicar que, en algún momento, Sophie lo recuperó de la familia de Ruvim.

En 1959, Sophie comenzó a vender las obras de su esposo. El dinero no era su prioridad, aunque lo necesitaba urgentemente. Su principal objetivo era colocar las obras y los manuscritos del artista en museos y colecciones privadas respetables, lo que contribuiría a rescatar su nombre del olvido. En 1959 vendió parte del archivo, junto con unas 300 obras gráficas, a la Galería Estatal Tretyakov. La colección incluía borradores y bocetos de *Prouns*, litografías, bocetos de diseños arquitectónicos y de exposiciones, proyectos de carteles y libros, así como el singular *Almanaque Unovis N.º 1*, del que Lissitzky y sus alumnos de Vitebsk hicieron solo cinco copias en 1920. En 1961, la parte restante del archivo, incluidos los dibujos, se vendió al Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte (RGALI).

Sin embargo, las obras de Lissitzky no se expusieron públicamente, ya que en esa época las vanguardias estaban prohibidas en la URSS. La brevedad de la lista de exposiciones de Lissitzky en la Unión Soviética habla por sí sola. En 1960, el coleccionista y archivero Nikolai Khardzhiev, conocedor y entusiasta de la vanguardia rusa, organizó una pequeña exposición de los proyectos de grabado de Lissitzky en el Museo Estatal de Vladímir Maiakovski de Moscú. En 1967 se celebró otra en Novosibirsk, pero prácticamente no tuvo más difusión que un breve anuncio en un periódico local.

Sophie participó activamente en la preparación de ambas exposiciones, en ninguna de las cuales se mostró *Proun 1C*. Los organizadores consiguieron llevarlas a cabo presentando a Lissitzky únicamente como diseñador de libros (no como una de las figuras clave de la vanguardia internacional). Al parecer, más o menos en la misma época, parte del archivo de Lissitzky —sus cartas, recortes de prensa con artículos sobre él y algunas obras (incluida, posiblemente, *Proun 1C*)— se encontraba en posesión de Khardzhiev, que estaba recopilando materiales para su libro sobre Lissitzky. Sophie lo apreciaba como experto y entusiasta divulgador de la vanguardia rusa, y le proporcionó todo el material del que disponía. En manos del historiador del arte, el patrimonio de Lissitzky tenía más posibilidades de llegar a ser conocido

18

Ulrich Krempel: *El Lissitzky – Sophie Lissitzky-Küppers: Von Hannover nach Moskau / De Hannover a Moscú*. Gotinga, Wallstein Verlag, 1915, p. 95.

fig. 14  
Proun 1C en la Colección Costakis,  
1975



que si permanecía almacenado en la diminuta habitación de Sophie en un piso compartido de Novosibirsk. A principios de la década de 1960, Sophie recibió el encargo de una editorial alemana de realizar una monografía sobre Lissitzky y se puso a trabajar en ella. El libro de Khardzhiev nunca llegó a terminarse, ya que ningún editor mostró interés en él.

En cuanto al traslado de *Proun 1C*, las informaciones difieren. En sus memorias, el periodista y coleccionista de arte Sergey Grigoryantz afirma que vio este *Proun* cuando visitó a Khardzhiev, quien posteriormente lo vendió al coleccionista de arte de vanguardia ruso George Costakis. Pero los recuerdos de Grigoryantz contienen muchas inexactitudes. El historiador del arte soviético Vasily Rakitin comenta en las memorias de Costakis que éste «le compró el *Proun* favorito del maestro a la familia de Lissitzky». Es posible que así fuera: puede que el *Proun 1C* permaneciera en manos de Khardzhiev durante algún tiempo (no adquirido, sino en préstamo temporal), que posteriormente volviera a la familia de Lissitzky y que ésta se lo vendiera luego a Costakis.

En los archivos de Costakis no hay información sobre la fecha de compra del cuadro. En 1977, Costakis abandonó la Unión Soviética junto con su familia y se trasladó a Grecia tras llegar a un acuerdo con el gobierno soviético por el que se comprometía a dejar la mitad de su colección en Rusia.



figs. 15-17

**Inscripción, sello del Ministerio de Cultura y número de inventario provisional de la Galería Estatal Tretyakov en el reverso de *Proun 1C***

Durante el proceso de partición de la colección, y por insistencia del propio Costakis, *Proun 1C* fue incluido en el lote destinado a la Galería Estatal Tretyakov. El cuadro llegó a trasladarse al museo, como atestiguan la inscripción en el reverso de la pintura, el sello del Ministerio de Cultura y el número de inventario provisional asignado por la Galería, que lo aceptó en depósito temporal mientras se ultimaba la documentación [figs. 15-17].

La actitud de Costakis ante la separación de la colección fue noble: él mismo ofreció al museo las mejores obras de la vanguardia rusa que poseía. Sin embargo, cuando se le prohibió sacar de la URSS los iconos de su colección, Costakis negoció un intercambio: en lugar de siete obras emblemáticas se llevó *Proun 1C* (lamentablemente, en aquella época el Ministerio de Cultura no comprendía el valor del cuadro de Lissitzky). Posteriormente, Costakis vendió el *Proun* a la galería Gmurzynska de Colonia y fue allí donde lo adquirió el barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemiza. La colección del barón se expuso en el Museo Thyssen-Bornemiza a partir de 1992, donde el *Proun* permanece a fecha de hoy.

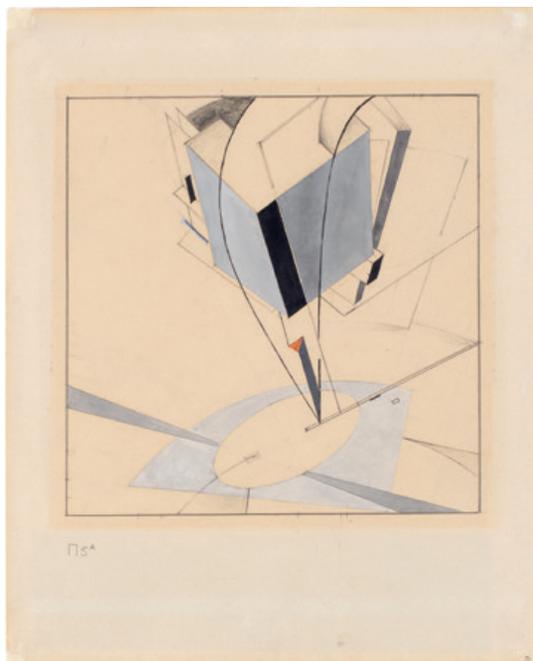


fig. 18  
**El Lissitzky**  
**Proun 5A**, 1920. Lápiz y gouache  
 sobre papel, 22 x 17,5 cm. Museo  
 Nacional Thyssen-Bornemisza,  
 Madrid, inv. 650 (1977.103)

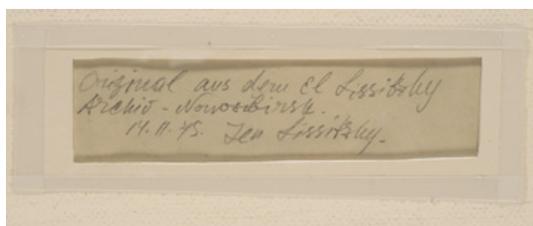


fig. 19  
**Certificado de autenticidad emitido  
 por Jen Lissitzky el 14 de noviembre  
 de 1975 en el reverso de Proun 5A**

### **Cuerpo flotante, la variante de Proun 1C**

Curiosamente, la «biografía» de *Casa sobre la tierra / Proun 1C* no se limita a la creación y posterior existencia de la versión de 1919. A finales de 1922, Lissitzky realizó un duplicado de su obra original.

En otoño de 1922, Lissitzky conoció a Sophie Küppers, estrechamente vinculada a la Sociedad Kestner a través de su difunto marido, fallecido unos meses antes. Paul Erich Küppers había sido el primer director de la galería de arte de la Sociedad, una organización dedicada a la promoción de la cultura y el arte en Hannover mediante la celebración de exposiciones y actividades y la publicación de catálogos. A Sophie le impresionaron enormemente las obras de Lissitzky y, gracias a su recomendación, éste recibió el apoyo de la Sociedad Kestner en diversas formas: le proporcionó un espacio para su taller, organizó una exposición individual de su obra y le encargó un portfolio de litografías.

A finales de 1922, Sophie compró un gouache de Lissitzky, *Proun 5A* [figs. 18 y 19]. Al parecer, la reacción del pintor fue: «¡Ha elegido usted mi mejor obra!»<sup>19</sup>. Según Sophie, el dibujo causó sensación en los círculos artísticos de Hannover<sup>20</sup> y ello motivó que la Sociedad Kestner decidiera organizar una exposición individual de Lissitzky, que se celebró en enero-febrero de 1923. La exposición fue un gran éxito y en ella se vendieron varias obras del pintor. No hay duda de que *Proun 5A* estuvo presente en la muestra. En la actualidad, la obra también forma parte de la colección del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

<sup>19</sup>  
 Krempel 1915, op. cit. nota 18, p. 82.

<sup>20</sup>  
 Ibid.

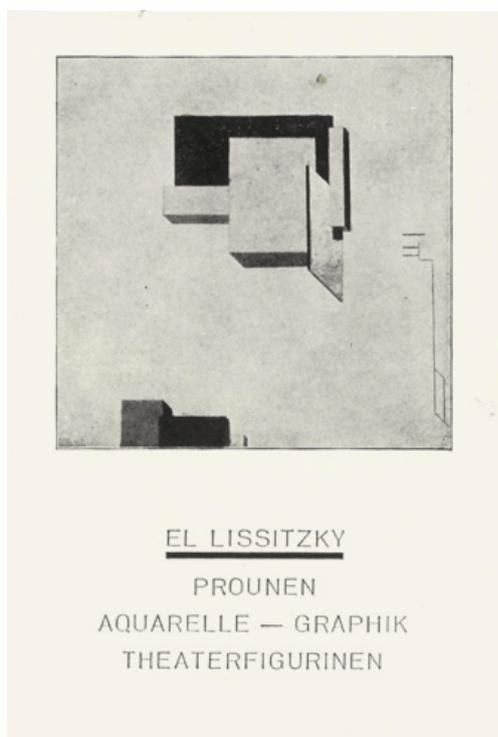


fig. 20

Invitación a la exposición *El Lissitzky: Prounen, Aquarelle – Graphik Theaterfigurinen*, organizada por la Sociedad Kestner en Hannover en 1923

## 21

Ernst Callai: «El Lissitzky». En *Cicerone*, n.º 22, 1924, p. 1059.

## 22

Ferdinand Stuttmann: «Hannover». En *Cicerone*, n.º 17, 1925, p. 101.

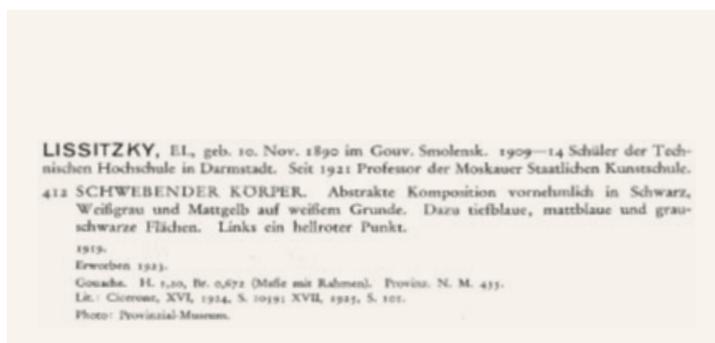


fig. 21

Página del *Katalog der Kunstsammlungen im Provinzialmuseum zu Hannover* (1930)

*Casa sobre la tierra / Proun 1C*, que data de 1919, aparecía en la invitación de la muestra de Hannover [fig. 20], aunque la obra que se expuso fue la réplica de 1922. Es probable que Lissitzky realizara esta segunda versión a finales de ese año específicamente para la exposición, pero la presentó y la fechó como una obra de 1919. La copia de 1922 difería del original en formato y color (solo podemos conocer su aspecto a partir de las fotografías en blanco y negro y mediante la descripción realizadas por el Provinzialmuseum de Hannover) [fig. 24]. Tanto el boceto al gouache de la Galería Tretyakov como el óleo sobre tabla de 1919 del Thyssen y la litografía *Proun 1C* tenían un formato cuadrado. La variante de 1922 era rectangular, y la parte inferior de la composición coincidía con el boceto al gouache en color y construcción. Mientras que el círculo situado a la izquierda de la «casa flotante» en el boceto era rojo, en la pintura de 1919 el rojo inicial fue sobrepintado en negro. En la variante de 1922, Lissitzky volvió al diseño original y pintó el círculo en rojo (como se indica en el detallado catálogo del Provinzialmuseum de Hannover: «Links ein hellroter Punkt» [A la izquierda, un punto rojo intenso]) [fig. 21].

La segunda versión de *Proun 1C* apareció con la fecha de 1919 en publicaciones posteriores, por ejemplo, en la descripción de Ernst Callai de una reproducción del cuadro en un artículo de 1924 para la revista *Cicerone*, o en el catálogo del Provinzialmuseum de Hannover, publicado en 1930<sup>21</sup>. Anteriormente, en 1925, Ferdinand Stuttmann había escrito en su resumen de las nuevas adquisiciones del Provinzialmuseum en los últimos años: «Pero el punto fuerte de la colección es el que casi se ha convertido en un clásico: el *Cuerpo flotante* de El Lissitzky»<sup>22</sup>.

En la exposición *Arte degenerado* que se inauguró en Múnich en 1937 se presentó como una obra de 1923, pero en ese momento los organizadores de la exposición no fueron académicamente muy estrictos: la fecha de 1923 se refiere al año de la adquisición de la obra por el Provinzialmuseum de Hannover.

La datación de la segunda versión de *Proun 1C* en 1919 era probablemente un engaño deliberado por parte de Lissitzky. Fue una treta similar a la utilizada por Malévich cuando insistió en que su *Cuadrado negro* se fechara en 1913. No es muy probable que Lissitzky duplicara uno de sus cuadros en 1919: en esa época tenía una necesidad mucho más acuciante de crear nuevos *Prouns*. Es igualmente improbable que creara esta réplica en Rusia antes de marcharse a Alemania (habría sido más fácil llevarse la *Casa sobre la tierra* original). Teniendo en cuenta que la primera exposición confirmada de esta versión tuvo lugar a principios de 1923, lo más probable es que se pintara a finales de 1922.

La muestra de Lissitzky en la galería Kestner era su primera exposición individual. Además de poner en marcha una campaña de autopromoción, el artista seguramente quería dar a conocer la evolución de los *Prouns*, empezando por el que fue su primer experimento: éste habría sido el intrigante relato de la exposición. *Proun 1C* servía de manifiesto y punto de referencia para todos sus *Prouns*, al igual que había sucedido con el *Cuadrado negro* de Malévich en la exposición *O.10*. De ahí la necesidad de engañar y hacer pasar la versión posterior de la obra por el primer *Proun* existente.

FERNAND LÉGER			
Franzosa, in Paris			
57	Composition, le passage à niveau	Oil auf Leinwand	130x97 1919
58	Femmes croisées	" " "	82x94 1919
59	Nature morte	" " "	114x91 1924
60	Nature morte	" " "	64,5x58 1924 3200
JACQUES LIPSCHITZ			
Pole, in Paris			
61	Sculpture	Kunststein	37x35x29 1916 5000
62	Bas-Relief, Nature morte	Bronze	35x29 1916 2500
63	Pierrot à la mandoline	"	19x18x16 1922 1000
64	Pierrot assis	Bois	10x13x12 1922 700
65	Nature morte	Bronze	30x40x14,5 1923 6000
66	Femme et guitare	Bronze versplättet	30x40x28 1927 3600
EL LISSITZKY			
Russa, in Moskau			
67	Proun, schwebender Körper	Tempera auf Papp	60x60
68	Proun II geklebtes Papier u. Tempera auf Papp		61x61
69	Proun III	" " " " "	80x28
RENÉE MARGRITTE			
Belgier, in Paris			
70	A l'appel des choses par leur nom	Oil auf Leinwand	81,5x118 1929

fig. 22

Página del catálogo de la exposición *Abstracción y surrealismo celebrada en Zúrich en 1929*

figs. 23-24

*Cuerpo flotante, la réplica del Proun 1C de Lissitzky, expuesta en el «Gabinete de la abstracción» del Provinzialmuseum de Hannover en 1927*

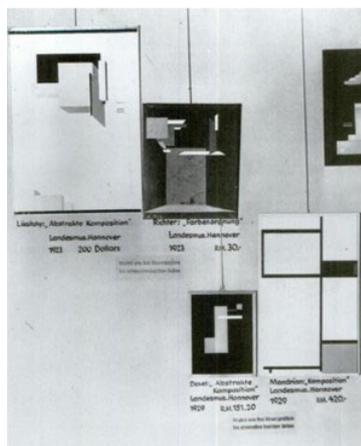


fig. 25

*Cuerpo flotante, de Lissitzky, expuesto en la muestra Arte degenerado de Múnich en 1937*

23

Krepmpel 1915, *op. cit.* nota 18, p. 92.

24

*Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik, Kunsthaus Zürich, 6 de octubre-3 de noviembre de 1929.*

Sin embargo, la invitación a la exposición de Kestner muestra el original con su formato cuadrado. No está claro por qué Lissitzky decidió utilizar la pieza de 1919 en la invitación. Tal vez encajaba mejor en el formato de la entrada o se trató de una elección autocomplaciente del propio artista.

Tras la exposición, la réplica fue adquirida por Alexander Dorner, un conservador de arte que se convirtió en director del Provinzialmuseum de Hannover en 1925<sup>23</sup>. Cuando el cuadro entró en el museo en 1923, recibió el nuevo título de *Cuerpo flotante* (*Schwebender Körper*). La variante del Proun se expuso posteriormente con este título en la exposición de Lissitzky en Berlín en 1924 y en la muestra *Abstracción y surrealismo*, celebrada en Zúrich en 1929 [fig. 22]<sup>24</sup>. También figuró en el «Gabinete de la Abstracción» encargado por Dorner en 1927 para el Provinzialmuseum de Hannover [figs. 23-24]. Desde allí, en 1937, *Cuerpo flotante* viajó a Múnich para ser expuesta en la muestra *Arte degenerado*, donde fue confiscada y desapareció sin dejar rastro [fig. 25]. ●