

# Drawing Estrangement

While staring at Josef Albers's *Structural Constellations*, it is inevitable to realise the impossibility of 'consuming' them, of taking something out of their perfectly balanced economy: a detail, a story or an overall meaning. Instead, they force us to question what we are looking at, distancing rather than involving us in their internal dispute and rotation, making us aware of the anomalies disturbing our perceptual automatisms.<sup>1</sup>

The drawings seem removed from everything, embraced in a dialogue between two antithetical voices with no hierarchies, no leading motives, no lights, no shadows, no gravity, no materiality, no density, no colour expressions, no vanishing points, no signatures, nothing to immediately seize except the bliss, or the discomfort, of pure ambiguity. Equal but opposite geometrical figures are shown in bipolar axonometric projections from reversed directions, constructing an impression of three-dimensionality: a double, reversible axonometry wriggling within the total flatness of the paper through continuous optical recessions and exposures, fullness and emptiness. Each form is embedded in the composition so that 'nothing of any kind may remain *unused*; otherwise, the calculation is wrong. Because *chance* has played a role. Nobody is responsible for chance, and thus chance is irresponsible, not to mention *mindless*, because it arises out of habit'.<sup>2</sup>

Albers (1888-1976) elaborated the *Constellations* while teaching at the Department of Design at Yale University from 1950 to 1958, first connecting dots and lines with a ballpoint pen on a small graph-paper notebook, and later retracing them with pencil and ruler on larger supports. The drawings display three-dimensional volumes through two-dimensional lines, evoking imaginary receding depths or protruding elevations, eroding any conventional reference point, multiplying the possibilities of interpretation, almost liberating the drawing from the encumbering presence of authorship. 'Movements are not confined to one direction only, but interchange. Solid volume shifts to open space and open space to volume,' writes Albers. 'Thus, we cannot remain in a single viewpoint, we need more for the sake of free vision.'<sup>3</sup>

The *Structural Constellations* do not illustrate anything but challenge and dismantle our habitual observation of the world. Rather than presenting solutions or accomplished facts, they induce doubts and sharpen criticism. Through their austere indifference, they teach us again and again how to see and acknowledge ourselves as becoming living beings, suddenly revealing the vast interiorized territory of our unconscious. Relevant is not so much what is *in* the drawings, but what they can produce in our minds. They oscillate between inspection and imagination, illusion and deception, affirmation and denial, making the ordinary unfamiliar and finding wonders in the consuetudinary.

<sup>1</sup>  
Josef Albers, *Despite Straight Lines*, edited by François Bucher (New Haven/London: Yale University Press, 1961).

<sup>2</sup>  
Josef Albers, 'Werklicher Formunterricht', *Bauhaus Zeitschrift für Gestaltung* 2/2-3 (1928), 3-7.

<sup>3</sup>  
Albers, *Despite Straight Lines*, op. cit. (note 1), 11.

# Getekende vervreemding

Wie naar Josef Albers' *Structural Constellations* kijkt, kan niet anders dan zich realiseren dat het onmogelijk is om ze te 'consumeren', om ook maar iets af te leiden uit hun perfect uitgebalanceerde economie: een detail, een verhaal of een algemene betekenis. In plaats daarvan dwingen ze ons om ons af te vragen waar we naar kijken, en scheppen ze eerder afstand dan dat ze ons betrekken bij hun interne contradicties en rotaties. Ze maken ons bewust van de anomalieën waaraan ons perceptuele automatisme onderhevig is.<sup>1</sup>

De tekeningen lijken ver weg van alles, verstrengeld in een dialoog tussen twee antithetische stemmen. Er is geen hiërarchie, geen leidend motief, geen licht, geen schaduw, geen zwaartekracht, geen materialiteit, geen dichtheid, geen kleur, geen verdwijnpunt en geen signatuur. Er valt niets onmiddellijk te begrijpen, behalve het genoeg of het ongemak van pure ambiguïteit. Gelijke maar tegengestelde geometrische figuren worden afgebeeld in bipolaire axonometrische projecties vanuit tegenovergestelde richtingen. Dit wekt een indruk van driedimensionaliteit: een dubbele, omkeerbare axonometrie die over de totale vlakheid van het papier kronkelt via een ononderbroken optisch verbergen en onthullen, via volheid en leegte. Elke vorm is ingebed in de compositie zodat 'niets van welke aard dan ook *onbenut* blijft, want anders is de berekening fout. Want het *toeval* heeft een rol gespeeld. Niemand is verantwoordelijk voor het toeval, en dus is het toeval onverantwoordelijk, *stompzinnig* zelfs, omdat het ontstaat uit gewoonte'.<sup>2</sup>

Albers (1888-1976) ontwikkelde de *Constellations* terwijl hij tussen 1950 en 1958 les gaf aan de afdeling Design van de universiteit van Yale. Eerst tekende hij de stippen en lijnen met een balpen in een klein notitieboekje met millimeterpapier en verbond ze met elkaar; later bracht hij ze met potlood en liniaal over op grotere dragers. De tekeningen tonen driedimensionale volumes door middel van tweedimensionale lijnen, verbeelden denkbeeldige terugwijkende diepten of uitstekende verhogingen, en hollen elk conventioneel referentiepunt uit, vermenigvuldigen de interpretatiemogelijkheden en bevrijden de tekening zo bijna van de lastige aanwezigheid van het auteurschap. 'Bewegingen blijven niet beperkt tot een enkele richting, maar wisselen. Massieve volumes veranderen in open ruimten en open ruimten in volumes,' schrijft Albers, 'We kunnen het dus niet bij één standpunt laten, we hebben er meer nodig om vrijelijk te kunnen zien.'<sup>3</sup>

De *Structural Constellations* illustreren niets, maar provoceren en ontmantelen de gebruikelijke manier waarop we naar de wereld kijken. In plaats van oplossingen of voldongen feiten te presenteren, roepen ze twijfels op en scherpen ze kritiek aan. Door hun strenge onverschilligheid leren ze ons steeds opnieuw hoe we onszelf als veranderlijke levende wezens kunnen zien, en zo erkennen en onthullen ze plotseling het uitgestrekte verinnerlijkt gebied van ons onbewuste. Het gaat niet zozeer om wat er op de tekeningen staat, maar om wat ze in onze geest teweeg kunnen brengen. Ze schommelen tussen inspectie en verbeelding, illusie



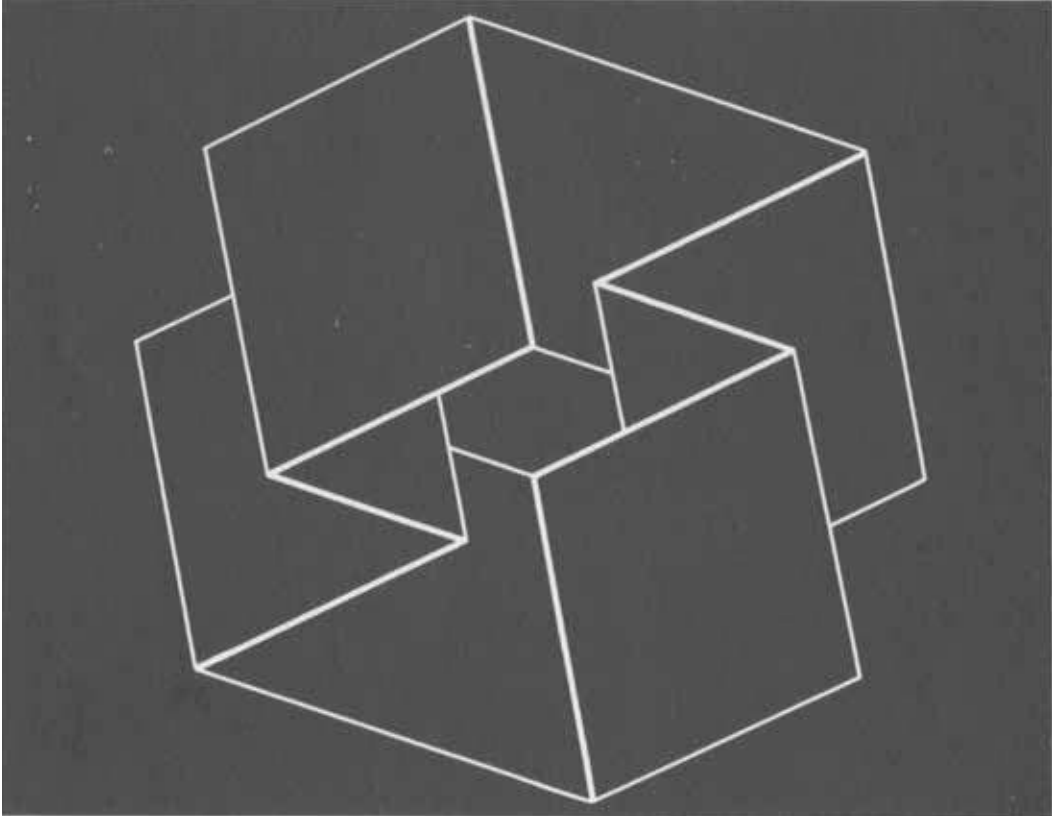
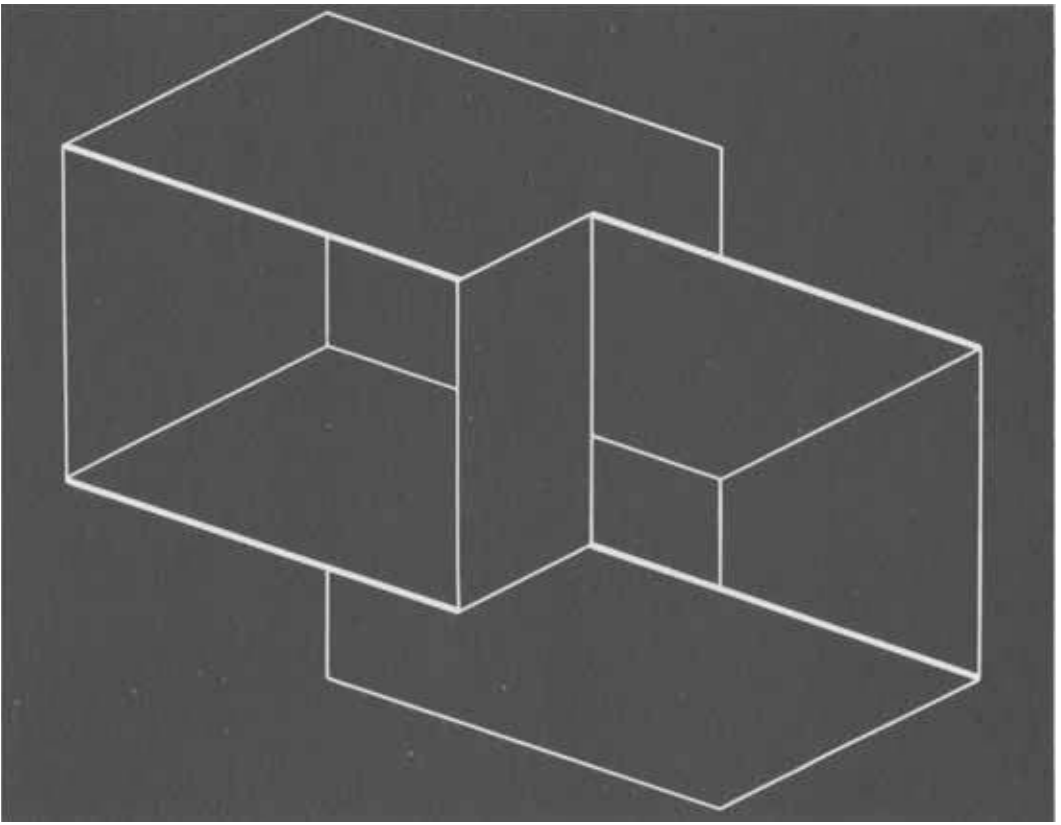
**Albrecht Dürer, The Draughtsman of the Lute, woodcut, 17th-century/** de tekenaar van een luit, zeventiende eeuw

1  
Josef Albers, *Despite Straight Lines*, geredigeerd door François Bucher (New Haven/Londen: Yale University Press, 1961).

2  
Josef Albers, 'Werklicher Formunterricht', *Bauhaus Zeitschrift für Gestaltung* 2/2-3 (1928), 3-7.

3  
Albers, *Despite Straight Lines*, op. cit. (noot 1), 11.

Joseph Albers, *Structural Constellation*, machine engraving on black vinyl mounted on board/ mechanische gravure op zwart vinyl, gemonteerd op plaat, ca. 1954



en bedrog, bevestiging en ontkenning. Zo vervreemden ze het gewone en vinden ze het wonderbaarlijke in het alledaagse.

Albers' tekeningen suggereren dat de verdienste van een axonometrisch systeem niet alleen schuilt in de objectiviteit of nauwkeurigheid ervan, maar ook in de dubbelzinnigheid die het introduceert tussen de kijker en de abstracte werkelijkheid die zich in het systeem ontvouwt: in het vermogen om het zelfbewustzijn te stimuleren door de vervreemding die ontstaat als we van een onoverbrugbare afstand naar de wereld kijken. De axonometrie is allesbehalve een louter illustratief instrument; zij *produceert* ruimte en voorziet niet alleen in een beperkt gebied voor waar activiteit kan plaatsvinden, maar reikt ook alternatieve manieren aan om dat gebied te reconceptualiseren of om ons erin te gedragen.

In het begin van de jaren 1980 deed zowel Yve-Alain Bois als Massimo Scolari een poging een beknopte geschiedenis van de axonometrische representatie te schrijven. Hiermee toonden ze aan dat de parallelle projectie geen moderne uitvinding was, maar al sinds de vierde eeuw v.Chr. een grillige evolutie doormaakt, als reactie op de dominante rol van het perspectieftekenen in de architectuur.<sup>4</sup>

In tegenstelling tot het lineaire perspectief, dat de wereld weergeeft zoals die zich voordoet aan een onbeweeglijke waarnemer vanuit een specifieke positie, werkt de axonometrie vanuit een niet-menselijk gezichtspunt dat is geconstrueerd aan de hand van parallelle stralen, die van en naar een oneindige dimensie worden geprojecteerd. Perspectief verzoent de menselijke maat met een geïdealiseerde omgeving door vanuit een centrum van projectie een reeks proportionele overeenkomsten te introduceren – zoals de draden die uit een oogje worden getrokken in Albrecht Dürer's demonstraties. Omgekeerd vervreemdt de axonometrie de toeschouwer van dit centrum, door de menselijke maat te negeren en de wereld in haar volumetrische complexiteit weer te geven, wat hinderlijke effecten heeft op de menselijke waarneming.

De axonometrie vervangt het antropocentrisme van het menselijk oog – dat van de keizer, de paus, de veroveraar, de burger, de schilder of de architect – door de onpersoonlijke objectiviteit van een anonieme entiteit – het zonlicht of een godheid, de technologie of een territorium, marktmechanismen of logistiek, parametrische data of statistieken. Ze is nauwkeurig en specifiek zonder dat de samenhang van het bredere geheel teloor gaat, en ze benadert zowel het oneindig kleine als het kolossaal grote onpartijdig en afstandelijk: ze geeft mensen, gebouwen, bergen, rivieren, infrastructuur en machines met dezelfde chirurgische precisie en net zo gedetailleerd weer als de traditionele Chinese landschapsrollen.<sup>5</sup>

Albers deelde zijn obsessie voor de axonometrie met zijn oude vriend en Bauhaus-collega El Lissitzky (1890-1941), die in 1925 zijn artikel-cum-manifest 'K. und Pangeometrie' wijdde aan de ontwikkeling van de parallelle projectie en de geleidelijke erosie van het lineaire perspectief, te beginnen met de impressionistische ontdekking van het licht en later aangejaagd door de kubistische versplintering van objecten, de dynamische perceptie van het futurisme en de kleurencompositie van het neoplasticisme.

Het suprematisme heeft dit traject verder versneld door de top van de perspectivische visuele kegel naar de oneindigheid te openen en de hiërarchische ruimte ervan om te zetten in een bundel parallelle lijnen of, met andere woorden, in een axonometrische ruimte, zoals te zien is op de

4

Yve-Alain Bois, 'Metamorphosis of Axonometry', *Daidalos* 1 (1981), 40-58; Massimo Scolari, 'Elements for a History of Axonometry', *Casabella* 500 (1984), 42-49.

5

Ik verwijs hier specifiek naar rollen drie en zeven van 'De Zuidelijke inspecteurs van de Kangxi keizer', die door Wang Hui (1632-1717) en zijn assistenten zijn geschilderd voordat het westerse perspectief in de Chinese kunst werd geïntroduceerd. Zie: David Hockney's documentaire *A Day on the Grand Canal with the Emperor of China or: Surface Is Illusion But So Is Depth* (regie Philip Haas, 1988), en Massimo Scolari, 'The Jesuit Perspective in China', in: Massimo Scolari, *Oblique Drawing: A History of Anti-Perspective* (Cambridge, MA: MIT Press, 2012), 340-357.

Albers's drawings suggest that the virtue of an axonometric system does not rely solely on its objectivity or accuracy, but instead on the ambiguity it introduces between a viewing subject and the abstract reality it unfolds: on its capacity of stimulating self-consciousness through estrangement, looking at the world from an unsolvable distance. Far from being a mere illustrative tool, axonometry *produces* space, predisposing not just a measured ground for life to occur, but also suggesting alternative ways of reconceptualising it or behaving in it.

In the early 1980s, Yve-Alain Bois and Massimo Scolari attempted to trace a concise history of the axonometric representation, demonstrating that the parallel projection was not a modern invention, but evolved in a non-linear course since the fourth century BCE vis-à-vis the hegemonic role of the perspective in architecture.<sup>4</sup>

Unlike linear perspective, which represents the world as it appears to an immobile observer from a specific position, axonometry operates through a non-human viewpoint, constructed with streams of parallel rays projected from and to an infinite dimension. Perspective reconciles the human scale to an idealized surrounding, weaving a series of proportional correspondences with a centre of projection – as the threads pulled from an eyelet in Albrecht Dürer's demonstrations. Conversely, axonometry relegates the observer to an estranged position, ignoring the human scale and rendering the world in its volumetric encumbrance, with uncomfortable effects on the human perception.

<sup>4</sup> Yve-Alain Bois, 'Metamorphosis of Axonometry', *Daidalos* 1 (1981), 40-58; Massimo Scolari, 'Elements for a History of Axonometry', *Casabella* 500 (1984), 42-49.



Wang Hui, *The Kangxi Emperor's Southern Inspection Tour*, scroll 3: Ji'nan to Mount Tai; handscroll; ink, color on silk / Keizer Kangxi op inspectiereis in het zuiden, rol 3: van Ji'nan naar de berg Tai, handgemaakte rol: inkt, kleur op zijde (ca. 1698)

diagrammen bij dit essay. De verschuiving van de eindige wereld van perspectivische kaders naar de openheid van de parallelle projectie en de 'blauwe lampenkap van het firmament' voorbij het beeldvlak, effende voor Lissitzky de weg naar de kunst als een zuivere 'kristallisatie van het menselijk denken'. Geleid door de herontdekking van de irrationele getallen, niet-Euclidische geometrieën (Lobatschewski en Gauss) en ruimtelijke relativiteitstheorieën (Minkovsky) moest zijn nieuwe Pangeometrie 'multidimensionale, reële ruimten, waarin men zonder paraplu uit wandelen kan gaan en waar ruimte en tijd zijn samengevoegd tot een onderling verwisselbaar geheel' denkbaar maken.<sup>6</sup>

Lissitzky verkende het onbekende terrein van de Pangeometrie en de omkeerbaarheid van axonometrische projectie door middel van verschillende media, van tekeningen en typografische experimenten tot tentoonstellingen, architectuurprojecten en fotomontages. Pas in de serie *Proun* – een Russisch acroniem voor 'projecten ter vaststelling van het nieuwe' – legt hij de vervreemdende mogelijkheden van een axonometrie, die de grens tussen tekening en architectuur verkennt, volledig bloot.


De *Prouns* waren axonometrische constructies van elementaire geometrische vormen, lijnen en gekleurde vlakken met zowel uitdijende als samendrukkende effecten. Net als Albers' *Constellations* is hun gelaagde compositie ongrijpbaar: niets trekt de aandacht, ze voldoen niet aan de gangbare wetten van de zwaartekracht of aan optische regels, wat het waarnemingsproces in een mentale trip verandert:

We zagen dat het oppervlak van de *Proun* niet langer een afbeelding is, maar een structuur waar we omheen moeten cirkelen, die we van alle kanten moeten bekijken, van bovenaf bestuderen en van onderaf


6

El Lissitzky, 'A. and Pangeometry', in: *Russia: An Architecture for World Revolution* (Cambridge, MA: MIT Press, 1970), 142-149, tevens verschenen in: Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: Life: Letters: Text* (Londen, 1968), 348-354.


flat plane. Its rhythm – the elementary harmony of the natural numerical progression 1, 2, 3, 4, ...



Man compares the newly-created object<sup>1</sup> – for example, the relief, the fresco – with natural objects. If, for example, in a relief, the animal in front covers a part of the animal behind, this does not mean that that part has ceased to exist, but that there is a distance, space, existing between these two bodies. One comes to know from experience that there is a distance existing between individual objects, that the objects exist in space.



This two-dimensional plane ceases to be just a flat surface. The plane begins to presume upon space and there arises the numerical progression 1,  $\frac{1}{2}$ , 2,  $\frac{1}{2}$ , ...



**Perspectival Space**

The space of the plane developing into view lengths and widens, increases to a new system, which finds its expression in perspective. It is generally accepted that perspective representation is the clear, objective, obvious way to represent space. It is said that, after all, the camera also works perspectively and at the same time one is forgetting that the Chinese once built the object-lens with concave instead of convex lenses as we have, and so would also have produced an objective and mechanical image of the world, yet quite a different one. Perspective has comprehended space according to the concept of Euclidean geometry as a

constant three-dimensional state. It has fitted the world into a cube, which it has transformed in such a way that in the plane it appears as a pyramid.<sup>2</sup> The tip of this visual pyramid either lies in our eye – therefore in front of the object – or we project it on to the horizon – behind the object. The former concept was chosen by the East, the latter by the West.


CHINESE This is the perspective representation of a pyramid. Where does the tip lie? In depth, or in front?

LEONARDO

Perspective defined space and made it finite, then enclosed it; but the 'universal set' of art became richer. Planimetric space provided us with the arithmetical progression. There the objects stood in the relation: 1, 2, 3, 4, 5 ... In perspective space we acquired a new geometric progression; here the objects stand in a relation: 1, 2, 4, 8, 16, 32 ... Up to the present time the 'universal set' of A. has acquired no new enrichment. In the meantime science undertook fundamental reconstructions.

The geocentric Ptolemaic conception of the universe was replaced by the heliocentric system of Copernicus. The Euclidean conception of fixed space was destroyed by Lobatschewski, Gauss and Riemann. The impressionists were the first to begin exploring the hereditary notion of perspectival space. The cubist method was more decisive. They transported the space-confining horizon to the foreground and identified it with the area being painted. They made improvements to this fixed area through psychic features (walls covered with wallpaper and so on) and by destroying some elementary forms. They built from the perspective plane forward into space. The

latest sequels are: the reliefs by Picasso and concrete reliefs by Tatlin.



Picasso Tatlin

The Italian futurists employed a different method. They took the tip of the visual pyramid out of the eye. They wanted to stand not in front of the object but inside it. They split the single perspective centre-point into perspective fragments, which they scattered across the entire surface of the picture. They did not, however, draw the final conclusions; the resources of the paint-box were inadequate: they would have required the photographic camera for that.

The establishing of the square,  $\square$ , by K. Malvich (Petersburg 1913) was the first manifestation of expansion in the 'set' of A.<sup>3</sup>


Our arithmetical notation, which is called the positional system, has long used the 0, but it was not until the sixteenth century that the 0 was first regarded as a number, as a numerical reality, and no longer as nothing (Cardano, Taraglia). It is only now in the twentieth century that the  $\square$  is being acknowledged as a plastic value, as 0 in the complex body of A.

The solidly coloured  $\square$  stamped out in rich tone on a white surface has now started to form a new space.

New optical discoveries have taught us that two areas of different intensities, even when they are lying in one plane, are grasped by the mind as being at different distances from the eye.

**Irrational space**

In this space the distances are measured only by the intensity and the position of the strictly-defined colour-areas. The space is arranged in the simplest directions – vertical, horizontal, or diagonal. It is a positional system. These distances cannot be measured




Malvich

by any finite measure, as can the objects in planimetric or perspectival space. The distances are irrational; they cannot be represented as a determinate ratio of two whole numbers.

An example of irrationality is the ratio of the diagonal of a square to its side: this is  $\sqrt{2} = 1.4$ , or more exactly 1.41, or still more precisely 1.414, and so on, always more and more accurately, *ad infinitum*.

Suprematism has advanced the ultimate tip of the visual pyramid of perspective into infinity.



It has broken through the 'blue lampshade of the firmament'. For the colour of space, it has taken not the single blue ray of the spectrum, but the whole unity – the white. Suprematist spaces may be formed not only forward from the plane but also backward in depth. If we indicate the flat surface of the picture as 0, we can describe the direction in depth by – (negative) and the forward direction by + (positive), or the other way round. We see that suprematism has swept away from the plane the illusions of two-dimensional planimetric space, the illusions of three-dimensional perspective space, and has created the ultimate illusion of irrational space, with its infinite extensibility into the background and foreground.

This is where we first arrive at an A. complex, with which we can compare the mathematical analogy of

349

350

El Lissitzky, illustration from/ illustratie uit 'K. und Pangeometrie', 1925

Axonometry replaces the anthropocentrism of the human eye – being that of an emperor, a pope, a conquistador, a citizen, a painter or an architect – with the impersonal objectivity of an anonymous entity – the sunlight or a divinity, technology or a territory, market exchanges or logistics, parametric data or statistics. It provides accuracy and specificity without losing the coherency of the broader ensemble, treating the infinitely small and the colossal with impartial distance, rendering people, buildings, mountains, rivers, infrastructure or machines with the same surgical precision and level of detail, as in traditional Chinese landscape scrolls.<sup>5</sup>

Albers certainly shared his obsession with his old friend and Bauhaus colleague El Lissitzky (1890–1941) who, in 1925, dedicated his article-manifesto ‘K. und Pangeometrie’ to the evolution of parallel projection and the gradual erosion of linear perspective initiated with the impressionist discovery of light and later accelerated by the cubist fragmentation of objects, the dynamic perception of futurism, and the colour composition of neoplasticism.

Suprematism further hastened this trajectory, opening the apex of the perspectival visual cone towards infinity and converting its hierarchical space into a bundle of parallel lines or, in other words, into an axonometric space, as demonstrated by the diagrams accompanying this essay. For Lissitzky, the shift from the finite world of perspectival frames to the openness of parallel projection and the ‘blue lampshade of the firmament’ beyond the picture plane, paved the way to art as a pure ‘crystallisation of human thought’. Led by the rediscovery of irrational numbers, non-Euclidean geometries (Lobachevsky and Gauss), and spatial theories of relativity (Minkowski), a new Pangeometry should have thought ‘multi-dimensional, real spaces, into which one can go for a walk without an umbrella, and where space and time have been combined into a mutually interchangeable single whole’.<sup>6</sup>

Lissitzky explored the uncharted territories of Pangeometry and the reversibility of axonometric projection through various mediums, from drawings and typographic experiments to exhibitions, architectural projects, and photographic montages. However, it was only with the *Proun* series (a Russian acronym for ‘projects for the affirmation of the new’) that he thoroughly exposed the potential of axonometric estrangement investigating the threshold between drawing and architecture.

The *Prouns* were axonometric constructions of elementary geometrical forms, lines and coloured planes with both expanding or compressing effects. Like Albers’s *Constellations*, their layered composition is elusive, devoid of a dominating gaze and swerving from ordinary laws of gravity or optical rules, which turn the process of perception into a mental journey:

We saw that the surface of the *Proun* ceases to be a picture and turns into a structure around which we must circle, looking at it from all sides, peering down from above, investigating from below. The result is that the one axis of the picture which stood at right angles to the horizontal was destroyed.<sup>7</sup>



> p. 5  
Lissitzky, *Proun*, ca. 1921–1923

<sup>5</sup> I am specifically referring here to the *Kangxi Emperor's Southern Inspection Tour, Scrolls Three and Seven*, painted by Wang Hui (1632–1717) and assistants before Western perspective was introduced into Chinese art. See David Hockney's documentary *A Day on the Grand Canal with the Emperor of China or: Surface Is Illusion But So Is Depth* (directed by Philip Haas, 1988), and Massimo Scolari, 'The Jesuit Perspective in China', in: *Oblique Drawing: A History of Anti-Perspective* (Cambridge, MA: MIT Press, 2012), 340–357.

<sup>6</sup> El Lissitzky, 'A. and Pangeometry', in: *Russia: An Architecture for World Revolution* (Cambridge, MA: MIT Press, 1970), 142–149, republished in Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: Life: Letters: Text* (London, 1968), 348–354.

<sup>7</sup> El Lissitzky, 'Proun – Not World Vision but World Reality' (1922), in: Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, 343. See also Yve-Alain Bois, 'El Lissitzky Radical Reversibility', *Art in America* (April 1988), 160–181.

onderzoeken. Het resultaat is dat de ene as van de afbeelding die haaks op het horizontale vlak stond, werd vernietigd.<sup>7</sup>

De *Prouns* kwamen tot stand binnen een gevestigde traditie. Vladimir Tatlin (1885–1953) probeerde al in 1914 met zijn ‘hoekreliëfs’ de relatie tussen schilderijen aan de muur en toeschouwers te doorbreken door het platte vlak van het beeld te articuleren als een complex materieel geheel dat de bezoekers dwong om rond het werk te cirkelen en het vanuit verschillende standpunten te bekijken.<sup>8</sup> Nog voor Tatlin had Kazimir Malevich (1879–1935) de naakte materialiteit van de schilderkunst bruusk afgevlakt en blootgelegd in zijn *Zwart vierkant*, een werk dat de kunst terugzette op nul en niets anders voorstelt dan zichzelf als een puur fysiek, optisch en emotioneel feit: doek, kleur, dichtheid en vorm. Malevich bevrijdde de schilderkunst van de beperkingen van de conventionele voorstelling en projecteerde haar op een objectloze wereld: een wereld van pure expressie, zonder verdwijnpunten en horizonten, met alleen maar vlakken, intensiteiten en richtingen.

Volgens Lissitzky, die in 1920 Malevich’ lessen aan de kunstacademie van Vitebsk als lid van de UNOVIS-groep bijwoonde, stelde *Zwart vierkant* een nieuwe idee van monumentaliteit voor: niet langer statisch en eeuwig, zoals de piramiden, maar dynamisch, immanent en bedrijvig, zoals het ritme van het leven zelf. Zowel in zijn eerste *Proun*-tentoonstelling op de Große Berliner Kunstausstellung van 1923 als later in Dresden (1926) en Hannover (1927) dreef Lissitzky de principes van het suprematisme tot het uiterste, waarbij hij het schilderij niet opvatte als een voorwerp om te bekijken, maar als een mentale ruimte om in te leven.<sup>9</sup> Hij transformeerde de ongeveer 3 x 3 x 2,5 m van zijn tentoonstellingsruimte tot een verbijs-terende route die de toeschouwer tot actie noopte: het was geen gedecoreerd vertrek ‘als een geschilderde doods-kist voor ons levende lichaam’, maar een *Proun*-ruimte, een *Prounenraum*. Lissitzky schrijft:

Tussen alle troep in de tentoonstellingsruimte op Lehrter Bahnhof zijn verschillende ‘ruimten’ afgezet. Men is zo vriendelijk geweest mij een van deze ‘ruimten’ ter beschikking te stellen. De zes vlakken (vloeren, vier wanden, plafond) zijn een gegeven; ze moeten nog vorm krijgen. Het moet geen woonruimte worden: het is immers een tentoonstelling. In een tentoonstelling loopt men een rondje. Daarom moet de ruimte zó worden ingericht dat zij ons aanmoedigt erin rond te lopen.

Zo loopt er een reeks elementaire vormen en materialen – ‘lijn, vlak en balk, kubus, kegel en zwart, wit, grijs en hout’ – tegen de richting van de klok in over alle oppervlakken van de ruimte via een traject met plotselinge versnellingen en stremmingen.<sup>10</sup>

Vanuit een wit vlak rechts van de ingang leidt een opgaande diagonale houten balk naar een diagonale verzameling abstracte vormen in de tegenoverliggende bovenhoek van de eerste muur, die dwars over een grote monochromatische compositie van verticaal en horizontaal gelaagde oppervlakken doorloopt naar de tweede muur. Linksonder biedt een bruine bol die tussen drie staven uit de muur puilt, een dynamisch tegenwicht aan de vlakheid van de voorgaande serie, terwijl hij tegelijkertijd een plotselinge versnelling voorbereidt naar de derde muur, waar een houten verzameling loodrechte vlakken asymmetrisch boven een zwarte verticale rechthoek zweeft. Tot slot leidt een houten staaf de bezoekers

7

El Lissitzky, ‘*Proun – Not World Vision but World Reality*’ (1922) in: Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, op. cit. (noot 6), 343. Zie ook: Yve-Alain Bois, ‘El Lissitzky Radical Reversibility’, *Art in America* (april 1988), 160–181.

8

Svetlana Boym, *Architecture of the Off-Modern* (New York: Buell Center/ FORuM Project en Princeton Architectural Press, 2008), 8–14.

9

Éva Forgács, ‘Definitive Space: The Many Utopias of El Lissitzky’s *Proun Room*’, in: Nancy Perloff en Brian Reed (red.), *Situating Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow* (Los Angeles: Getty Publications, 2003), 47–75.

10

El Lissitzky, ‘*Proun Space*’, in: Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, op. cit. (noot 6), 361. Oorspronkelijk geschreven in Den Haag in mei 1923 en verschenen in: *G: Material zur elementaren Gestaltung 1* (Berlijn, juli 1923), vertaald als: Detlef Mertins en Michael William Jennings (red.), *G: An Avant-garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film, 1923–1926* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2010).

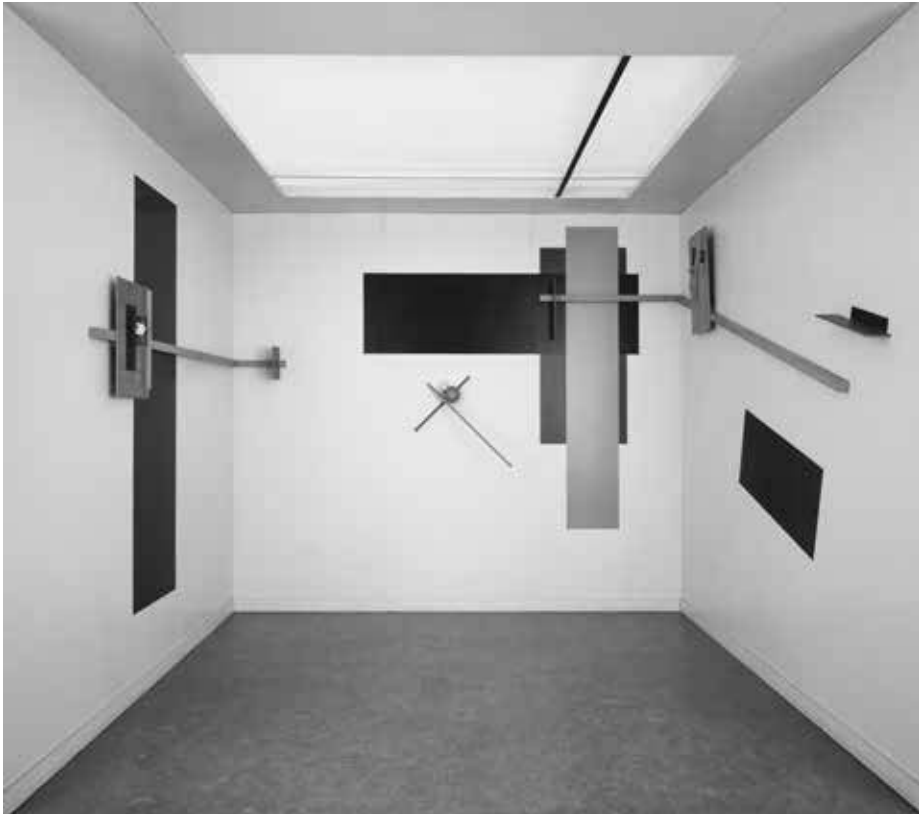


The *Proun* series operated within a well-established tradition. Already in 1914, Vladimir Tatlin (1885-1953) attempted to break the relationship between wall paintings and beholders with his counter-reliefs, articulating the flat surface of the image as a complex material assemblage that forced visitors to wander around the work and continuously change their point of view.<sup>8</sup> Even before Tatlin, the bare materiality of painting had been violently flattened and exposed by Kazimir Malevich (1879-1935) in his *Black Square*, a work that reset art to its degree zero, representing nothing but itself as a purely physical, optical and emotional fact: canvas, colour, density and form. Malevich liberated painting from the constraints of any conventional representation, projecting it towards an objectless world: a world as pure expression, devoid of vanishing points and horizons, with only fields, intensities and directions.

To Lissitzky, who attended Malevich's lessons at the Vitebsk Art School in 1920 as part of the UNOVIS group, the *Black Square* represented a new idea of monumentality: one no longer static and eternal, like the pyramids, but dynamic, immanent and industrious, like the rhythm of life. Thus, in his first *Proun* show at the 1923 Große Berliner Kunstausstellung, as later in Dresden (1926) and Hannover (1927), Lissitzky brought the Suprematist principles to their extreme conclusions, conceiving the painting not as an object to be contemplated but as a mental space to live in.<sup>9</sup> He transformed the approximately 3 x 3 x 2.5 m of his exhibition room into a bewildering itinerary that demanded action to the beholder:

<sup>8</sup> Svetlana Boym, *Architecture of the Off-Modern* (New York: Buell Center/FORuM Project and Princeton Architectural Press, 2008), 8-14.

<sup>9</sup> Éva Forgács, 'Definitive Space: The Many Utopias of El Lissitzky's *Proun Room*', in: Nancy Perloff and Brian Reed (eds.), *Situating Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow* (Los Angeles: Getty Publications, 2003), 47-75.

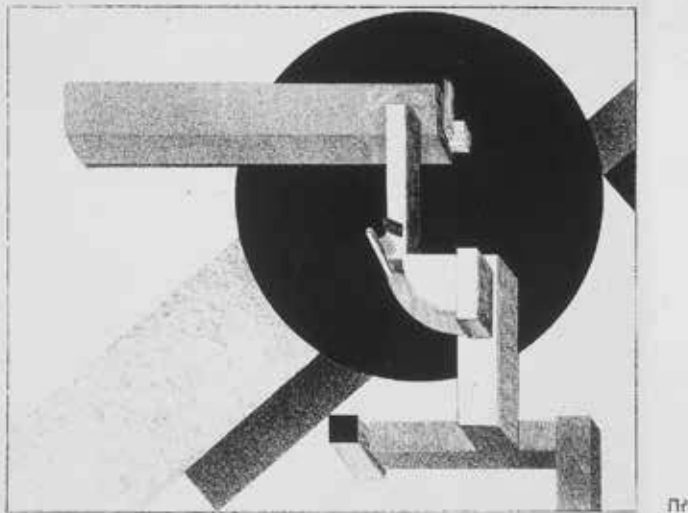


El Lissitzky, *Prounraum*, (1923). Reconstruction / reconstruction, 1971

naar een suprematistisch zwart vierkant naast de toegangsdeur. Aan het plafond kruisen twee zwarte, loodrecht op elkaar staande lijnen van verschillende dikten een wit vierkant dat voor oriëntatie zorgt, terwijl een zwart vierkant op de vloer bedoeld is om de toegang tot de ruimte te markeren.

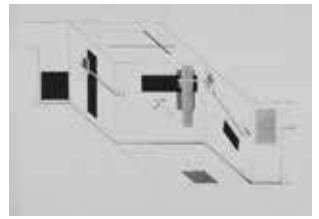
De tekening die El Lissitzky van de galerie maakte, werd zelf een *Proun*. De vloer en het plafond volgen dezelfde assen, maar in tegengestelde richting en daardoor kantelen ze ondersteboven; alleen de deuropening voorziet de toeschouwers, die zich voortdurend afvragen wat binnen is en wat buiten, en wat boven is en wat beneden, van een vertrouwde oriëntatie. De *Proun*-ruimte wordt zodoende het omgekeerde van de *studiolo* uit de Renaissance: geen rustig, centripetaal toevluchtsoord ter verheerlijking van het individu, maar eerder een vervreemdend instrument voor de ontleding van het zelf. Net als Albers in zijn *Constellations* gebruikt Lissitzky de axonometrie opzettelijk om een omkeerbaar en verontrustend beeld van de wereld te produceren, een beeld dat niet tot doel heeft de toeschouwer te boeien, maar dat juist afstand wil nemen en tegelijkertijd het waarnemingsvermogen wil vergroten. De axonometrie is bij Albers en Lissitzky even pedagogisch en emancipatoir als een toneelstuk van Brecht: de wereld vanuit een vervreemdend gezichtspunt bekijken is haar herontdekken en opnieuw uitvinden.

Omdat de axonometrie de werkelijkheid op rationele en nauwkeurige driedimensionale wijze vertaalt, werd zij eeuwenlang slechts gebruikt voor utilitaire doeleinden, voornamelijk voor oorlogstechnologie, civieltechnische werken, mechanische apparaten, onroerend goed en wetenschappelijke demonstraties. Vandaag de dag bevestigt de wildgroei aan



not a decorated room 'like a painted coffin for our living body' but a *Proun-space*, or *Prounenraum*. Lissitzky writes:

Amid the junk in the exhibition hall at the Lehrter Bahnhof various 'spaces' have been boxed in. One box has kindly been placed at my disposal. The 6 planes (floors, 4 walls, ceiling) are givens; they need to be shaped. It should not be a living room: after all, it is an exhibition. In an exhibition, one goes around in a circle. Hence the room should be organized such that the room itself encourages us to walk around in it.



> p. 4  
El Lissitzky, *Prounenraum*,  
litho, 1923

Thus, a series of elementary forms and materials – 'line, plane, and bar, cube, cone and black, white, grey and wood' – run across each surface of the room in a counter-clockwise trajectory of sudden accelerations and stoppages.<sup>10</sup>

From a white plane to the right of the entrance, a rising diagonal wooden bar leads to a diagonal assemblage of abstract forms in the opposite upper corner of the first wall, continuing to the second wall across a large monochromatic composition of vertical and horizontal layered surfaces. To the left below, a brown sphere protrudes from the wall between three rods, offering a dynamic counterweight to the flatness of the previous sequence while preparing a sudden acceleration to the third wall, where a wooden assemblage of perpendicular planes floats asymmetrically above a black vertical rectangle. Finally, a wooden rod guides the visitors towards a Suprematist black square next to the exit/entrance door. On the ceiling, a white square crossed by two black perpendicular lines of

10  
El Lissitzky, 'Proun Space',  
in: Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, op. cit. (note 6),  
361. Originally written in  
The Hague in May 1923 and  
published in *G: Material zur  
elementaren Gestaltung 1*  
(Berlin, July 1923), translat-  
ed in Detlef Mertins and  
Michael William Jennings  
(eds.), *G: An Avant-garde  
Journal of Art, Architecture,  
Design, and Film, 1923-1926*  
(Los Angeles: Getty  
Research Institute, 2010).

El Lissitzky, *Prounenraum*, Große Berliner Kunstausstellung, 1923,  
in *G: Material zur elementaren Gestaltung 1*, Berlin, Juli 1923

The image shows the cover of the journal 'G: Material zur elementaren Gestaltung' from July 1923. The cover is densely packed with text and graphics. At the top right, there is a large, bold 'G' logo with the text 'Material zur elementaren Gestaltung' and 'JULI 1923' below it. To the left of the logo is a photograph of the Prounenraum, showing a room with various geometric forms and planes. Below the photograph is the text 'PROUNENRAUM'. The cover is divided into several columns of text. On the left side, there is a section titled 'ES KOMMT DER NEUE INGENIEUR' and another titled 'ARENKY LEHT INKER WETTER'. In the center, there is a section titled 'Thesen' with the subtitle 'mit dem russischen Meister MEYER 1923'. On the right side, there is a section titled 'Wahrheiten' and another titled 'Zur Elementaren Gestaltung'. At the bottom right, there is a section titled 'Überflut' and a diagram consisting of several black squares of different sizes arranged in a grid-like pattern. The overall design is minimalist and geometric, reflecting the Suprematist aesthetic.

axonometrische representaties in architectuurblogs, publicaties, prijsvragen en professioneel en academisch werk die tendens, wat wellicht het resultaat is van pogingen om een wereld onder controle te brengen, die steeds moeilijker in holistische visies te vatten is – het beheersbaar en leesbaar maken van de dynamische hoeveelheid levende activiteiten via de beperkingen van een architectuurtekening.

In plaats van eenvoudige architectonische illustraties van de werkelijkheid (of verfraaide versies daarvan) of passieve contemplatie te genereren, desoriënteert, verwerpt en probeert de getekende vervreemding van Albers en Lissitzky het publiek en dwingt het tot verdere verkenningen, vragen en activiteiten. In een samenleving waar alles al snel in een visuele episode verandert, stellen Lissitzky en Albers een alternatief gebruik van de axonometrie voor. Die overbrugt de kloof tussen representatie en werkelijkheid niet langer, maar maakt die kloof tot een project: een onmisbare kloof die we nodig hebben om onszelf, onze plaatsen en rituelen (en, op hun beurt, de bredere systemen, ruimten en conventies die ons maken tot wat we zijn) kritisch te kunnen ontleden.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

different thicknesses provides orientation, while, on the floor, a black square was supposed to mark the access to the room.

The drawing that Lissitzky made of the gallery itself became a *Proun*. Following the same axes but opposite directions, floor and roof flip upside down, and only the doorframe re-establishes a familiar orientation for the observers, who continuously vacillates inside and outside, above or below. The *Proun* room thus becomes a reversal of the Renaissance *studiolo*: not a tranquil centripetal retreat for the glorification of the individual, but rather an estranging device for the dissection of the self. As Albers in his *Constellations*, Lissitzky deliberately uses axonometry to produce a reversible and disturbing image of the world, an image aiming not at captivating the audience but rather at distancing it, while increasing its perceptive consciousness. Axonometry in Albers and Lissitzky is pedagogical and emancipatory, as in a play by Brecht: to look at the world from an estranged point of view is to rediscover and reinvent it.

Because of its rational and accurate three-dimensional translation of reality, for centuries axonometry was relegated to mere utilitarian purposes, primarily deployed for warfare technologies, works of civil engineering, mechanical devices, real estate and scientific demonstrations. Today, the proliferation of axonometric representations across architectural blogs, publications, competitions, professional and academic work confirms that tendency, perhaps motivated by the attempt to harness a world increasingly difficult to be grasped through holistic visions: to control and make readable the dynamic multiplicity of living activities through the limited frames of an architectural drawing.

Far from generating simple architectural illustrations of reality (or embellished versions of it), or passive contemplation, Albers and Lissitzky's drawing estrangement disorients, rejects and provokes their beholders, forcing them to further inquire, interrogate and act. In a society that is rapidly transforming everything into a visual episode, Lissitzky and Albers suggest an alternative use of axonometry, which no longer mediates the distance between representation and reality, but turns that same distance into a project: an indispensable distance for critically dissecting the ways we produce ourselves, our places and rituals (and, in turn, the broader systems, spaces and conventions that produce us).