

¿Hay varios El Lissitzky?

Are there several El Lissitzky?

R16 Volumen 3. PUIG PAGÈS, Silvia; silvpuig@gmail.com; Escuela Massana, Barcelona

RESUMEN

¿Cuántos El Lissitzky hay? La capacidad de reinventarse de este diseñador multidisciplinar es interminable. El objetivo de este trabajo es la búsqueda, identificación e investigación de aspectos comunes en su amplia producción.

Hay un aspecto que se repite en una gran mayoría de sus obras: el dinamismo. Este rasgo se adapta muy bien a una ideología política de renovación y de cambio, formando parte de manera intrínseca del compromiso de los jóvenes artistas y diseñadores con la Revolución Soviética.

Este rasgo común de sus obras va más allá de un mero dinamismo formal. Lissitzky busca activar todos los sentidos del espectador para conseguir una recepción más interactiva. El nuevo espectador activo será fundamental para la creación de un nuevo mundo.

Palabras clave

El Lissitzky, dinamismo, interdisciplinariedad, implicación corporal, revolución soviética

ABSTRACT

¿How many Lisstzky are there? It is endless the ability of this designer to reinvent himself. The target of this small essay /work is the quest and research of identifiable common aspects in Lissitzky's wide production.

There is a repetitive aspect in the majority of his works: the dynamism. This characteristic goes very well with a renewal political ideology of change and revolution, being an essential part of young artists and designer commitment with Soviet Revolution.

Nevertheless, El Lissitzky goes further and search for turning on / activating all spectator senses to achieve a more interactive reception. This new active spectator will be fundamental to create a new world.

Keywords

El Lissitzky, dynamism, interdisciplinary, corporal implication, soviet revolution

Introducción

Al contemplar sus obras, a menudo surge la pregunta: ¿cuántos El Lissitzky hay? Parece que la capacidad de reinventarse de este diseñador gráfico, ilustrador, pintor, arquitecto, fotógrafo, escenógrafo y escultor sea interminable.

Su obra pasa del plano al relieve y del relieve al espacio con una gran facilidad y además de manera simultánea en periodos de gran intensidad productiva. Es decir, no ocurre como en otros creadores que tienen un período en el que se dedican a un tipo de obra, evolucionando después hacia otro tipo de producciones. En su caso podía estar perfectamente diseñando portadas de revistas y anuncios publicitarios para Pelikan y, al mismo tiempo, trabajando con relieves y espacios artísticos. O alternando el diseño de espacios expositivos absolutamente innovadores con la creación de fotomontajes a una escala desmesurada.

Objeto de estudio

El objetivo de este trabajo es la investigación, búsqueda e identificación de aspectos comunes en la amplia producción interdisciplinar de El Lissitzky.

Fundamentación teórica

La confrontación entre la producción artística y de diseño y los ideales sociales es ampliamente analizada en la obra de Víctor Margolin (1997), *The struggle for Utopia. Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*. El autor analiza las diversas épocas de dichos personajes y cómo su obra evoluciona según su compromiso por conseguir una nueva sociedad.

Anteriormente se publicó en español la obra de Christina Lodder (1988) que permite identificar y hacer un seguimiento de los diferentes acontecimientos políticos, culturales y artísticos de la Unión Soviética y correlacionarlos entre sí. También permite conocer y profundizar en las diversas asociaciones y grupos que surgieron en este fértil periodo.

La reciente exposición sobre El Lissitzky en la Fundación Caixa Catalunya-La Pedrera de Barcelona, comisariada por Oliva María Rubio (2014) sostiene la hipótesis de la integración de arte y vida como objetivo de las obras de El Lissitzky, utilizando el título de *El Lissitzky. La experiencia de la totalidad* para sintetizar esta idea.

La aportación de Víctor Margolin (2014) a este catálogo vuelve a incidir en la vinculación de la obra de El Lissitzky con la política, sobre todo en el contexto de la época estalinista, observando su evolución hacia un estilo “narrativo épico”.

La labor entusiasta de El Lissitzky en la propaganda del régimen de Stalin es analizada por Benjamin H. D. Buchloh (2004) quién señala la utilización posterior, por parte de Estados Unidos, de algunas innovaciones creativas de la propaganda del Estado Soviético.

En cambio, el artículo de Isabel Tejeda Martín (2014) en el mismo catálogo, analiza en profundidad la experimentación de El Lissitzky, junto a las demás vanguardias europeas coetáneas, en los “espacios de demostración” y sus implicaciones ideológicas.

En este sentido es particularmente interesante la investigación que hicieron Detleff Mertins y Michael W. Jennings (2010) en su libro: *G An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film. 1923-1926*, recopilatorio y análisis pormenorizado de la revista *G* que permite entender las influencias mutuas entre los artistas vanguardistas europeos. Su trabajo ayuda a situar las innovaciones propias de El Lissitzky frente a sus colegas no soviéticos.

También en esta misma línea, las aportaciones de Simón Marchán Fiz (1989) y Andrei Nakov (1989) en idioma español sobre la relación entre dadaístas y constructivistas, en el catálogo *Dada y constructivismo*, permiten acercarnos mejor a la fructífera década de los años veinte europeos y a los textos y manifiestos que se crearon para exponer su ideario.

La recopilación de textos y cartas personales que realizó Sophie Lissitzky-Küppers (1968) sobre los es-

¿Hay varios El Lissitzky?

Are there several El Lissitzky?

Figura 1. El Lissitzky, portada revista *Veshch/ Gegenstand /Object*, nº 1-2, 1922. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat, Valencia.



Figura 2. El Lissitzky, proyecto de ilustración para Illiá Ehrenburg, *Shest' povestei o legkij konstaj (seis cuentos con final feliz)* 1921- 1922. The State Tretyakov Gallery, Moscú.



critos de su marido El Lissitzky, permitió conocer de primera mano la evolución de su pensamiento y de su implicación con las tendencias políticas que se iban desarrollando.

Finalmente, la labor de investigación del fondo existente en el Stedelijk Van Abbemuseum de Eindhoven ha permitido a John Milner (2010) hacer una lectura más precisa y profunda de la obra de nuestro diseñador.

Metodología

A poco que conozcamos la obra de El Lissitzky, no dejará de asombrarnos la enorme creatividad que se observa en todas sus producciones. Su figura todavía suscita en nosotros una enorme curiosidad e interés por conocer el trasfondo de su pensamiento. Parece que en cada momento esté en la cresta de la ola creativa, aplicando de manera inmediata y plena de sentido todas las novedades que van apareciendo en el universo plástico de los años de entreguerras. Aplicando o, a veces, inventando y abriendo camino, ya que la cronología de aportaciones de todos los creadores vanguardistas durante aquellos convulsos años es, en ocasiones, un tanto confusa.

Esta enorme creatividad es un elemento común pero, al mismo, tiempo dificulta la investigación de otros aspectos semejantes de su obra al producir una gran diversidad de apariencias. Nos encontramos trabajos en los que el juego con la tipografía alcanza un protagonismo nunca visto hasta aquel momento, o la técnica del fotograma utilizada tanto de manera experimental o como ilustración de un anuncio publicitario.

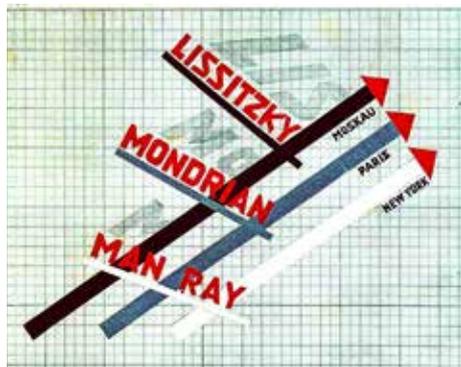
Es por ello que la metodología utilizada ha implicado, en una primera fase, la realización de un análisis formal de aspectos recurrentes en su obra. Los rasgos y conceptos encontrados se han contrastado con los significados que podían adquirir en la Unión Soviética en aquella época. También se han contrastado con los rasgos de otros diseñadores coetáneos.

Finalmente, en una segunda fase y una vez nos hemos cerciorado de la vigencia del análisis efectuado inicialmente, se ha pasado a investigar el sentido profundo de los datos encontrados en un amplio repertorio de obras interdisciplinares, utilizando para ello aquellas fuentes bibliográficas más especializadas en cada ámbito disciplinar.

¿Hay varios El Lissitzky?

Are there several El Lissitzky?

Figura 3. El Lissitzky, boceto para el cartel de la exposición Lissitzky- Mondrian- Man Ray, 1925. The State Tretyakov Gallery, Moscú



Desarrollo y resultados

Más allá de la gran capacidad de innovación, hay un aspecto que se repite en una gran mayoría de sus obras: el dinamismo. Podríamos incluso entender a El Lissitzky como el gran abanderado del movimiento y del ritmo.

Se observa en su trabajo como diseñador gráfico aplicado a un variado espectro de portadas de revistas. Así, en el número de junio de la revista *Broom*, vol.2, nº3 de 1922, el esquema compositivo que utiliza está basado en una diagonal de izquierda a derecha. Lo mismo ocurre en el nº1-2 de la revista trilingüe *Veshch/Gegenstrand/Object* (figura 1). También muchos de sus fotomontajes se basan en una diagonal, como el proyecto de ilustración para Iliá Ehrenburg, *Seis cuentos con final feliz* (figura 2), o la diagonal ascendente del anuncio para el catálogo de la compañía alemana Pelikan de 1924. O la portada para el catálogo de su propia exposición *Lissitzky-Mondrian-Man Ray* de 1925 (figura 3). De esta manera, podríamos continuar enumerando un vasto y variado repertorio.

Ampliando el movimiento que la línea diagonal sugiere a un repertorio formal más extenso con líneas inclinadas, flechas direccionales y otros efectos dinámicos, todavía tenemos más campo de constatación de dicho elemento común. Este dinamismo está ya muy presente en su primera obra más conocida, el famoso cartel *Golpead a los blancos con la cuña roja*, o también en los libros de texto para niños en los que los caracteres tipográficos se animan, poniéndose en marcha y moviéndose, a veces como obreros, a veces como soldados.

Es en la narrativa dónde mejor observamos el desarrollo de un imparable dinamismo, como ocurre con los cuadrados rojos y negros de *Historia de dos cuadrados*. En seis ilustraciones y utilizando únicamente formas geométricas y tipografía libre, nos explica las aventuras protagonizadas por estos elementos, en una alegoría de oriente y occidente y del nuevo orden soviético.

Cuando este autor inicia sus *Proun*, observamos esas mismas figuras geométricas anteriores, ahora ya con apariencia tridimensional, moviéndose de un lado a otro y flotando suavemente en un espacio ingravido. Al sobrepasar el límite del formato bidimensional y entrar en el relieve y el espacio, El Lissitzky mantiene este dinamismo que ahora implica áreas expositivas, con enormes diagonales realizadas me-

¿Hay varios El Lissitzky?

Are there several El Lissitzky?

Figura 4. El Lissitzky, *Carta a Sophie Küppers*, 6 de enero de 1925, The Getty Research Institute, Los Ángeles .



diante fotografías y fotomontajes que impactan al visitante, o con impresionantes estrellas puntiagudas que marcan direcciones espaciales en el aire.

Consideramos que el propio logotipo de El Lissitzky concluye de manera ejemplar la somera exposición de esta investigación sobre la tendencia dinámica de su obra. En dicho logotipo el diseñador proyecta su propia esencia de manera gráfica y plana, con una especie de L mayúscula invertida en negro, cruzada por una flecha roja apuntando hacia la derecha (figura 4). Podemos también observarlo en su obra *Autorretrato: El constructor* de 1924¹.

La dinámica en la Unión Soviética

El Lissitzky no es el único artista en cuya obra aparecen diagonales y elementos dinámicos. Es muy propio de las vanguardias rusas, muy representativo de sus ideales. Si buscamos los antecedentes de esta tendencia, deberíamos remitirnos al futurismo, con su deseo de renovar la sociedad, la cultura tradicional y finisecular, y cambiarla por una nueva vida, activa, dinámica, cambiante, trepidante e industrial, llena de máquinas, de rayos y de líneas de movimiento.

La fuerte impronta del futurismo en la Rusia pre revolucionaria provocó la aparición de tendencias artísticas autóctonas como el rayonismo o el cubofuturismo. En cierto momento ser futurista en Rusia era equivalente a ser moderno y, por tanto, los jóvenes artistas adoptaron fácilmente ese ritmo dinámico.

Por otro lado, estas características formales se adaptaron muy bien a una ideología política de renovación y de cambio. Y así, formaron parte intrínseca del compromiso de los jóvenes artistas y diseñadores con la Revolución Soviética.

Dice Tejeda Martín que: “los artistas eran agentes del cambio social en esta unión del arte nuevo con

1. (Lodder, 1988, p. 192)

una nueva política revolucionaria, partiendo de una idea de progreso que aplicaban indistintamente al campo de lo social y de lo cultural.”(Tejeda Martín, 2014: 141)

A modo de ejemplo, veamos como Lodder recoge el relato de N. Punin respecto al dinamismo que debía producir el Monumento a la Tercera Internacional de Tatlin: “... el monumento debe ser un lugar de intensísimo movimiento. Uno no debe permanecer quieto de pie o sentado; hay que dejarse llevar mecánicamente arriba, abajo, contra la propia voluntad;”. (Lodder, 1988: 58). Esta agitación, un tanto impositiva por cierto, se entendía como algo que debería llevar al despertar, a la activación ideológica y política de los visitantes del Monumento.

Provocar agitación y propaganda para el socialismo era lo que esperaban los políticos de los jóvenes diseñadores, artistas y arquitectos revolucionarios, sobre todo en los primeros años después de la revolución. Y la mejor forma de transmitir este mensaje era, obviamente, evitar cualquier forma y composición estática.

Dinámica y movimiento corporal

Pero creemos que la dinámica de las obras de El Lissitzky va más allá de este dinamismo formal descrito hasta ahora y más allá también del dinamismo impositivo del Monumento a la Tercera Internacional. En las obras de nuestro autor a menudo encontramos algo más profundo, algo que implica todo el cuerpo y la esencia del usuario, del espectador, del visitante. El Lissitzky, sea en obras planas, relieves, tridimensionales o espaciales, intenta activar todos los sentidos del espectador para conseguir una recepción más interactiva. Veámoslo:

Ya en los *Proun* (acrónimo de “PROiekt Utverjdénia Nógovo” o “Proyecto para la afirmación de lo nuevo”) iniciados en 1919, en la época en que está trabajando en Vitebsk, con Chagall y Malévich, observamos cómo el objetivo de nuestro artista es que la obra se finalice en la mente del espectador ya que es una obra abierta, que da lugar a imágenes espaciales diferentes según el punto de vista que utilicemos. Son obras bidimensionales, a medio camino entre la pintura y la arquitectura, que ofrecen una representación espacial de formas geométricas. La presentación horizontal, sobre una mesa o dispositivo similar, per-

¿Hay varios El Lissitzky?

Are there several El Lissitzky?

Figura 5. El Lissitzky, *Proun P 23*, nº 6, 1919, 52 x 77 cm.



Figura 6. Libro *Para la voz (Dlía Gólosa)*. Texto de Vladimir Mayakovsky. Composición de El Lissitzky. Berlín, Colección particular.



mite que la pieza, en palabras del mismo Lissitzky (1968): “(...) deje de ser una pintura y se convierta en una estructura alrededor de la cual podemos circular, mirándola desde todos los lados. (...) circulando a su alrededor, nos introducimos nosotros mismos en el espacio”² (figura 5). Ya en estas obras casi iniciales de su carrera, quiere activar al espectador y le invita a moverse, a transitar en torno a ella, tomando conciencia de un nuevo tipo de relación plástica y expresiva.

Pero también en obras plenamente tipográficas, como el diseño del libro *Para la voz (Dlía Gólosa)* para Mayakovski, encontramos esta relación con los sentidos. El libro está organizado mediante una especie de índice, como si fuera una agenda de direcciones con pestañas, cuyas letras representan o ilustran los sonidos. La vinculación entre el sentido de la vista y el del oído ya había quedado establecida en el ideario de nuestro diseñador gráfico Lissitzky en su texto de 1923 (Lissitzky, 1989: 214), “La topografía de la tipografía”, publicado en la revista Merz. En su punto 3 dice: “La economía de la expresión: la óptica en lugar de la fonética”. Y en el siguiente punto, el 4: “El diseño del espacio del libro mediante el material de los tipos de imprenta, conforme a las leyes de la mecánica tipográfica, debe corresponderse con los sonos y acentos del contenido”. Pero no acaba aquí la relación sensorial que se establece con el libro, sino que su organización en pestañas permite un juego táctil y de manipulación que rompe con la secuencia de lectura lineal habitual. Cada pestaña dirige al lector al poema que representa la letra y al sonido que desea leer o ver en aquel momento (figura 6).

Dice Milner (2010: 24) que Mayakovsky estaba entusiasmado con el diseño del libro. No sólo expresaba muy bien su propio trabajo y sus ideas, sino asimismo su visión del comunismo y la posición que las personas corrientes tenían dentro de él. En las manos de El Lissitzky se convirtió en poesía visual y en un objeto de agitación y propaganda por derecho propio³.

2. *We saw that the surface of the Proun ceases to be a picture and turns into a structure round which we must circle, looking at it of 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. Circling round it, we screw ourselves into the space.* (Lissitzky, El, “PROUN -NOT world visions, BUT- world reality” (1920), en S. Lissitzky-Küppers (1968: 347-348).

3. *But was also about communism and the place of the ordinary person within it. In the hands of El Lissitzky it became visual poetry and an agitational object in its own right.* (Milner, 2010: 24)

¿Hay varios El Lissitzky?

Are there several El Lissitzky?

Figura 7. El Lissitzky, *Prounenraum* o Espacio Proun, 1923, reconstruido en 1971, 320 x 364 x 364 cm. Collection Van Abbemuseum, Eindhoven.



Figura 8. *Kabinett der Abstrakten*, en el Provinzialmuseum de Hannover, en 1927-28.



Podemos relacionar estos conceptos con los mencionados en el apartado anterior y que vinculaban a los jóvenes creativos rusos con la revolución y el socialismo.

Si continuamos nuestro análisis de los vínculos de la obra de Lissitzky con la interacción corporal del espectador, deberíamos necesariamente mencionar sus aportaciones espaciales. Su mayor impacto correspondió a obras como el espacio Proun o Prounenraum presentado en la Gran Exposición de Berlín de 1923, o también en sus obras posteriores de 1926 (*Raum für Konstruktive Kunst* en la Exposición Internacional de Dresde) y de 1927-28 (*Kabinett der Abstrakten* en el Provinzialmuseum de Hannover). En todos estos proyectos nuestro arquitecto estructura los hitos del recorrido de tal manera que parece invitar y conducir al visitante a moverse, a realizar un paseo por las diferentes zonas o piezas propuestas en la exposición. En el espacio de 1923 nuestro diseñador de interiores quería sentar las bases de sus reflexiones acerca del espacio expositivo, por ello él mismo manifiesta que se trata de un *espacio de demostración*. Lissitzky (2010: 99) concluye el texto, escrito en 1923, en el que explica estos principios diciendo: “Ya no queremos que la habitación sea un ataúd pintado para nuestro cuerpo vivo”⁴. El cuerpo vivo necesita moverse, necesita interacción, dinamismo y no quedar confinado en una posición estática; la del cuerpo muerto (figura 7).

En los espacios de Dresde y Hannover, llegó incluso a diseñar unos dispositivos precursores del Op Art que provocaban impresiones visuales diferentes según era el sentido del recorrido del visitante. Algunas de las paredes se componían de delgados listones verticales pintados en dos colores distintos, blanco en un lado, negro por el otro, que provocaban un fondo cromático cambiante según la dirección de la mirada del espectador (figura 8). El objetivo del espacio de Hannover, de común acuerdo con Alexander Dorner, director del museo, era crear un itinerario en el que las personas pudieran moverse libremente y, al hacerlo, absorber información de contenido narrativo.

Margolin (2014: 87) también advierte las conexiones que estos espacios tienen con otras obras de distin-

4. *We not longer want the room to be a painted coffin for our living bodies.* “ProunRoom” (1923), p. 347-348.

¿Hay varios El Lissitzky?

Are there several El Lissitzky?

Figura 9. El Lissitzky, *Pabellón soviético en la Exposición Internacional de la Prensa (Prensa)* en Colonia, en 1928.



to formato de Lissitzky, señalando que: “En un sentido, la exposición era un tipo de libro tridimensional; en otro era una forma de arquitectura con contenido narrativo”.

Nuestro diseñador también experimentó con el espacio escenográfico en la puesta en escena de V. E. Meyerhold de 1928 de la obra de teatro *Quiero un niño* de S. M. Tretiakov. En su proyecto ideó unas rampas que envolvían la escena para que fuera el espectador el que se moviera libremente alrededor de la misma.

Para la *Exposición Internacional de la Prensa (Prensa)* de 1928 en Colonia, nuestro interiorista realizó el impresionante pabellón para la Unión Soviética: una monumental estrella roja centraba la atención del visitante y le impulsaba a acercarse a ella, mientras que unas enormes diagonales, simulando las rotativas de los periódicos, dinamizaban y cruzaban el espacio con bandas realizadas a base de tipografía y fotomontajes. Todo ello afectaba, evidentemente, al recorrido del público (figura 9). Para activar todavía más este movimiento, El Lissitzky en colaboración con Sen'kin, ideó un enorme mural de ocho metros de largo, aplicando la técnica del fotomontaje, que explicaba aspectos de la vida soviética y de la importancia de la prensa en la educación de las masas (Looder, 1988: 192). El visitante era conducido de un estímulo a otro del espacio para ser invitado, posteriormente, a pasear de manera más pausada y contemplativa a lo largo del mural, visualizando el mensaje del fotomontaje que actuaba a modo de documental estático. Por si fuera poco, Lissitzky diseñó un larguísimo catálogo desplegable para esta exposición con contenidos semejantes al friso (figura 10). Así, al desplegar posteriormente este folleto, se reproducía a una escala menor, al tamaño del brazo y de la mano, lo que el espacio expositivo provocaba al cuerpo en movimiento⁵.

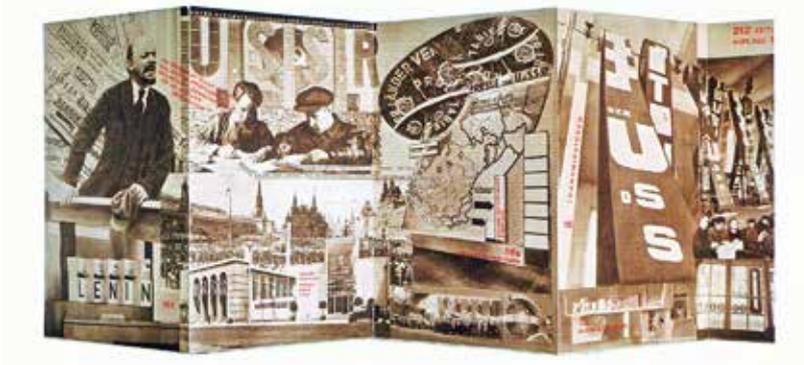
A pesar de que los experimentos más atrevidos con la interacción corporal del espectador los podemos situar entre los primeros *Prouns* de 1919 y la exposición *Prensa* de 1928, encontramos también este interés de nuestro diseñador en muchas de sus obras posteriores, aunque en menor medida.

5. En Rubio, Oliva María (comisaria), *El Lissitzky. La experiencia de la totalidad*. Ed. La Fábrica, Madrid, 2014. p.126 .

¿Hay varios El Lissitzky?

Are there several El Lissitzky?

Figura 10. El Lissitzky, detalle del catálogo del Pabellón soviético en la Exposición Internacional de la Prensa (Pressa) de Colonia, 1928. The Getty Research Institute, Los Ángeles / Folkwang Museum, Essen.



En los años siguientes su carrera se irá vinculando mucho más intensamente al diseño gráfico. La revista *URSS en construcción* se convertirá en uno de sus polos de mayor actividad y su producción derivará hacia un estilo más monumental. Algunos teóricos han reprobado su vinculación al régimen estalinista con esta actividad, en plena época de purgas y persecuciones. En contraposición, Margolín (2015: 90), a pesar de defender la calidad gráfica de sus aportaciones, señala que el número especial de la revista dedicado a la Constitución Soviética, de 1937: “(...) representó el cénit del estilo “narrativo épico” de El Lissitzky: un estilo perfectamente acorde con la retórica del régimen de Stalin, caracterizado por el gesto histórico grandioso y la aglutinación de grandes cantidades de información visual”.

No obstante, queremos señalar que justamente este mismo número de la revista fue salpicado por nuestro diseñador gráfico con dobles páginas o desplegables, que se convertían en carteles y rompían el ritmo secuencial lineal de la lectura. Este recurso lo utilizó también en otras ocasiones para propiciar una interacción del cuerpo (manos y brazos) con el nuevo espacio plástico generado al abrir la página (figura 11). Aún en este contexto a El Lissitzky le costaba renunciar a la interacción con el espectador.

Podríamos resumir así los diferentes aspectos del dinamismo encontrados en su obra:

- dinamismo visual/perceptivo, basado en un repertorio formal clásico: composición en diagonal, líneas inclinadas, flechas direccionales y otros efectos. Lo utiliza preferentemente cuando trabaja sobre superficies planas y como diseñador gráfico.
- dinamismo implicando no únicamente la mirada, sino también el cuerpo, a una escala de la mano y el brazo. Lo encontramos en trabajos como *Para la voz*, los desplegables de *URSS en construcción* o incluso el enorme folleto de la exposición *Pressa*. En estos trabajos el dinamismo invita a participar a otros sentidos, además del de la vista, proponiendo un juego táctil y de manipulación.
- dinamismo a escala mayor, donde se implica, además de los anteriores, el dinamismo de todo el cuerpo. Se activa al espectador, al que se le solicita un movimiento completo. Se le invita a recorrer un espacio, interactuando a veces con los objetos y dinamizando, también, su mirada. Lo observamos en obras más interdisciplinarias o de diseño de interiores, o escenográficas, etc., como el *Prounenraum* de 1923, las salas de exposiciones de Dresde y de Hannover u otros espacios expositivos y escenográficos.

¿Hay varios El Lissitzky?

Are there several El Lissitzky?

Figura 11. Lissitzky, et al. desplegable en el interior de la revista *USSR en Construcción*. 1933, nº9. Editor G. Piatakov.



De todos ellos, el primero, el dinamismo visual o perceptivo es quizás el más comúnmente utilizado también por otros creadores, mientras que sus organizaciones espaciales eran innovadoras al implicar activamente al sujeto. Los otros niveles de dinamismo son hallazgos propios de nuestro autor, aunque, sin ser totalmente exclusivos de él, marcan su peculiar trayectoria profesional e ideológica. El Lissitzky creía que sus dispositivos propiciaban la activación del visitante rescatándolo de su atonía contemplativa. En palabras de Isabel Tejada Martín (2014: 150): "...despertaría su autoconciencia entendida en términos marxistas. Esta idea, hija del idealismo utópico de los artistas constructivistas, otorgaba al arte la facultad de cambiar la sociedad. Un poder revolucionario del arte que se reveló en breve como un espejismo".

Conclusiones

Un solo Lissitzky

Después de todo lo expuesto concluimos que se ha mostrado suficientemente la idea emitida al principio al exponer, al menos, un rasgo común a muchas obras de El Lissitzky: el dinamismo en sus múltiples aspectos. Esta investigación queda abierta a detectar, en un futuro, más elementos comunes.

Dinamismo que implica, en el caso de El Lissitzky, una interacción corporal de sus diseños, ya sean gráficos, pictóricos, escultóricos, arquitectónicos o escenográficos, con el público. Este rasgo señala un pensamiento y actitud totalmente original y pionera, a pesar de compartir las mismas inquietudes políticas y plásticas con muchos otros creadores coetáneos, tanto soviéticos como europeos.

Quisiéramos cerrar este texto con el párrafo final del libro de Milner (2010: 39) que expresa y condensa muy bien la implicación profunda de este rasgo formal que hemos ido analizando a lo largo de esta investigación:

El Lissitzky se comprometió con una amplia gama de temas creativos y sociales. Todavía nos invita a concienciarnos de las mayores cuestiones con las que un artista se puede comprometer, realizando trabajos no cerrados ni anclados en el pasado estético, sino activos, con final abierto, diseñados para cambiar percepciones y, a través de ello, diseñar un nuevo mundo.

Bibliografía

- BUCHLOH, B. (2004). *Formalismo e Historicidad*. Madrid: Akal.
- LISSITZKY, E. (1968). New Russian Art: A lecture. En S. Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Text*. Londres: Thames and Hudson.
- , (1968). PROUN -NOT world visions, BUT- world reality. En S. Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Text*. (págs. 347-348). Londres: Thames and Hudson.
- , (1968). suprematism in world reconstruction. En S. Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Text*. Londres: Thames and Hudson.
- , (1989). La topografía de la tipografía. En VVAA, *Dadá y constructivismo* (pág. 214). Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.
- , (2010). Proun Room. En D. Mertins, & M. Jennings, *G. An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film. 1923-1926*. London: Tate Publishing.
- LODDER, C. (1988). *El constructivismo ruso*. Madrid: Alianza Editorial.
- MARCHÁN FIZ, S. (1989). Las dos caras de Jano. En VVAA, *Dada y constructivismo*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.
- MARGOLIN, V. (1997). *The struggle for Utopia. Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*. Chicago: University of Chicago Press.
- , (2014). Leer a El Lissitzky: de artista de vanguardia a diseñador al servicio del estado. En O. M. Rubio, *El Lissitzky. La experiencia de la totalidad*. (pág. 87). Madrid: La Fábrica.
- MERTINS, D., & Jennings, M. W. (2010). *G. An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film. 1923-1926*. London: Tate Publishing.
- MILNER, J. (2010). *El Lissitzky. Design*. Suffolk: Antique Collectors`Club.
- RUBIO, O. M. (2014). El Lissitzky. La experiencia de la totalidad. En O. M. Rubio, *El Lissitzky. La experiencia de la totalidad*. Madrid: La Fábrica.
- TEJEDA MARTÍN, I. (2014). El Lissitzky y sus proyectos expositivos alemanes. En O. Rubio, *El Lissitzky. La experiencia de la totalidad*. Madrid: La Fábrica.

