

## El Lissitzky y el Hombre Nuevo

Sílvia Puig Pagès,  
Dra. en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona.  
Profesora y Responsable del Área de Teoría  
del Grado Universitario de la Escuela Massana de Barcelona.  
silvpuig@gmail.com

## El Lissitzky y el Hombre Nuevo

### Resumen

**Objetivo:** Analizar las aportaciones implícitas en las obras *Proun* de El Lissitzky y otras, desde el punto de vista de un nuevo tipo de espectador. Esta condición se vincula con la de un “ser humano nuevo”, fundamental para la concepción de una nueva sociedad.

**Métodos:** Análisis de algunas obras de El Lissitzky.

### Resultados y conclusiones:

Las obras *Proun* de El Lissitzky han representado a menudo un reto a la comprensión, sobre todo si se observan desde un punto de vista funcional y pragmático. A pesar de la ambigüedad que implicaba unir en un solo cuerpo pintura y arquitectura, estas obras significaron un gran cambio en la manera en que el espectador se relacionaba con ellas. Aparece así un interés renovado por la actitud del público y su recorrido por las mismas. La arquitectura experimental y algunas de las instalaciones actuales convergen sobre el mismo fenómeno que ya descubrió El Lissitzky: la activación del espectador en este tipo de obras. Con estas estrategias este personaje pasa de un estado pasivo a otro activo, implicando el despertar de este Hombre Nuevo, este Ser Humano Nuevo que se buscaba en los utópicos años 20, ese ser humano que debía recoger el reto de la renovación social que los grandes paradigmas de la historia le iban a poner delante justo en la siguiente década.

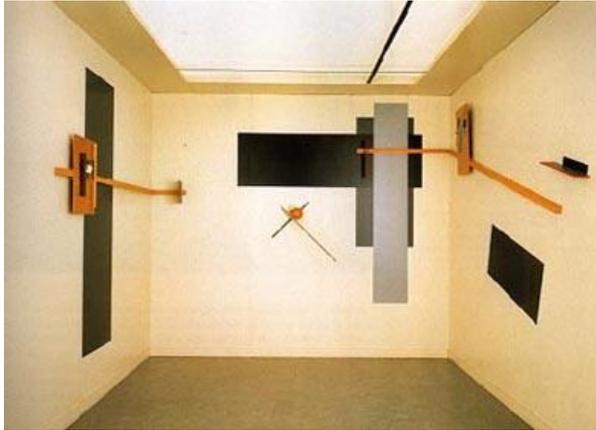
Hace ya 92 años, en 1923, El Lissitzky realizaba para la Gran Exposición de Berlín una obra totalmente innovadora, una pieza entre la escultura, la arquitectura y la pintura: su espacio Proun o *Prounenraum*. En esta pieza culminaban y desembocaban sus experimentos anteriores, iniciados en su obra más vinculada a Malévich y al Suprematismo, y ampliados en sus Proun bidimensionales en los cuales había empezado a explorar las posibilidades creativas de la sugerencia multi dimensional.

El pasado invierno en Barcelona, tuvimos ocasión de ver una reproducción fidedigna de este espacio en el marco de una fantástica exposición sobre este artista-arquitecto-diseñador. La exposición, comisariada por Oliva María Rubio, había viajado desde Italia a Málaga, y de Málaga hasta Barcelona <sup>1</sup>. Brindaba, por tanto, una ocasión perfecta para recorrer este espacio singular y reconsiderar y reflexionar sobre su originalidad y significado.

Pero empecemos por el principio y recordemos, ¿qué es un Proun? Es sabido que Lissitzky, durante unos años a partir de 1919, bautizó su producción con este nombre, acompañado habitualmente de un número y una letra. La palabra Proun es un acrónimo de "PROiekt Utverjdénia Nógovo" o "Proyecto para la afirmación de lo nuevo". Desde 1919 hasta 1923 los PROUN eran obras bidimensionales, planas en su superficie, pero que incluían proyecciones axonométricas de formas geométricas en el espacio que se podían interpretar de diversas maneras. El Lissitzky las definía como un puente, una estación de tránsito entre la pintura y la arquitectura. La libertad de interpretación de tales formas en el espacio venía propiciada por la negación de la escala, hecho que permitía imaginarlas de tamaños muy diversos, desde unas medidas cotidianas y domésticas hasta tomar la dimensión de edificios y ciudades.

El autor aportaba otro grado más de variabilidad de interpretaciones al no tener las piezas un sentido espacial fijo. No precisaba en ningún momento ni el suelo ni el cielo ni tampoco una posición determinada de presentación. El autor no las entendía en absoluto como un cuadro que hay que colgar en la pared, evitando establecer así un punto de vista. Prefería la horizontalidad de una mesa que permite al espectador acercarse e interpretar el Proun de manera diferente según el lado en que esté <sup>2</sup>.

Para El Lissitzky la libertad interpretativa de los Proun lleva consigo, implícito, una manera nueva de considerar al espectador. Éste, que era inducido por el arte anterior a tener una actitud pasiva, es invitado ahora, por este nuevo "cuerpo", a tener una atención más activa y vigilante. El artista describe y pormenoriza lo que consigue en estas piezas: Combinando las tensiones de las fuerzas implícitas en las partes, se consigue un efecto nuevo ya que la superficie del Proun deja de ser una pintura y se transforma en una estructura por la que debemos circular, contemplando todos los lados, mirando desde arriba, investigándolo desde abajo. Circulando a su alrededor, nos introducimos nosotros mismos en el espacio.<sup>3</sup> Así pues, teniendo en cuenta estos aspectos fundamentales de los Prouns bidimensionales (dinamismo del espectador y libertad de interpretación) Lissitzky da un paso más allá en su obra espacial de 1923 para la Grosse Berliner Kuntstausstellung de Berlín. Se trata de formas y relieves colocados ya directamente en el espacio, pero los organiza de tal modo que, más que invitarnos a "ver" estos elementos, parece que nos esté invitando a pasear con ellos. Coloca las piezas con una gran atención a las jerarquías que se producen en la mirada del espectador y lo va dirigiendo, amablemente, de una zona a otra, en una secuencia estudiada y con unos ritmos que va organizando: más lentos, parada, arranque rápido, *piano*, etc... Lissitzky actúa aquí como si fuera un director de orquesta modulando el ritmo, o como un profesor de baile que nos lleva de un punto a otro de la sala. Culmina de manera magistral en esta pieza la investigación del dinamismo del espectador iniciada anteriormente.



1



2

1- El Lissitzky, *Prounenraum* o Espacio Proun, 1923, reconstruido en 1971. Madera pintada, 320 x 364 x 364 cm. Collection Van Abbemuseum, Eindhoven.

2-El Lissitzky, *El hombre nuevo*, carpeta de figurines para *Victoria sobre el sol*. Litografía en color, 53,5 x 46 cm

En su texto, Lisstizky insiste en que se trata de un espacio para vivirlo, creado para mejorar la vida de los seres humanos, desde calmar las emociones más individuales hasta fomentar las relaciones sociales. Nos habla de un espacio equilibrado, móvil y elemental. Confirma su voluntad dinámica cuando insiste en que no quiere en absoluto un espacio que sea un ataúd pintado para nuestros cuerpos vivos<sup>4</sup>.

Lissitzky, como muchos de sus compatriotas, comparte la idea de que la Nueva Vida subyacente a la revolución vendrá de la mano del Hombre Nuevo. Este personaje ha de ser activo y vivir las cosas más intensamente. Para conseguirlo, las creaciones de los nuevos artistas han de propiciar esta conciencia de uno mismo.

Paralelamente, durante este mismo año, Lissitzky estaba evolucionando el proyecto iniciado en 1920 de una ópera (parecería que de marionetas) que retomaba el tema y el título de la ópera futurista en la que había trabajado Malévich en 1913, "Victoria sobre el Sol". Esta pieza tenía un interés especial para el autor ya que fue el detonante del giro artístico y espiritual de su mentor y maestro en los años de Vitebsk.

De la carpeta de grabados para este proyecto resalta una litografía titulada, precisamente, "El hombre nuevo" que es el protagonista de la ópera. Este personaje está representado por una figura antropométrica de perfil, con una doble estrella de cinco puntas en la cabeza, una roja y otra negra y un cuadrado rojo en el corazón. La forma de sus piernas es un vigoroso arco, realizado a partir de una curva logarítmica. Todo ello nos indica el carácter dinámico y energético de este personaje que es capaz de capturar el Sol (la sociedad del pasado, de antes de la revolución) y, gracias a los avances tecnológicos, sustituirlo por una nueva fuente de energía. El dinamismo de las piernas, que parece tomado en el momento de avanzar hacia adelante, recuerda la determinación por avanzar del *Hombre que camina* de Rodin. Esta forma se compensa con la curva inversa de los brazos, en un movimiento en el que parece abrirse al universo. Para John Milner el Hombre Nuevo explota con energía, como un claro signo del nuevo mundo<sup>5</sup>.

Por un lado Lissitzky une los símbolos socialistas y de la revolución soviética con el dinamismo de este hombre activo que se lanza hacia adelante, hacia su futuro. Por otro lado diseña su espacio Proun de tal manera que parece pensado para empujarlo, hacerlo avanzar, ser consciente de su cuerpo y de su movimiento.

### Ideologías y conceptos

Pero ¿por qué? ¿Qué origen tienen estos conceptos y qué significado profundo entrañan?

En este año de 1923, nuestro diseñador está manejando una serie de conceptos que son los que se están discutiendo no sólo en la Unión Soviética, sino también en el resto de vanguardias europeas.

Obviamente el origen inmediato del concepto de dinamismo lo hemos de buscar en el fuerte impacto del futurismo en la Rusia anterior a la revolución. Ya en aquellos momentos todo lo

moderno, nuevo y alternativo al arte burgués se ve impregnado de rayos y líneas de movimiento. Junto a ello, aparece también el aprecio por la tecnología moderna y la unión de vida y arte.

Estos conceptos están en el ambiente de los jóvenes artistas en los años pre revolucionarios y los acompañan hasta después de haberse instaurado la revolución.

Parece que el origen de este compromiso entre arte y sociedad podría partir del propio Lenin, quien durante el invierno de 1917-1918, en palabras de Lunacharski<sup>6</sup> recogidas por I. Grabar, impulsaba la creación de monumentos y estatuas de los revolucionarios y grandes luchadores del socialismo en las plazas de Moscú con el objetivo de proporcionar mucha agitación para el socialismo<sup>7</sup>. Con este impulso de Lenin se inicia el Plan para la Propaganda Monumental y como paradigma de estas ideas Tatlin proyecta el Monumento a la Tercera Internacional. Pretendía ser un lugar de intensísimo movimiento, tanto es así que el espectador debía dejarse llevar incluso contra su propia voluntad ya que todos sus elementos propiciaban la agitación y la propaganda<sup>8</sup>. El monumento debía expresar el dinamismo de una sociedad revolucionaria.

Durante estos años, entre 1918 y 1920, tanto Lunacharski como Tatlin creían que la misión del nuevo arte era enlazar éste con la vida. Veían la necesidad de sintetizar y unir las prácticas arquitectónicas, plásticas y pictóricas en una forma global que se expresaría en fiestas de contenido revolucionario. Cristina Lodder señala que la actividad de pintar paneles para transformar las fachadas prerrevolucionarias en edificios revolucionarios para las fiestas fomentó la idea del artista productor de un entorno nuevo y totalmente artístico<sup>9</sup>. Así, la construcción de objetos no totalmente utilitarios es vista como algo vinculado de manera positiva a la construcción y consolidación de la revolución.

Es interesante observar cómo El Lissitzky, ya en su texto de 1920 "suprematism in world reconstruction", tan cercano aún a Maléovich, incide ya en la responsabilidad social del artista, como ciudadano de la comunidad<sup>10</sup>.

Posteriormente, tanto en la exposición como en el escrito *New Russian Art: A lecture*<sup>11</sup> de 1922, observamos como la posición de Lissitzky se va radicalizando hacia posiciones constructivistas y productivistas, poniendo ya en cuestión la utilidad social de un arte puro. En estos momentos la obra y el pensamiento de Lissitzky se mueven y evolucionan al unísono con los conceptos que se discutían en la URSS durante estos breves pero intensos años. Víctor Margolin señala que el mismo Lissitzky se presentaba como un artista rotundamente ruso y defensor del espíritu revolucionario<sup>12</sup>.

Recordemos que a lo largo del año 1921 en la Unión Soviética se hace explícito el hervidero de ideas diversas que había en el fondo de los artistas rusos. En el INKhUK<sup>13</sup> hay una toma de posición cada vez más radicalizada, desde la primavera de 1921 en que cae la posición más intuitiva de Kandinsky, hasta el otoño e invierno del mismo año en que prevalecen finalmente las ideas productivistas del grupo de Rodchenko.

### **Investigación con el espacio**

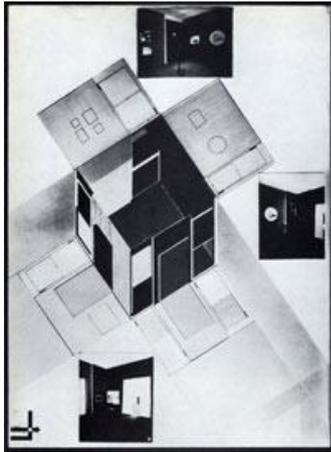
El dinamismo del espectador y del Hombre Nuevo encajan muy bien con los experimentos en el espacio que van adquiriendo una notable importancia en Europa a mediados de la década de los años veinte.

Un buen ejemplo de esta convergencia es la revista *G*, editada por Hans Richter y que, ya en el primer número, contaba con artículos del propio editor, de Theo Van Doesburg, de El Lissitzky, de Mies Van der Rohe, de Raul Hausmann, ... es decir de los personajes más interesantes y activos del Dadá Berlín, del De Stijl y de la Arquitectura Internacional, entre otros. En la misma página del primer número de 1923 en que aparece la imagen y el texto de Lissitzky sobre el *Prounenraum*, observamos también las referencias cruzadas a las revistas *De Stijl*, *MA* de Hungría, *Merz* de Schwitters y *MECANO*. De hecho podríamos entender la revista *G* como una plataforma de esta "directriz constructivista internacional" de la que habla Isabel Tejada Martín<sup>14</sup> para difundir las nuevas ideas a todos los artistas vanguardistas del mundo.

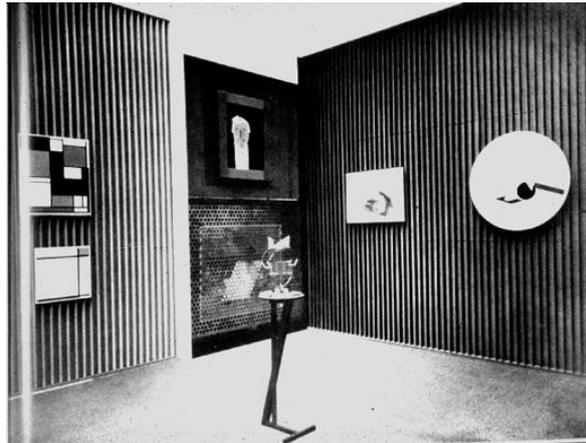
Así, en la misma página aparece un artículo de Naum Gabo y Anton Pevsner titulado *Here comes the new engineer*, algunos de cuyos párrafos podrían estar en boca de El Lissitzky al reivindicar lo dinámico y cinemático como la nueva expresión de su época<sup>15</sup>.

La *Sala de flores* de Theo van Doesburg (1924-25) o el *Café Aubette* (1926) del mismo autor y en colaboración con Hans Arp y Sophie Taueber-Arp, o los *Merzbau* de Kurt Schwitters (1923-1936) pueden servir de ejemplo de este interés por utilizar el espacio como medio expresivo.

La preparación de la edición de *G* mostró, no obstante, que no todos los artistas comprendían de la misma manera el compromiso ideológico, evidenciando la confrontación de los dos grupos constructivistas que alentaron su nacimiento<sup>16</sup>.



3

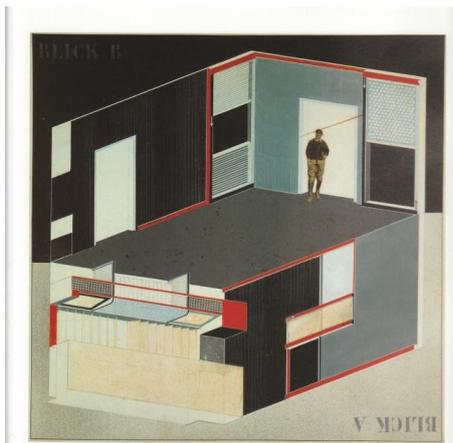


4

3 y 4 - El Lissitzky: Axonometría y fotografía del *Espacio para el Arte Constructivo* [ *Raum für konstruktive Kunst* ], Internationale Kunstausstellung, Dresden, 1926.

Las obras de El Lissitzky en las que más claramente observamos esta intensa investigación del espacio y su interacción con el espectador, son las denominadas "Dispositivos de Presentación" o "Espacios de Demostración". En ellas se percibe un cuidado especial al recorrido del visitante y a las consecuencias en su percepción. Así mismo se esperaba de ellas que funcionaran casi como ejemplo o modelo de cómo diseñar un espacio expositivo. Eran el *Raum für Konstruktive Kunst* de 1926, en la Exposición Internacional de Desde y el *Kabinett der Abstrakten* en el Provinzialmuseum de Hannover en 1927-28. Los dos trabajos están muy emparentados y surgen de un mismo tronco creativo. La diferencia esencial entre ambos es que el espacio para Dresde es efímero, para una única exposición, mientras que el de Hannover trata de reorganizar un espacio museístico con una nueva visión. Para la creación de este último tiene la complicidad de Alexander Dorner, director del Museo Provincial de esta ciudad. Ambos están de acuerdo en ofrecer un espacio en el que tiene un papel vital la circulación del espectador. El visitante es guiado de manera didáctica a lo largo del recorrido cuyo objetivo es conseguir su emancipación cultural y su alejamiento contemplativo del arte.

Dice Lissitzky que quería evitar que el espacio pareciera un zoo, con el público rodeado de animales diferentes al mismo tiempo. Justamente, si en otras ocasiones el espectador había sido inducido a una cierta pasividad por un tipo de obras que se mimetizaban con la pared, aquí su objetivo principal era conseguir lo contrario. La sala estaba tratada de tal manera que la impresión de las paredes que percibía el espectador cambiaba con cada uno de sus propios movimientos. Esto lo logró con un dispositivo óptico que, adelantándose al Op Art, distribuía a lo largo de las paredes de la sala una serie de listones verticales de lados de diferentes colores. Así, al caminar por el espacio, lo que antes era negro ahora se volvía blanco y viceversa. Se generaba un dinamismo óptico como consecuencia del movimiento. La interacción con el espacio podía llegar a ser física ya que el visitante tenía la facultad de empujar los elementos que servían de pantalla a las obras cuando alguno no le interesaba<sup>17</sup>.



5



6

5 y 6- *Kabinett der Abstrakten*, en el Provinzialmuseum de Hannover, en 1927-28.

Precisamente en estos montajes de 1926 y 1927-28 encontramos el punto culminante de las experimentaciones de El Lissitzky con el espacio.

Aún continuará trabajando en el diseño de exposiciones, pero poco a poco desaparecerá este interés primordial por la secuencia perceptiva del paseante. Aún así, es memorable el diseño del Pabellón Soviético para la Exposición Internacional de la Prensa en Colonia de 1928 en el que, a pesar del dinamismo del espacio, no parece ya que la interacción con el espectador sea un elemento principal del proyecto.

Quizás lo último que investigó El Lissitzky en esta línea, conservando siempre una preferencia total por el dinamismo en todos sus trabajos, sea el proyecto para la escenografía de la obra *Quiero un niño* de S. M. Tretiakov, en la puesta en escena de V. E. Meyerhold en 1928. En este proyecto el autor diseña un espacio-máquina complejo cuyo objetivo principal es que sea el espectador el que se mueva alrededor de la escena teatral. El dinamismo del público no se prevé únicamente en un solo plano, sino alrededor de la escena (en una especie de pasarela en tirabuzón) como si fuera una escalera de caracol por la cual el espectador activo busca su punto de vista personal y aquella información que necesita en cada momento.

Hay que tener en cuenta que en 1925 El Lissitzky decide volver a la Unión Soviética e integrarse en los planes estatales. Poco a poco, sus experimentos e investigaciones respecto al espacio y al espectador-paseante van cediendo su lugar al diseño gráfico, culminando en las magníficas aportaciones que hizo para la revista *USSR en construcción*.



7



8

7- Pabellón soviético en la Exposición Internacional de la Prensa (Prensa) en Colonia, en 1928.

8- El Lissitzky trabajando en la escenografía de la obra *Quiero un niño*, de S. M. Tretiakov, en la puesta en escena de V. E. Meyerhold en 1928.

Pero, ¿hemos agotado con este análisis todas las vinculaciones de la obra de Lissitzky en estos breves años? ¿Se explican suficientemente sus ideas atendiendo a todo este pensamiento contextual?

Creemos que no, que hay algo sustancial que no queda explicado suficientemente ni con la idea de dinamismo revolucionario, ni con la idea de artista sintético.

En las obras Proun, y sobre todo en el *Prounenraum* de 1923 y obras espaciales posteriores, aparece una muy particular atención a lo que le ocurre al sujeto, al espectador. Lissitzky cuida de manera extrema la percepción secuencial que se produce en la mente del individuo que ahora ya se está convirtiendo en visitante, paseante, caminante.... Esto no aparece ni en Tatlin ni en prácticamente ningún otro constructivista, suprematista, ¡ni incluso en ningún futurista!

¿Con qué nuevo concepto tropezó Lissitzky?

### **Antecedentes al espectador activo**

La atención al recorrido del espectador tiene una larga tradición tanto en el tiempo como en el espacio y su significado se ha mezclado con elementos bastante diversos.

La cultura oriental, por ejemplo, hace un uso amplio de este espectador activo desde los templos remotos, en los que el camino implica un ritual de purificación espiritual, hasta los jardines japoneses en los que el objetivo es articular una secuencia de estímulos de todos los sentidos para ofrecer una experiencia renovadora.

F. Carrieri vincula el recorrido por los lugares de fuerte impacto místico, como Carnac con sus hileras de megalitos, con la creación de las primeras arquitecturas egipcias con sus filas de columnas. Considera que el recorrido es un espacio inmaterial con significado simbólico-religioso, anterior al espacio arquitectónico<sup>18</sup>.

En Europa, desde las cavernas prehistóricas hasta las villas de Palladio o los jardines neoclásicos y barrocos, entre otros, aparecieron numerosas obras que invitaban a la experiencia corporal. La organización de los estímulos del visitante estaba pensada para que propiciaran determinados estados de ánimo: orden, nitidez y claridad cuando el ser humano domina las visuales de la obra y la comprende, o bien sorpresas, recovecos, descubrimientos y conmoción en otros casos. En todos ellos la marcha, el deambular paulatino del paseante por los diferentes hitos del camino, sirve para provocar un cambio interno en las personas. Un cambio interno o, sencillamente, una reflexión. Observemos como la secuencia del caminante es especialmente idónea para permitir con facilidad una analogía con la existencia: el ser humano se ve impelido a encontrarse con situaciones de todo tipo (obstáculos, atajos...) que la vida le pone en su camino.

Para S. Bann, los jardines ingleses del s. XVIII se entienden ya como una obra de arte total, síntesis de arquitectura, pintura y escultura<sup>19</sup>.

Obviamente el tamaño y el ritmo que se imprimen en el recorrido pueden ser usados de una manera impositiva, como en el caso de los grandiosos monumentos, o al contrario, cuando es de tamaño humano, favorecer la interiorización, la reflexión personal y la superación.

Parece que el espectador como individuo activo deje de interesar a las generaciones posteriores o quizás a la ideología del poder del arte. Resurge en algún comentario de arquitectura, como en las *Promenades* de Le Corbusier, o en las reflexiones de Bruno Zevi, otro teórico importante de la arquitectura. Es en un ámbito interdisciplinar mezcla de espacio, escultura y paisajismo donde vuelve a aparecer con más intensidad: Isamu Noguchi, con su doble herencia japonesa y norteamericana, sintetizó estas tradiciones en el conjunto de su obra, pero sobre todo en el *Jardin de la Paz* (1956-58) del edificio de la Unesco de París. En este caso el caminar pausado nos lleva a la reflexión sobre la guerra y la paz, sin perder de vista el edificio construido precisamente para el entendimiento de las diversas culturas de la tierra.

Prácticamente al mismo tiempo, en 1958, el mundo del arte parece recoger estas enseñanzas con los primeros *environments* de A. Kaprow ampliando los *assemblages neodadaístas* de tal manera que el espectador queda rodeado por la obra. La apelación al

espectador fue mucho más contundente en los *happenings* que vinieron a continuación. Y de esta manera, desde finales de los años 60 y 70, pasando por el *minimalismo*, llegamos a las actuales *instalaciones*. Se trata del tipo de obras artísticas que se ocupan con mayor intensidad de la interacción cuerpo-espacio del espectador, siendo éste su elemento esencial y estelar.

La *instalación* rodea al observador y al entrar físicamente en la obra deja que su intensidad le afecte plenamente: ... *lejos de imaginar al observador como un par de ojos sin cuerpo que contempla la obra desde la distancia, el arte de la instalación presupone un espectador corporal, cuyos sentidos del tacto, olfato y oído están tan activados y atentos como su sentido de la vista.*<sup>20</sup>

Es altamente indicativo que a menudo se haya relacionado la esencia peculiar del *caminante* con una actitud rebelde e inconformista. Esto se observa tanto en el caso de H. D. Thoreau como personaje político que encabezó la idea de desobediencia civil a mediados del siglo XIX, como en la nueva recuperación vanguardista del *deambular* realizada por el dadá, o en la *deriva* reivindicada por la *Internacional Letrista* como forma de rechazo al sistema.

Entrados ya en el siglo XXI, podemos observar una atención renovada al recorrido desde la arquitectura. Buen ejemplo de ello son los experimentos de los pabellones de la Serpentine Gallery de Londres, con arquitectos de la talla de Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Toyo Ito, Rem Koolhaas, Peter Zumthor, etc... Diversos artistas como Juan Muñoz, Louise Bourgeois, Castern Höller, Anish Kapoor, Doris Salcedo, Olafur Eliasson, realizaron también indagaciones experimentales del espacio en el enorme vacío de la Tate Modern de la misma ciudad. En la mayor parte de estos ejemplos, tanto artistas como arquitectos convergen en la búsqueda de una interacción y una complicidad con el espectador, a través de recorridos, espejos y otros elementos que sirvan para implicarlo. En algunos casos, la colaboración entre artistas y arquitectos fue representativa, como el proyecto del arquitecto noruego Kjetil Thorsen en colaboración con Olafur Eliasson en la edición del 2007 de la Serpentine Gallery. En 2011 la propuesta seleccionada fue la del arquitecto suizo Peter Zumthor que trabajó con el diseñador de jardines Piet Oudolf. Su trabajo fue un perfecto ejemplo de unión entre arquitectura y jardinería.

Este interés actual lo constatamos en la sorprendente exposición del año pasado de la Royal Academy of Art en la que algunos arquitectos internacionales montaron sus espacios de experimentación *en el interior* de las Salas de la Academia. Aunque el título de la exposición, *Sensing spaces* es ya suficientemente revelador, las preguntas que se hace Kate Goodwin, la *curator* de la exposición, son ya definitivas: *¿Puede una exposición ser concebida para que estimule a los visitantes a cuestionarse sus ideas sobre arquitectura y ponga a prueba su capacidad de modificarlas? ¿Podría tal experiencia despertar las percepciones del visitante respecto al espacio que le rodea, no sólo entre las paredes de la galería sino incluso más allá de ellas?*<sup>21</sup> y más adelante añade: *al encontrarnos con un edificio en su emplazamiento, nos movemos a través de él, lo percibimos, lo habitamos...*<sup>22</sup>

¡Parece que estuviéramos escuchando las reflexiones de El Lissitzky! Noventa y un años más tarde, Kate Goodwin tiene las mismas inquietudes y se hace las mismas preguntas que llevaron a El Lissitzky a realizar sus obras experimentales sobre el espacio...

El Lissitzky creía que sus dispositivos propiciaban la activación del visitante rescatándolo de su atonía contemplativa. En palabras de Isabel Tejeda Martín: *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*<sup>23</sup>.

Con estas estrategias El Lissitzky empujaba al espectador a pasar de un estado pasivo a otro activo, implicando el despertar de este Hombre Nuevo, de este Ser Humano Nuevo que se buscaba en los utópicos años 20. Ese ser humano que debía recoger el reto de la

renovación social que los grandes paradigmas de la historia le iban a poner delante justo en la siguiente década.

Así pues podemos concluir que la investigación del espacio que implica a un espectador consciente y activo va apareciendo y desapareciendo en la Historia del arte, de la arquitectura y del diseño. Lleva pareja una inquietud y una voluntad de renovación social.

¿Podremos algún día llegar a ser este Ser Humano Nuevo, activo, dinámico y autoconsciente?

---

<sup>1</sup> Del Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto al Museo Picasso de Málaga, y de allí hasta la Fundació Catalunya-La Pedrera de Barcelona.

<sup>2</sup> LISSITZKY, EI, "PROUN -NOT world visions, BUT- world reality", en LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie, *El Lissitzky: Life, Letters, Text*. Introduction by Herbert Read. Thames and Hudson, Londres, 1968, p.348.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.347.

<sup>4</sup> LISSITZKY, EI, "Proun Room Grosse Berliner Kuntstausstellung, 1923", en MERTINS, Detleff y JENNINGS, Michael W., *G An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film, 1923-1926*. Tate Publishing, London, 2010, p.99.

<sup>5</sup> MILNER, John. *El Lissitzky. Design*. Antique Collectors` Club, Suffolk, 2010 .p.23.

<sup>6</sup> director del Comisariado Popular de Educación (Narkompros).

<sup>7</sup> GRABAR, I., "Aktual'nye zadachi sovetsoi kul'ptury", *Iskusstvo*, nº ½, 1933/, en LODDER, Cristina, *El Constructivismo ruso*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p.273.

<sup>8</sup> LODDER, Cristina. *El Constructivismo ruso*. Alianza Editorial, Madrid, 1988. p.58.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>10</sup> (*suprematism*) *It will liberate all those engaged in creative activity and make the world into a true model of perfection. (...)*

*AFTER THE OLD TESTAMENT THERE CAME THE NEW- AFTER DE NEW THE COMMUNIST- AND AFTER THE COMUNIST THERE FOLLOWS FINALLY THE TESTAMENT OF SUPREMATISM.*

LISSITZKY, EI, "suprematism in world reconstruction ", en LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie, *El Lissitzky: Life, Letters, Text*. Introduction by Herbert Read. Thames and Hudson, Londres, 1968, p.331.

<sup>11</sup> LISSITZKY, EI, "New Russian Art: A lecture", en LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie, *El Lissitzky: Life, Letters, Text*. Introduction by Herbert Read. Thames and Hudson, Londres, 1968, p.334.

<sup>12</sup> MARGOLIN, Victor, "Leer a EL Lissitzky: de artista de vanguardia a diseñador al servicio del estado", en RUBIO, Oliva María (comisaria), *El Lissitzky. La experiencia de la totalidad*. Ed. La Fábrica , Madrid, 2014, p.85.

<sup>13</sup> INKhUK, Instituto de la Cultura Artística (1920-1924).

<sup>14</sup> TEJEDA MARTÍN, Isabel, "El Lissitzky y sus proyectos expositivos alemanes", RUBIO, Oliva María (comisaria), *El Lissitzky. La experiencia de la totalidad*. Ed. La Fábrica , Madrid, 2014, p. 142 .

<sup>15</sup> *We reject the thousand-year-old error that sees the static as the only element of art. We affirm the cinematic as a new element of art. As an essential feature of the expression of our age.*

GABO, N. y PEVZNER, N. "Here comes the new engeer", en MERTINS, Detleff y JENNINGS, Michael W., *G An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film. 1923-1926*. Tate Publishing, London, 2010, p.99.

<sup>16</sup> MARGOLIN, Victor, *The struggle for Utopia.Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*. University of Chicago Press, Chicago, 1997, p.73.

<sup>17</sup> *... now our design should make the man active. This should be the purpose of the room.*

LISSITZKY, EI, "EXHIBITION ROOMS ", en LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie, *El Lissitzky: Life, Letters, Text*. Introduction by Herbert Read. Thames and Hudson, Londres, 1968, p.366-367 (typescript in the Niedersächsisches Landesmuseum, Hanover, published in Die zwanziger Jahre in Hannover, Hanover, 1962).

- 
- <sup>18</sup> CARERI, Francesco; *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2009.
- <sup>19</sup> BANN, Stephen; "La sculpture anglaise et la tradition du paysage" en *Artstudio* nº 10, Otoño, Ed. Artstudio, Paris, 1988, p.28.
- <sup>20</sup> BISHOP, C., *Installation art. A Critical History*. Ed. Tate Publishing, London, 2008, p. 7.
- <sup>21</sup> GOODWIN, Kate, "Curator's Preface", en WILSON, V. y NEVILLE, T. (project editors). *Sensing Spaces*. Ed. Royal Academy of Arts, London, 2014. p. 35.
- <sup>22</sup> *Ibid.*, p.37.
- <sup>23</sup> TEJEDA MARTÍN, Isabel, "El Lissitzky y sus proyectos expositivos alemanes", RUBIO, Oliva María (comisaria), *El Lissitzky. La experiencia de la totalidad*. Ed. La Fábrica, Madrid, 2014, p. 150.

## BIBLIOGRAFIA

- BANN, Stephen; "La sculpture anglaise et la tradition du paysage" en *Artstudio* nº 10, Otoño, Ed. Artstudio, Paris, 1988.
- BISHOP, C., *Installation art. A Critical History*. Ed. Tate Publishing, London, 2008.
- CARERI, Francesco; *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2009.
- GABO, N. y PEVZNER, N. "Here comes the new engээр", en MERTINS, Detleff y JENNINGS, Michael W., *G An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film*. 1923-1926. Tate Publishing, London, 2010.
- GOODWIN, Kate, "Curator's Preface", en WILSON, V. y NEVILLE, T. (project editors). *Sensing Spaces*. Ed. Royal Academy of Arts, London, 2014.
- GRABAR, I., "Aktual'nye zadachi sovetskoi skulptury", *Iskusstvo*, nº ½, 1933/, en LODDER, Cristina, *El Constructivismo ruso*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- LISSITZKY, EI, "EXHIBITION ROOMS", en LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie, *El Lissitzky: Life, Letters, Text*. Introduction by Herbert Read. Thames and Hudson, Londres, 1968, (typescript in the Niedersächsisches Landesmuseum, Hanover, published in Die zwanziger Jahre in Hannover, Hanover, 1962).
- LISSITZKY, EI, "New Russian Art: A lecture", en LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie, *El Lissitzky: Life, Letters, Text*. Introduction by Herbert Read. Thames and Hudson, Londres, 1968.
- LISSITZKY, EI, "PROUN -NOT world visions, BUT- world reality", en LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie, *El Lissitzky: Life, Letters, Text*. Introduction by Herbert Read. Thames and Hudson, Londres, 1968.
- LISSITZKY, EI, "Proun Room Grosse Berliner Kuntsausstellung, 1923", en MERTINS, Detleff y JENNINGS, Michael W., *G An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film*, 1923-1926. Tate Publishing, London, 2010.
- LISSITZKY, EI, "suprematism in world reconstruction", en LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie, *El Lissitzky: Life, Letters, Text*. Introduction by Herbert Read. Thames and Hudson, Londres, 1968.
- LOODER, Cristina. *El Constructivismo ruso*. Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- MARGOLIN, Victor, "Leer a EL Lissitzky: de artista de vanguardia a diseñador al servicio del estado", en RUBIO, Oliva Maria (comisaria), *El Lissitzky. La experiencia de la totalidad*. Ed. La Fábrica, Madrid, 2014.
- MARGOLIN, Victor, *The struggle for Utopia. Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*. University of Chicago Press, Chicago, 1997.
- MILNER, John. *El Lissitzky. Design*. Antique Collectors' Club, Suffolk, 2010.
- TEJEDA MARTÍN, Isabel, "El Lissitzky y sus proyectos expositivos alemanes", RUBIO, Oliva María (comisaria), *El Lissitzky. La experiencia de la totalidad*. Ed. La Fábrica, Madrid, 2014.