

Infolio

05 | abril 2016

LISSITZKY EN LA ALEMANIA DE WEIMAR

Anna Glazova

infolio | 05 2016 | ISSN 2255-4564

Resumen. El Lissitzky fue arquitecto, diseñador y artista de vanguardia. Tras la revolución rusa de 1917 participó en la vida cultural y artística de la nueva nación en muy diversas actividades. A principios de 1922 viajó a Alemania, que vivía por entonces bajo el enorme impacto de la hiperinflación y asistía a un lento pero progresivo crecimiento de las fuerzas políticas nacionalistas y de extrema derecha. Lissitzky sirvió de vínculo entre los creadores alemanes y rusos con la publicación de revistas y con otras iniciativas similares. Mantuvo una intensa actividad cultural hasta que en 1925 se viera obligado a volver a su país natal donde continuaría una relevante carrera como arquitecto, gráficas y diseñador de exposiciones.

Palabras clave: teoría del arte, diseño, El Lissitzky, suprematismo, dadaísmo, constructivismo, Tatlin, República de Weimar, Merz, proun, Pressa,.

2016. Infolio. El texto de este artículo está protegido por copyright. Los derechos corresponden a su autora.
Traducción y notas: Eugenio Vega

Lissitzky en la Alemania de Weimar

Elizar Morduchivitch Lissitzky nació el 23 de noviembre de 1890 en la localidad de Pochinok, varias millas al sureste de Smolensk, en el seno de una acomodada familia judía. Lissitzky pasó su infancia en Vitebsk y durante los años de la escuela secundaria vivió con sus abuelos en Smolensk. Su padre era un judío occidentalizado con los ideales propios de los judíos asimilados del cambio de siglo.¹ Aunque tenía un trabajo seguro, tan pronto como dispuso de suficiente dinero emigró a los Estados Unidos con la idea de que su esposa le siguiera más tarde. Antes de tomar ninguna decisión, la madre de Lissitzky, de ideas mucho más tradicionales que su marido, pidió consejo al rabino que la convenció para que se quedara. Así que su padre tuvo que volver y Elizar finalmente se crió en Rusia.² Sophie Küppers, la esposa de Lissitzky, escribirá más tarde que su marido había heredado los rasgos de sus padres; en realidad, era una identidad formada por muchos diferentes orígenes, un conglomerado al que contribuyó, en cierta medida, la tradición judía oriental.

Siendo niño, Lissitzky demostró su indudable talento: a la edad de trece años recibió formación de un pintor judío, Jehuda Pen, y a los quince años aprendía dibujo por su propia cuenta.³ Había por entonces un número limitado de plazas para los judíos en las universidades porque en 1909 se trasladó a Alemania para estudiar arquitectura una vez que le fuera negado el ingreso en la Academia de Artes en San Petersburgo.⁴ No es de extrañar que Lissitzky decidiera estudiar arquitectura, no sólo porque fuera “bueno con las matemáticas”,⁵ sino también por su interés en las artes aplicadas. En una carta a Sophie Küppers en agosto de 1923, escribía:

“He encontrado notas de 1911 (también de 1912) con mis intuiciones artísticas de entonces cuyo significado y expresión podría firmar hoy”.⁶

En 1914, poco después de que comenzara la guerra Lissitzky volvió a Rusia y un año después, en 1915, recibió su diploma como arquitecto en Moscú. Durante sus años de estudios en Darmstadt, en Alemania, había visitado Francia e Italia donde “hizo más de 1.200 kilómetros a pie, dibujando bocetos y estudiando”.⁷ Por extraño que pueda parecer, Lissitzky vivió durante largos periodos de tiempo en los años veinte en una Alemania, la cuna del antisemitismo que estaba volviéndose fascista, sin que sufriera, al menos aparentemente, ningún problema serio por su origen étnico. La personalidad de Lissitzky era un caso interesante desde un punto de vista psicológico: se sentía como en su propia casa tanto en la Rusia soviética como en la Alemania de Weimar o en la Suiza neutral y capitalista; fue igualmente brillante como ilustrador de libros, pintor, arquitecto, tipógrafo o fotógrafo; hablaba con fluidez tres idiomas, aunque su alemán escrito mostraba ciertas peculiaridades de influencia Yiddish. Era bastante opuesto, por ejemplo, a su colega húngaro de la Bauhaus Laszly Moholy Nagy.

1. Películas yiddish como “Jiddl mitn Fiddl” (1936), “Oriente y Occidente” (1923), ambas protagonizadas por la actriz de cabaret Molly Picon, o la novela de Elias Canetti “Juden auf Wanderschaft” muestran claramente la geografía de la emigración Ashkenazi: Fuera de la Stedl (una pequeña población de Europa del Este poblada por judíos), a través de Europa Occidental, con destino final en los Estados Unidos.

2. Toda la información de Lissitzky-Küppers, Sophie, *El Lissitzky: Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1976.

3. Eindhoven: Municipal Van Abbemuseum, Madrid: Fundación Caja de Pensiones, París: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/ARC, 1990. p. 14.

4. *Ibidem*

5. Lissitzky-Küppers, Sophie. “*Erinnerungen und Briefe*”. *El Lissitzky: Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1976. (11-99) p. 12.

6. Citado originalmente en lengua alemana en el texto original: „Ich habe Notizen von 1911 gefunden (also vor 12 Jahren) über meine Kunstanschauungen, deren Sinn und Ausdruck ich heute noch unterzeichnen kann”. Lissitzky-Küppers, Sophie. “*Erinnerungen und Briefe*”. *El Lissitzky: Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1976. (11-99) p. 26.

7. Eindhoven: Municipal Van Abbemuseum, Madrid: Fundación Caja de Pensiones, París: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/ARC, 1990. (14-26) p. 8.

Lissitzky consiguió integrar elementos judíos en sus *Figurinnenmappe*, (por ejemplo en “Puteshestvennik po vsem Beckham”, *Los viajeros por el tiempo*, obviamente una alusión a Ahasverus, el judío eterno). Y en una buena parte de sus *Prouns*, como señalan Nancy Perloff y Eva Forgacs, donde las letras hebreas construían en buena medida la composición.⁸ También lo hizo en su ilustración del relato breve de Ilja Ehrenburg “Shifs-Karta” de 1922, donde Lissitzky utilizó el mismo motivo, dos letras hebreas en la palma de la mano. En “Pei nun” (aquí yace) Perloff y Forgacs ven una declaración del “fin de la vieja vida de los judíos de Europa del Este y del mundo presoviético y prerevolucionario”. Pero yo sugeriría una interpretación más obvia: la colección de historias de Ehrenburg fue titulada “shest’povestey o ljogkikh koncakh” (Seis historias sobre el final de la luz), por lo que “aquí yace” puede leerse literalmente en el sentido de final, de una vida que concluye. De nuevo utiliza las letras hebreas de manera sincrética, combinándolas con un diagrama, una línea de texto en inglés, la silueta de un barco de motor y una bandera estadounidense.⁹

Esta ilustración también es notable en lo que respecta a la imagen de la palma superpuesta: aparecía en otros trabajos de Lissitzky como su famoso autorretrato fotográfico, en su anuncio comercial de Pelikan o en la portada para el anuario *Vkhutemas*. La palma de la mano levantada, junto con la brújula, aparecía en sus fotografías y pinturas para expresar la idea del nuevo artista, el “constructor”, cuyo pincel era reemplazado por un compás.

Una de las ilustraciones para las “seis historias” de Ehrenburg, titulada “Tatlin trabajando en un monumento”, muestra al constructivista ruso con un enorme compás en el lugar de su ojo derecho. Este dibujo de 1922 guarda cierta relación con el collage de Raoul Hausmann “Tatlin en casa” (1920) con el que mantiene algunas similitudes, pero del que le separan diferencias en la interpretación de la personalidad del artista. En un ensayo sobre las relaciones entre Lissitzky y el dadaísta berlinés Raoul Hausmann, K. Michael Hays señalaba:

“El artista, representado [en el dibujo de Lissitzky] como Tatlin, se convierte en el “Zhiznestoitel”, o constructor de una nueva forma de vida, que trabaja activamente para lograr un nuevo orden. Ese orden lo proporcionan también las composiciones *Proun*, abstracciones geométricas en diagonal organizadas en capas, que incorporan el sentido de cambio dinámico desencadenado por la Revolución. En el Tatlin de Hausmann, en cambio, el artista aparece rodeado por imágenes de dinamismo y, tal vez, de ciencia (¿el mapa? ¿el maniquí anatómico?), Incluyendo dos de los símbolos favoritos de Lissitzky: la rueda y la hélice”.¹⁰

La diferencia entre estas dos imágenes reside en que, para Lissitzky, Tatlin es un “constructor de la nueva vida”, mientras que desde el punto de vista de Hausmann, es un operario del nuevo arte mecánico (*Monteur der Maschinenkunst*). Tanto Hausmann como Lissitzky muestran a Tatlin que se ayuda de una utilidad técnica para ampliar su visión. Si el Tatlin de Hausmann es alguien anónimo que puede ver los interiores de un maniquí, el de Lissitzky es una suerte de declaración del ingeniero artista que sostiene un boceto con conceptos matemáticos, un dibujo técnico en la pizarra y que utiliza la brújula para construir el “monumento” sobre la base de estos materiales. Mientras que en el caso de Hausmann es imposible caracterizar el “dispositivo” para la extensión de la visión, en el caso Lissitzky se trata del compás de siempre, el dispositivo del arquitecto racional, algo que él mismo ya no usaba. En 1926 Lissitzky escribió:

8. Perloff, Nancy and Eva Forgacs. *Monuments of the Future: Designs by El Lissitzky*, Los Angeles: Getty Research Institute, 1998. p. 4.

9. Puede verse una ilustración en Perloff, Nancy and Eva Forgacs. *Monuments of the Future: Designs by El Lissitzky*, Los Angeles: Getty Research Institute, 1998. p. 5.

10. Hays, K. Michael. “Photomontage and Its Audience: El Lissitzky Meets Berlin Dada.” *The Avant-Garde Frontier: Russia Meets the West, 1910-1930*, ed. Gail Harrison Roman and Virginia Hagelstein Marquardt. Gainesville: University Press of Florida, 1992. (169-196). P. 174.

“Mis ojos. Los objetivos y las lentes, los instrumentos de precisión y las cámaras réflex, el cine de cámara lenta y rápida, los rayos y las radiaciones X, Y, Z tienen todavía 20, 2.000, 2 000.000 ojos afilados, sin brillo, que exploran mi frente”.¹¹

Lissitzky no mitificaba a la máquina a la manera que lo hacían los dadaístas, con esa mezcla de admiración y temor que mostraban, ni tampoco elogiaba la tecnología pura; quería usar las innovaciones tecnológicas para el arte, y el arte para el cliente (como en sus anuncios comerciales de Pelikan), para la sociedad (como en las fotografías de propaganda) y para la vida. Promovió el arte aplicado en su sentido más trascendental: “¿La onda de radio es ‘abstracta’ o ‘naturalista’?”.¹² Pretendía que sus obras fueran esencias, que penetraran en todos los aspectos de la vida para crear un nuevo mundo. Toda la historia del arte llevaba, según él, al cuadrado negro de Malevich. A partir de ahí era el momento para empezar a construir sobre esa superficie negra, con el conocimiento del pasado y el potencial técnico de la modernidad.¹³

La visita de Lissitzky a Alemania entre 1921 y 1923

Cuando Lissitzky llegó a Alemania a finales de 1921 era ya un artista con experiencia en las articuladas tendencias revolucionarias. Desde el comienzo de la Revolución había sido miembro de la comisión técnica que había creado la primera bandera soviética (al menos así lo afirmaba) y había diseñado (junto con sus alumnos de la cooperativa de trabajadores artísticos de Vitebsk) la tribuna de Lenin. En este periodo terminó también sus *Prouns* y sus ilustraciones para libros judíos.

Se ha especulado, a partir de una sugerencia hecha por Sophie Lissitzky-Küppers, que Lissitzky había sido enviado en ese primer viaje a Alemania de manera oficial. Pero Kai-Uwe Hemken, que ha investigado sobre este asunto en los archivos, encontró evidencias de que esa visita de Lissitzky no fue planeada por ningún funcionario.¹⁴ Sin embargo, a pesar de esa constatación, Lissitzky puede considerarse, hasta cierto punto, un representante cultural ruso en la Alemania de aquellos años; Hemken considera que para Lissitzky ese papel “oficial” representaba una oportunidad única para darse a conocer en los ambientes artísticos de Berlín, y señala que también el *Novembergruppe* obtenía alguna ventaja por incluir la obra de Lissitzky en sus exposiciones, pues por el solo hecho de su participación el grupo podía rebatir la acusación de ser un colectivo apolítico.¹⁵ Por otra parte, Lissitzky fue uno de los primeros artistas revolucionarios rusos que podían proporcionar información directa sobre los nuevos movimientos en la política y el arte que estaban teniendo lugar en lo que por entonces comenzaba a ser la Unión Soviética.

Hacia 1922 la comunidad rusa en Berlín ascendía a unos 100.000 residentes que, con el bloqueo de Rusia, apenas tenía ocasión de obtener información suficientemente veraz sobre lo que estaba pasando en su país de origen. Lissitzky participó en los acalorados debates sobre el futuro de la Unión Soviética en los cafés y talleres del barrio ruso (en el cabaret *Das blaue Vogel* y en el café *Nollendorfplatz* que Sophie Lissitzky-Küppers menciona en su libro de memorias,¹⁶ y con ello produjo un notable impacto en muchos de sus nuevos conocidos, entre ellos Ilya Ehrenburg. En fecha tan temprana como la primavera de 1922, Ehrenburg y Lissitzky organizaron la revista trilingüe *Vetsch* (Objeto), publicada en ruso, alemán y francés, aunque la mayoría de los textos fueron escritos

11. „Meine Augen: Die Objektive und Okulare, die Präzisionsinstrumente und Spiegelreflexkameras, das Kino mit der Zeitlupe und Zeitraffer, die Röntgen- und X, Y, Z Strahlen haben in meine Stirn noch 20, 2000, 2 000 000 haarscharfe, geschliffene, abtastende Augen gesetzt.“ Lissitzky, El. "Der Lebensfilm von El bis 1926." Lissitzky-Küppers, Sophie. El Lissitzky: Erinnerungen, Briefe, Schriften, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1976. p. 329.

12. Lissitzky, El. "Der Lebensfilm von El bis 1926." Lissitzky-Küppers, Sophie. El Lissitzky: Erinnerungen, Briefe, Schriften, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1976. p. 329.

13. Comparar con la suprematista Historia de dos cuadrados.

14. Hemken, Kai-Uwe. El Lissitzky: Revolution und Avantgarde, Cologne: DuMont Buchverlag, 1990. p. 12.

15. Ibid.

16. Lissitzky-Küppers, Sophie. "Erinnerungen und Briefe". El Lissitzky: Erinnerungen, Briefe, Schriften, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1976. (11-99). p. 21.

en ruso. Esa publicación parecía destinada a servir como medio de intercambio cultural entre los “maestros rusos y europeos” (russischen und westeuropäischen Meistern).¹⁷ Su objetivo era informar a los rusos sobre Occidente y a los occidentales sobre lo que sucedía en Rusia. De esta forma Lissitzky aceptaba el papel de “mensajero de la nueva Rusia”, que le impedía dejar de mirar hacia su propio país: Sophie Lissitzky describía el objetivo de la revista de la siguiente manera:

“En primer lugar, acercar a los creadores de Rusia al último arte occidental que se conocía en Europa, y en segundo, informar en Europa Occidental del arte y la literatura rusos”.¹⁸

Es significativo que la primera misión de *Vetsch* fuera informar a los artistas rusos acerca de los artistas de Europa Occidental y no al revés. Esto indica el deseo del propio Lissitzky de aprender más de sus colegas en lugar de hacer propaganda de la revolución en Alemania. Hemken, sin embargo, afirma que el contenido de la revista se centró en la propaganda: “su intención propagandista está fuera de toda duda”.¹⁹ Aunque tal cosa sea cierta en gran medida, no explica toda la verdad: a lo largo de la declaración sobre el nuevo arte, Lissitzky sólo deja ver esa intención en el contexto político. El número incluía ensayos sobre eventos culturales internacionales (por ejemplo, exposiciones en Venecia o Berlín), sobre literatura rusa e italiana, reseñas de teatro o un artículo de Raoul Hausmann, “Optophonetics”. Hemken podría estar en lo cierto cuando sugiere que Lissitzky se dirigía principalmente a los emigrantes rusos en Berlín, pero que buscaba también un público interesado en ese nuevo arte y en cómo aplicarlo para el arte y contribuir a un determinado *milieu* político. En la parte introductoria del primer número de *Vetsch*, escribió:

“La aparición de *Veshch* es una señal de que ha comenzado el intercambio de “objetos” entre jóvenes rusos y maestros de Europa Occidental. [...] Consideramos las tácticas negativas de los dadaístas [...] como anacrónicas. Ha llegado el momento de construir en terreno abierto. Lo que se ha agotado morirá de todos modos, sin nuestra ayuda. [...] Consideramos que el triunfo del método constructivo es esencial para nuestro presente. Lo vemos no sólo en la nueva economía y en el desarrollo de la industria, sino también en la psicología de nuestros contemporáneos del arte.

Veshch promoverá el arte constructivo, cuya misión no es, después de todo, embellecer la vida, sino organizarla”.²⁰

En mayo de 1922 Lissitzky participó en el Congreso de artistas que tuvo lugar en Düsseldorf y donde se esperaba que se formase la “Union der Konstruktivisten”, cosa que nunca ocurrió. Sin embargo apareció un nuevo grupo de constructivistas de varios países como consecuencia de aquella convocatoria que incluía a Lissitzky, Hans Richter o Werner Graeff, y que puso en marcha una nueva revista, *G Material zur elementaren Gestaltung*.²¹

La aparición de *Vesch* y el hecho de participar en el proyecto internacional *G*, demuestran que los intereses de Lissitzky sobrepasaban claramente los que se asocian con la propaganda. En el primer número de *G* publicó Lissitzky su diseño del espacio *Proun* (Prounen Raum), realizado durante la *Große Berliner Ausstellung*, la exposición que tuvo lugar en Berlín en 1923. Hemken señala que esa iniciativa fue una demostración clara en contra de la política de la cultura de Weimar, no sólo en la

17. Hays, K. Michael. "Photomontage and Its Audience: El Lissitzky Meets Berlin Dada." *The Avant-Garde Frontier: Russia Meets the West, 1910-1930*, ed. Gail Harrison Roman and Virginia Hagelstein Marquardt. Gainesville: University Press of Florida, 1992. (169-196)

18. „1. Die in Rußland Schaffenden mit der neuesten westeuropäischen Kunst bekannt zu machen und 2. Westeuropa über die russische Kunst und Literatur zu informieren". (2, p. 21)

19. Hemken, Kai-Uwe. *El Lissitzky: Revolution und Avantgarde*, Cologne: DuMont Buchverlag, 1990. p. 24.

20. De la traducción de Lissitzky, El. "Die Blockade Rußlands geht ihrem Ende entgegen." *El Lissitzky: Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1976. (344-345)

21. Hemken, Kai-Uwe. *El Lissitzky: Revolution und Avantgarde*, Cologne: DuMont Buchverlag, 1990. p. 30.

forma, sino también por la participación de un artista ruso revolucionario en la mayor exposición de arte de aquel periodo.

En ese mismo año Lissitzky participó en la *1. Russischen Kunstausstellung*, la primera exposición de arte ruso que tuvo lugar en Alemania. Durante la exposición se presentó una conferencia, de la que Victor Margolin en su libro *The Struggle for Utopia*, transcribía la siguiente declaración de Lissitzky:

“Sólo ahora nos damos cuenta que surgieron a un mismo tiempo los mismos problemas en Europa que en nuestro país. Me refiero a *De Stijl* en Holanda, al nuevo movimiento de Hungría, Alemania y a otros parecidos. [...] Tras un período de gran ímpetu, el mundo va hacia una rutina estancada. Sin embargo, estamos seguros de que nuestra vitalidad y nuestro instinto de conservación volverá a poner en movimiento nuestras fuerzas. Entonces, no sólo nuestros logros, sino también nuestros experimentos fallidos darán frutos para los maestros dedicados conscientemente a la creación en todos los países”.

Esto hizo que la posición de Lissitzky fuera algo ambigua:

“A pesar de que se presentaba a sí mismo como un hombre que había participado activamente en la creación de nuevas formas de arte en Rusia, trataba también de defender un arte que trascendía las diferencias políticas, tomando postura en contra de los constructivistas rusos”.²²

En 1923 Lissitzky visitó Hannover junto con sus amigos dadaístas e hizo amistad con Sophie Küppers, quien llegaría más tarde a ser su esposa. Sophie, que dirigía por entonces la Kestner Gesellschaft,²³ estaba fascinada con su obra que consideraba una oposición a las técnicas e ideas tanto de los dadaístas como de los expresionistas.²⁴ Lissitzky recibió una oferta de la Kestner Gesellschaft para mostrar una colección de litografías y en la primavera de 1923 estaba ya preparada la primera *Kestner Mappe* junto con los *Prouns* para ser exhibidos. Todas las obras de esa primera *Kestner Mappe* se vendieron casi de inmediato, por lo que pidieron a Lissitzky que preparase otra nueva colección de litografías; ya tenía materiales para ello desde su época en Vitebsk, bocetos de los trajes de la ópera “Pobeda nad solncem” (Sieg über die Sonne), que era un trabajo en equipo con Kruchyonykh, Malevitch, Matyushin y Khlebnikov. Recuerda su esposa que “Lissitzky quedó muy satisfecho con la perfecta estampación de sus litografías”,²⁵ no hubiera encontrado posibilidades tecnológicas parecidas en la Rusia post-revolucionaria de aquel momento, porque no existía ninguna comprensión por sus *Prouns* abstractos. En 1922 Anatoli Lunacharski, jefe del *Narkompros*, el Comisariado del Pueblo para la Ilustración, explicaba a un grupo de delegados extranjeros a la Internacional Comunista lo siguiente:

“En la sociedad burguesa, los futuristas [los artistas de vanguardia] eran hasta cierto punto perseguidos y se consideraban revolucionarios en lo que tenía que ver con las artes. Era natural que pronto sintieran cierta simpatía por la revolución y se vieran atraídos por ella cuando ésta les tendió la mano. [...] Hay que confesar que, por encima de todo, era mi mano la que se tendía. La extendí no porque admirase sus experimentos [...] sino porque en la política general de *Narkompros* necesitábamos un colectivo serio de fuerzas artísticas creativas. Y lo encontré casi

22. Margolin, Victor. *The Struggle for Utopia*, Chicago: The University of Chicago Press, 1997. p. 70.

23. Tras la repentina muerte de Paul Erich Küppers, Sophie tuvo que hacerse cargo de la Kestner-Gesellschaft, cuya gestión ya llevaba con su primer marido, aunque el director oficial fuera Eckard von Sydow. Lissitzky-Küppers, Sophie. “Errinerungen und Briefe.” *El Lissitzky: Errinerungen, Briefe, Schriften*, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1976. (11-99) p. 23.

24. Lissitzky-Küppers, Sophie. “Errinerungen und Briefe.” *El Lissitzky: Errinerungen, Briefe, Schriften*, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1976. (11-99) p. 25.

25. Lissitzky-Küppers, Sophie. “Errinerungen und Briefe.” *El Lissitzky: Errinerungen, Briefe, Schriften*, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1976. (11-99) p. 25.

exclusivamente allí, entre los llamados artistas de “izquierda”. De hecho, algo parecido sucedió también en Hungría y en Alemania. [...] Sí, yo extendí mi mano a los “izquierdistas”, pero ni el proletariado y ni los campesinos hicieron lo mismo”.²⁶

Lunacharski quería dar a entender que ese arte “izquierdista” no significaba nada para el proletariado ni para los campesinos, por lo que, como K. Michael Hays señalaba:

“Al proponer formas de mecanización, agitación o negación sin concesiones, al eliminar de forma consciente toda referencia al pasado, y criticar el presente, el arte de oposición a menudo apareció como algo destructivo u hostil, no sólo para el viejo orden, sino para la vida misma”.²⁷

Los *Figurinenmappe* para “Pobeda nad sóltsem” pueden servir como buen ejemplo de ello: las cifras no representan seres humanos, sino “construcciones”, híbridos entre humanos y robots (especialmente en los ejemplos del trotamundos y el locutor). El asunto es que los *Figurinnen* no estaban destinados a ser trajes para los actores, sino actores en si mismos, una parte de la máquina escénica (Bühnenmaschinerie). Aunque esa maquinaria debiera representar la idea de la industrialización, no era fácil, en opinión de Lunacharski, que un proletario o un campesino de entonces llegaran a entenderlo.

A principios de los años veinte Lissitzky estaba mucho más preocupado por la revolución en el arte que por la Revolución en si misma; había llegado a Alemania en busca de nuevos contactos con artistas y con lo que hacían, y en busca de audiencia para sus propias obras, porque conectaba mucho mejor con lo que representaba la Alemania de Weimar donde encontró el reconocimiento deseado.

Con ciertas reservas puede considerarse un enviado de la Rusia revolucionaria que, sin duda, aceptó la Revolución y ese papel de representante le ayudó a hacerse con un sitio en los círculos artísticos alemanes.

El periodo entre 1924 1928

Más o menos cuando tuvo lugar su primer encuentro con Sophie Küppers, Lissitzky enfermó de tuberculosis. Para su curación era necesario un tratamiento en Suiza y en 1925 fue acogido por Hans Arp, su esposa y Mark Stam en Zurich, de donde más tarde se mudaría a Locarno. Durante su estancia en el sanatorio, trabajó en la confección de anuncios comerciales para Pelikan porque no había otra manera de pagar el tratamiento médico. En una carta a Sophie Küppers se quejaba de este trabajo:

“Todo esto me tiene cansado, pero me están encargando un buen número de diseños”.²⁸

Para crear esos anuncios Lissitzky aprovechó la experiencia que había adquirido en el diseño de portadas para los libros de la Skythen Verlag, una editorial rusa de Berlín. Hemken señala que esos libros requerían una “solución gráfica” (angewandte Grafik)²⁹ porque en aquellos tiempos de hiperinflación era demasiado caro publicar libros de calidad. Las ediciones de la Skythen Verlag se producían masivamente, de manera que esos encargos significaban una fuente regular de ingresos. Por otro lado, ese trabajo, junto con el “Skaz pro dva kvadrata” (la Historia de dos cuadrados) era un

26. Fitzpatrick, Sheila. *The Commissariat of Enlightenment: Social Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921*. Cambridge: Harvard University Press, 1970. p. 172.

27. Hays, K. Michael. “Photomontage and Its Audience: El Lissitzky Meets Berlin Dada.” *The Avant-Garde Frontier: Russia Meets the West, 1910-1930*, ed. Gail Harrison Roman and Virginia Hagelstein Marquardt. Gainesville: University Press of Florida, 1992. (169-196).p. 187.

28. Lissitzky-Küppers, Sophie. “Errinerungen und Briefe”. *El Lissitzky: Errinerungen, Briefe, Schriften*, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1976. (11-99) p. 27.

29. Hemken, Kai-Uwe. *El Lissitzky: Revolution und Avantgarde*, Cologne: DuMont Buchverlag, 1990. p. 54.

ejemplo de sus revolucionarias ideas sobre la concepción total del libro, resumidas por el propio Lissitzky en un artículo publicado en la revista *Merz* en julio de 1923. Ese nuevo concepto se basaba en aplicar al texto efectos ópticos:

“Óptica en lugar de fonética, Las palabras en la superficie impresa se ven, no se oyen”.³⁰

Tanto en el “Skaz” (dos cuadrados) como en el libro de Maiakovski “*dlja golosa*”, Lissitzky utilizó pictogramas; en el primer caso como parte del texto, en el segundo, en lugar de la numeración de las páginas. Pero el enfoque innovador no impedía a Lissitzky usar sus ideas para hacer algo de dinero. Probablemente su actitud fue de un lado a otro según evolucionaban los procesos políticos en su país natal: En 1922, Lenin implementó la Nueva Política Económica que se suponía iba a ayudar al país de reciente creación en su desarrollo económico. La NEP se puede resumir como una versión del “capitalismo aplicado” para los jóvenes soviéticos que necesitaban capital inicial. Jean Leering también hace hincapié en este aspecto en su ensayo *El dilema del Lissitzky*:

“Cuando [Lissitzky] regresó a Moscú, a mediados de 1925, se encontró con que su obra más reciente [la tipografía, la fotografía y el *Wolkenbügel*] habían sido una buena preparación para el cambio de situación que se había producido en las artes visuales desde que salió del país (a finales de 1921 o principios de 1922). Este cambio fue, aunque no directamente, resultado de la nueva política económica que Lenin había introducido en 1921 como respuesta a la creciente inquietud que causaba en toda Rusia la escasez de alimentos y otras necesidades similares. Lenin y sus asesores querían estimular la producción, y eso significaba que había menos dinero para las artes. Las instituciones culturales de nueva creación tenían que ser autosuficientes en la medida de lo posible, y los artistas se vieron obligados a obtener sus ingresos a través de los viejos principios del mercado”.³¹

Con los anuncios de Pelikan, Lissitzky dio un paso adelante hacia la publicidad de la imagen, es decir, al uso de una imagen o de una constelación de imágenes con una orientación psicológica, con la idea de que la gente ve el producto anunciado como algo que “está al día”. Para los anuncios de la tinta Pelikan, Lissitzky tomó prestada de Moholy-Nagy la técnica del fotograma, algo nuevo por entonces que podía expresar la esencia de lo “moderno”. En 1924, en la tercera edición de *ABC*, Lissitzky escribió en colaboración con Mark Stam:

“La publicidad se ha convertido en una necesidad para la comunidad actual, una sucesión de competidores. La publicidad funciona en la audiencia a través de mensaje, aún más que por la propaganda, por la sugerencia. Para una publicidad con un propósito esencialmente psicológico, es necesario que el reconocimiento quede fuera de una visión clara de la materia dada”.³²

Una expresión de esta idea, que podría servir como tema para la *Kulturkritik* de Theodor Adorno, es la palabra “útil”, que parece ser la clave de su método.

En 1925 Lissitzky vio como no era prorrogado el visado que le permitía a residir en Suiza y tuvo que regresar a Moscú en junio de ese mismo año. A poco de llegar, en julio, comenzó a trabajar en la revista *ASNOVA* y poco después se convirtió en profesor en el Instituto *Vkhutemas*. Desde ese

30. Lissitzky, El. "Topografie der Typographie." Lissitzky-Кёppers, Sophie. *El Lissitzky: Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1976. (360-361).

31. Leering, Jean. "Lissitzky's Dilemma." *El Lissitzky: Architect, Painter, Photographer, Typographer*, ed. Jan Debbaut. Eindhoven: Municipal Van Abbemuseum, Madrid: Fundación Caja de Pensiones, Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/ARC, 1990. (56-66) p. 58.

32. Lissitzky, El and Mark Stam. "Reklame." 1924. *ABC - Beiträge zum Bauen*, ed. Mark Stam and Hans Schmidt. Reprint der Technischen Hochschule Eindhoven. Eindhoven, 1969, 1. 1924. p. 7.

momento, Lissitzky recibió más y más pedidos oficiales, en su mayoría arquitectónicos. Al principio, se sentía bastante abrumado con la naturaleza del trabajo y se quejaba a Sophie Küppers:

"[...] tengo mucho trabajo. Diseñar para el Club de Yates no es como hacer un cartel para Pelikan [...] no me refiero a la solución técnica, no me preocupa el problema, me preocupa lo artístico".³³

Sin embargo, estas dificultades iniciales desaparecieron con el tiempo. Lissitzky se involucró en todo tipo de arte soviético, diseñó pabellones para el Parque Gorki, trabajó en la organización de una exposición tipográfica en Moscú en 1927, participó en el concurso para el diseño del nuevo edificio de Pravda, y fue profesor en Vkhutemas. Mantenía todavía contactos con Alemania,³⁴ pero sus principales intereses estaban de nuevo en Rusia. En su persona, la URSS "había encontrado [...] un eminente propagandista".³⁵

A la vanguardia del Primer Plan Quinquenal

La Rusia revolucionaria fue poco a poco asentándose como un estado con objetivos claramente articulados de un frenético desarrollo económico. Comenzó el período de la NEP, la nueva política económica, que supuso el inicio de un nuevo programa de industrialización, colectivización y electrificación. El impulso para la finalización de los planes quinquenales no podía depender sólo del entusiasmo de la gente; se consiguió mediante la propaganda y el espíritu de la competencia con el resto del mundo. El arte tuvo que proporcionar la propaganda y representar los logros de los jóvenes soviéticos en el mundo en general.

1927 fue el año de preparación para el primer plan quinquenal. Las obras de Lissitzky a partir de ese momento (sus diseños arquitectónicos, la propuesta para el teatro de Meyerhold, los libros para niños, y sobre todo, sus exposiciones en el extranjero) contribuyeron a los objetivos de propaganda de aquel primer plan quinquenal.

La exposición tipográfica en Moscú, que fue un gran éxito a pesar de sus limitaciones, pudo haber contribuido a que Anatoli Lunacharski prestase atención a Lissitzky. Jeremy Anysley señala en un artículo sobre la exposición *Pressa* lo siguiente:

«En diciembre de 1927, Lissitzky recibió de Anatolii Lunacharskii, jefe de Narkompros (Comisariado del Pueblo de la Ilustración) el encargo de diseñar la contribución soviética a *Pressa*, que sería inaugurada en mayo de 1928. [...] Lissitzky encabezó un colectivo de treinta y ocho creadores que produjeron la mayor parte del material de esa exposición en el taller de escenografía, en las colinas de Lenin en Moscú. La pieza central era una especie de "fresco" fotográfico [...], titulado *La tarea de la prensa es la educación de las masas*".³⁶

La técnica utilizada en su diseño para *Pressa* fue el fotomontaje.³⁷ Mientras que los dadaístas alemanes buscaban el material para sus fotomontajes en la vida cotidiana y los situaban en un nuevo

33. Lissitzky-Küppers, Sophie. "Errinerungen und Briefe". El Lissitzky: Errinerungen, Briefe, Schriften, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1976. (11-99) p. 63.

34. Participó en numerosos eventos: creó el "Abstraktes Kabinette" en Hannover (1926/27), participó en la Großer Berliner Ausstellung y en la exposición de la galería Goltz en Munich (1926). Hemken, Kai-Uwe. El Lissitzky: Revolution und Avantgarde, Cologne: DuMont Buchverlag, 1990., p. 200.

35. Lissitzky-Küppers, Sophie. "Errinerungen und Briefe". El Lissitzky: Errinerungen, Briefe, Schriften, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1976. (11-99) p. 73.

36. Anysley, Jeremy. "Pressa Cologne, 1928: Exhibitions and Publication Fesign in the Weimar Period." Design Issues 3 (1994): 52-77. p. 71.

37. Nota de la traducción. *Pressa*, la Exposición Internacional de Prensaa, tuvo lugar en Colonia entre mayo y octubre de 1928. en la edición de 1925, que tuvo lugar en París, no fue posible la presencia de los participantes alemanes.

contexto para criticar la sociedad, “entre 1926 y 1928 Lissitzky y Klucis aplicaban los principios del *montaje de atracciones* filmico”.³⁸

Esas atracciones consistían en una mezcla de símbolos soviéticos y una declaración de desarrollo industrial con una clara intención propagandística: “Die Presse der Roten Armée” se presenta con una serie de pilares pegadas con periódicos usada como fondo para las figuras de unos soldados absolutamente idénticos. El ritmo de su disposición recuerda a los antiguos dibujos egipcios y hay, obviamente, una presencia de la idea de la producción en masa; “Die Presse und die Sowjetfrau” es una construcción antropomórfica, una especie de Gestalt con la hoz y el martillo, con una cita de Lenin en lugar del rostro “Cada cocinero debe aprender a gobernar el estado”. El “rincón de Lenin” contenía su obra en cincuenta idiomas. También había una cariátide proletaria: una estatua enorme de un trabajador que lleva un segmento de viga con el que parece apoyar el techo de la sala de exposiciones. La entrada estaba decorada con una estrella roja tridimensional y cintas transportadoras móviles. El efecto propagandístico de estas instalaciones puede atribuirse a esa mezcla de simbolismo soviético con la presentación dinámica de los hechos. Anysley escribía:

«Entre 1926 y 1928, Lissitzky y Klucis se dedicaron a aplicar los principios del *montaje de atracciones* filmico, tal como fue formulado y practicada por los directores de cine Dziga Vértov y Sergei Eisenstein, a una pantalla gráfica de dos dimensiones, así como a entornos de exposiciones. Como ‘factografía’, intentaba reunir hechos, en un cientificismo que era inherente a la expresión”.³⁹

A pesar del gran éxito de la exposición, Lissitzky expresó algunas reservas respecto a las pantallas:

“La excesiva prisa y la falta de tiempo quebraron mis intenciones y la necesaria conclusión de la forma, por lo que terminó reducido a una decoración teatral”.⁴⁰

Pero en realidad se trataba de una de esas representaciones “pseudocientíficas” que hacían atractivas las exposiciones: el genio de Lissitzky estaba en su capacidad para crear dinámicos arreglos estéticos como resultado de una síntesis con diversos niveles de significado. El ya mencionado “Tatlin trabajando en un monumento” y el monumental friso fotográfico de *Pressa* pueda servir de ejemplo. En este rítmico fotomontaje, en el sentido de “ritmo óptico del montaje” de Vertov, con, 23,5 m de largo y 3,8 m de ancho, Lissitzky puso a un lado el retrato de Lenin y al otro la fotografía de un periodista en medio de alguna reunión:

“Además de la figura del líder carismático Lenin, se podía ver a un fotógrafo de prensa en pleno trabajo, que es [...] conectada con su entorno, la realidad social, inseparablemente”.⁴¹

En el friso fotográfico ya comentado, Lissitzky colocó a Lenin junto a un fotógrafo de prensa que hace su trabajo, y de esta manera manifestó el significado político de una escena de la vida real. La figura de Lenin servía como un símbolo de la mitología soviética (en la misma línea que la hoz y el martillo) no sólo para Lissitzky; Mayakovsky, por ejemplo, hizo esta implicación simbólica clara en la línea:

38. Anysley, Jeremy. "Pressa Cologne, 1928: Exhibitions and Publication Design in the Weimar Period." *Design Issues* 3 (1994): 52-77. p. 71.

39. Anysley, Jeremy. "Pressa Cologne, 1928: Exhibitions and Publication Design in the Weimar Period." *Design Issues* 3 (1994). p. 71.

40. Jeremy Anysley cita en su artículo este pasaje, tomado de una carta de Lissitzky a J.J.P. Oud, publicada en Sophie Lissitzky-Küpers y Jen Lissitzky, (eds.), *El Lissitzky: Proun und Wolkenbügel. Schriften, Briefe und Dokumente*. Dresden: VEB Verlag, 1977. p. 135.

41. Pohlmann, Ulrich. "El Lissitzky's Ausstellungsgestaltungen in Deutschland und ihr Einfluss auf die faschistischen Propagandaschauen 1932-1937." *El Lissitzky: Jenseits der Abstraktion*, ed. Margarita Tupitsyn, Munich: 1999. p. 54.

“Cuando hablamos de Lenin, nos referimos al partido”. Lissitzky contribuyó en buena medida a la formación del culto a la personalidad de Lenin. En este sentido, Myroslava Mudrak y Virginia Marquardt escribían:

“El pabellón de Lissitzky en Colonia contrasta marcadamente con sus anteriores diseños expositivos por su impacto político. A diferencia de la manera sigilosa de los espacios Proun y los espacios expositivos de 1926, diseñados como utópicas ‘instrucciones para la acción’, el pabellón de Colonia obstaculizaba el libre paso del espectador mediante la pantalla y el bombardeo de una sinopsis del socialismo mundano en funcionamiento”.⁴²

Mudrak y Marquardt ven en la exposición *Pressa* de Colonia, con su innovadora pantalla, sus imágenes crudamente realistas de la vida soviética y las audaces consignas políticas, un punto de inflexión para otras exposiciones soviéticas en Occidente:

“El artista dejó de ser el organizador o la fuerza creativa detrás del diseño de las exposiciones de las superpotencias, para asumir dictados dogmáticos y totalitarios”. (18, p. 88)

Pero una idea del pabellón *Pressa* de Lissitzky corresponde a los espacios Proun: la idea de la competencia entre el arte ruso y el de la Europa Occidental. Otra similitud es el uso de materiales importados con lo que sus jóvenes asistentes estaban tan fascinados, como él mismo lo estuvo con la calidad de sus litografías para la exposición de los Kestner Mappen. Elena Semenova, una artista más joven que trabajaba junto con otros en el montaje de *Pressa*, recordaba en 1976:

“Gracias a Lissitzky tuvimos la oportunidad de ver verdaderos materiales importados y trabajar con ellos. Fue la primera vez que pusimos nuestras manos sobre plexiglás o que utilizamos papel de colores o pinturas de buena calidad que no alteraban ni sus colores ni su tonalidad, o cartón teñido de fábrica que podría usarse con óleo, con ténpera o con lo que fuera”.⁴³

Al pabellón *Pressa* siguió FiFo, la exposición fotográfica y filmica que tendría lugar en Stuttgart en 1929. Esta vez Lissitzky organizó la muestra codo con codo con George Grosz, John Heartfield, Hannah Höch y otros, para quienes, como Pohlmann señala, el fotomontaje no sólo era importante para la publicidad, sino para la agitación política. La diferencia entre su impacto político y el de Lissitzky puede describirse con sus propias palabras en 1925, una vez de vuelta en Moscú, cuando escribió a Sophie Küppers que el arte soviético se encontraba todavía naciendo, mientras que el alemán sólo era un aborto.

Hemken, al igual que otros críticos, señala que las habilidades artísticas de Lissitzky se fueron reduciendo en los años de la producción masiva de la cultura soviética, muy probablemente debido a su enfermedad. Si no fuera porque la propaganda era su “niña bonita”, no habría creado un anuncio del nacimiento de su hijo Jen superponiéndole con una chimenea de la Rusia que iba hacia la industrialización.

Conclusión

Hasta el final Lissitzky mantuvo su producción arquitectónica, sus dibujos y bocetos; en la década de los treinta dirigió la exposición de arquitectura permanente en el Parque Gorki, diseños varias exposiciones (entre ellas: la exposición de la piel en Leipzig y la Exposición Internacional de la

42. Mudrak, Myroslava and Virginia Marquardt. "Environments of Propaganda: Russian and Soviet Expositions and Pavilions in the West." *The Avant-Garde Frontier: Russia Meets the West, 1910-1930*, ed. Gail Harrison Roman and Virginia Hagelstein Marquardt. Gainesville: University Press of Florida, 1992. (65-102) p. 86.

43. Interview with Elena Semenova, ed. Szymon Bojko. "From My Reminiscences of Lissitzky." *El Lissitzky: Exhibition from 9th April until end of June 1976*, Cologne: galerie gmurzynska, 1976. (23-24) p. 23.

Higiene de Dresde en 1930 o la Exposición Internacional de Aviación en París en 1932), coeditó la revista *URSS im Bau*, participó en la exposición de los constructivistas internacionales en Basilea en 1937. El último trabajo que completó fue un cartel de propaganda “Vsjo dlja fronta, Vsjo dlja pobedy!” (¡Dad más tanques!)

Desde sus primeros años, Lissitzky había buscado la oportunidad de influir en la vida mediante el arte. Por ello se fue a estudiar arquitectura a Alemania. La arquitectura y el suprematismo lo llevaron a las *prouns*, esos modelos abstractos y utópicos para un mundo nuevo y mejor. A lo largo de su trayectoria aprovechó cualquier oportunidad y cualquiera de las nuevas técnicas del arte aplicado; ya fuera la tipografía para los libros judíos o los anuncios de Pelikan, su principal preocupación fue siempre que “la tarea orientase la creación”.

Su regreso a Moscú en 1925 representó un punto de inflexión de su vida artística. En la Rusia soviética encontró el espacio donde podría aplicar la fuerza creativa que le reconocía como un artista al servicio de la sociedad. Por otro lado, veía a Rusia como el origen del material que podría promover en Alemania y, en este sentido, Rusia era motivo para sus obras artísticas, mientras que Alemania era la sede para su presentación. En su autobiografía Lissitzky escribió en 1941:

“1926. Comienza mi trabajo más importante como artista: la creación de exposiciones”.

Referencias bibliográficas

- Puts, Henk. El Lissitzky (1890-1941): His Life and Work. El Lissitzky: Architect, Painter, Photographer, Typographer, Jan Debbaut.
- Lissitzky-Küppers, Sophie. “Errinerungen und Briefe”. El Lissitzky: Errinerungen, Briefe, Schriften, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1976. (11-99)
- Perloff, Nancy y Eva Forgacs. *Monuments of the Future: Designs by El Lissitzky*, Los Angeles: Getty Research Institute, 1998.
- Hays, K. Michael. “Photomontage and Its Audience: El Lissitzky Meets Berlin Dada”. *The Avant-Garde Frontier: Russia Meets the West, 1910-1930*, Gail Harrison Roman and Virginia Hagelstein Marquardt. Gainesville: University Press of Florida, 1992. (169-196)
- Lissitzky, El. “Der Lebensfilm von El bis 1926”. Lissitzky-Küppers, Sophie. El Lissitzky: Errinerungen, Briefe, Schriften, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1976. (329)
- Hemken, Kai-Uwe. *El Lissitzky: Revolution und Avantgarde*, Cologne: DuMont Buchverlag, 1990.
- Margolin, Victor. *The Struggle for Utopia*, Chicago: The University of Chicago Press, 1997.
- Fitzpatrick, Sheila. *The Commissariat of Enlightenment: Social Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921*. Cambridge: Harvard University Press, 1970.
- Lissitzky, El. “Topografie der Typographie”. Lissitzky-Küppers, Sophie. El Lissitzky: Errinerungen, Briefe, Schriften, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1976. (360-361)
- Leering, Jean. “Lissitzky's Dilemma. El Lissitzky: Architect, Painter, Photographer, Typographer”. Jan Debbaut. Eindhoven: Municipal Van Abbemuseum, Madrid: Fundación Caja de Pensiones, Paris: Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris/ARC, 1990. (56-66)
- Lissitzky, El and Mark Stam. “Reklame”. 1924. ABC, Beiträge zum Bauen, ed. Mark Stam and Hans Schmidt. Reprint der Technischen Hochschule Eindhoven. Eindhoven, 1969, 1. 1924, (3-4.)
- Anysley, Jeremy. *Pressa Cologne, 1928: “Exhibitions and Publication Fesign in the Weimar Period”*. *Design Issues* 3 (1994): 52-77.
- Pohlmann, Ulrich. “El Lissitzkys Ausstellungsgestaltungen in Deutschland und ihr Einflug auf die faschistischen Propagandaschauen 1932-1937”. El Lissitzky: Jenseits der Abstraktion. Margarita Tupitsyn, Munich: 1999. (52-65)
- Mudrak, Myroslava and Virginia Marquardt. “Environments of Propaganda: Russian and Soviet Expositions and Pavilions in the West”. *The Avant-Garde Frontier: Russia Meets the West, 1910-1930*, ed. Gail Harrison Roman and Virginia Hagelstein Marquardt. Gainesville: University Press of Florida, 1992. (65-102)

Interview with Elena Semenova, Szymon Bojko. "From My Reminiscences of Lissitzky". El Lissitzky: Exhibition from 9th April until end of June 1976, Cologne: galerie gmurzynska, 1976.

infolio | 05 2016 | ISSN 2255-4564

Cómo citar este artículo: GLAZOVA, Anna (2016) "Lissitzky en la Alemania de Weimar". infolio nº 5. ISSN 2255-4564. [fecha de consulta: dd/mm/aa]
<http://www.infolio.es/articulos/glazova/lissitzky.pdf>



Anna Glazova nació en Rusia pero reside en Hamburgo y en Estados Unidos. Además de su labor docente es autora de tres libros de poemas, el más reciente de los cuales fue galardonado con el Premio Ruso de Poesía en 2013. Es una estudiosa de la literatura europea y ha traducido al ruso la obra Paul Celan, Robert Walser, Unica Zürn y Ladislav Klima