

# Las exposiciones de El Lissitzky a través del Cine-ojo

## *The exhibitions of El Lissitzky through Cine-Eye*

**Luz Paz-Agras**

Universidade da Coruña. [luzpazagras@coag.es](mailto:luzpazagras@coag.es)

Received 2016.11.30

Accepted 2017.02.22



**To cite this article:** Paz-Agras, Luz. "The exhibitions of El Lissitzky through Cine-Eye", *VLC arquitectura*, Vol. 4, Issue 1, (April 2017), 151-174.  
ISSN: 2341-3050. <https://doi.org/10.4995/vlc.2016.6987>



**Resumen:** Las Vanguardias de principios del siglo XX exploran la capacidad creativa de los nuevos medios en la arquitectura, como la cámara fotográfica o el cine. En proyectos propicios para la experimentación, autores como El Lissitzky parten de la asimilación del ojo humano a un objetivo mecánico que permite la formulación de nuevos conceptos espaciales. Una lectura en paralelo de recursos del Cine-ojo de Vertov sobre proyectos expositivos de El Lissitzky, sitúa algunas de sus propuestas como ejemplos paradigmáticos de la experimentación perceptiva del espectador sobre el objeto artístico y, en un sentido más amplio, sobre la arquitectura. A través del análisis de recursos cinematográficos de la película *El Hombre con la cámara* se interpretan aspectos arquitectónicos en los espacios expositivos del Gabinete de los Abstractos y PRESSA, trazando vínculos que disuelven los límites disciplinares.

**Palabras clave:** El Lissitzky, Cine-ojo, arquitectura, cine, espacio expositivo.

**Abstract:** *The Avant-Garde movements of the twentieth century explored the creative possibilities of new types of media in architecture, such as the photographic camera or cinema. In a series of experimental projects, authors such as El Lissitzky based their work on assimilating the human eye with a mechanical lens, making it possible to create new concepts of space. A simultaneous consideration of the resources of Vertov's Cine-Eye in relation to the exhibition projects of El Lissitzky reveals some of his proposals as paradigmatic examples of the perceptive experimentation of the viewer in relation to art, and in a wider sense, to architecture. By analysing the cinematic resources of the film Man with a Movie Camera (1929), architectural aspects are analysed in the exhibition spaces of the Abstract Cabinet and PRESSA, identifying connections that break down the boundaries between the different disciplines.*

**Keywords:** *El Lissitzky, Cine-Eye, architecture, cinema, exhibition spaces.*

## INTRODUCCIÓN: EL LENGUAJE DE LOS NUEVOS MEDIOS

“Gracias a la fotografía, también participamos en nuevas experiencias espaciales, y en mayor medida aún, gracias al cine. Con la ayuda de estos dos medios y de la nueva escuela de arquitectos, hemos alcanzado una ampliación y sublimación de nuestra percepción del espacio, la comprensión de una nueva cultura espacial. Gracias al fotógrafo, la humanidad ha adquirido el poder de percibir su entorno, e incluso su misma experiencia, con ojos nuevos”.<sup>1</sup> Esta afirmación de Moholy-Nagy recoge la fascinación que los nuevos medios, la fotografía y el cine, ejercieron como medios de creación sobre algunos autores de las vanguardias de principios del siglo XX. La posibilidad de mirar con “ojos nuevos” sobre la realidad, abrirá nuevas vías de trabajo en otras disciplinas artísticas como la pintura, el teatro o la arquitectura.

Los espacios de exposición de El Lissitzky ofrecen un amplio espectro de posibilidades de experimentación con el potencial creativo de los nuevos medios. Estas propuestas se suman al exuberante ambiente de experimentación que se vive en la Rusia bolchevique del teatro de Meyerhold o la poesía de Madyakovsky y, a su vez, beben de las influencias centroeuropeas de las que El Lissitzky entra a formar parte en los primeros años veinte. En este mismo contexto de creatividad, el Cine-ojo, encabezado por Dziga Vertov, experimenta con la cámara en movimiento, haciendo equivalente el objetivo al ojo humano y abriendo el camino a nuevas formas de percepción.

Varios autores han identificado en El Lissitzky el carácter cinematográfico de sus espacios. Por ejemplo, Ulrich Pohlman escribe: “Uno de los rasgos más llamativos en el diseño de El Lissitzky es la puesta en escena “cinematográfica” de un material

## INTRODUCTION: THE LANGUAGE OF THE NEW MEDIA

*“Thanks to photography, we also participate in new spatial experiences, and to an even greater extent, thanks to the cinema. With the help of these two media and the new school of architects, we have achieved a widening and sublimation of our perception of space, the understanding of a new spatial culture. Thanks to the photographer, mankind has acquired the ability to perceive his surroundings, and even his own experience, with new eyes”.<sup>1</sup> This statement by Moholy-Nagy illustrates the fascination that some of the creators from the avant-garde movement of the early twentieth century had for the new media of photography and cinema. The possibility of viewing reality through “new eyes” opened the way for new types of creation in other artistic disciplines, such as painting, theatre, or architecture.*

*The exhibition spaces of El Lissitzky offered a wide range of possibilities for experimentation with the creative potential of these new media. These proposals were incorporated into the exuberant experimental atmosphere of Bolshevik Russia in the revolutionary plays of Meyerhold, which in turn were inspired by the Central European influences of which El Lissitzky came to form part of in the early 1920s. In the creative context, Cine-Eye, led by Dziga Vertov, experimented with the camera in movement, functioning in the same way as the human eye, and paving the way for new forms of perception.*

*Several authors have referred to the cinematic nature of the spaces of El Lissitzky. For example, Ulrich Pohlman writes: “One of the most outstanding features of the designs of El Lissitzky is the ‘cinematographic’ staging of a material that*

en esencia pictórico".<sup>2</sup> El arquitecto holandés Mart Stam, amigo personal del autor ruso, también se refiere a la relación de su obra arquitectónica con el lenguaje cinematográfico: "la impresión de un trabajo es como una película. Instantes en una secuencia en el tiempo".<sup>3</sup>

Testimonios de visitantes de los espacios expositivos de El Lissitzky confirman la identificación en muchos aspectos con el lenguaje del cine. Igor Riazantsev afirma sobre PRESSA: "¡Y qué bien saben los rusos cómo lograr los efectos visuales que sus películas han estado mostrándonos durante años!".<sup>4</sup>

El propio autor, en su texto *Pangeometría*, define distintos tipos de espacio en términos que provienen de las experiencias con los nuevos medios. Sobre el *Espacio imaginario*, observa lo siguiente: "Nuestra capacidad visual, en la percepción del movimiento y, en general, del estado complejo de los objetos es limitada. Por ejemplo: un movimiento discontinuo, con un período inferior a 1/30 de segundo suscita la impresión de un movimiento continuo".<sup>5</sup>

Este artículo propone la lectura de recursos del Cine-ojo de Vertov, en concreto, de la película *El Hombre con la cámara*, en paralelo a propuestas espaciales en las exposiciones de El Lissitzky, trazando vínculos que permitirán identificar la proximidad de la experimentación arquitectónica de este autor a los nuevos medios.

El Cine-ojo no se limita a la percepción directa de la cámara, sino que implica un proceso que va desde el rodaje hasta su proyección en la sala pasando por el montaje en estudio. Este deseo de crear un nuevo lenguaje y romper con la visión tradicional se explicita de forma simbólica en la escena de la "destrucción" del Teatro Bolshoi, símbolo del lenguaje historicista, en una secuencia de la película

*is essentially pictorial*".<sup>2</sup> Dutch architect Mart Stam, a friend of the Russian author, also refers to the relationship between his architectural work with the language of cinema: "The impression of a work is like a film. Instants in a sequence in time".<sup>3</sup>

Testimonies from those who visited the exhibition spaces of El Lissitzky confirm that many of their elements were associated with the language of cinema. Referring to PRESSA, Igor Riazantsev noted "And how well the Russians know to achieve the visual effects that their films have been showing us for years!".<sup>4</sup>

The same author, in his article titled *Pangeometry*, defines different types of space in terms taken from his experiences with the new media. With regard to the *Imaginary Space*, he wrote; "Our visual capacity, in the perception of movement, and in general of the complex status of objects, is limited. For example: a discontinuous movement for a period of less than 1/30<sup>th</sup> of a second gives us the impression of continuous movement".<sup>5</sup>

This article proposes an examination of the resources of Vertov's *Cine-Eye*, and in particular the film *Man with a Movie Camera*, in parallel with the spatial proposals of the exhibitions of El Lissitzky, looking for connections that make it possible to identify the proximity between this author's architectural experiments and the new media.

*Cine-Eye* was not limited to the direct perception of the camera, but also involved a process ranging all the way from filming, through the editing process, and finally to the screening itself. This desire to create a new language and break away from the traditional vision is explained symbolically in the scene showing the "destruction" of the Bolshoi Theatre, a historicist symbol, in a sequence from the film *Man with*



**Figura 1.** Dziga Vertov. *El Hombre con la cámara*. "Destrucción" del Teatro Bolshoi.

**Figure 1.** Dziga Vertov. *Man with a Movie Camera*. "Destruction" of the Bolshoi Theatre.

*El Hombre con la cámara*. Así lo manifiesta Mikhail Kaufman, el operador que sale en la pantalla como protagonista, en una entrevista publicada en 1979.<sup>6</sup> El nuevo mundo requiere un nuevo lenguaje y este ha de romper con la mirada tradicional (Figura 1).

El Lissitzky y Vertov se conocen personalmente en la *premier* de *El Hombre con la cámara*, celebrada en Moscú en el año 1929. La afinidad entre ambos autores fue inmediata y recíproca. Sophie Küppers, esposa y colaboradora de El Lissitzky, reconoce la admiración que la obra de Vertov les causó desde un primer momento, sobre la que El Lissitzky identifica la creación de un nuevo lenguaje: "Ha descubierto verdaderamente un nuevo camino en la cinematografía – cien por cien kinoiazkyk (lenguaje cinematográfico)".<sup>7</sup>

## DOS PROYECTOS: EL GABINETE DE LOS ABSTRACTOS Y PRESSA

Es preciso aclarar que El Lissitzky y Vertov no se conocen personalmente antes del año 1929, precisamente en la *premier* de *El Hombre con la cámara*.<sup>8</sup> Esto implica que las exposiciones propuestas para el análisis no son fruto de

a *Movie Camera*. This was revealed by Mikhail Kaufman, the operator who appears on the screen as its star, in an interview published in 1979.<sup>6</sup> The new world required a new language, and this had to break away from the traditional view (Figure 1).

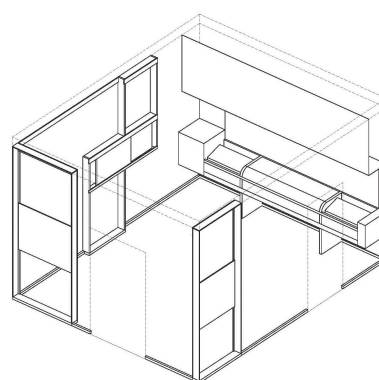
*El Lissitzky and Vertov first met at the premiere of Man with a Movie Camera, in Moscow in 1929, and immediately struck up a rapport. Sophie Küppers, El Lissitzky's wife and collaborator, recognised how much he admired Vertov's work from the very outset, in which El Lissitzky identified the creation of a new language: "He has truly discovered a new path in cinematography – a hundred per cent kinoiazkyk (film language)".<sup>7</sup>*

## TWO PROJECTS: THE ABSTRACT CABINET AND PRESSA

*It is important to note that El Lissitzky and Vertov did not meet in person before 1929, at the premiere of Man with a Movie Camera, meaning that the exhibitions analysed in this article were not a result of any direct influence, as they were created prior*



**Figura 2.** El Lissitzky. Gabinete de los Abstractos.



**Figure 2.** El Lissitzky. Abstract Cabinet.

influencias directas, ya que ambas son anteriores al estreno de la película. Cabe señalar, sin embargo, que es en estos dos casos de estudio cuando se plantean por primera vez los recursos sobre los que, en espacios expositivos posteriores, como *Film und Foto* o la *Exposición Internacional de la Higiene*, el autor vuelve, reiterando su deuda con la experimentación cinematográfica.

El interés de El Lissitzky por el lenguaje cinematográfico parte de su *Espacio Proun*, en el que plantea una búsqueda consciente de la creación de la forma a través del movimiento, en estrecho vínculo con los experimentos cinematográficos de Viking Eggeling. En las exposiciones posteriores, sin embargo, prioriza aspectos como la activación del espectador frente a la búsqueda formal, aspecto que le relaciona de forma directa con la obra de Vertov.

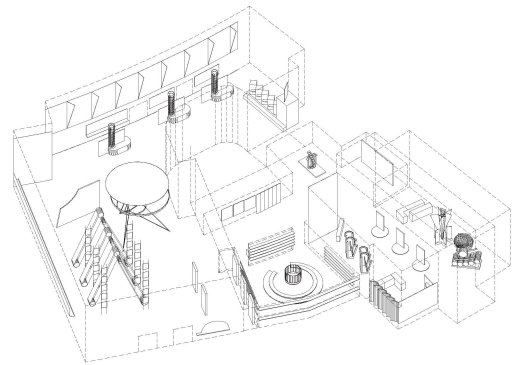
El *Gabinete de los Abstractos* (Figura 2) es la propuesta museística de El Lissitzky para la sala 45 del Museo Provincial de Hanover. El encargo se produce cuando Alexander Dorner, director del

*to the release of the film.*<sup>8</sup> However, in these two study cases, we see for the first time the types of resources the author returned to in later exhibition spaces, such as *Film und Foto* or the *International Hygiene Exhibition*, reiterating how indebted he was to experimental cinema.

*El Lissitzky's interest in the language of cinema began with his Proun Room, in which he proposed a conscious search for the creation of form through movement, closely linked to the cinematographic experiments of Viking Eggeling. However, in his subsequent exhibitions, he gave priority to aspects such as galvanising viewers instead of the quest for form, an aspect that directly connected him with the work of Vertov.*

*The Abstract Cabinet (Figure 2) was El Lissitzky's proposal for the design of Room 45 of the Provincial Museum of Hannover. He was commissioned to create the space when Alexander Dorner,*





**Figura 3.** El Lissitzky. PRESSA.

**Figure 3.** El Lissitzky. PRESSA.

Museo, visita su Sala para Arte Constructivista en la Exposición Internacional de Arte de Dresde y le pide aplicar esta idea en su museo, en el espacio del arte moderno.<sup>9</sup> El Lissitzky había proyectado en Dresde un espacio específico para albergar obras de autores como Mondrian, Léger, Picabia, Moholy-Nagy o Gabo. El Gabinete de los Abstractos introduce algunos cambios para adaptarse al espacio dado pero, en esencia, recoge las ideas del primer "espacio de demostración".<sup>10</sup> La sala viene a completar el proyecto museístico de Dorner, basado en la creación de "ambientes" específicos para cada época. Samuel Cauman, biógrafo del director, explica esta caracterización: "Los muros y techos de las salas medievales en Hanover estaban pintadas en colores oscuros, para mostrar, con

*the museum's director, visited his Room for Constructivist Art at the Dresden International Art Exhibition, and asked him to apply this idea at his museum, in its section for modern art.<sup>9</sup> El Lissitzky had designed a specific space for Dresden to contain works by creators such as Mondrian, Léger, Picabia, Moholy-Nagy or Gabo. The Abstract Cabinet introduced a number of changes in order to adapt to the new space, but essentially contained the same ideas as the first "demonstration space".<sup>10</sup> The room completed Dorner's museum project, based on the creation of specific "settings" for each period. Samuel Cauman, the director's biographer, explained this situation: "The walls and ceilings of the medieval rooms at Hannover were painted in dark colours, for except the Cistercian Examples;*

excepción de los Ejemplos Cistercienses, que las iglesias medievales no tenían luz en sus interiores o muros blancos [...]. En fuerte contraste, los muros y techos de las salas del Renacimiento eran en blanco claro o gris”.<sup>11</sup>

El Gabinete finalizaba el recorrido, ordenado cronológicamente, con la obra moderna y actuó como remate hasta la construcción, aunque parcial, de la Sala del Presente de Moholy-Nagy en el año 1930.<sup>12</sup>

El Gabinete de los Abstractos de Hanover supuso un cambio substancial en la concepción de los espacios expositivos y su repercusión en medios nacionales e internacionales no tenía precedentes. Profesionales del mundo del arte como Alfred J. Barr, futuro director del MOMA de Nueva York, visitó el espacio acompañado por el arquitecto estadounidense Philip Johnson que escribió sobre su visita: “Fue este tipo de experiencia la que por primera vez despertó mi interés en el Movimiento de la Bauhaus y verdaderamente en la Arquitectura Moderna en general. No recuerdo nada desde ese período de finales de los años veinte que haya sido tan excitante para mí”.<sup>13</sup> *La Gaceta Literaria* en España también recoge este espacio. Ernesto Giménez Caballero, después de una visita a Hanover, publica en su artículo “12.302 Kms. Literatura. La etapa alemana” su admiración por el ambiente artístico de la ciudad y, junto a imágenes de artistas y pinturas, aparecen dos fotografías del espacio de El Lissitzky.<sup>14</sup>

La exposición de la sección rusa en la Exposición de la Prensa de Colonia del año 1928 (Figura 3) también tuvo críticas halagadoras a la singularidad de la propuesta y marca el inicio de las exposiciones de propaganda. Así lo recoge la prensa alemana con entusiasmo: “¡Qué contraste el que se percibe entre

*medieval churches did not have light interiors or white walls [...]. In strong contrast, the walls and ceilings of the Renaissance rooms beyond were a clear white or grey*”.<sup>11</sup>

*The Abstract Cabinet earmarked the end of the itinerary through the museum, arranged in chronological order, with modern works, serving as its finishing point until the construction (albeit partial) of Moholy-Nagy's Room of the Present in 1930.*<sup>12</sup>

*The Abstract Cabinet in Hannover meant a significant change in the design of exhibition spaces, and it had an unprecedented impact in the national and international media. Professionals from the world of art such as Alfred J. Barr, who would be the director of the MOMA in New York, visited the space together with the American architect Philip Johnson, who wrote: “It was this kind of experience that first aroused my interest in the Bauhaus Movement and indeed in the Modern Architecture in general. I do not remember anything since that period of the late twenties has been quite as exciting for me”.*<sup>13</sup> *La Gaceta Literaria in Spain also referred to this space. Ernesto Giménez Caballero, after a visit to Hannover, described in his article titled “12,302 kilometres. Literature. The German Stage”, his admiration for the artistic ambience of the city, and together with images of artists and paintings, included two photographs of El Lissitzky's space.*<sup>14</sup>

*The exhibition in the Soviet section at the Press Exhibition of Cologne in 1928 (Figure 3) was also praised for its unique design, marking the start of exhibitions of propaganda. The German press enthusiastically wrote: “What a contrast can be seen between the British and Soviet wings! [...].*

las alas británica y soviética! [...] En cuanto a Rusia, justo es reconocer la grandeza en la exposición de las condiciones sociales, con equipamiento realmente mecanizado, cintas de transporte que forman grandes zig-zags de tipo cubista y causan agitación con los enormes pasos que dan en pos del progreso, que se presentan de una manera osada y jactanciosa, siempre con un rojo deslumbrante. ¡Adelante! Hacia la lucha y hacia la conciencia de clase".<sup>15</sup>

El evento se celebró en una zona poco edificada en la orilla del río opuesta al casco histórico de la ciudad, ocupando un área de unos tres kilómetros de longitud. Se construyeron algunos pabellones pertenecientes a periódicos o empresas privadas como el del arquitecto Eric Mendelsohn para el empresario Rudolf Mose, pero la mayor parte de los expositores ocuparon edificios ya existentes, algunos de los cuales, habían sido construidos para la exposición de la *Deutscher Werkbund* en 1914.<sup>16</sup>

El Pabellón ruso se instaló en uno de los extremos de la Casa de las Naciones, un edificio existente que fue completado para la ocasión con pequeños pabellones anexos, todos iguales, que eran asignados a cada uno de los países: Gran Bretaña, China, Japón, etc.<sup>17</sup> En el otro extremo, cerraba el conjunto la representación de los Estados Unidos.<sup>18</sup> El espacio para la exposición rusa resultó, por tanto, de la combinación de estos dos volúmenes dando lugar a un espacio complejo en el que se instalaron 20 secciones con unos 227 expositores y en la que trabajaron 38 artistas.<sup>19</sup>

## EL ESPECTADOR ACTIVO

"Las grandes exposiciones internacionales de pintura son como un zoo, donde el visitante es abordado por el rugido de miles de animales

*As for Russia, we have to recognise the grandeur in the exhibition of social conditions, with truly mechanised equipment, conveyor belts forming large, Cubist-style zigzags, unnerving with the great steps they take in the name of progress, which are presented in a bold, brash manner, always in a dazzling red. Forwards! Towards the struggle and class-consciousness!"*<sup>15</sup>

*The event itself was held on a relatively undeveloped plot of land on the riverbank opposite the historic centre of the city, covering an area some three kilometres long. A number of pavilions had been built for newspapers or private companies, such as the one by the architect Eric Mendelsohn for the executive Rudolf Mose, although the majority of the exhibitors occupied previously existing buildings, some of which had been built for the exhibition of the Deutscher Werkbund in 1914.*<sup>16</sup>

*The Soviet pavilion was installed in one end of the "House of the Nations", an existing structure that was completed for the occasion with a series of small, adjacent pavilions, all with the same design, each of which was assigned to a different country.<sup>17</sup> At the other end, the exhibition finished with the pavilion of the USA.<sup>18</sup> The space used for the Soviet exhibition therefore combined these two volumes, resulting in a complex space that contained 20 different sections, with 227 exhibitors, employing 38 artists.<sup>19</sup>*

## THE ACTIVE VIEWER

*"The great international exhibitions of painting are like a zoo, where visitors are bombarded by the noise of thousands of different animals at*



diferentes al mismo tiempo. En mi espacio de exposición los objetos no se abalanzan todos hacia el espectador al mismo tiempo. Si normalmente era arrastrado hacia una cierta pasividad al pasar a través de los muros llenos de pinturas, en nuestro proyecto será activado. Este debe ser el objetivo del espacio".<sup>20</sup> Esta afirmación de El Lissitzky, puede ser ilustrada por el *collage* de Moholy-Nagy: *Nuevo Museo: Galería de tiro*, conservado en el Sprengel Museum de Hanover, en el que los cuadros son substituidos por animales rugiendo y el espectador se convierte en un cazador, haciendo alusión a la muerte de las obras en el museo tradicional.

En las películas de Vertov el espectador es el protagonista: "El hombre nuevo, liberado de la falta de pericia y de la torpeza, que tendrá los movimientos precisos y ligeros de la máquina, será el noble tema de los filmes".<sup>21</sup> En *El Hombre con la cámara*, una escena refleja un auditorio vacío previo a una radical transformación por la llegada de los espectadores. Los asientos, estáticos, van desplegándose progresivamente para ser ocupados. En las secuencias finales, aparecen primeros planos de estos espectadores. La cámara capta las reacciones de los asistentes mostrando sorpresa, curiosidad o riendo ante los movimientos de la cámara que ha tomado vida propia y se mueve como un cuerpo animado. La ambigüedad entre hombre y máquina es constante a lo largo del metraje y el ojo del espectador se identifica a menudo con el ojo mecánico de la cámara. A lo largo de la película, los distintos puntos de vista hacen que en ocasiones el espectador se identifique con el operador, apropiándose de su mirada. El propio autor explica su mirada a través del aparato: "Yo, una máquina, estoy enseñándote un mundo, que sólo yo puedo ver".<sup>22</sup> El nuevo espectador juega, por tanto, un papel activo. Esto se produce en dos direcciones: en primer lugar, como creador de una

*once. In my exhibition space, the objects do not all climb over one another towards the viewer at the same time. While they normally became lulled into a certain sense of indifference after passing the walls covered in paintings, in our project they will become activated. This must be the purpose of the space".<sup>20</sup> This statement by El Lissitzky can be illustrated by the collage of Moholy-Nagy titled Innovation in Museums: The Picture Goes to the Best Shot, archived at the Sprengel Museum in Hannover, in which the paintings were replaced by growling animals, and the viewer became a hunter, referring to the death of works in the traditional museum.*

*In the films of Vertov, the viewer is the protagonist: "The new man, freed from the lack of expertise and clumsiness, who will have the precise, light movements of the machine, will be the noble theme of the films".<sup>21</sup> In Man with a Movie Camera, one scene shows an empty auditorium, before it is radically transformed by the arrival of the audience. The seats, unmoving, are gradually unfolded as people sit down in them. In the final sequences, we see close-ups of the audience. The camera captures the reactions of the assistants, as they show surprise, curiosity, or laugh at the movements of the camera, which has come alive and moves like an animated body. The sense of ambiguity between man and machine is constant throughout the film, and the viewer's eyes are often identified with the mechanical lens of the camera. During the film, the different perspectives sometimes lead to the viewer identifying with the camera operator, and seeing through his eyes. The author explains his view through the device: "I, a machine, am showing you a world that only I can see".<sup>22</sup> As a result, the new viewer plays an active role. This occurs in two directions: firstly, as the creator of a reality in line with a new way of seeing, but at the same time, as a being who can be influenced, who does not have*



**Figura 4.** Dziga Vertov. *El Hombre con la cámara*. Escena.

**Figure 4.** Dziga Vertov. *Man with a Movie Camera*. Scene.

realidad acorde con una nueva manera de ver, pero a la vez, actúa como un ser influenciado que no permanece en actitud pasiva y reacciona ante los estímulos y lo que percibe (Figura 4).

*a passive attitude, and reacts to stimuli and what they perceive (Figure 4).*

Este es el mismo concepto de espectador que El Lissitzky maneja en sus espacios expositivos, que no se limita a observar, sino que juega un papel activo. El espacio espera la participación de sus ocupantes a través de la presencia de una silla vacía, que evoca la presencia necesaria del espectador.<sup>23</sup> El propio Vertov visita el espacio y, en una carta remitida a su autor, dice: "Me senté allí por un largo rato, examinando y tocando".<sup>24</sup>

*This is the same concept of the viewer that El Lissitzky applied to his exhibition spaces: that they were not limited to observing, but instead played an active role. The space awaited the participation of its occupants through the presence of an empty chair, which evoked the necessary presence of the viewer.<sup>23</sup> Vertov himself visited the space, and in a letter addressed to its author, said: "I sat there for a long time, examined and touched".<sup>24</sup>*

El visitante manipula una serie de paneles que le permiten seleccionar la pieza que ve en cada momento. Estos dispositivos plantean el problema del abigarramiento de cuadros en la sala, permitiendo la acumulación de pinturas, pero el control sobre el número de obras que se ven. En la sala hay distintos tipos de dispositivos. Por una parte, un grupo de tres pinturas colocadas en vertical y un panel opaco deslizante que oculta un tercio del conjunto, con lo que se impide siempre la visión de una pintura (Figura 5). Este mecanismo se coloca en dos de las paredes, permitiendo al espectador su manipulación para configurar

*The visitor manipulated a series of panels, which allowed them to select the piece they wanted to see at any given moment. These devices posed the problem of accumulating a motley assortment of paintings in the room, while being able to control the number of pieces they could see. There were different types of devices in the room: first, there was a group of three paintings positioned vertically, with a sliding, opaque panel that concealed one third of the whole, meaning that one painting was always concealed (Figure 5). This device was fitted on two of the walls, allowing viewers to manipulate them in order to create their own perceptive experience. On*



**Figura 5.** El Lissitzky. Gabinete de los Abstractos. Mecanismo vertical de paneles.

**Figure 5.** El Lissitzky. Abstract Cabinet. Vertical panel mechanism.

su propia experiencia perceptiva. En otro de los muros, un mecanismo en horizontal permite la visión secuencial de cuatro cuadros, dos en cada momento, siendo manipulado por el espectador. Además, bajo la ventana de la sala, se coloca una vitrina que requiere del accionamiento del visitante para ir girando los cuatro lados del prisma que contiene imágenes de exaltación del mundo de la industria.

Rudolf Arnheim en su estudio sobre *Arte y percepción visual* le atribuye al movimiento la capacidad de activación: "El movimiento es la incitación visual más fuerte a la atención. [...] Este implica un cambio en las condiciones del entorno, y ese cambio puede exigir reacción: puede significar la proximidad de un peligro, la aparición de un amigo o de una presa deseable. Y, dado que el sentido de la visión se ha desarrollado como instrumento de supervivencia, está acoplado a esta tarea".<sup>25</sup>

*another wall, a horizontal mechanism operated by the viewer made it possible to see four paintings in sequence, two at a time. In addition, beneath the window in the room, there was a glass case, which had to be moved by visitors in order to turn the four sides of a prism containing images praising the virtues of the world of industry.*

*In his study on Art and Visual Perception, Rudolf Arnheim attributes the movement the capability of activation: "Movement is the strongest visual incitement to attention. [...] This implies a change in the conditions of the surroundings, and this change may demand a reaction: it may signify the closeness of a danger, the appearance of a friend, or a desirable prey. And, as the sense of vision has been developed as an instrument of survival, it is linked with this task".<sup>25</sup>*



Figura 6. Dziga Vertov. *El Hombre con la cámara*. Escena.

Figure 6. Dziga Vertov. *Man with a Movie Camera*. Scene.

## MULTIPLICANDO LOS PUNTOS DE VISTA

El cine de Vertov muestra cómo el punto de vista de la cámara va variando de posición determinando la manera en cómo se percibe lo que registra (Figura 6). La esquematización de este proceso y la posibilidad de análisis que permite, hace que los procesos de percepción puedan ser entendidos manipulando posiciones y tiempos de proyección. Explica el cineasta ruso: [el cine] "hace experiencias de prolongación de tiempos, de desmembramiento del movimiento o al contrario de absorción del tiempo en sí mismo... esquematizando de esta manera los procesos de larga duración inaccesibles al ojo normal".<sup>26</sup>

La consciencia de estas posibilidades de juego con el movimiento y, por ende, con el tiempo en el espacio, llevan a El Lissitzky a convertir el espacio de Hannover en un lugar para la experimentación con la variación y multiplicación de los puntos de vista. Este efecto se consigue por el recubrimiento de las paredes con tiras de acero colocadas en perpendicular al muro. Los listones se pintan de gris en la parte frontal, en blanco en uno de los laterales y en negro en el opuesto. Dependiendo de la posición en la que se sitúa el espectador, varía

## MULTIPLYING THE POINTS OF VIEW

*Vertov's cinema shows how the point of view of the camera changes position, determining the way it which the things it records are perceived (Figure 6). The schematic nature of this process and the possibility for analysis it allows, means that the processes of perception can be understood by manipulating projection times and positions. The Russian filmmaker explains: [films] "make experiences of prolonging time, of dismembering movement, or otherwise of absorbing time itself... thereby outlining the long-duration processes that are inaccessible to the normal eye".<sup>26</sup>*

*His awareness of these possibilities of playing with movement, and thus with time in space, led El Lissitzky to convert the space in Hannover into an area for experimenting with varying and multiplying points of view. This effect was achieved by covering the walls with steel strips, running perpendicular to the wall. The strips were painted grey on the front, white on one side, and black on the other. The background on which the pictures were hung varied depending on the viewer's position. El Lissitzky explicitly planned this technique as a way*





**Figura 7.** El Lissitzky. Gabinete de los Abstractos. Dinamismo óptico.

**Figure 7.** El Lissitzky. Abstract Cabinet. Optical dynamism.

el fondo sobre el que se cuelgan las pinturas. El Lissitzky plantea explícitamente este recurso como activador del espectador: "Este juego infunde actividad al visitante".<sup>27</sup>

*of galvanising the viewer: "This game instils the visitor with activity".<sup>27</sup>*

El juego óptico o, en palabras de El Lissitzky, el "dinamismo óptico" que se genera, anima al juego perceptivo de buscar nuevas imágenes y por tanto, al movimiento del espectador en la sala (Figura 7).<sup>28</sup> El ojo humano se convierte en el Gabinete de los Abstractos en el ojo-cámara de Vertov que "busca a tientas en el caos de los acontecimientos visuales dejándose atraer o repeler por los movimientos".<sup>29</sup>

*The interplay of images, or in the words of El Lissitzky, the "optical dynamism" created, encouraged viewers to engage in a perceptive game of seeking out new images, thereby obliging them to move around the room (Figure 7).<sup>28</sup> The human eye was converted into the Abstract Cabinet in Vertov's camera-eye, which: "grope[s] around within the chaos of the visual events, allowing itself to be attracted or repelled by the movements".<sup>29</sup>*

La colocación de un espejo sobre el pedestal de la escultura, desvela el truco óptico de los listones, al reflejar el color opuesto del envés. A su vez, multiplica los puntos de vista de la pieza escultórica y hace consciente al espectador de su propia presencia.

*By fitting a mirror on the pedestal of the sculpture, the optical trick used for the steel strips was revealed, by reflecting the opposite colour of the underside. In turn, it multiplied the points of view for the sculpture, and made viewers aware of their own presence.*

En PRESSA, la exposición se organiza de acuerdo a la percepción secuencial. En el catálogo de la

*At PRESSA, the exhibition was organised according to sequential perception. The catalogue for the*



sección rusa, se publica una planta en la que se indican con números las distintas secciones que la conforman. Unas flechas en planta marcan los accesos frontales y posteriores que indican entrada y salida. Del mismo modo que en los espacios de demostración, la disposición de los distintos elementos que conforman la exposición no marcan un recorrido preciso pero el movimiento de algunos de los mecanismos y su disposición, animarían al espectador al desplazamiento por la sala y a la generación de una multiplicidad de puntos de vista.

Para El Lissitzky el movimiento de los objetos hace explícito el concepto de tiempo. En el texto *Pangeometría*, explica: "El tiempo es percibido por nuestros sentidos indirectamente y el cambio de posición de un objeto en el espacio lo hace perceptible".<sup>30</sup>

## LA VISIÓN EXPANDIDA

La visión expandida es un término definido por Herbert Bayer en la Sala 5 de la Sección Alemana de la Exposición de la *Werkbund* en París en el 1930. En este espacio, coloca paneles con fotografías y maquetas de edificios a distintas alturas ampliando el campo de visión convencional. Estos paneles delimitan una superficie cóncava que hacen que la visión lineal no alcance a todas las piezas. Escribe en el año 1961, teorizando sobre conceptos de diseño en las exposiciones: "Campo de visión: [...] Durante el diseño de la exposición de la *Werkbund* en París en 1929, el autor exploró posibilidades extendiendo el campo de visión para usar además áreas verticales y por tanto activar con un nuevo interés. El campo de visión normal se hace más amplio por el giro de la cabeza y el cuerpo, por lo que la dirección del espectador y la posición relativa de lo expuesto gana nuevas posibilidades".<sup>31</sup>

*Soviet section included a ground plan with numbers indicating the different parts. A series of arrows marked the front and back doors, indicating the entrance and exit. In the same way as in the demonstration spaces, the layout used for the different elements that comprised the exhibition did not mark a particular route, although the movement of some of the mechanisms and their position encouraged visitors to move around the room, creating multiple points of view.*

*For El Lissitzky, the movement of objects made the concept of time explicit. In his essay Pangeometry, he explains: "Time is apprehended indirectly by our senses; it is indicated by the variation of an object's position in space".<sup>30</sup>*

## THE EXTENDED VISION

*The extended vision is a term that was defined by Herbert Bayer in Room 5 of the German Section at the exhibition of the Werkbund in Paris in 1930. In this space, he installed panels with photographs and models of buildings at different heights, extending the conventional field of view. These panels delimited a concave surface, which meant that it was not possible to see all of the works lineally. Theorising in 1961 about design concepts in exhibitions, he wrote: "Field of vision: [...] During this period of the exhibition of the German Werkbund in Paris in 1929, the author explored possibilities of extending the field of vision in order to utilize other than vertical areas and activate them with new interest. The normal field of vision becomes larger by turns of the head and body, whereby the direction of viewing and the relative position of exhibits gain new possibilities".<sup>31</sup>*



**Figura 8.** Dziga Vertov. *El Hombre con la cámara*. Escena.

**Figure 8.** Dziga Vertov. *Man with a Movie Camera*. Scene.

Entre las ilimitadas búsquedas experimentales de la cámara cinematográfica de Vertov, esta también gira en vertical, de modo que graba imágenes que tensionan el campo de visión convencional. El ojo se va intercalando con distintas imágenes y con puntos de vista también cambiantes. Su interés en explorar nuevos campos de visión lleva a proyectar en sus conferencias imágenes en el techo del auditorio para forzar la mirada del público (Figura 8).

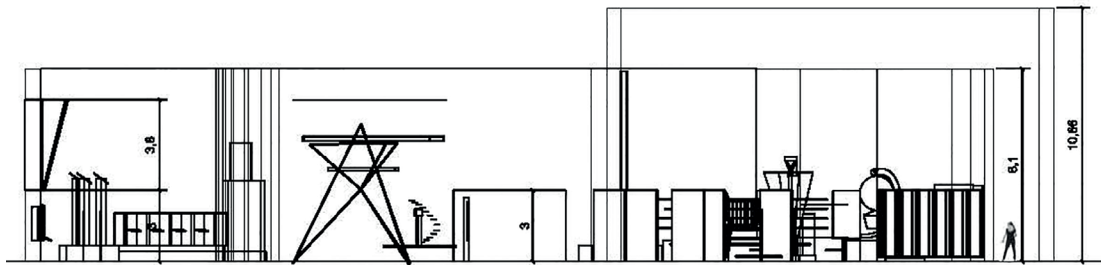
*Amongst the limitless experimental movements of Vertov's film camera, it also rotated vertically, meaning it recorded images that stretched the conventional field of view. The eye is interspersed with different images, and changing points of view. His interest in exploring new fields of vision led him to project images on the ceiling of the auditorium at his conferences, forcing the audience's view (Figure 8).*

En el Gabinete de los Abstractos, El Lissitzky sitúa un dispositivo en una de las paredes que ocupa toda la altura de la sala. En medio, dos paneles móviles con pinturas permiten interactuar al espectador posibilitando la visión progresiva de cuatro piezas. En la sala original, en la parte superior e inferior había dos pinturas sobre fondo negro, la primera, y blanco, la segunda. Ambas obras eran de Piet Mondrian y mostraban cómo dos pinturas asimilables eran vistas sobre fondos distintos y a alturas opuestas, obligando al espectador a forzar su mirada hacia ambos extremos expandiendo el campo de visión.

*In the Abstract Cabinet, El Lissitzky positioned a device on one of the walls that took up the full height of the room. In the middle, two moving panels with paintings made it possible for viewers to interact, by gradually allowing four paintings to be seen. In the original room, on the upper and lower part there were two paintings, the first on a black background, and the second on a white one. Both pieces were by Piet Mondrian, and showed how two assimilable paintings were seen on different backgrounds and at different heights, requiring the viewer to force their gaze towards both extremes, expanding their field of view.*

En exposiciones posteriores, El Lissitzky desarrolla el concepto de la visión expandida con rotundidad. En *Film und Foto* las imágenes se cuelgan a distintas alturas en un entramado de barras de madera

*In later exhibitions, El Lissitzky fully developed the concept of the extended vision. At *Film und Foto*, the images were hung at different heights on a latticework of wooden bars running from the*



**Figura 9.** El Lissitzky. PRESSA. Sección longitudinal.

**Figure 9.** El Lissitzky. PRESSA. Longitudinal section.

que va de suelo a techo. En PRESSA, el campo de visión se amplía de suelo a techo y en la Exposición Internacional de la Higiene, la visión expandida está puesta al servicio de la propaganda del estado, llenando no solamente las paredes, sino también el techo, creando una envolvente de visión completa.

La pieza más significativa de PRESSA es el mural-fotomontaje de El Lissitzky y Senkin. Se sitúa a lo largo de toda la pared posterior del edificio existente, a una altura aproximada de 3 metros, salvando los huecos de los accesos. Tratándose de la obra protagonista, su ubicación no puede ser casual. Elevar el mural por encima de la altura de los ojos del espectador obliga a la ampliación del ámbito de visión (Figura 9).

## EL MONTAJE

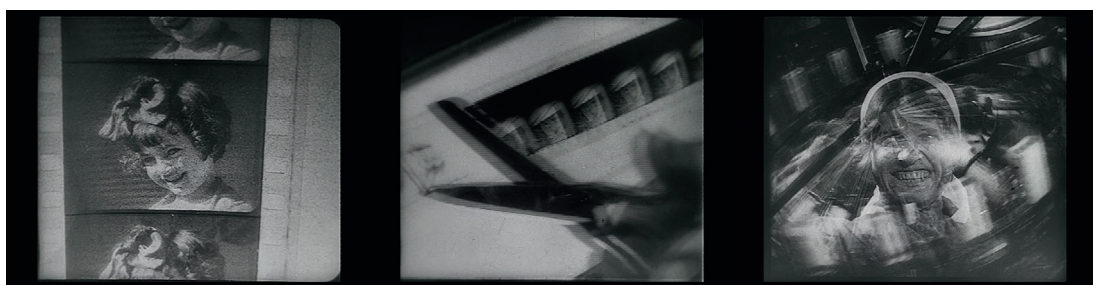
El montaje es uno de los recursos que caracteriza el Cine-ojo (Figura 10): "El Cine-ojo utiliza todos los medios del montaje posibles yuxtaponiendo y ligando entre sí cualquier punto del universo en cualquier orden temporal, violando, si es preciso, todas las leyes y hábitos que presiden la construcción del filme".<sup>32</sup>

ceiling to the floor. At PRESSA, the field of view was extended from the floor to the ceiling, and at the International Hygiene Exhibition, this expanded view was used for the purpose of state propaganda, not only covering the walls, but also the ceiling, creating an all-encompassing view.

The most significant piece at PRESSA was the photomontage-mural by El Lissitzky and Senkin. It occupied the entire back wall of the existing building, at a height of approximately 3 metres, running around the doorways. As it was the main piece, its position was not by chance. Raising the mural above the height of the viewers' eyes meant they were obliged to extend their scope of vision (Figure 9).

## THE MONTAGE PROCESS

The montage process is one of the most characteristic elements of Cine-Eye (Figure 10): "Cine-Eye uses all of the montage methods possible, juxtaposing and connecting any point of the universe in any chronological order, violating if necessary all of the laws and rules governing the construction of film".<sup>32</sup>



**Figura 10.** Dziga Vertov. *El Hombre con la cámara*. Escenas.

**Figure 10.** Dziga Vertov. *Man with a Movie Camera*. Scenes.

El Lissitzky utiliza técnicas de fotomontaje para la construcción de los posters de propaganda política en los que trabaja desde los años veinte para sufragar los gastos médicos de sus largas convalecencias en sanatorios antituberculosos en Suiza. El proceso de combinación de imágenes para conseguir una nueva está presente en varios aspectos del diseño de *PRESSA*. El fotomontaje, hecho en colaboración con Senkin, es un ejemplo directo, pero también usa esta idea en su configuración espacial.

El catálogo de *PRESSA* contenía un suplemento gráfico con un fotomontaje continuo desplegable en el que se mostraban imágenes del pabellón de la representación rusa y de todas las secciones que la formaban. Este fotomontaje se corresponde con las leyes de construcción del sistema expositivo en el espacio, combinando las distintas secciones sin un orden preciso y creando nuevas relaciones entre ellas (Figura 11). El Lissitzky lo denomina "kino-show", una especie de "cine-muestra", y Sophie Küppers afirma que "El "foto-suplemento" del catálogo fue [...] como una clarificación visual del carácter general del Pabellón Soviético".<sup>33</sup> Se deduce, por tanto, que el carácter visual del espacio seguía los principios del montaje de imágenes. Cada una de las fotografías del catálogo son

El Lissitzky uses photomontage techniques used in the creation of the political propaganda posters he worked on in the 1920s to pay for his medical bills in tuberculosis clinics in Switzerland. The process of creating a new image by combining others is present in several aspects of the design of *PRESSA*. The photomontage created in collaboration with Senkin is a direct example, although he also used this idea in its spatial configuration.

*The catalogue for PRESSA contained a graphic section with a foldout continuous photomontage, showing images of the Soviet delegation's pavilion, and all of its different component sections. The photomontage followed the same tenets used to create the exhibition space, combining its different sections without any precise order, and creating new relationships between them (Figure 11). El Lissitzky referred to it as a "kino-show", while Sophie Küppers stated that: "The "photo-supplement" to the catalogue was intended as a visual clarification of the general character of the Soviet Pavilion".<sup>33</sup> We can therefore suppose that the visual nature of this space followed the same principles used for assembling images. Each of the photographs in the catalogue can be considered independently, so that*





Figura 11. El Lissitzky. Montaje del catálogo de PRESSA.

Figure 11. El Lissitzky. Layout of the PRESSA catalogue.

independizables, de modo que puede entenderse de forma individualizada cada sección, pero es en conjunto donde toman sentido pleno.

Esta idea aplicada al espacio, requiere de un espectador activo que juega un papel determinante en el acto creativo de interpretación. Citando a Jorge Ribalta: "Así como el fotomontaje constituye una yuxtaposición de elementos inconexos cuya significación se produce a través de la recomposición y resignificación por parte del espectador, de la totalidad de las partes que forman la obra, más allá de la suma de fragmentos, la exposición fotográfica expandida lleva esta colaboración entre autor y público a una dimensión arquitectónica", y a continuación: "el espectador [...] deja de ser espectador y se convierte en operador".<sup>34</sup>

each section can be understood in an individual way, although they only acquire their full meaning when seen as a whole.

The application of this idea to the space calls for an active viewer, who plays a decisive role in the creative process of interpretation. To quote Jorge Ribalta: "In the same way that the photomontage consists of a juxtaposition of disconnected elements, whose meaning is derived from their re-composition and re-signification by the viewer of all of the parts that comprise the work, beyond the sum of its fragments, then the expanded photographic exhibition takes this collaboration between the author and the public to an architectural dimension", going on to say: "the viewer [...] ceases to be a spectator, and becomes an operator".<sup>34</sup>



En Vertov el montaje incorpora un nuevo concepto: el intervalo. La importancia en su producción es tan determinante que llega a ponerlo por encima del movimiento. En el manifiesto *Nosotros* deja claro su interés: “Los intervalos (pasos de un movimiento a otro), y no los movimientos en sí mismos, constituyen el material (elementos del arte del movimiento). Son ellos (los intervalos) los que arrastran el material hacia el desenlace cinético”.<sup>35</sup>

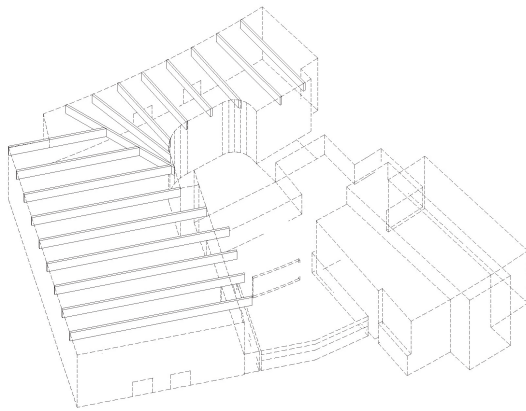
La puesta en relación de unas imágenes con otras se hace a través de interrupciones que actúan como nexos entre fotogramas diferentes. Deleuze puntualiza esta idea: “La originalidad de la teoría vertoviana del intervalo estriba en que este ya no indica el abrirse de una desviación, la puesta a distancia entre dos imágenes consecutivas, sino, por el contrario, la puesta en correlación de dos imágenes lejanas (incomensurables desde el punto de vista de nuestra percepción humana).<sup>36</sup> Para Walter Benjamin, la interrupción es la clave de este sistema, como en el Teatro Épico: “[E]l principio del Teatro Épico, como el del montaje, está basado en la interrupción. Atrae la atención a un punto, y de ahí obliga al espectador a tomar una actitud hacia los eventos que tienen lugar en el escenario”.<sup>37</sup> Por otra parte, Rudolf Arnheim define el orden como la característica fundamental de la secuencia: “Cuando un suceso es desorganizado o incomprendible, la secuencia se rompe y queda reducida a una mera sucesión. [...] Ningún nexo temporal vincula estas fases momentáneas, porque por sí solo el tiempo es capaz de crear sucesión, pero no orden”.<sup>38</sup>

Si consideramos la afirmación de Arnheim, las partes sin relación consecutiva entre ellas serían una sucesión. Recae, por tanto, en el intervalo la función de *nexo temporal* que dota de estructura y orden al conjunto de imágenes para transformarlas

*With Vertov, the montage process incorporates a new concept: the interval. Its importance in the production process is so decisive, that it was given predominance to movement. In “We: Variant of a Manifesto”, he clearly refers to their interest: “The intervals (passing from one movement to another) and not the movements themselves, comprise the material (elements of the art of movement). It is they (the intervals) that draw the material towards the film’s denouement”.*<sup>35</sup>

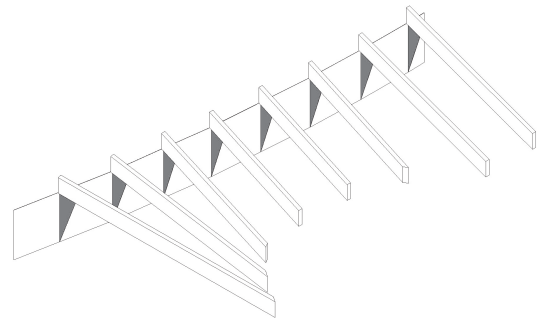
*The process of relating certain images with others is done through the spaces, which act as connections between different film frames. Deleuze highlights this idea: “The originality of Vertov’s theory of the interval lies in the fact that this no longer refers towards opening oneself up to a detour, of the distancing of two consecutive images, but instead, correlating two distant images (which are immeasurable from the point of view of our human perception)”.<sup>36</sup> For Walter Benjamin, the interval is a key element of this system, as in the Epic Theatre: “[The] principle of Epic Theatre, like that of montage”, Benjamin explains in 1932, “is based on interruption [...]. It brings the action to a halt, and hence compels the listener to take up an attitude toward the events on the stage”.<sup>37</sup> In turn, Rudolf Arnheim defines order as the fundamental characteristic of the sequence: “When an event is disorganised or incomprehensible, the sequence is broken, and is reduced to a mere succession [...]. No temporal nexus links these momentary stages, because on its own, time is able to create succession, but not order”.<sup>38</sup>*

*If we consider Arnheim’s statement, the parts without any consecutive relationship between them would be a succession. Therefore, the interval has the function of a temporal nexus that gives the series of images a sense of structure and order, to*



**Figura 12.** El Lissitzky. PRESSA. Estructura general y detalle del ritmo estructural que modula los intervalos del mural.

en secuencia. El hacer consciente al espectador de esta interrupción, de la materialización del tiempo, propicia que las partes adquieran significado como conjunto. En PRESSA, el fotomontaje principal, “La tarea de la prensa es la educación de las masas”, está interrumpido secuencialmente por una tela de forma triangular y color rojo que marca ocho cortes en la continuidad de los 23 m. de mural. Este elemento se repite en función de las vigas del techo del edificio destinado a la sección rusa. Hecho que sorprende por la inexistencia de relaciones directas en el diseño de las veinte secciones con la especificidad del espacio, salvo las obligadas de ocupación volumétrica y circulación. En un esquema general de la estructura del edificio semicircular ya existente antes de la exposición, puede apreciarse el ritmo de las vigas y analizando en concreto la zona del fotomontaje, se puede ver cómo las interrupciones siguen su ritmo secuencial (Figura 12).



**Figure 12.** El Lissitzky. PRESSA. General structure and details of the structural rhythm modulating the intervals of the mural.

*transform them into a sequence. Making the viewer aware of this interruption, of this materialisation of time, helps the parts to acquire a sense of meaning as a whole. In PRESSA, the main photomontage, “The duty of the press is the education of the masses”, is sequentially interrupted by a red, triangular piece of cloth marking eight cuts in the continuous 23-metre long mural. This element is repeated depending on the roof beams in the building used for the Soviet section. This is surprising; due to the absence of any direct relationships in the design of the twenty sections with the specific nature of the space, except for the obligatory relationships of volumetric occupation and circulation. In a general plan of the structure of the semi-circular building that already existed prior to the exhibition, we can see the regular pattern of the beams, and if we focus on the area containing the photomontage, we can see how the interruptions follow their sequential rhythm (Figure 12).*

## CONCLUSIÓN

Los vínculos de las propuestas expositivas de El Lissitzky con el Cine-ojo se hacen explícitas a través de la descripción que Vertov hace de este movimiento, y que fácilmente podemos asimilar al concepto espacial de PRESSA: "Soy el Cine-ojo. Soy un constructor. Te he situado, a ti que te acabo de crear, en una habitación extraordinaria que no existía hasta ahora y que también he creado. En esta habitación hay doce paredes que he tomado de las diferentes partes del mundo. Yuxtaponiendo las vistas de las paredes y los detalles he conseguido disponerlas en un orden que te gusta y edificar en la buena y debida forma, a partir de los intervalos, un cine frase que es precisamente esta habitación".<sup>39</sup>

Ambos autores comparten su ansia de activar al espectador con sus propuestas, pensando en una nueva sociedad que no se muestra pasiva, sino que interpreta y juega un rol creativo en la conformación de la obra.

La distancia entre objeto artístico y espectador se reduce, tanto física como conceptualmente: el visitante no permanece estático sino que manipula mecanismos para adecuar su manera de ver y con su propio movimiento, transforma el espacio; el campo de visión tradicional se expande en todas direcciones e incita a la actividad perceptiva; el espectador se ve empujado a la creación de una nueva realidad a partir de una secuencia de fragmentos que necesita de su participación para la construcción de la obra.

Todos estos aspectos se han rastreado en paralelo en la película *El Hombre con la cámara* de Vertov y los espacios expositivos de El Lissitzky, con un acercamiento entre ambos ámbitos, el cinematográfico y el arquitectónico. Este análisis permite trazar un nuevo panorama, en el que

## CONCLUSION

*The connections between the exhibition concepts of El Lissitzky and Cine-Eye are made explicit through Vertov's description of this movement, which we can easily apply to the spatial concept of PRESSA: "I am Cine-Eye, a mechanical eye. I have placed you, who I have created today, in an extraordinary room that did not exist until just now, when I also created it. In this room, there are twelve walls, shot by me in various parts of the world. In bringing together shots of walls and details, I've managed to arrange them in an order that is pleasing and to construct with intervals, correctly, a film-phrase which is the room".<sup>39</sup>*

*Both authors share a concern to galvanise the viewer with their concepts, imagining a new society that is not passive, but which instead interprets and plays a creative role in the formation of the work.*

*The distance between the artistic object and the viewer is reduced, both physically and conceptually. The viewer is not static, but instead manipulates devices to adapt their way of seeing, and transforms the space with their own movement. The traditional field of view is expanded in all directions, and encourages perceptive activity: the viewer is driven towards creating a new reality based on a series of fragments that require their participation in order to construct the work.*

*All of these aspects have been identified in parallel in Vertov's film *Man with a Movie Camera* and the exhibition spaces of El Lissitzky, with both spheres –the cinematographic and the architectural– encountering each other. This analysis makes it possible to trace a new panorama, in which the new*

los nuevos medios van más allá de su asumida capacidad de copia y reproducción y asumen un papel creativo.

*media go beyond their recognised capacity to copy and reproduce, and instead take on a creative role.*

## Notas y Referencias

- <sup>1</sup> László Moholy-Nagy, "Cómo la fotografía revoluciona la visión", en *László Moholy-Nagy. Fotogramas 1922-1943*, ed. Herbert Molderings et al. (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997) (original: 1933), 218.
- <sup>2</sup> Ulrick Pohlman, "Los diseños de exposiciones de El Lissitzky. La influencia de su obra en Alemania, Italia y los Estados Unidos, 1923-1943", en *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de Pressa a The Family of Man, 1928-1955*, ed. Jorge Ribalta (Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2008), 170.
- <sup>3</sup> Mart Stam, "El Lissitzky's conception of architecture 1966", en *El Lissitzky. Life-letters-texts*, ed. Sophie Lissitzky-Küppers (London, New York: Thames and Hudson, 1967), 193-94.
- <sup>4</sup> Benjamin H. D. Buchloh, "De la "Faktura" a la "Faktografía"", Ribalta, op. cit., 50.
- <sup>5</sup> El Lissitzky, *El Lissitzky, 1929. La Reconstrucción de la Arquitectura en la U.R.S.S.* (Barcelona: Gustavo Gili, 1970), 131.
- <sup>6</sup> Mikhail Kaufman et al., "An interview with Mikhail Kaufman", *October* 11 (1979), 65.
- <sup>7</sup> Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky. Life-letters-texts* (London, New York: Thames and Hudson, 1967), 88. Margarita Tupytin, "Back to Moscow", en *El Lissitzky. Beyond the Abstract Cabinet*, ed. Margarita Tupytin (New Haven, London: Yale University Press, 1999), 38.
- <sup>8</sup> Margarita Tupytin, "Back to Moscow", op. cit., 38.
- <sup>9</sup> Lissitzky-Küppers, op. cit., 82.
- <sup>10</sup> Nikolaus Pevsner, "The Lissitzky Room", *Art Journal* 31 (1971).
- <sup>11</sup> Samuel Cauman, *Living Museum: Experiences of an Art Historian – Alexander Dornier* (Nueva York: New York University Press, 1958), 88.
- <sup>12</sup> Correspondencia entre Alexander Dornier y Moholy-Nagy, 1930. Documentación sin numerar. Museo Sprengel Hannover. Archivo.
- <sup>13</sup> Cauman, op. cit., 106.
- <sup>14</sup> Ernesto Giménez Caballero, "12.302 Kms. Literatura. La etapa alemana", *La Gaceta Literaria* 43 (1928), 275.
- <sup>15</sup> Jeremy Aynsley, ""PRESSA", Colonia, 1928. Diseño de exposiciones y publicaciones en la época de Weimar", Ribalta, op. cit., 101.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, 83-107.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, 83.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, 91.
- <sup>19</sup> Pohlmann, op. cit., 168.
- <sup>20</sup> El Lissitzky, op. cit., 132-33.
- <sup>21</sup> Dziga Vertov, *Memorias de un cineasta bolchevique* (Madrid: Capitán Swing Libros SL, 2011), 173.
- <sup>22</sup> *Ibid.*, 175.
- <sup>23</sup> Margarita Tupytin, "From Abstract to Cinematic Cabinet", en *Malevich and Film*, ed. Margarita Tupytin (New Haven, London: Yale University Press, Barcelona: Fundación "la Caixa", 2002), 50. La autora establece un paralelismo entre la escena de las butacas vacías en *El Hombre con la cámara y la silla en el Gabinete de los Abstractos*.

## Notes and References

- <sup>1</sup> László Moholy-Nagy, "Cómo la fotografía revoluciona la visión", en *László Moholy-Nagy. Fotogramas 1922-1943*, ed. Herbert Molderings et al. (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997) (original: 1933), 218.
- <sup>2</sup> Ulrick Pohlman, "Los diseños de exposiciones de El Lissitzky. La influencia de su obra en Alemania, Italia y los Estados Unidos, 1923-1943", en *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de Pressa a The Family of Man, 1928-1955*, ed. Jorge Ribalta (Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2008), 170.
- <sup>3</sup> Mart Stam, "El Lissitzky's conception of architecture 1966", en *El Lissitzky. Life-letters-texts*, ed. Sophie Lissitzky-Küppers (London, New York: Thames and Hudson, 1967), 193-94.
- <sup>4</sup> Benjamin H. D. Buchloh, "De la "Faktura" a la "Faktografía"", Ribalta, op. cit., 50.
- <sup>5</sup> El Lissitzky, *El Lissitzky, 1929. La Reconstrucción de la Arquitectura en la U.R.S.S.* (Barcelona: Gustavo Gili, 1970), 131.
- <sup>6</sup> Mikhail Kaufman et al., "An interview with Mikhail Kaufman", *October* 11 (1979), 65.
- <sup>7</sup> Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky. Life-letters-texts* (London, New York: Thames and Hudson, 1967), 88. Margarita Tupytin, "Back to Moscow", en *El Lissitzky. Beyond the Abstract Cabinet*, ed. Margarita Tupytin (New Haven, London: Yale University Press, 1999), 38.
- <sup>8</sup> Margarita Tupytin, "Back to Moscow", op. cit., 38.
- <sup>9</sup> Lissitzky-Küppers, op. cit., 82.
- <sup>10</sup> Nikolaus Pevsner, "The Lissitzky Room", *Art Journal* 31 (1971).
- <sup>11</sup> Samuel Cauman, *Living Museum: Experiences of an Art Historian – Alexander Dornier* (Nueva York: New York University Press, 1958), 88.
- <sup>12</sup> Correspondence between Alexander Dornier and Moholy-Nagy, 1930. Unnumbered documentation. Sprengel Museum, Hannover. Archive.
- <sup>13</sup> Cauman, op. cit., 106.
- <sup>14</sup> Ernesto Giménez Caballero, "12.302 Kms. Literatura. La etapa alemana", *La Gaceta Literaria* 43 (1928), 275.
- <sup>15</sup> Jeremy Aynsley, ""PRESSA", Cologne, 1928. Diseño de exposiciones y publicaciones en la época de Weimar", Ribalta, op. cit., 101.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, 83-107.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, 83.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, 91.
- <sup>19</sup> Pohlmann, op. cit., 168.
- <sup>20</sup> *El Lissitzky*, op. cit., 132-33.
- <sup>21</sup> Dziga Vertov, *Memorias de un cineasta bolchevique* (Madrid: Capitán Swing Libros SL, 2011), 173.
- <sup>22</sup> *Ibid.*, 175.
- <sup>23</sup> Margarita Tupytin, "From Abstract to Cinematic Cabinet", en *Malevich and Film*, ed. Margarita Tupytin (New Haven, London: Yale University Press, Barcelona: Fundación "la Caixa", 2002), 50. The author identifies a parallel between the scene with the empty chairs in *Man with a Movie Camera* and the chair in the *Abstract Cabinet*.

- <sup>24</sup> María Gouch, "Constructivism Disoriented: El Lissitzky's Dresden and Hannover Demonstrationsräume", en *Situating El Lissitzky. Vitebsk, Berlin, Moscow*, ed. Nancy Perloff and Brian Reed (Los Angeles: Getty Research Institute, 2003), 109.
- <sup>25</sup> Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual* (Madrid: Alianza Forma, 1984), 409.
- <sup>26</sup> Vertov, op. cit., 15-16.
- <sup>27</sup> El Lissitzky, op. cit., 134.
- <sup>28</sup> *Ibid.*, 134.
- <sup>29</sup> Vertov, op. cit., 180-181.
- <sup>30</sup> El Lissitzky, ref. 5, 129.
- <sup>31</sup> Herbert Bayer, "Aspects of design of exhibitions and museums", *Curator: The Museum Journal* Vol. 4 N. 3 (1961).
- <sup>32</sup> Vertov, op. cit., 233.
- <sup>33</sup> Jorge Ribalta, "Introducción", Ribalta, op. cit., 46. Lissitzky-Küppers, op. cit., 85.
- <sup>34</sup> Ribalta, op. cit., 15.
- <sup>35</sup> Vertov, op. cit., 171.
- <sup>36</sup> Gilles Deleuze, "La materia y el intervalo según Vertov", [www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Deleuze.htm](http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Deleuze.htm), Consultado el 8 de enero de 2012.
- <sup>37</sup> Gouch, op. cit., 93.
- <sup>38</sup> Arnheim, op. cit., 412.
- <sup>39</sup> Vertov, op. cit., 149.
- <sup>24</sup> María Gouch, "Constructivism Disoriented: El Lissitzky's Dresden and Hannover Demonstrationsräume", en *Situating El Lissitzky. Vitebsk, Berlin, Moscow*, ed. Nancy Perloff and Brian Reed (Los Angeles: Getty Research Institute, 2003), 109.
- <sup>25</sup> Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual* (Madrid: Alianza Forma, 1984), 409.
- <sup>26</sup> Vertov, op. cit., 15-16.
- <sup>27</sup> El Lissitzky, op. cit., 134.
- <sup>28</sup> *Ibid.*, 134.
- <sup>29</sup> Vertov, op. cit., 180-181.
- <sup>30</sup> El Lissitzky, op. cit., 129.
- <sup>31</sup> Herbert Bayer, "Aspects of design of exhibitions and museums", *Curator: The Museum Journal* Vol. 4 N. 3 (1961).
- <sup>32</sup> Vertov, op. cit., 233.
- <sup>33</sup> Jorge Ribalta, "Introducción", op. cit., 46. Lissitzky-Küppers, op. cit., 85.
- <sup>34</sup> Ribalta, op. cit., 15.
- <sup>35</sup> Vertov, op. cit., 171.
- <sup>36</sup> Gilles Deleuze, "La materia y el intervalo según Vertov", [www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Deleuze.htm](http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Deleuze.htm), accessed January 8, 2012.
- <sup>37</sup> Gouch, op. cit., 93.
- <sup>38</sup> Arnheim, op. cit., 412.
- <sup>39</sup> Vertov, op. cit., 149.

## BIBLIOGRAPHY

- Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma, 1984.
- Aynsley, Jeremy. "'PRESA', Cologne, 1928. Diseño de exposiciones y publicaciones en la época de Weimar", in *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de Presa a The Family of Man, 1928-1955*, edited by Jorge Ribalta. Barcelona: Museu d'Art Contemporari, 2008.
- Bayer, Herbert. "Aspects of design of exhibitions and museums". *Curator: The Museum Journal* Vol. 4. Num. 3 (1961). <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1961.tb01561.x>
- Buchloh, Benjamin H. D. "De la "Faktura" a la "Faktografía"", in *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de Presa a The Family of Man, 1928-1955*, edited by Jorge Ribalta. Barcelona: Museu d'Art Contemporari, 2008.
- Cauman, Samuel. *Living Museum: Experiences of an Art Historian – Alexander Dorner*. New York: New York University Press, 1958.
- Deleuze, Gilles. "La materia y el intervalo según Vertov". <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Deleuze.htm>. Accessed January 8, 2012.
- El Lissitzky. *El Lissitzky, 1929. La Reconstrucción de la Arquitectura en la U.R.S.S.* Barcelona: Gustavo Gili, 1970.
- Giménez Caballero, Ernesto. "12.302 Kms. Literatura. La etapa alemana". *La Gaceta Literaria* 43 (1928).
- Gouch, María. "Constructivism Disoriented: El Lissitzky's Dresden and Hannover Demonstrationsräume", in *Situating El Lissitzky. Vitebsk, Berlin, Moscow*, edited by Nancy Perloff and Brian Reed. Los Angeles: Getty Research Institute, 2003.
- Kaufman, Mikhail. "An Interview with Mikhail Kaufman." October 11 (1979): 55-76. <http://doi.org/10.2307/778235>



- Lissitzky-Küppers, Sophie. *El Lissitzky. Life-letters-texts*. London, New York: Thames and Hudson, 1967.
- Moholy-Nagy, László. "Cómo la fotografía revoluciona la visión", in *László Moholy-Nagy. Fotogramas 1922-1943*, edited by Herbert Molderings *et al.* Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997 (original: 1933).
- Pevsner, Nikolaus. "The Lissitzky Room". *Art Journal* 31 (1971). <https://doi.org/10.2307/775658>
- Pohlman, Ulrick. "Los diseños de exposiciones de El Lissitzky. La influencia de su obra en Alemania, Italia y los Estados Unidos, 1923-1943", in *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de Prensa a The Family of Man, 1928-1955*, edited by Jorge Ribalta. Barcelona: Museu d'Art Contemporari, 2008.
- Ribalta, Jorge (ed). *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de Prensa a The Family of Man, 1928-1955*. Barcelona: Museu d'Art Contemporari, 2008.
- Stam, Mart. "El Lissitzky's conception of architecture 1966", in *El Lissitzky. Life-letters-texts*, edited by Sophie Lissitzky-Küppers. London, New York: Thames and Hudson, 1967.
- Tupytsin, Margarita. "From Abstract to Cinematic Cabinet", in *Malevich and Film*, edited by Margarita Tupytsin. New Haven, London: Yale University Press, Barcelona: Fundación "la Caixa", 2002.
- Tupytsin, Margarita. "Back to Moscow", in *El Lissitzky. Beyond the Abstract Cabinet*, edited by Margarita Tupytsin. New Haven, London: Yale University Press, 1999.
- Vertov, Dziga. *Memorias de un cineasta bolchevique*. Madrid: Capitán Swing Libros SL, 2011.

#### IMAGES SOURCES

**1, 4, 6, 8, 10:** ©Lobster Films/Eye Film Institute-Courtesy of *wk2 films*. **2a:** ©Sprengel Museum Hannover. **2b, 3b, 9, 12:** Illustration by the author. **3a:** ©Abbemuseum Eindhoven. Permanent El Lissitzky Collection. Photography by the author. **3b:** Illustration by the author. **5, 7:** ©Sprengel Museum Hannover. Photographs by the author. *Abstract Cabinet* reproduction replaced in October 2016. **11:** ©Rheinisches Bildarchiv Köln, rba\_156301. Lissitzky, El; Entwurf für die Pressa, Museum Ludwig, ML/Z 1985/052.