

ALREDEDOR DE 1925¹

EL CUERPO EN EL MUSEO EL LISSITZKY. SERGEI EISENSTEIN

Sven Spieker

Traducción de **Constanza Qualina** / constanzaqualina@yahoo.com
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 22/3/2020 / Aceptado: 8/6/2020

RESUMEN

La relación entre el constructivismo ruso y el modelo de archivo imperante a principios del siglo xx es el eje central que hilvana este capítulo de Sven Spieker que forma parte de su libro *El gran archivo. El arte desde la burocracia* (2008). A través del análisis de los diseños de El Lissitzky de las salas para el llamado museo de los *seres vivos* y de la relación estrecha que estos presentan con el montaje, según la perspectiva de Sergei Eisenstein, Spieker interpreta la invención de una nueva noción de archivo basada en la experiencia, el movimiento y la dimensión táctil.

PALABRAS CLAVE

Archivo; nuevo museo; vanguardia

AROUND 1925

THE BODY IN THE MUSEUM

A principios de la década de 1920, varios futuristas soviéticos, cuya activa campaña para destruir el museo de arte burgués y sustituirlo por un *nuevo*

¹ Este capítulo forma parte del libro *The Big Archive: Art from Bureaucracy*, de Sven Spieker. Reimpreso por cortesía de The MIT Press.

ABSTRACT

The relationship between the Russian constructivism and the archive model prevailing at the beginning of the 20th century is the core idea that weaves this chapter by Sven Spieker in his book *The Big Archive. Art from Bureaucracy* (2008). Through the analysis of El Lissitzky's room designs for the so-called museum of living things and the close relationship they have with montage, from the perspective of Sergei Eisenstein, Spieker interprets the invention of a new archive notion based on experience, movement and tactile dimension.

KEYWORDS

Archive; new museum; avant-garde



museo ha sido muy bien documentado,² hablaron de la relación entre archivos y museos, usando el término *archivo* como una manera peyorativa de nombrar una actitud revisionista del pasado. En 1921, El Lissitzky entrelazó polémicamente los proyectos arquitectónicos *retrospectivos* de su época con el archivo:

Están planeando una *ciudad* para Moscú [...], que se corresponde con el centro del capitalismo mundial de Londres. En los suburbios, están construyendo *fincas agradables* y cosas similares para los trabajadores.

¿Dónde nacen esas miserables utopías?

¡En los archivos!

Cuando vinieron a diseñar un nuevo puente Kamenny sobre el río Moscova para su utopía proyectada [...], enviaron a un excavador para que «llevara a cabo una excavación exhaustiva en los archivos, para que descubriera una referencia histórica del puente Kamenny» [...].

Ahora hemos tenido la oportunidad de conocer los informes que resultaron de esa búsqueda en los archivos [...]. Con un aborto espontáneo no es necesario pagar por una partera; del mismo modo, pagar por informes que no tienen la mínima conexión con la cara actual de la ciudad es un desperdicio frívolo de los fondos públicos (El Lissitzky, 1968a, p. 369).

En el mismo año, el rival de Lissitzky, Aleksandr Rodchenko [s. f.] (1996), que en ese momento era el jefe de la Oficina del Museo Soviético y encargado de la administración del patrimonio artístico del país, extendió el uso del término *archivo* para que incluyera el por entonces en desuso museo de arte tradicional: «En esos museos que son más fieles al método histórico,

2 Véase «Futurist Museology» [Museología futurista] (2003a), de Maria Gough.

la colocación de las imágenes [...] subraya su característica más distintiva: el archivo» (p. 100).³ Según Rodchenko [s. f.] (1996), el archivo se dedicó a la preservación simplemente estática del arte, sirviendo a «etnógrafos, especialistas y aficionados» (p. 100).⁴

Si estos pronunciamientos asocian a los archivos directamente con el almacenamiento de objetos muertos e irrelevantes, y como sinónimos del museo de arte tradicional, una declaración de Varvara Stepanova del catálogo mecanografiado que acompaña la exhibición «5 x 5 = 25» en Moscú (1921) sugiere que el límite que separa el archivo del nuevo museo de *seres vivos* de Rodchenko puede haber sido más poroso de lo que parece a primera vista. Stepanova [1921] (1990) escribió que «el valor *sagrado* de la obra de arte como el único tipo de singularidad ha desaparecido. El museo como depósito de esta singularidad se está convirtiendo en un archivo» (p. 251). Este pasaje, citado en la influyente obra de Camilla Gray *The Russian Experiment in Art, 1863-1922* [El experimento ruso en el arte, 1863-1922] (1990), ha sido interpretado como la consignación final del museo de arte *a los archivos* o, por el contrario, como un respaldo a su transformación *en un archivo*: el archivo como el *nuevo museo*.⁵ Dado que Stepanova aboga aquí no por la eliminación del museo, sino simplemente por un cambio en la forma en que funciona (ya no como un depósito de singularidad, sino como un archivo), la segunda lectura parece más

3 Traducción del autor del artículo.

4 Como su *Oval Hanging Spatial Construction, no. 12* [Construcción espacial oval colgante, N.º 12] (c. 1920) plegable demuestra, Aleksandr Rodchenko, aunque despreciaba al archivo como un lugar de almacenamiento estático para el arte, era muy sensible al problema de la archivización en el arte.

5 Benjamin Buchloh (1984), que cita a Varvara Stepanova desde Camilla Gray, se refiere a su comentario como un *complemento* de la reestructuración del museo que hace Lissitzky en sus salas de demostración de mediados de la década de 1920. Maria Gough (2003a), quien parece no estar de acuerdo con Buchloh, interpreta la declaración de Stepanova como la consignación final al archivo.

plausible. Sin embargo, también es posible una tercera variante, en la que no sería una cuestión de que el antiguo museo se disolviera en el archivo ni de su simple desaparición, sino de la *incorporación* del archivo al museo estableciendo una interacción dinámica entre la representación y el tiempo contingente, entre la exhibición estática que caracteriza al museo de arte tradicional y una forma de recepción más activa [Figura 1]. Yo diría que ese museo-archivo se acerca a lo que Rodchenko [s. f.] (1996) definió como el nuevo museo de *seres vivos* —un museo dedicado al «origen dinámico que impulsa al arte hacia adelante» (p. 99)— y que las ideas relacionadas también inspiraron los diseños innovadores de las galerías (*Demonstrationsräume*)⁶ que Lissitzky construyó a mediados de la década de 1920: *Raum für konstruktive Kunst* [Sala de arte constructivista] de 1926 en Dresde, que exhibió las obras de Piet Mondrian, Fernand Léger, Francis Picabia, László Moholy-Nagy, Naum Gabo y el propio Lissitzky, y *Kabinett der Abstrakten* [Gabinete de los abstractos] de 1927-1928 en el museo provincial de Hannover⁷ [Figura 2].

Figura 1. *Stepanova in the Workshop* [Stepanova en el taller] (1924), de Aleksandr

6 Lissitzky ya había utilizado el término *Demonstrationsraum* para su sala Proun en Berlín en 1923.

7 El primero en discutir este punto fue Benjamin Buchloh (1984): «Y los paneles de pared móviles, que llevan o cubren los paneles de caballetes en exhibición, y que los espectadores pueden mover [...] ya incorporan al sistema de exhibición del museo la función del archivo que Stepanova predijo como su destino social» (p. 92).



Rodchenko. Negativo de vidrio 13 x 18 cm. Fotografía cortesía del Archivo Rodchenko-Stepanova, Moscú, Rusia

Figura 2. *Room for Constructivist Art* [Sala de arte constructivista] (Dresde, 1926), de El Lissitzky. Cortesía del Instituto de Investigación Getty, Los Ángeles, Estados Unidos. Foto: Alexander Paul Walther. © 2007 Artists Rights Society (ARS), Nueva York, Estados Unidos



En términos pragmáticos, la ambición de Lissitzky al diseñar ambas galerías fue la presentación del arte contemporáneo en un escenario que estuviera libre de desorden y amontonamiento.⁸ Sin embargo, la misión económica de las salas de demostración está estrechamente relacionada con un cambio en los parámetros de archivo de la vista y con la restructuración del museo defendido por Stepanova. Al someter al museo —tradicionalmente basado en una comprensión newtoniana del espacio como un contenedor homogéneo de objetos— a un proceso de diferenciación continua, las salas de demostración no se centran tanto en la autonomía del espacio arquitectónico como en su observador humano [Figura 3]. Al convertir al visitante en el agente dinámico de un punto de vista continuamente cambiante cuyos movimientos crean el espacio en el que se desarrollan, los diseños de Lissitzky recalibran lo que significa ver en el marco de una galería. Como ya no se basa en la autonomía del *punto de vista correcto* y estacionario (Leopold von Ranke) que caracterizaba al archivo del siglo XIX y al museo por igual, la percepción del arte en las salas de Lissitzky se vuelve similar en función a la de la película, más específicamente, a la del montaje. Así como el montaje somete la representación tradicional al tiempo y al movimiento, las salas de demostración también sugieren que el tiempo es el elemento más esencial del museo.

8 Dado que algunas de las obras exhibidas en estas salas nunca antes se habían exhibido en un museo, uno no debe subestimar su papel como campo de entrenamiento para la percepción de la abstracción en el arte.



Figura 3. *Cabinet of the Abstracts* [Gabinete de los abstractos] (Museo provincial de Hannover, 1928), de El Lissitzky. Cortesía del Instituto de Investigación Getty, Los Ángeles, Estados Unidos. Foto: Redemann. © 2007 Artists Rights Society (ARS), Nueva York, Estados Unidos

Tanto en la galería de Dresde como en la de Hannover, Lissitzky prestó especial atención a las superficies de las paredes interiores. Ya en un texto de 1923, él había declarado que la recalibración de las paredes del museo era uno de sus objetivos centrales: «Estamos destruyendo la pared como lugar de retención de [...] imágenes» (El Lissitzky, 1968b, p. 365).⁹ Con el término *lugar de retención de imágenes*, Lissitzky se refería a la función de la pared como una base que permite la percepción del objeto de arte como algo autónomo, libre tanto de las limitaciones de su entorno arquitectónico como del proceso de su percepción. En un esfuerzo por cambiar este régimen, Lissitzky montó las paredes de la galería de la sala de Dresde —concebida para la Internationale Kunstausstellung de 1926—

9 Véase también el comentario de Aleksandr Rodchenko [s. f.] (1996) de que en el museo de arte tradicional «nadie presta atención a la saturación de las paredes con las obras del mismo maestro» (p. 99).

con listones de madera de siete centímetros de ancho, separados entre sí por siete centímetros.¹⁰ Luego, pintó el lado izquierdo de estos listones de blanco y el lado derecho de negro, y la pared de gris.¹¹ Del mismo modo, en el museo provincial de Hannover, en el cual la sala que le dieron medía solo 23,41 metros cuadrados, colocó en las paredes de la galería marcos de bandas de acero del tamaño de las paredes dispuestos a intervalos mucho más pequeños que en Dresde.¹² Un lado de las bandas estaba pintado de negro (esmaltado), el otro, de blanco.¹³ Lo que podía parecer un conjunto de medidas en gran parte decorativas, en realidad, tenía como objetivo hacer que la pared pase de ser un soporte óptico estático a una parte activa del entorno óptico: «En la sala que me dieron, yo no veía las cuatro paredes como pantallas de soporte o de protección, sino más bien como el fondo óptico de la pintura» (El Lissitzky, 1968c, p. 366). Si bien el término *fondo óptico* sugiere la activación de la pared, su transformación de ser

10 En una revisión contemporánea del *Gabinete de los abstractos*, Sigfried Giedion comparó las paredes de la galería de Lissitzky, a las que atribuyó una función de «desmaterialización», con una tradición barroca que utilizaba un sistema similar de líneas verticales para componer y descomponer las imágenes de los santos: «Incluso hoy día, en muchas granjas en zonas católicas, se pueden ver retratos de santos hechos de listones de vidrio pintados que alternativamente se componen y descomponen para el observador que pasa. El Lissitzky adopta, quizás inconscientemente, la tradición barroca y la traduce en abstracción» (Brüggemann, 2002, p. 309). La revisión original apareció el 9 de marzo de 1929 en el periódico *Neue Zürcher Zeitung*.

11 Estas y otras especificaciones pueden encontrarse en *Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik: Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover* (1985), de Monika Flacke-Knoch.

12 Las bandas, hechas de acero Nirosta Krupp, tenían 4 cm de profundidad y solo 0,8 cm de ancho. En total, Lissitzky usó 544 de estas bandas para el Gabinete de los abstractos (Flacke-Knoch, 1985).

13 Véase *Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik: Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover* (1985), de Monika Flacke-Knoch para una discusión sobre la forma en que este color puede haber correspondido a las condiciones de luz específicas en el Gabinete de los abstractos, donde la luz del día no provenía del techo abierto, como en Dresde, sino de las ventanas a un lado de la habitación.

un soporte estático a una parte activa de la percepción del arte, hay una segunda activación en juego, una que involucra al observador. El objetivo era que cada vez que el visitante de la galería cambiaba de posición dentro del espacio de la galería, la apariencia de las paredes cambiaba según qué lado pintado de los listones o bandas miraba, y así, también cambiaba el fondo de las imágenes exhibidas en su superficie: «Con cada movimiento del espectador en la sala, la impresión de las paredes cambia [...], por lo tanto, se genera una dinámica óptica como consecuencia del paso humano» (El Lissitzky, 1968c, p. 366). La creación de una *dinámica óptica* fue fundamental para los diseños de Lissitzky. Lo que él se refiere con este término no es una visión independiente que idealmente sería libre de sujetos u objetos, sino un ojo individualizado, materializado — que cambia continuamente—, cuyos movimientos (*una consecuencia del paso humano*) están en sincronía con la aparición del espacio alrededor. Con la activación del visitante desde un observador inmóvil a un agente activo de esta *dinámica óptica*, las imágenes que corresponden con su cambio de posición están sometidas a continuos cambios: «Las imágenes aparecen en un fondo blanco, negro o gris dependiendo del punto de vista del observador, asumen una triple vida» (El Lissitzky, 1968c, p. 366). Si tomamos seriamente el término *triple vida* en esta declaración, tenemos que concluir que, bajo la influencia de la *dinámica óptica*, ni las paredes ni las imágenes son las mismas. No hay (una) *pared* o (una) *imagen*; solo hay un archivo de sus percepciones desde una variedad de puntos de vista específicos y materializados. En lugar de un ojo que aprehende el espacio a su alrededor con solo una mirada y desde una posición que es tan fija como supraindividual y transubjetiva, nos enfrentamos a una serie de diferencias en las cuales el cuerpo es central —*triples vidas*—.¹⁴ En su conferencia sobre las actividades de la oficina del museo, Rodchenko [s. f.] (1996) había argumentado que eran las paredes del museo en

14 Como muestro a continuación, las salas de demostración ilustran, en cierto grado, la interacción del visitante de la galería con la arquitectura.

particular las que ayudaban a convertir el museo de arte tradicional en lo que el se refería, peyorativamente, como un archivo: «Estrictamente hablando, en el museo histórico, el carácter de un archivo se crea por el hábito de cubrir las paredes de arriba abajo. Incluso no se tenía en cuenta la imposibilidad fisiológica de ver la obra de arte» (p. 100). En las salas de demostración, lo que Rodchenko llama el enfoque puramente económico adoptado por el museo de arte histórico —*se le daba prioridad absoluta a la economía del lugar*— se encuentra con una respuesta inteligente: por un lado, Lissitzky disminuye grandemente el número de obras de arte exhibidas en las galerías, aliviando el efecto del amontonamiento que Rodchenko lamentaba; pero, por otro lado, él sugiere que, en realidad, no hay un único objeto de arte, sino solo la *triple vida* que recibe por su percepción a lo largo del tiempo y por los tres fondos diferenciales. Lo que las salas de demostración demuestran, entonces, no es la acumulación sin límites de los objetos de arte, que es característico del museo de arte tradicional, sino el efecto acumulativo de percepciones que se niegan a sumar a la abstracción de un objeto antes que a la experiencia, una cosa-en-sí (an-)estética.

Lissitzky concibió la Sala de arte constructivista de Dresde como un entorno estándar para la exhibición del nuevo arte abstracto. Como Maria Gough (2003b) ha observado, Lissitzky desarrolló esta sala en un momento en que la estandarización era una de sus preocupaciones más importantes y alineó al artista con los esfuerzos más generales de estandarización, en la oficina y en otros lugares, que estaban en marcha en Alemania a mediados de la década de 1920. Durante el mismo año en que se diseñó la sala de la galería de Dresde, la Comisión de estándares industriales de la industria alemana (Normenausschuß der deutschen Industrie), fundada en 1917, se renombró a sí misma Comisión alemana de estándares industriales (Deutscher Normenausschuß). El objetivo de la comisión era supervisar la estandarización y la racionalización de todos los aspectos del comercio, la industria y la administración. Se suponía que con la estandarización de

todo el equipamiento, el uso humano de materiales no regulado hasta ese momento sería igualmente estandarizado y que la estandarización de un producto generaría una industria entera de productos relacionados. En su libro sobre la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de 1925 en París, Le Corbusier (1987) da un buen ejemplo de los efectos de la estandarización de la industria en el área de la tecnología de oficina:

Quando se comenzó a usar la máquina de escribir, se estandarizó el papel de carta; esta estandarización tuvo repercusiones considerables en el mobiliario [...]. Las máquinas de escribir, las copias de archivos, las bandejas de archivos, los archivos, los cajones de archivos, los archivadores, en una palabra, toda la industria mobiliaria se vio afectada por el establecimiento de este estándar; e incluso los individualistas más intransigentes no pudieron resistirlo (p. 76).¹⁵

La alineación de Lissitzky del museo con lugares como la oficina moderna y cada vez más estandarizada —diseñada no solo para almacenar equipos, sino para producir símbolos según los estándares de la industria— muestra una vez más hasta qué punto las salas de demostración se alejan del archivo como un depósito de cosas inmóvil.

Un elemento importante de la *dinámica óptica* que Lissitzky buscó desatar con sus diseños de galería es la interacción —más que la disposición estática— de los armazones, el sistema de listones o bandas en las paredes, con las imágenes sobre su superficie.¹⁶ Como las paredes estructuradas

15 En mi lectura, el armazón modular estandarizado de las bandas/listones y su interacción con las imágenes en su superficie son un prerrequisito crucial para la creación de una dinámica óptica. Para una visión opuesta, véase «Constructivism Disoriented: El Lissitzky's Dresde and Hannover Demonstrationsräume» [Constructivismo desorientado: Las Demonstrationsräume de El Lissitzky en Dresde y Hannover] (2003b), de Maria Gough.

16 Véase también «Vom Umhertasten in der Kunst: El Lissitzkys Demonstrationsräume zwischen Labor und Büro» (2006), de Sven Spieker.

—imágenes en sí mismas— interactúan con las imágenes colgadas en ellas, cuando uno se mueve por la sala, se hace difícil decidir qué es figura y qué es fondo, qué es la base del archivo y qué es lo que el archivo contiene. Si en un sentido los listones y las bandas de acero contrastan con las obras de arte en su superficie, también dan la impresión de que se extienden hacia ellas. En la sala de Dresde, las líneas verticales descritas por el sistema de listones continúan las líneas verticales de las pinturas de Mondrian. Mientras tanto, las líneas horizontales de las pinturas cruzan las líneas verticales de los listones como así también las propias para formar una cuadrícula que parece oscilar entre el plano de la imagen y su soporte arquitectónico. Otro ejemplo de dicha oscilación es la presentación de un fragmento agrandado de un autorretrato de Lissitzky (a menudo titulado *The Constructor* [El constructor], 1924) en la sala de Dresde. El autorretrato con múltiples capas, creado a partir de seis exposiciones diferentes, no solo incluye un sistema de líneas horizontales y verticales dibujadas ampliamente y que se cruzan entre sí, sino que estas líneas aparecen antes (y detrás) de un fondo de papel cuadriculado, formando una cuadrícula, que parece proyectarse en el fondo formado por líneas verticales anchas [Figura 4]. El autorretrato nos confronta con una vertiginosa disposición de cuadrículas compuesta por varias capas dentro y fuera del plano de la imagen (el sistema de listones en las paredes y las líneas anchas en la imagen; el papel cuadriculado y las líneas anchas en el fondo, etcétera) que acentúan y asimilan la diferencia entre las pinturas y la pared, entre la base de archivo y sus indicios.



Figura 4. *The Constructor, Self-Portrait* [El constructor, autorretrato] (1924), de El Lissitzky. Impresión en gelatina de plata, 10,7 x 11,8 cm. Cortesía de Victoria & Albert Museum, Londres, Inglaterra / Art Resource, Nueva York, Estados Unidos. © 2007 Artists Rights Society (ARS), Nueva York, Estados Unidos

Al confrontar al visitante con dos superficies independientes, pero relacionadas (o relacionables) —el armazón de las paredes y las imágenes colgadas—, las salas de demostración asimilan la lección principal que enseña la fisiología óptica del siglo XIX, la noción de que la visión no es instantánea, sino un constructo informado por la diferencia y el intervalo. La forma en la que hacen que la activación del visitante de la galería dependa de la interacción de dos superficies que pueden ser tanto figura o fondo, las salas de demostración aluden a dispositivos ópticos, como el fenaquistoscopio, lo cuales proveyeron a los científicos del siglo XIX evidencia de que la vista, en lugar de tomar un objeto de una sola

mirada no diferenciada, involucraba una serie de tomas individuales cuya superposición o asimilación exitosa tenía como resultado lo que pasa como visión normal.¹⁷ Jonathan Crary (2001) ha argumentado que, en esos instrumentos, «la proximidad física pone en juego la visión binocular como una operación de reconciliación de la disparidad, de hacer que dos puntos de vistas distintos parezcan uno» (p. 120). Por supuesto que, como muestran las salas de demostración, esa reconciliación no excluye la posibilidad de centrarse en la diferencia —en el aparato o en el armazón— de la ilusión de movimiento que crea. (No es una coincidencia que Helmholtz usara un instrumento relacionado, el estereoscopio, para probar su tesis de que «ver con los dos ojos, y la diferencia de las imágenes que cada uno presenta, constituyen la causa más importante de nuestra percepción de una tercera dimensión en el campo de la visión» (Helmholtz, 1995, p. 182).

Implícito en la referencia de Lissitzky a la óptica binocular del siglo XIX está su desmantelamiento de la oposición entre el archivo y la mirada, una oposición que, a menudo, se considera emblemática del modernismo en general. Michel Foucault da una descripción elocuente de esta antinomia en *The Birth of the Clinic* [El nacimiento de la clínica] (1973) cuando él opone la libertad de la mirada (médica) al archivo del conocimiento escrito, sugiriendo que el declive de la medicina antigua con su relación inmediata entre el médico y el paciente comenzó cuando la escritura intervino para concentrar el conocimiento en manos de unos pocos privilegiados:

Antes de convertirse en un corpus de conocimiento [*un savoir*], la medicina era una relación universal de la humanidad consigo misma [...]. Y el declive comenzó cuando se introdujeron la escritura y el secretismo [...], y la disociación de la relación inmediata, que no tenía obstáculos ni límites entre la mirada y el habla [*parole*] (p. 55).

Con la introducción de la escritura, según el argumento, la visión se volvió una función del archivo, y, como resultado, se obstruyó la inmediatez de la mirada sin restricciones. Si aplicamos esta línea de razonamiento a las salas de demostración, nos vemos tentados a suponer que el objetivo de Lissitzky al estructurar las paredes de sus galerías era revertir el efecto que Foucault (1973) describe al hacer del archivo (es decir, sus paredes) el contenido de su mensaje, casi en el espíritu de la tesis de Marshall McLuhan, desarrollada sobre el ejemplo del cubismo, del *medio como mensaje*. Sin embargo, como vimos, la estrategia de Lissitzky no apunta a cambiar de la superficie de archivo a su profundidad, del contenido almacenado a su sustrato material, para que ese sustrato o medio —la pared— pueda elevarse de la oscuridad a la visibilidad. En lugar de aislar el archivo de lo que almacena, las salas de demostración insinúan que uno no puede distinguirse fácilmente del otro y que ambos pueden ser figura o fondo. El modelo de visión implícito en este cambio implica la oscilación persistente entre el fondo de archivo y su superficie, una oscilación que impide una distinción confiable entre los dos y que, como tal, es el prerrequisito para la integración del tiempo y el espacio en las salas de demostración.

La oscilación entre las imágenes en primer plano y en el fondo cuadriculado (el sistema de listones o bandas) está prefigurada en los *collages* y pinturas con los que Max Ernst impresionó a los surrealistas en su llegada a París y con los que Lissitzky probablemente estaba familiarizado. *La chute d'un ange* (1922) incluye una pantalla pintada formada por un campo de líneas verticales regulares frente a una escena celestial de la cual solo vemos una franja pequeña en el borde superior y una abertura circular debajo. No es

¹⁷ Generalmente, la ilusión de movimiento creada por el fenaquistoscopio y mecanismos similares se explicó como el resultado de la fusión exitosa de dos o más imágenes a través de la persistencia de la visión (*Nachbildeffekt*). Agradezco a Hans-Christian von Herrmann por señalarme la relevancia de la óptica del siglo XIX en las salas de demostración.

fácil colocar las líneas verticales que forman la pantalla con algún grado de certeza con respecto a la escena pintada detrás o a las figuras y formas proyectadas sobre su superficie. ¿La pantalla sugiere un elemento dentro del cual las figuras pintadas/recortadas se mueven como si estuvieran en agua o aire? ¿O, por el contrario, sus líneas verticales representan un sistema estructurante que es externo a la escena representada, como un segundo lienzo? Como mínimo, *La chute d'un ange* nos invita a preguntarnos con cuántas superficies estamos tratando mientras intentamos imaginar si el torso desnudo y azul que vemos cabeza abajo a través de la abertura semicircular a la derecha se encuentra en el mismo espacio que la figura que desaparece en el borde superior de la pantalla. Al forzarnos a reconciliar (al menos) dos imágenes, el *collage* de Ernst, al igual que las salas de demostración, nos remite a un modelo de visión de archivo para el cual la vista es un proceso gradual de asimilación y diferenciación que constituye su objeto en una serie de tomas discretas más que en una sola mirada [Figura 5].

El *collage* de Ernst nos recuerda el juego de diferencias —entre primer plano y fondo, entre un sistema de intervalos regulares y una imagen en movimiento— como el prerrequisito para la percepción del movimiento. Lissitzky derivó este experimento más explícitamente a la percepción del movimiento a lo largo del tiempo en una serie de *collages* fotográficos que muestran actividades deportivas del mismo año que la sala de Dresde (1926). *Runner in the City* [Corredor en la ciudad] muestra a los corredores en pleno movimiento ante un paisaje urbano y nocturno. En el plano de la imagen, Lissitzky superpuso una serie de bandas verticales —que refractan la imagen en una serie de finas tajadas que dejan intervalos cortos entre cada momento consecutivo— que se pueden vincular al fenaquistoscopio y al sistema de listones instalados en la sala de Dresde ese mismo año. Estas bandas se cruzan con las líneas en la imagen (los brazos del corredor, el borde de la calle, los letreros en neón alargados), lo que, a menudo, hace difícil decidir qué es primer plano y qué es fondo. ¿La cuadrícula

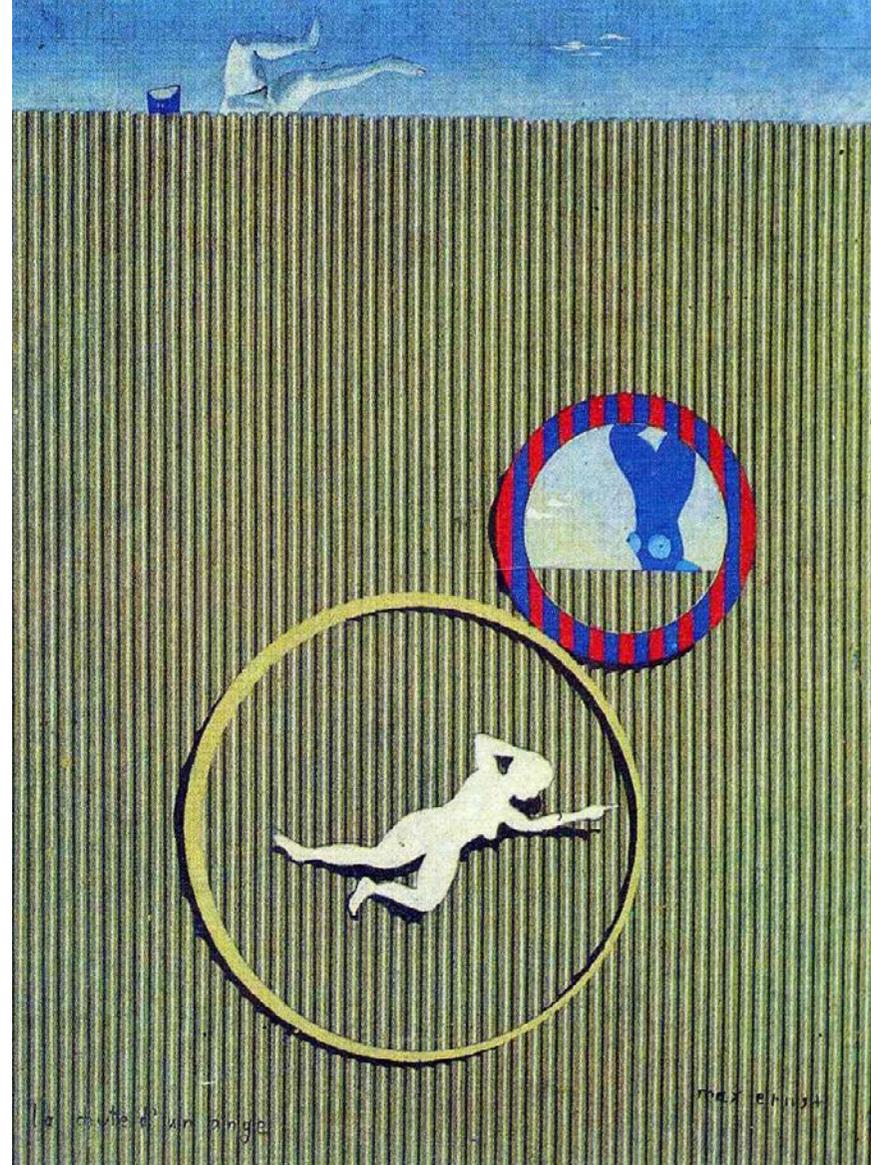


Figura 5. *La chute d'un ange* (1922), de Max Ernst. *Collage* y óleo sobre papel. Colección privada. © 2007 Artists Rights Society (ARS), Nueva York, Estados Unidos

formada por la intersección de las bandas y las líneas, dentro y fuera de la escena retratada, precede a esa escena o, por el contrario, es el efecto de la escena? ¿Es la cuadrícula el archivo o es producido por él? Lissitzky no nos permite decidir estas cuestiones con ningún grado de certeza, así como la película no nos permite, por regla general, distinguir entre la pantalla en movimiento y el archivo de tomas en el que se origina. Ni el frente ni el fondo, ni el archivo ni lo que contiene, la cuadrícula formada por la intersección de las líneas difiere dramáticamente de la que proveía un fondo neutral a los esfuerzos del siglo XIX para producir archivos de movimiento, como *Animal Locomotion* [Locomoción animal] (1887), de Eadweard Muybridge o los experimentos de Ottomar Anschütz con la cronofotografía.¹⁸ En la obra de Muybridge, las cuadrículas ante las cuales sus personajes realizan los movimientos permanecen confinadas al fondo, prestándoles realismo y plasticidad narrativa a las escenas retratadas. Por el contrario, lo que se ve en las cuadrículas ambiguas que organizan el *Runner in the City* [Corredor en la ciudad] y las salas de demostración no es una narrativa del movimiento, sino el archivo de momentos discretos y diferenciales que permiten su percepción [Figuras 6, 7 y 8].

18 Mientras que Eadweard Muybridge trabajaba para Leland Stanford en Palo Alto, Ottomar Anschütz, cuya fama se basa en su invención del taquiscopio o Schnellseher, producía obras similares en Europa Central, principalmente de maniobras militares y de animales. En 1886, Ottomar Anschütz recibió una subvención del ministro de cultura prusiano para armar un *atlas de movimientos gimnásticos* con la ayuda de la cronofotografía. Poco después, el ministerio de guerra envió a Anschütz a tomar una serie de cronofotografías de los caballos y jinetes en las academias ecuestres militares de Hannover y Graditz. En Hannover, Anschütz utilizó un aparato cronofotográfico propio, que constaba de una batería de 24 cámaras con obturadores conectados eléctricamente que permitían 24 tomas de 3 a tan solo 0,72 segundos. Con este aparato, capturó tanto caballos en movimiento como sujetos en diversos tipos de actividades.

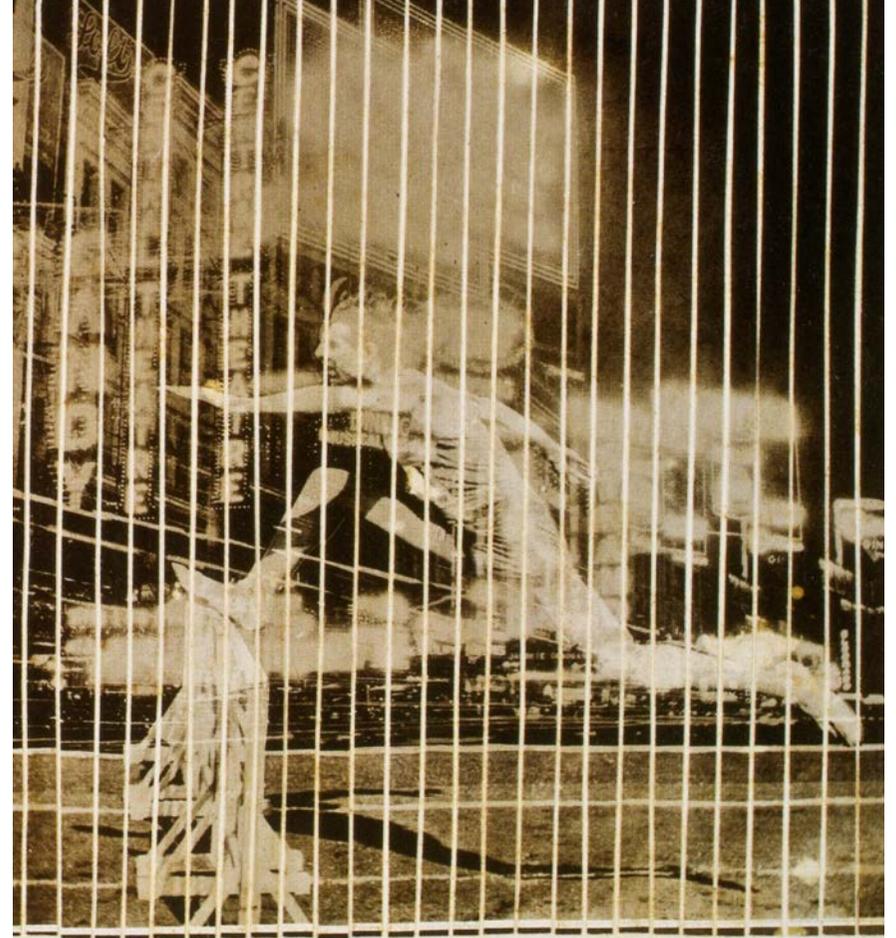


Figura 6. *Runner in the City* [Corredor en la ciudad] (1926), de El Lissitzky. Impresión en gelatina de plata, 13,1 x 12,8 cm. © El Museo de Arte Metropolitano / Art Resource, Nueva York, Estados Unidos. © 2007 Artists Rights Society (ARS), Nueva York, Estados Unidos

La oscilación entre el almacén de las paredes (el sistema de bandas y listones) y las obras de arte sobre su superficie también marca la dimensión cinematográfica de las salas de demostración, acercándolas al montaje de vanguardia. El montaje en cine a menudo se describe correctamente como un énfasis en el aparato mecánico, en el intervalo y la diferenciación, sobre la reconciliación de la diferencia que caracteriza los dispositivos como el fenaquistoscopio.

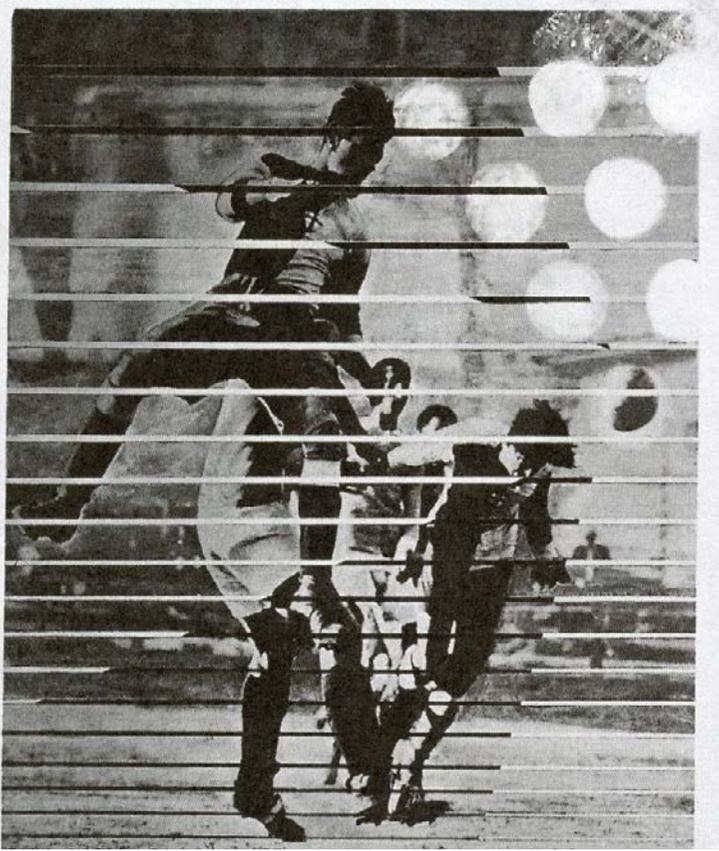


Figura 7. *Soccer Players* [Jugadores de fútbol] (1926), de El Lissitzky. Impresión en gelatina de plata. Cortesía del Instituto de Investigación Getty, Los Ángeles, Estados Unidos. © 2007 Artists Rights Society (ARS), Nueva York, Estados Unidos

Sin embargo, para Sergei Eisenstein, uno de los más prolíficos teóricos y practicantes del montaje, el montaje es un efecto no solo de separación y división —una toma tras otra—, sino también de *superposición* de tomas contiguas en un solo cuadro como resultado de la subordinación del observador al movimiento. Como superposición, el montaje representa el contrapunto del archivo del siglo XIX y su grabación autónoma del movimiento de una posición estacionaria (la *richtiger Standpunkt* de Ranke). En el montaje de vanguardia, la posición del observador en sí está sujeta a la temporalidad, por lo que no hay un punto de vista único y correcto de la realidad, solo una secuencia dinámica de tomas en movimiento desde una serie de puntos de vista y su fusión a través del cuerpo del observador. Eisenstein da un ejemplo de ese montaje materializado en su ensayo sobre el retrato de la actriz Maria N. Yermolova de Valentin Serov de 1905. La pintura de Serov, Eisenstein sostiene, no es el producto de una sola exposición, sino de la superposición de varias perspectivas que ven a la actriz desde diferentes ángulos. Significativamente, estas perspectivas, que combinan puntos de vista que son fundamentalmente incompatibles entre sí, marcan diferentes momentos en el tiempo. Al identificarlos uno por uno, Eisenstein (1991) sugiere que el retrato y la pose improbables de Yermolova no reflejan un observador estacionario —el procedimiento estándar en retratos—, sino un observador que viaja, sin ser visto, a lo largo de una trayectoria que va desde una perspectiva elevada a una posición de admiración, literalmente, a los pies de la actriz:

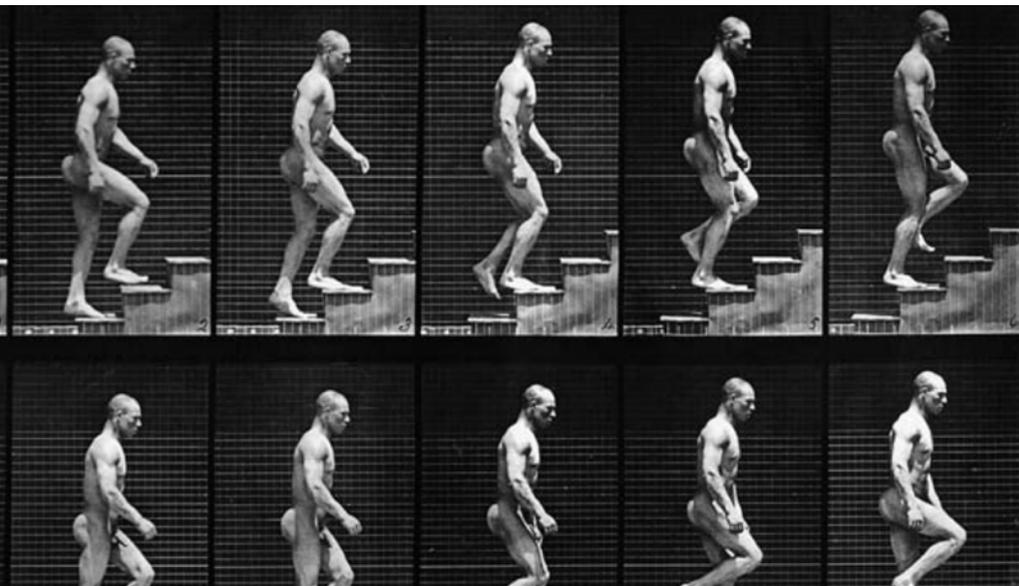


Figura 8. *Motion Study* [Estudio del movimiento], de Eadweard Muybridge. Fotografía: *Movements, Male, Ascending Stairs* [Movimientos, hombres, escaleras ascendentes]. En *Animal Locomotion* [Locomoción animal] (1887), placa 91. Cortesía de las Colecciones de los Archivos de la Universidad de Pensilvania

Lo que aquí se ha fijado sobre el lienzo no es una serie de cuatro posiciones sucesivas de un objeto, sino cuatro posiciones sucesivas del ojo del observador. Por lo tanto, estos cuatro puntos no son una función del comportamiento del objeto [...], sino una característica del comportamiento del espectador (p. 89).¹⁹

Al igual que como funciona una cámara en una filmación, el espectador en movimiento —o quizás cuatro espectadores separados— reemplaza al pintor estacionario y se asegura de que no se pueda decir que el sujeto retratado (Yermolova) preexista a su propia archivación [Figura 9].



Figura 9. *Portrait of M. N. Yermolova* [Retrato de M. N. Yermolova] (1905), de Valentin

19 La primera toma corresponde a una perspectiva de Yermolova desde arriba, que expone, por ejemplo, el dobladillo de su vestido de una forma que sugiere que la toma fue tomada desde esta posición, mientras que la toma N.º 4 está enmarcada por las líneas horizontales reflejadas en el espejo. Esta vista nos permite ver, entre otras cosas, el mentón inferior de la actriz, lo que sugiere una toma desde abajo.



Serov. Tomas individuales del ensayo de Sergei Eisenstein titulado *Yermolova* (Eisenstein, 1991, pp. 84 - 85)

Al poner al agente de grabación en movimiento, Eisenstein reemplaza el archivo del siglo XIX con un archivo basado en la materialización y el montaje. La *activación* de Lissitzky del observador en las salas de demostración suscribe la misma lógica. Al convertir al visitante del museo en un agente activo, Lissitzky refracta el espacio del museo en un archivo de puntos de vista dinámicos que rompen con la unidad del espacio newtoniano. Así como el retrato de Yermolova está compuesto por tomas individuales que reflejan los movimientos del observador, Lissitzky también arma un régimen óptico caracterizado por el cambio y el movimiento. El sistema de cuadros abiertos que instaló en las esquinas de las salas de Dresde y Hannover desempeñaba una parte importante en este esquema. Estos cuadros —archivos pequeños en sí mismos— contenían imágenes que estaban parcialmente oscurecidas por placas de metal perforadas, o en la sala de Hannover, sólidas,²⁰ verticalmente movibles, que los visitantes podían mover con una pequeña manija de madera.²¹ En el caso de la sala de Dresde, esto tuvo como resultado una ofuscación que dejaba visibles partes de la imagen oscurecida:

He interrumpido el sistema de listones al poner cuadros en las esquinas de la sala (cinco en total, de entre 1,10 m a 1,90 m de ancho). Cada uno está medianamente cubierto por un área deslizante (de chapa estampada). En la parte superior e inferior de cada uno hay un lugar para una imagen. Cuando una se ve, la otra brilla a través del enrejado (El Lissitzky, 1968c, p. 366).²²

20 En Hannover, los postigos movibles no estaban perforados, sino que eran sólidos y negros, para que nada se pudiera ver a través de ellos.

21 Según Monika Flacke-Knoch (1985), los casetes en Dresde estaban llenos de pinturas moderadamente modernistas, mientras que las paredes estructuradas estaban reservadas para el nuevo arte abstracto.

22 La invisibilidad parcial como parte estructural de un objeto construido también es un elemento crucial en los contrarrelieves de Vladimir Tatlin.

Al entrelazar la revelación de una imagen con la represión (parcial) de otra y al invitar al visitante a interactuar físicamente con la arquitectura de la galería, las pantallas movibles archivaban una huella de la presencia del visitante en la galería al permanecer en la posición en la que eran dejadas; sin embargo, tan pronto como el siguiente usuario movía la pantalla, la huella (no permanente) se borraba nuevamente [Figura 10].



Figura 10. *Room for Constructivist Art* [Sala de arte constructivista] (Dresde, 1926), de El Lissitzky. Cortesía del Instituto de Investigación Getty, Los Ángeles, Estados Unidos. Foto: Alexander Paul Walther. © 2007 Artists Rights Society (ARS), Nueva York, Estados Unidos

Si el énfasis de los cuadros en la represión —cada vez que un visitante revela una imagen al mover la pantalla hacia arriba o hacia abajo oscurece otra— los vincula a la libreta de notas *mística* de Sigmund Freud, también lo hace el hecho de que, al igual que la libreta de Freud, cumplen una función económica, al aumentar el número de obras que se pueden almacenar sobre o en la pared de la galería sin crear un efecto de amontonamiento. Para Freud, la atracción de la libreta *mística* fue su combinación de una capacidad de almacenamiento ilimitada con una habilidad igualmente ilimitada para almacenar nuevas huellas. De la misma manera, para Lissitzky (1968c), los casetes ayudaron a maximizar la capacidad de almacenamiento del museo: «Así he encontrado espacio en la sala para una cantidad de obras una y media veces más que en otras salas, pero solo la mitad del número es visible en cualquier momento» (p. 366). En su función económica, las placas verticalmente movibles que parcialmente oscurecen la pintura detrás de ellas, además, rememoran la tecnología de oficina de archivado vertical, que los reformadores de oficina prusianos y estadounidenses luchaban por introducir al mismo tiempo que Lissitzky estaba construyendo su salas de demostración. Como lo demuestra su trabajo en la publicidad para la compañía alemana de suministros de oficina Pelikan de aproximadamente la misma época (probablemente por recomendación de Kurt Schwitters), Lissitzky estaba íntimamente familiarizado con las tecnologías avanzadas de oficina [Figura 11]. A diferencia de los sistemas de archivo más antiguos en los que los documentos se doblaban en dos antes de depositarse en angostos cajones o casilleros, los archivos verticales —que evolucionaron de los ficheros verticales usados por los bibliotecarios— almacenaban documentos en el borde, con su contenido inmediatamente visible para el usuario.²³ La recuperación de la información en un archivador

23 El archivo vertical fue introducido por primera vez en 1868 por Amberg File and Index Company. En 1893, el Dr. Nathaniel S. Rousseau creó un equipo diseñado para acomodar archivos de casos. Su organización estaba basada en un sistema desarrollado en 1892 por

vertical, organizado con la ayuda de índices movibles que abarcaban los archivos, fue un efecto del espaciado. Cuando los dedos de ambas manos identificaban el lugar donde estaba ubicado el documento deseado, separaban el archivo o documento deseado de otros archivos o documentos abriendo un espacio entre ellos.²⁴ Los casetes de Lissitzky también adoptan ese espaciado al hacer que el visitante use sus dedos para mover las pantallas separando las imágenes. Además de eso, los casetes en los esquinas de las salas de demostración son un ejemplo de lo que Walter Benjamin (1996), refiriéndose al montaje, llamó *Zerstreuung*, un término que él asociaba no con el entretenimiento, sino con una cualidad táctil basada en «los cambios sucesivos de escena y enfoque que tienen un efecto percusivo en el espectador» (p. 267). La experiencia que las salas de demostración pusieron a disposición de los visitantes es análoga a la que Benjamin afirma para el cine; en cambio de una ilusión de continuidad y flujo, permiten un vistazo al archivo de momentos diferenciales —su oscilación y diferenciación— que representan el horizonte fenomenológico de esa ilusión.

la Oficina de la Biblioteca de Melvil Dewey (Véase *Modern Archives: Principles and Techniques* [Archivos modernos: principios y técnicas] (1956), de Theodore R. Schellenberg). «La introducción del archivo vertical marcó la utilización de un principio de gran eficiencia, a saber, que casi siempre hay más espacio para el crecimiento en una dirección vertical que en una dirección horizontal» (Leffingwell, 1927, p. 415).

24 Como señala JoAnne Yates (1989), el nuevo equipo no era suficiente por sí solo para que el almacenamiento y la recuperación de documentos fueran más eficientes. Fue solo su organización, que los archivos verticales facilitaron, la que pudo lograr esta tarea.



Figura 11. Sistema de archivo vertical de la oficina de la biblioteca con gabinetes de unidades intercambiables (Library Bureau, Boston, Estados Unidos, 1903). Cortesía de Markus Krajewski

Dada la importancia del montaje para la arquitectura de las salas de demostración, no es sorpresa que el amigo y colega de Lissitzky, Dziga Vertov, fuera uno de sus primeros admiradores. Después de su visita a la sala de Hannover en el verano de 1929, Vertov escribió en una carta: «Vi tu sala en el museo de Hannover. Estuve sentado allí un largo tiempo, miré a mi alrededor, tanteé»²⁵ (Tupitsyn, 1999, p. 39).²⁶ En su ensayo sobre las salas de demostración, Gough (2003b) interpreta el verbo *oschschupyvat'* ('tantear') en el comentario crítico de Vertov como un gesto intransitivo sin

25 [Dolgo tam sidel, osmatrival i oschschupyval].

26 La traducción rusa se cita en «Constructivism Disoriented: El Lissitzky's Dresden and Hannover Demonstrationsräume» [Constructivismo desorientado: Las Demonstrationsräume de El Lissitzky en Dresden y Hannover] (2003b), de Maria Gough (p. 117).

referencia a un objeto: «Al andar a tientas como en la oscuridad o privado de la vista, el cuerpo de uno se ve implicado [...] en la realización de esa acción de una manera que no es el caso de lo que sucede cuando uno está simplemente examinando algo» (p. 111). En la siguiente discusión, quiero desarrollar la identificación crucial de Gough de los ejemplos de ceguera como elementos centrales en los diseños de museo de Lissitzky. Si *andar a tientas* es, de hecho, la forma más apropiada de describir la interacción del visitante con las salas de demostración, la razón es que solo a través del tanteo las salas pueden entenderse como archivos, como si estuvieran enraizadas en el tiempo y en el espacio. Así como la posición de Yermolova en el espacio es una función de una sucesión de diferentes puntos de vista a lo largo del tiempo, la percepción del arte en las salas de demostración procede como una secuencia de perspectivas locales en un entorno que es en sí mismo una función del tiempo [Figuras 12, 13 y 14].

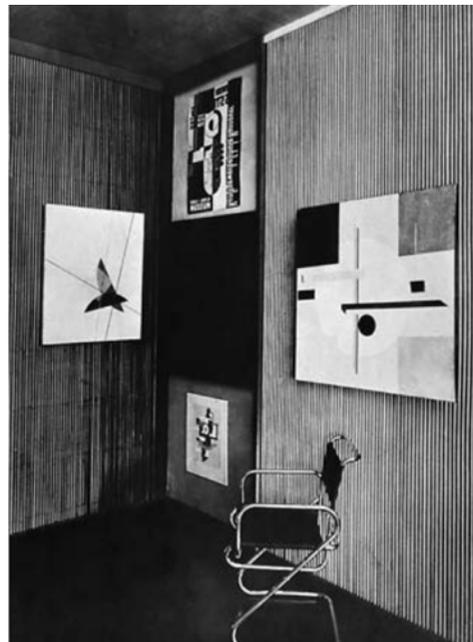


Figura 12. *Cabinet of the Abstracts* [Gabinete de los abstractos] (Hannover, 1928), de El Lissitzky. Cortesía del Instituto de Investigación Getty, Los Ángeles, Estados Unidos. © 2007 Artists Rights Society (ARS), Nueva York, Estados Unidos

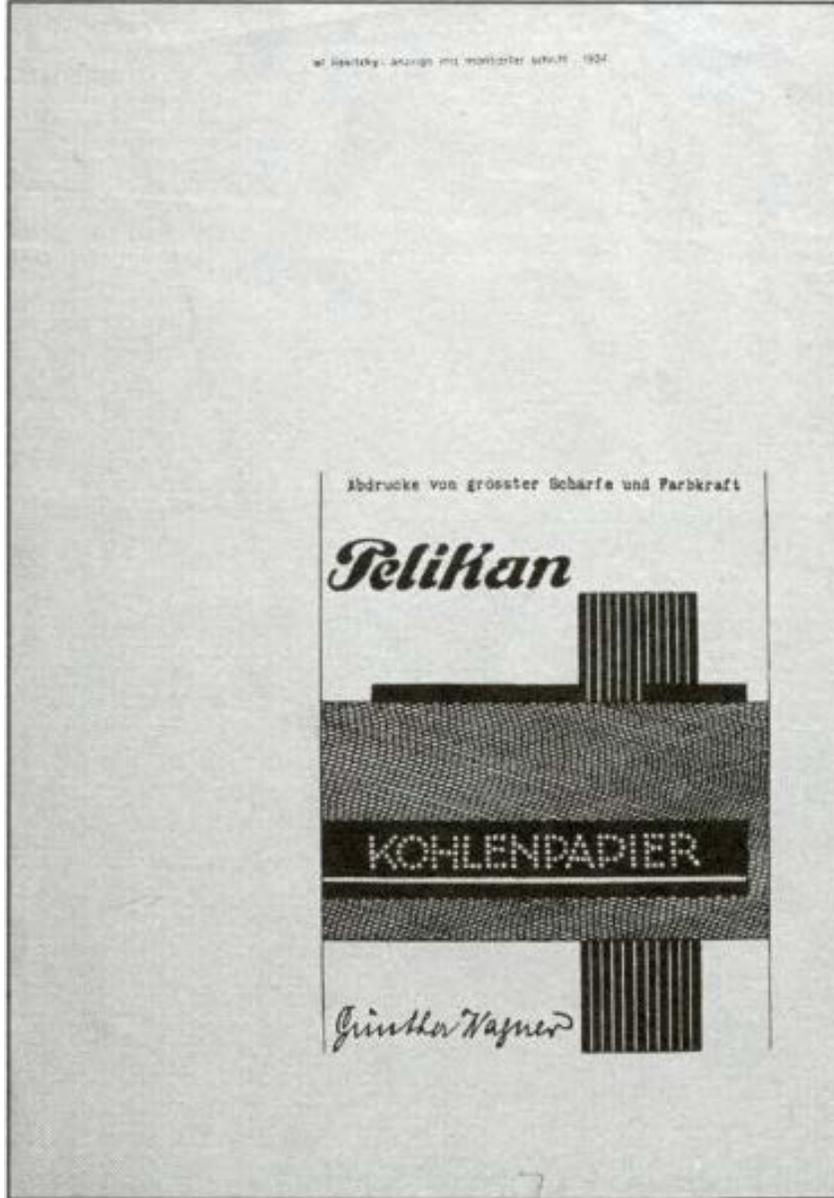


Figura 13. Publicidad de papel carbónico producida para la compañía Pelikan. Cortesía del Instituto de Investigación Getty, Los Ángeles, Estados Unidos. © 2007 Artists Rights Society (ARS), Nueva York, Estados Unidos / VG Bild- Kunst, Bonn, Alemania



Figura 14. Fotograma de *The man with the Movie Camera* [El hombre con la cámara de cine] (1929), de Dziga Vertov (Dir.) Cortesía de Kino / Photofest

Además de eso, *andar a tientas* —una actividad que no está normalmente asociada con la apreciación del arte en el entorno de un museo— puede leerse, transitivamente, como una referencia a la ciencia experimental, una esfera con la que las salas de demostración están relacionadas en más de un sentido.²⁷ Por un lado, el término alemán *Demonstration*, un cuasisinónimo de la palabra inglesa *experiment*, se usa comúnmente en la ciencia experimental para connotar la exhibición visual de un experimento que realiza un científico. El término *tanteo*, un toque táctil que reemplaza

²⁷ A través de su trabajo en Vkhutemas, Lissitzky conocía bien el contexto de la ciencia experimental. Uno de los puntos de referencia más importantes aquí es la reflexología soviética.

el razonamiento por los sentidos, tiene una larga genealogía en la historia de la ciencia moderna. Tiene un papel en el *New Organon* [Nuevo órgano] (2000), de Francis Bacon:

Allí permanece solo la experiencia: que es casualidad, si aparece sola; experimento, si se busca. Este tipo de experiencia es como un cepillo sin cabeza (como dicen), un simple tanteo, como los hombres en la oscuridad, tratando de hacer todo en caso de tener suerte y encontrar el camino correcto. Sería mucho mejor y más sensato esperar la luz del día o encender una lámpara y luego comenzar el viaje. El verdadero orden de la experiencia, por otro lado, primero enciende la lámpara y luego muestra el camino con su luz, comenzando con la experiencia digerida y ordenada, no al revés o al azar, y desde ahí, infiere axiomas (p. 67).²⁸

Para Bacon, el tanteo tiene connotaciones puramente negativas porque significa una forma de proceder ciega y desordenada que carece de cualquier sistema. En los relatos postbaconianos de la ciencia experimental, el estado del tanteo cambia considerablemente. En lugar de connotar el desorden y la falta de previsión al realizar un experimento, como lo hace para Bacon, el tanteo comenzó a ser utilizado como un término clave en el esfuerzo moderno para distinguir la ciencia experimental de la meramente observacional. En *An Introduction to the Study of Experimental Medicine* [Una Introducción al estudio de la medicina experimental] [1865] (1927), de Claude Bernard, que sentó las bases sistemáticas para la ciencia experimental en la edad moderna, un experimento se caracteriza, en primer lugar, por disturbios (naturales o inducidos) y, en segundo lugar, por la habilidad experimental de los científicos para «tocar el cuerpo sobre el que desean actuar, ya sea destruyéndolo o alterándolo» (p. 9). El contacto táctil que el experimentador mantiene con su objeto de estudio es lo que

para Bernard distingue un experimento de la mera observación.²⁹ Este contacto incluye tantear como uno de sus expresiones claves:

Los observadores, entonces, deben ser fotógrafos de fenómenos; sus observaciones deben representar adecuadamente la naturaleza [...]. Pero cuando se nota un hecho una vez y se observa un fenómeno, la razón interviene, y el experimentador pasa a interpretar el fenómeno [...]. Para hacerlo, un experimentador reflexiona, intenta, tantea, compara, elabora [...] (Bernard, [1865] 1927, p. 22).

Bernard ve el tanteo como una manera innovadora de pensar, un pensamiento táctil con las manos que reemplaza el pensamiento como una actividad puramente cognitiva que confía solo en la razón. En este esquema, no es una cuestión de *encender una lámpara* primero para prever en su luz el experimento futuro. Por el contrario, el punto es ver esa previsión anticipada como una distorsión que puede tener un impacto negativo en el experimento en cuestión.

En este punto, tantear —*tocar el cuerpo con las manos*— se convierte en tantear para diferenciar. Hans Jörg Rheinberger (1998) ha observado que «la coherencia de un sistema experimental se basa en la recurrencia y la repetición, no en la anticipación y la previsión» (p. 400).³⁰ Aquí, la descripción de Rheinberger (1998) de lo que él llama un *Experimentalsystem* ('sistema experimental'):

Los sistemas experimentales son estructuras inherentemente abiertas. Una configuración experimental puede compararse con un laberinto en

²⁸ El énfasis es del autor del artículo.

²⁹ «Es en esta posibilidad misma de actuar, o no actuar, en un cuerpo que la distinción descansará exclusivamente entre las ciencias llamadas ciencias de la observación y las ciencias llamadas experimentales» (Bernard, [1865] 1927, p. 9).

³⁰ La traducción es del autor del artículo.

construcción cuyas paredes existentes ajustan y limitan la disposición de las paredes nuevas y, por ese motivo, ambas guían al experimentador e impiden su visión. Un laberinto que merece su nombre nos obliga a andar a tontas [tappen] (p. 400).

Según Rheinberger, los sistemas experimentales son el resultado de *sentir y tantear las diferencias*. Mientras que tantear puede estar (y a veces está) asociado con la mente, sus órganos principales son las manos. Rheinberger (1998) argumenta que en la ciencia experimental moderna, *ser experimentado (Erfahrenheit)* no significa tener conocimiento previo, la capacidad para predecir el resultado de un experimento, sino pensar con las manos, «penser avec ses mains» (p. 403). En un laberinto, donde la vista no puede tener el control, el científico solo tiene sus manos para encontrar el camino. El argumento de Rheinberger es una variación de la aserción de Helmholtz (1995) de que «el significado que asignamos a nuestras sensaciones depende del experimento, y no de la mera observación de lo que sucede a nuestro alrededor» (p. 195). Más específicamente, sin embargo, Rheinberger define las modalidades de dicha experimentación como temporalmente en sincronía con lo que se explora. El laberinto que él usa como una analogía del experimento moderno ya no existe, está *en construcción*, así como los movimientos del experimentador en una configuración experimental nunca se coordinan de antemano; el experimento evoluciona en sincronía con su observador.

En términos de Rheinberger (1998), tantear no significa permitir que lo que sabemos o hemos aprendido interfiera con nuestra percepción de lo nuevo; significa estar presente en ello. Estar presente en lo nuevo es encontrar que el antiguo modelo epistemológico, basado en archivos de conocimiento que trascienden la experiencia y la presencia corporal, se ha vuelto obsoleto. En este sentido, las salas de demostración de archivos de Lissitzky, donde la ceguera parcial del visitante es un elemento funcional en la construcción fenomenológica del arte y donde el arte se activa en línea con

los movimientos del observador alrededor de la sala, pueden entenderse como sistemas experimentales en términos de Rheinberger. La descripción de Rheinberger (1998) de la configuración experimental como un *laberinto en construcción*, en el que las paredes guían y ciegan al científico, recuerda la disposición de las paredes *dobles* en las salas de demostración. En las galerías de Lissitzky, además, el espectador se mueve alrededor como si estuviera en un laberinto de archivos cuyos parámetros cambian todo el tiempo, un espacio donde tantear y sentir (*oschtschupyvat'*) son literalmente los únicos medios de orientación.

Pensar con las manos y estar presente en lo nuevo puede haber sido precisamente lo que Lissitzky tuvo en mente cuando construyó sus archivos para el arte. Que él haya confiado en el montaje como su principal técnica para la construcción de dicho archivo no es sorprendente. Eisenstein, por su parte, intentó a lo largo de su carrera poner el montaje al servicio de una ciencia experimental táctica e innovadora en el espíritu de Bernard. En 1929, el director escribió:

[El arte] debe restaurar a la ciencia su sensualidad. Al proceso intelectual, su fuego y pasión. Debe sumergir el proceso abstracto del pensamiento en la caldera de la actividad práctica [...]. Un cine de cognición y sensualidad extremas que ha dominado todo el arsenal de los estimulantes afectivos, ópticos, acústicos y biomecánicos (Eisenstein, [1929] 1988, p. 158).³¹

En las salas de demostración, la percepción del objeto de arte dispone un juego de diferencias que involucran las paredes estructurantes, la posición del observador, la luz que entra por las ventanas y las pantallas móviles de lo que nada queda exento, y menos el visitante de la galería. Como

31 Este pasaje también está citado en «Constructivism Disoriented: El Lissitzky's Dresde and Hannover Demonstrationsräume» [Constructivismo desorientado: Las Demonstrationsräume de El Lissitzky en Dresde y Hannover] (2003b), de Maria Gough (p. 89).

resultado, el acto de la percepción visual tiene una dimensión táctica de la misma forma que la mente tiene una dimensión táctica en el laberinto de Rheinberger («penser avec ses mains»). *Tantear* aquí es la única forma de ver. Es importante entender, entonces, que si Lissitzky devuelve al arte la mano que Jean Arp, Tristan Tzara y Kurt Schwitters habían buscado quitar diez años antes, lo hace en condiciones que le impiden ser lo que siempre fue en el arte: el sirviente de un ojo cuyo elemento es el sujeto autónomo, que todo lo ve, en total control de su campo óptico. En las salas de demostración, la mano no sigue al ojo; lo reemplaza: la vista por el tanteo.

REFERENCIAS

Bacon, F. (2000). *The New Organon* [El nuevo órgano]. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.

Benjamin, W. (1996). The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Third Version [La obra de arte en la era de su reproducibilidad tecnológica: tercera versión]. En *Benjamin, Selected Writings, vol. 4* [Benjamin, escritos seleccionados, vol. 4]. Cambridge, Inglaterra: Belknap Press of Harvard University Press.

Bernard, C. [1865] (1927). *An Introduction to the Study of Experimental Medicine* [Una introducción al estudio de la medicina experimental]. Nueva York, Estados Unidos: Macmillan.

Brüggemann, H. (2002). Architekturen des Augenblicks: Raum- Bilder und Bild- Räume einer urbanen Moderne [Arquitecturas del momento: imágenes espaciales y espacios de imagen de una modernidad urbana]. En *Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts* [Literatura, arte y arquitectura del siglo XX]. Hannover, Alemania: Offizin.

Buchloh, B. (30 de octubre de 1984). From Faktura to Factography. Recuperado de https://realismworkinggroup.files.wordpress.com/2008/10/buchloh_factography.pdf

Crary, J. (2001). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* [Técnicas del observador: sobre la visión y la modernidad del siglo XIX]. Cambridge, Inglaterra: MIT Press.

Eisenstein, S. [1929] (1988). Perspectives. En *Eisenstein, Selected Works, vol. 1* [Eisenstein, obras seleccionadas, vol. 1]. Londres, Inglaterra: BFI Publishing.

Eisenstein, S. (1991). Yermolova. En *Eisenstein, Selected Works, vol. 2, Towards a Theory of Montage* [Eisenstein, obras seleccionadas, vol. 2, Hacia una teoría del montaje]. Londres, Inglaterra: BFI Publishing.

El Lissitzky. (1968a). The Catastrophe of Architecture [La catástrofe de la arquitectura]. En S. Lissitzky-Küppers (Ed.), *El Lissitzky: Life, Letters, Texts* [El Lissitzky: Vida, cartas, textos]. Londres, Inglaterra: Thames and Hudson.

El Lissitzky. (1968b). Proun Room, Great Berlin Art Exhibition (1923) [La sala Proun, gran exhibición de arte de Berlín en 1923]. En S. Lissitzky-Küppers (Ed.), *El Lissitzky: Life, Letters, Texts* [El Lissitzky: Vida, cartas, textos]. Londres, Inglaterra: Thames and Hudson.

El Lissitzky. (1968c). Exhibition Rooms [Salas de exhibición]. En S. Lissitzky-Küppers (Ed.), *El Lissitzky: Life, Letters, Texts* [El Lissitzky: Vida, cartas, textos]. Londres, Inglaterra: Thames and Hudson.

Flacke-Knoch, M. (1985). *Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik: Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover*. Marburg, Alemania: Jonas.

Foucault, M. (1973). *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception* [El nacimiento de la clínica: una arqueología de la percepción médica] (Trad. Sheridan Smith, A. M.). Nueva York, Estados Unidos: Pantheon Books.

Gough, M. (2003a). Futurist Museology. *Modernism/modernity*, 10(2), 327-348. Recuperado de <https://muse.jhu.edu/article/42437>

Gough, M. (2003b). Constructivism Disoriented: El Lissitzky's Dresde and Hannover Demonstrationsräume [Constructivismo desorientado: Las Demonstrationsräume de El Lissitzky en Dresde y Hannover]. En N. Perloff y B. Reed (Eds.), *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow* [Situando a El Lissitzky: Vitebsk, Berlín, Moscú]. Los Ángeles, Estados Unidos: Getty Publications.

Helmholtz, H. (1995). The Recent Progress of the Theory of Vision [El progreso reciente de la teoría de la visión]. En *Science and Culture: Popular and Philosophical Essays* [Ciencia y cultura: ensayos populares y filosóficos]. Chicago, Estados Unidos: University of Chicago Press.

Leffingwell, W. H. (1927). *Textbook of Office Management* [Libro de texto de gestión de oficinas]. Nueva York, Estados Unidos: McGraw-Hill.

Le Corbusier. (1987). *The Decorative Art of Today* [El arte decorativo de hoy] (Trad. Dunnett, J. I.). Cambridge, Inglaterra: MIT Press.

Rheinberger, H. (1998). Augenmerk. En N. Hass, R. Nägeley y H. J. Rheinberger (Eds.), *Liechtensteiner Exkurse III: Aufmerksamkeit*. Eggingen, Alemania: Edition Isele.

Rodchenko, A. [s. f.] (1996). O Muzeinom Biuro: Doklad na konferentsii zaveduiushchikh Gubseksiiami IZO. En *Opyty dlia budushchego*. Moscú, Rusia: Grant'.

Schellenberg, T. R. (1956). *Modern Archives: Principles and Techniques* [Archivos modernos: Principios y técnicas]. Chicago, Estados Unidos: University of Chicago Press.

Spieker, S. (2006). Vom Umhertasten in der Kunst: El Lissitzkys Demonstrationsräume zwischen Labor und Büro. En I. Münz-Koenen y J. Fetscher (Eds.), *Pictogrammatica: Die visuelle Organisation der Sinne in den Medienavantgarden 1900-1938* (pp. 197-217). Bielefeld, Alemania: Aisthesis Verlag.

Stepanova, V. [1921] (1990). 5 x 5 = 25: Exhibition of Paintings, translation and facsimile of 1921 catalogue [5x5=25: Exhibición de pinturas, traducción y facsímil del catálogo de 1921. En C. Gray, *The Russian Experiment in Art, 1863-1922* [El experimento ruso en arte, 1863-1922]. Londres, Inglaterra: Thames & Hudson.

Tupitsyn, M. (1999). Back to Moscow [De regreso a Moscú]. En *El Lissitzky, Beyond the Abstract Cabinet: Photography, Design, Collaboration* [El Lissitzky, más allá del gabinete abstracto: Fotografía, diseño, colaboración]. New Haven, Estados Unidos: Yale University Press.

Yates, J. (1989). *Control through Communication: The Rise of System in American Management* [El control a través de la comunicación: El surgimiento del sistema en la gestión estadounidense]. Baltimore, Estados Unidos: Johns Hopkins University Press.