

Los Arquitectones de Kasimir Malevich. Reflexión artística sobre las cualidades formales de la arquitectura

The Architectons by Kasimir Malevich.
Artistic reflection on the formal qualities of architecture
Marcelo Gardinetti

Recibido: 2019.09.21

Aceptado: 2019.12.05

Marcelo Gardinetti

Universidad Nacional de La Plata
marcelogardinetti@tecne.com
Arquitecto titulado en 1985 por la Universidad Nacional de La Plata, República Argentina. Editor responsable en Tecne | Arquitectura y contextos, desde 2012 hasta la fecha: www.tecne.com. Columnista de arquitectura en revistas y sitios web. Director de estudio de arquitectura, Consultor Senior en Proyectos institucionales y docente universitario (1985-1990 y 2011-2014). Coordinador Técnico en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, desde 2014 hasta 2019. Director Arquitectura Escolar, Provincia de Buenos Aires (años 1991-1996 y 2001-2010).

Resumen

En los albores de la segunda década del siglo XX, Kasimir Malevich emprendió un nuevo rumbo artístico en su pintura que concluyó en la abstracción absoluta. Obstinado por descubrir un arte alejado de los cánones existentes y de cualquier referencia histórica, su obra exploró la planitud de la figura y la relación dinámica de las partes, elementos que constituyeron la estructura básica del Suprematismo.

El paso posterior en su práctica artística fue el suprematismo tridimensional, en principio desarrollado a través de pinturas con su serie denominada "Planites" y posteriormente con la construcción de modelos tridimensionales de yeso que denominó "Arquitectones". Malevich entendía que a raíz del avance tecnológico y de las nuevas demandas sociales, el arte moderno ya no podía ser pictórico ni imitativo, debía ser arquitectural.

Los Arquitectones constituyen una reflexión arquitectónica que prioriza el estudio de las formas por encima de cualquier condicionante funcional, porque Malevich entendía que el valor de un trabajo artístico reside únicamente en la sensibilidad expresada.

Palabras clave: Malevich; Suprematismo; Arquitectones; Planites; Arquitectura.

Abstract

At the dawn of the second decade of the 20th century, Kasimir Malevich undertook a new artistic direction in his painting which concluded in absolute abstraction. Obstinate to discover an art far removed from the existing canons and any historical reference, his work explored the flatness of the figure and the dynamic relationship of the parts, elements that constituted the basic structure of Suprematism.

The next step in your artistic practice was three-dimensional suprematism, initially developed through paintings with his series called "Planites" and later with the construction of three-dimensional plaster models that he called "Architectons". Malevich understood that as a result of technological progress and new social demands, modern art could no longer be pictorial or imitative, it had to be architectural.

Architectons constitute an architectural reflection that prioritizes the study of forms over any functional conditioner, because Malevich understood that the value of an artistic work resides solely in the sensibility expressed.

Key words: Malevich; Suprematism; Architectons; Planites; Architecture.

El tránsito de Malevich a la no objetividad

A principios del 1910, la obra pictórica de Kasimir Malevich transita desde un paulatino alejamiento de la pintura figurativa hacia una nueva forma de arte. Su principal objetivo es la descomposición explícita del espacio. Quiere eliminar la idea de volumen de todos los elementos de la composición, aplanando las figuras en la tela hasta ponerlas en un plano de igualdad con el fondo.

Influenciado por el sistema de representación geométrica del cubismo y por el movimiento que pregonaba el futurismo, comienza un proceso de descomposición de las figuras mediante recursos pictóricos, en los que aplica una reducida paleta de colores.

En esa época, el cubismo produjo una ruptura con el modo de ver estático y centralizado, mediante la transformación perceptiva de la figura en un universo de múltiples fragmentos yuxtapuestos.

El futurismo en cambio, quería asemejar la obra de arte a la realidad del momento en que se produce, imitando las estructuras formales de la nueva naturaleza técnica de la dinámica metropolitana. Malevich se une a la corriente cubo futurista, una tendencia artística surgida en Rusia que mezcla influencias cubistas y futuristas.

Sin embargo, busca representar el movimiento y el tiempo de manera diferente. Considera que el cubismo y el futurismo siguen siendo representativos, *porque golpearon los objetos hasta romperlos, pero no los consumieron*¹. Su meta es extinguir los objetos en la tela.

En 1913, Malevich recibe el encargo para diseñar el vestuario y los decorados de la ópera *Victoria sobre el Sol*. En este trabajo expresa un repertorio formal que rompe las convenciones teatrales. Reduce las figuras de la escenografía a superficies de colores y elimina la ilusión espacial del fondo de la escena, mediante un telón que representa un cuadrado negro.

Los rígidos trajes de cartón pintado semejan a las figuras cubo futuristas de su propia obra pictórica, constriñendo la obra teatral en una expresión visual abstracta.

Ese mismo año, Malevich pinta el famoso cuadrado negro sobre fondo blanco, pensado como un acontecimiento que, al evitar cualquier referencia cultural social e histórica, podía cambiar el curso del arte. Una obra radical instituida como un acto de creación pura que rompe con el arte académico, naturalista y figurativo:

cuando en el año 1913, en un desesperado intento de liberar al arte de la rémora de la objetividad me refugié en la forma cuadrada y expuse una tela que no tenía otra cosa que un cuadrado negro sobre fondo blanco, los críticos, y con ellos el público, dijeron: Todo lo que amamos ha desaparecido. Estamos en un desierto...

*¡Ante nosotros no hay otra cosa que un cuadrado negro sobre un fondo blanco!*²

1 Jeannot Simmen y Kolja Kohlhoff, *Kasimir Malevich: vida y obra* (Colonia: Könemann, 2000), 43.

2 Kasimir Malevich, "Suprematismo", en *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, de Herschel B. Chipp (Madrid: Akal, 1995), 367.

3 Para Malevich, “el suprematismo es la sensación cósmica, el ritmo del estímulo. Toda realidad física se convierte en movimiento, cualquier partícula se transforma en fuerza motriz para el sentimiento”. Simmen y Kohlhoff, *Kasimir Malevich: vida y obra*, 45.

El nacimiento del Suprematismo

Malevich construye un arte que interpreta la realidad sin hacer uso de medios convencionales. Las influencias adquiridas las conjuga en una filosofía completamente nueva. Un arte nuevo para una sociedad nueva, que se sustenta en la búsqueda de lo absoluto, con sentido religioso, en un compromiso espiritual evolutivo. Un arte reducido a las leyes de la percepción, a un diálogo restringido del espectador con el objeto.

El suprematismo de Malevich no propone un universo de sentimientos, sino una representación categórica de los sentimientos. Aspira una sociedad igualitaria, donde el hombre vive en armonía con el Universo. Reflexiona sobre una espiritualidad renovada que conjetura una nueva figura de Dios. Por tal motivo, no se detiene en los signos de la historia, sino en su esencia.

Su representación abstracta de la realidad simplifica las formas de la naturaleza en geometría pura, hasta convertirlas en sólo tres figuras: el cuadrado, el círculo y la cruz. El cuadrado es la figura base, la forma cero. De él evolucionan las otras dos figuras: el círculo al rotar el cuadrado, y la cruz de la división del cuadrado en dos rectángulos cruzados.

Una segunda descomposición del cuadrado da origen a las múltiples formas que utiliza en su pintura. La matriz monocromática de esas figuras propone una nueva relación con el espacio, al crear un universo pictórico carente de objetividad que sólo está sometido a las leyes de la sensibilidad pura.

Para Malevich, la abstracción es un arte de la imaginación que se expresa mediante la composición de elementos ingrávidos no amorfos donde lo objetivo se convierte en movimiento, porque el movimiento y la energía son determinantes en la vida moderna. Proclama así las bases del Suprematismo, una estética de principios formales puros que declara

“la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas”.³

En diciembre de 1915, Malevich expone 39 obras en una sala de la galería privada Dobichina de Petrogrado. Malevich distribuye las pinturas en los muros de la habitación de un modo que difiere de las exposiciones tradicionales, donde los elementos están dispuestos en una secuencia de recorrido.

Las pinturas de Malevich están montadas como una composición colectiva, donde las obras trazan relaciones entre sí. Malevich da forma a una composición espacial que transforma la sala en un escenario de representación artística. La ubicación del cuadrado negro en la esquina opuesta al acceso neutraliza con su planitud el efecto de perspectiva del ángulo, haciendo que el resto de las figuras parezcan flotar libremente en los muros de la habitación.

Según la conocida e infinitamente reproducida fotografía de las obras de Malevich en la 0,10, la muestra en sí misma actuaba como un manifiesto visual para el advenimiento de un nuevo arte de formas geométricas no representacionales —casi geométricas— que flotan en el espacio.

5 *Ibidem*, 194.

6 Francisco González de Canales y Nicholas Ray. *Rafael Moneo: Building, Teaching, Writing* (New Haven: Yale University Press, 2015), 77.

Pero el suprematismo también surgió a través de una serie de textos escritos y hablados. Además de la breve declaración manuscrita colgada en la pared de la sala suprematista, Malevich publicó un ensayo más largo, 'Del cubismo al suprematismo: The New Painterly Realism', que estuvo a la venta durante la exposición colectiva 0,10.⁴



4 “Objectless in Vitebsk: Reflections on Kazimir Malevich, Architecture, and Representation. A Conversation with Elitza Dulguerova”, *Scapegoat Journal* 3 (2012): 24-25. Disponible en: http://www.scapegoatjournal.org/docs/03/03_Dulguerova_ObjectlessInVitebsk.pdf (acceso el 12/08/2019).

Figura 1. Exposición 0.10 Petrogrado, 1915. Autor: Desconocido Fuente: Wikimedia Commons

Este evento es el primer contacto masivo del público con el mundo no objetivo de Malevich, construido en base a las nociones de dinamismo y energía que están en concomitancia con las nuevas teorías en las ciencias, y en particular con las formulaciones de Albert Einstein, quien afirma la equivalencia entre la energía y la materia⁵.

En los próximos dos años, Malevich desarrolla diferentes etapas de suprematismo. El Suprematismo Rojo se compone con ocho rectángulos de ese color, de tamaños y pesos distintos, que dispuestos en diagonal parecen flotar sobre la tela. El suprematismo dinámico se formula bajo los mismos conceptos, pero con una variedad más compleja de figuras del mismo origen y una paleta de colores que se extiende al azul, amarillo, rojo, verde, blanco y negro. El suprematismo blanco, representado por la obra Cuadrado Blanco sobre Blanco de 1918, simboliza su última obra pictórica de una sola figura, donde la no objetividad se pulveriza en la tela.

En 1917, la revolución cambia por completo el destino del país. Malevich adhiere la formación de una nueva estructura social y se involucra en la organización de las actividades y la enseñanza artística. Fue nombrado presidente de la Comisión Nacional de Artes, y desde ese ámbito propone varias reformas en la enseñanza académica, dando un fuerte impulso al desarrollo de las artes aplicadas.

Dos años después, fue invitado por Marc Chagall para enseñar en la Escuela de Arte Popular de Vitebsk, de cual Chagall era fundador y director. Malevich llegó a Vitebsk en noviembre de 1919, junto con El Lissitzky. En ese ámbito entra en contacto con otros artistas de la vanguardia rusa y les trasmite su singular visión del arte.

5 Einstein también demostró que existe una equivalencia entre la energía y la masa, dada por la famosa fórmula $E = mc^2$ donde E es la energía equivalente a una masa m de materia.

Malevich propone una educación artística que aplique los principios del suprematismo en el diseño de un nuevo mundo. Con ese objetivo crea en febrero de 1920 el colectivo UNOVIS (Utverdíteli Nóvogo Iskusstva-Forjadores del Arte Nuevo) donde participan El Lissitzky, Nikolai Suetin e Ilya Chashnik, entre otros.

UNOVIS pensaba un arte incorporado a la vida, porque creía que las nuevas formas de la sociedad contemporánea debían surgir de la fusión del arte de vanguardia con la tecnología. Mediante manifiestos, proyectos y publicaciones promueven las ideas suprematistas de Malevich, porque el objetivo artístico de UNOVIS es librar al entorno humano del caos existente.

En 1920 Malevich se convierte en director de la escuela de arte Vitebsk, y como en su anterior paso por la Comisión Nacional de Artes, realiza cambios importantes en la curricula académica. Al mismo tiempo, desarrolla una vasta actividad teórica, en la que promueve el futuro del suprematismo en la arquitectura.

6 Kasimir Malevich, *Essays on Art: 1915-1933* (Nueva York: George Wittenborn, 1971), 127.

Habiendo establecido los planes específicos del sistema suprematista, estoy confiando el desarrollo ulterior de lo que ya es el suprematismo arquitectónico a jóvenes arquitectos en el sentido amplio de la palabra, porque sólo en el suprematismo veo una era de un nuevo sistema para la arquitectura.⁶

El suprematismo tridimensional

7 Jeannot Simmen y Kolja Kohlhoff, 53.

El paso por la pintura tridimensional que experimenta Lissitzky fue determinante en el acercamiento de Malevich a la arquitectura. Lissitzky comenzó sus propias adaptaciones del lenguaje suprematista, pero su oficio arquitectónico produjo obras que distaban de los fines que perseguía Malevich. Lissitzky canalizó su preocupación política y su búsqueda formal en el desarrollo de los Proun, una práctica pictórico-arquitectónica que no se limita a lo espiritual, porque actúa como una metáfora de las transformaciones sociales. En los Proun, Lissitzky concreta estructuras de formas precisas y equilibradas, que combinan la superficie plana suprematista de Malevich con los criterios normativos de la arquitectura constructivista.

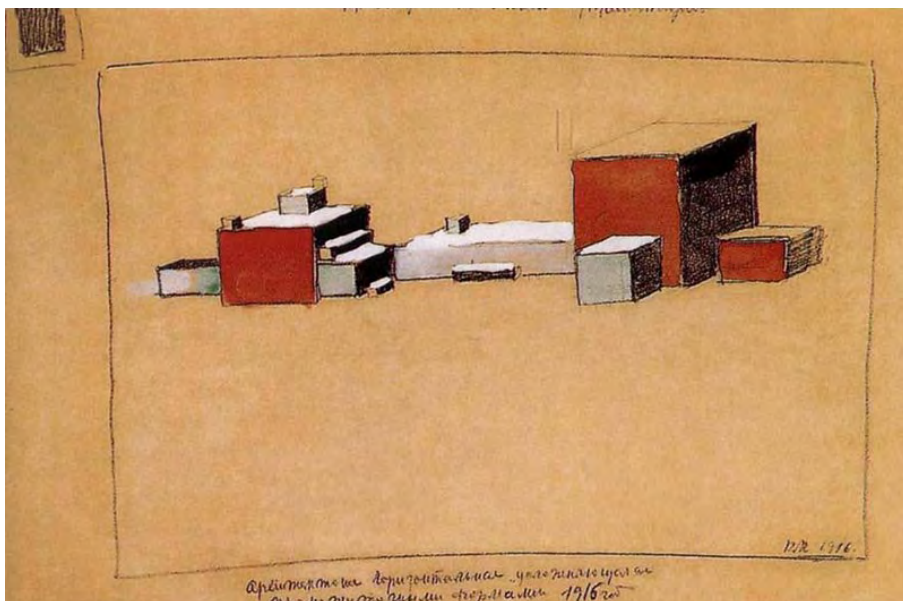
El pensamiento arquitectónico de Malevich está focalizado en una búsqueda distinta a la de Lissitzky. Malevich manifiesta la necesidad de formular una nueva arquitectura que marque diferencias con los constructivistas, porque ellos desprecian todo aquello que es espiritual:

El artista no ambiciona mejorar (del carro al ferrocarril, de éste al coche y finalmente al avión), sino que busca lo absoluto, el arte crea la perfección. Según opinaba Malevich, los constructivistas, entre ellos Rodchenko y Tatlin, profanaban lo absoluto y lo imperecedero del arte implicándolo en el mundo de la rutina y la política.⁷

En septiembre de 1923 Malevich se traslada a Petrogrado, donde fue designado Director del GINKhUK, el Instituto Estatal de Cultura Artística. Si

bien la mayor parte de la actividad teórica sobre la arquitectura suprematista la desarrolla en Vitebsk, es en este centro experimental donde Malevich concreta su objetivo de establecer una forma liberada de cualquier referencia, invocando un criterio donde prevalece lo espiritual sobre lo constructivo:

*La arquitectura no tiene que crear una nueva forma de orden, sino un estado de tranquilidad, unidad y amplitud. Para ello, hay que liberarlo de las características objetuales de la materia y de las cosas divididas, es decir, del peso (ves), para lograr el equilibrio (ravnovesie), ya que 'el peso nace del utilitarismo, fuera del utilitarismo no sé si existe el peso.'*⁸



8 Objectless in Vitebsk, 25.

Figura 2. Planites, 1916. Museo del Estado Ruso, San Petersburgo. Fuente: Socks-studio.com

El suprematismo tridimensional de Malevich es un ejercicio pictórico de imágenes ingravidas que representa construcciones en el espacio denominados "Planites". Los Planites se desarrollan a lo largo de un eje horizontal, mediante volúmenes que se intersecan sin perturbar el carácter axial dominante que establece el volumen principal.

Los Planites fueron expuestos por primera vez en la Bienal de Venecia de 1924⁹. Para Malevich, esas composiciones colocan al espectador en un espacio aéreo con el objeto de superar el entorno puramente visual y conmover en el terreno de lo espiritua.¹⁰

Si bien las "planites" eran elementos pictóricos ordenados en la tela para crear una sensación dinámica y etérea en el espectador, Malevich pensaba estas estructuras como una representación potencial de las viviendas del futuro:

*Pienso en el cristal blanco opaco, en el hormigón armado y en el cartón embreado como los materiales más adecuados para la construcción de las 'planita'; la calefacción será eléctrica, ya que las 'planita' no deben tener chimeneas. Los colores predominantes en una 'planita' de viviendas son el blanco y el negro; el rojo en casos excepcionales... La Planita es simple como un juguete y debe ser accesible desde todos lados.*¹¹

9 Se expusieron seis diseños: "346 Supremo-planit — 347 Chino-planit — 348 Suprematismo di architettura — 349 Futuro-planit — 350 Planit di aviatóre — 351 Planit di un sanatorio". Patrick Vérité, "Sur la mise en place du système architectural de Malevič", *Revue des Études Slaves*, vol. 72, 1-2 (2000): 201.

10 "El espectador es sacado de las preocupaciones terrestres y así reconoce la filosofía de la pintura suprematista". Patrick Vérité, *op. cit.*, 191.

11 José Luis Sanz Botey, *Arquitectura en el siglo XX: La construcción de la metáfora* (Barcelona: Montesinos, 1998), 51.

Un cubo que funciona

Después de esta experiencia pictórica tridimensional, Malevich profundiza su búsqueda formal con la construcción de una serie de modelos en yeso que denomina "Arquitectones", figuras tridimensionales que se agrupan sobre un eje horizontal siguiendo el criterio compositivo desarrollado en los planites:

... Malevich extendió su sistema de ideas a la arquitectura. En una serie de esculturas prismáticas, cuasi arquitectónicas (a las que llamó 'ArkHITEKTONS') intentó demostrar las leyes intemporales de la arquitectura que subyacen a las demandas siempre cambiantes de la función.¹²

12 Alan Colquhoun, *Modern Architecture* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 122.

Al denominarlos "Arquitectones", Malevich propone una analogía con la palabra arquitectura, aunque estos modelos sólo establecen una formalización conceptual del espacio. Son ejercicios plásticos ajenos a cualquier utilidad y por lo tanto carecen de cualidades arquitectónicas.

Sin embargo, Malevich no veía sus arquitectones como una negación de la funcionalidad de la vida cotidiana, sino como una expresión que sitúa el arte como la función más elevada de la vida, a la vez que cuestiona los cánones de la arquitectura:

No se identifica la función precisa de los elementos en cada conjunto estructural [...]

No hay ninguna de las características habituales que se pueden esperar en un modelo arquitectónico; no hay indicios de ventanas, puertas, entradas o salidas. Los modelos no fueron concebidos en respuesta a las necesidades de un proyecto arquitectónico en particular, ni fueron concebidos para responder a los requerimientos altamente especializados y prácticos de tipos de edificios específicos, tales como hospitales, viviendas comunales o escuelas. Tampoco estaban relacionados con ningún sistema estructural de construcción en particular.¹³

13 Christina Lodder, "Living in Space: Kazimir Malevich's Suprematist Architecture and the Philosophy of Nikolai Fedorov", en *Rethinking Malevich*, editado por Charlotte Douglas y Christina Lodder (Lodon: Pindar Press), 172-202.

El perfil de los arquitectones se construye mediante la asociación de una cantidad aleatoria de figuras prismáticas que derivan del cubo, colocadas según el concepto de equilibrio y movimiento. Las figuras se acoplan orientados a un eje dominante, un paralelepípedo que ejerce una fuerte atracción gravitatoria sobre las demás figuras que componen el arquitectón.

Su base es un cuadrado que adquiere dinamismo al desplazarse en el espacio, sobre el eje principal de la estructura. Las piezas de menor tamaño que rodean el cuerpo principal sugieren un proceso de crecimiento que emana desde un orden central, donde la linealidad de las aristas en una única dirección acentúa la idea de desplazamiento y dinamismo.

La idea de simetría es reemplazada por un equilibrio no simétrico de cuerpos monolíticos que aparenta el resultado de un proceso natural, cualidad orgánica que contrasta con las filosas aristas de las formas cúbicas. El blanco puro del yeso elimina toda referencia con la naturaleza y hace que el espectador tenga una mirada neutra sobre el objeto.

Malevich nombra a los Arquitectones con letras del alfabeto griego, sin dar una razón precisa por este tipo de denominación. El primero de ellos, el arquitecton horizontal Alpha, se compone de un prisma principal establecido sobre el eje horizontal al que se adosan otros prismas menores en la misma dirección, hasta alcanzar un estado de equilibrio en la repartición de masas que construye en sentido lineal.

Los múltiples bloques blancos soportados por fuerzas invisibles, sugieren posiciones móviles, donde cada pieza pueden desmontarse y volver a colocarse en otro lugar.

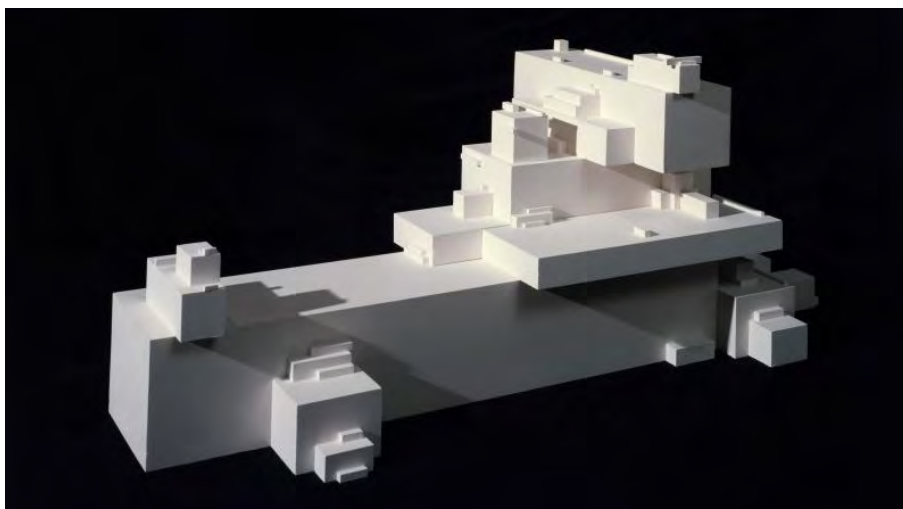


Figura 4. Arquitecton Alpha ©Jacques Faujour-Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP.

La producción de los arquitectones comenzó en el momento en que Tatlin se trasladó a Kiev, dejando vacante el curso de cultura material a su cargo en GINKhUK, que fue asignado a Nicolai Suetin, asistente de Malevich¹⁴.

Los arquitectones Alpha y Beta fueron expuestos por primera vez en una exhibición en ese instituto en 1924. En 1926 formaron parte de la exposición internacional de arquitectura moderna de Varsovia.

A pesar del carácter robusto de las piezas, la composición de elementos menores adosados al cuerpo principal de la estructura, proporcionan una sensación de dinamismo y movilidad que era perceptible en cada objeto¹⁵. Para Malevich, la semejanza de estos arquitectones con proyectos de Oud y Van Doesburg, es producto de la contaminación de la arquitectura moderna con los principios suprematistas.

Los arquitectones verticales se estructuran de igual forma. El predominio del eje vertical revela una tensión cinética en la composición, donde los volúmenes parecen agruparse por efecto de una atracción magnética. El arquitecton Gotha exhibe una nueva idea sobre la transición de la pintura suprematista a la arquitectura.

En su base lleva pintado un círculo negro que actúa como un elemento decorativo. Este detalle no sólo retoma la interacción suprematista entre el blanco y el negro, sino que además aglutina el vocabulario de la pintura con el de la arquitectura.

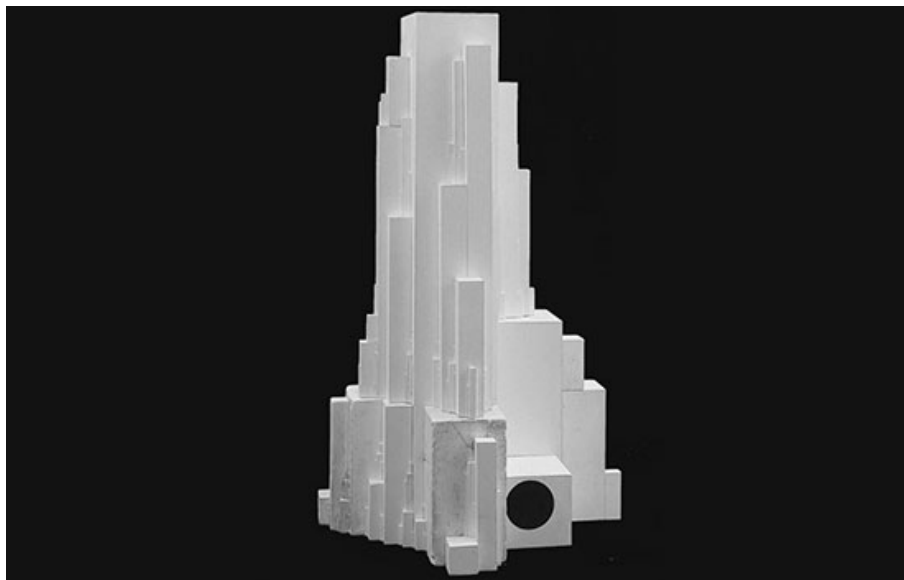
Aunque la escala de los arquitectones no está definida, los modelos verticales alcanzan figuras semejantes a los rascacielos urbanos.

14 “Gracias a esta cadena de acontecimientos, Malevich dispuso de medios físicos para construir maquetas arquitectónicas... Armados con sus convicciones estéticas, los suprematistas procedieron a construir una docena de modelos en yeso en la primavera de 1926”. Andrei Nakov, *Malevich, painting the absolute* (Londres: Lund Humphries, 2010), 94.

15 Laure Jaumouillé, “Kasimir Malevich, Bêta, avant 1926, Centre Pompidou-Musée national d’art moderne”. <http://laurejaumouille.blogspot.com/2014/12/kasimir-malevitch-beta-avant-1926.html> (acceso el 12/08/2019)

16 Este fotomontaje fue publicado en el n° 1 de la revista *Præsens*, en 1929. El *Architekton* utilizado en este fotomontaje fue catalogado por Troels Andersen en 1970 y lleva la sigla A11 en la exposición de 1978 del Centro Pompidou titulada "Malevich, y arquitectones planitis". Ángela Carvajal Fernández, "Architekton en Manhattan", en *Congreso internacional: Inter photo arch "Interferencias"*, editado por Rubén Alcolea Rodríguez y Jorge Tárrago Mingo (Pamplona: Unav, 2016), 38-47.

Figura 4. *Arquitecton Gota* ©Jacques Faujour-Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP.



17 Marisol Roca, "Malévich 1879-1935", DC. *Revista de crítica arquitectónica* 15-16 (2006), 270-271.

18 Caroline Kealy, "Les architectones", en *Malevitch: architectones, peintures, dessins*, editado por Jean-Hubert Martin (Paris: Centre Pompidou, 1980), 20.

19 "En 1975, Andersen tuvo la idea de reconstruir, con la ayuda de sus alumnos, el modelo más sencillo, *Gota 2A*, a partir de una fotografía publicada en *Der Sturm*, los cálculos matemáticos de la forma y los tipos de materiales descritos por Malevich. Poul Pedersen, el estudiante más talentoso de Andersen, perfeccionó el principio de la reconstrucción. Luego, en 1978, se expusieron dos maquetas en el marco de la muestra del centenario de Malevich en el CNAC-GP... Más o menos al mismo tiempo, cinco paquetes fueron entregados al Centro Pompidou, con el sello de la URSS, los resultados de la investigación realizada por Pontus Hultén, entonces director del MNAM, y Jean-Hubert Martin, comisario de la exposición de Malevich. Los paquetes contenían los restos de los *Arquitectones* originales y Poul Pedersen se dedicaría a reensamblarlos y a reconstruir algunas de sus piezas perdidas". Nathalie Leleu, *Replication.exe*, en *En milieu continu*, editado por Raphaël Zarka (Nantes: École des beaux-arts, 2007), 55.

20 Véase: Marisol Roca, "Malévich 1879-1935", DC. *Revista de crítica arquitectónica* 15-16 (2006), 103.

En 1926, Malevich realizó un fotomontaje denominado "Architekton in Front of a Skyscraper (Suprematist transformation of New York)"¹⁶, donde puede observarse la imagen de uno de sus arquitectones verticales sobrepuesto en el perfil urbano de Manhattan.

Los modelos de arquitectones *Gotha* y *Zeta* se exhibieron por primera vez en 1928 en la Galería Tretiakov. Los arquitectones eran piezas irregulares de tamaño un variable según el modelo: *Arquitecton Alpha*-31,5 x 80,5 x 34 cm; *Arquitecton Beta*-27,3 x 59,5 x 99,3 cm; *Arquitecton Gotha*- 85,3 x 56 x 52,5 cm; *Arquitecton Gotha (2-a)*- 57 x 26 x 36; *Arquitecton Zeta*-79,4 x 56,7 x 71,1 cm¹⁷.

Asistimos a una materialización del espacio, que provoca sensaciones de estatismo y dinamismo inducidas por la interrelación de diferentes movimientos en momentos diferentes [...]

*La sensación varía de un modelo a otro. En los modelos horizontales, todo nos habla de pesantez y peso acumulado: un reposo dinámico. Mientras que los modelos verticales exudan un dinamismo más agitado, más exteriorizado. Allí, la estabilidad es mayor y parece ofrecernos tiempo de reposo: son como playas de superficies horizontales.*¹⁸

Muchos de estos objetos se destruyeron con el paso del tiempo y otros se perdieron definitivamente. Al finalizar la guerra, Troels Andersen, profesor de la Universidad de Aarhus en Dinamarca y autor de *K. S. Malevich: The Leporskaya Archive* y del *Malevich: Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927* comenzó a investigar la obra de Malevich ya que fuera de Rusia y los países cercanos, había muy poco conocimiento sobre su obra. Andersen logró reunir una gran producción escrita y numerosas fotografías de la producción pictórica y especialmente de los arquitectones¹⁹.

Los elementos sobrevivientes de los arquitectones llegaron al Centro George Pompidou de París entre 1978 y 1980. El cotejo de esas piezas originales con fotografías de la época permitió finalmente la reconstrucción de gran parte de los arquitectones producidos en la década de los años veinte²⁰.

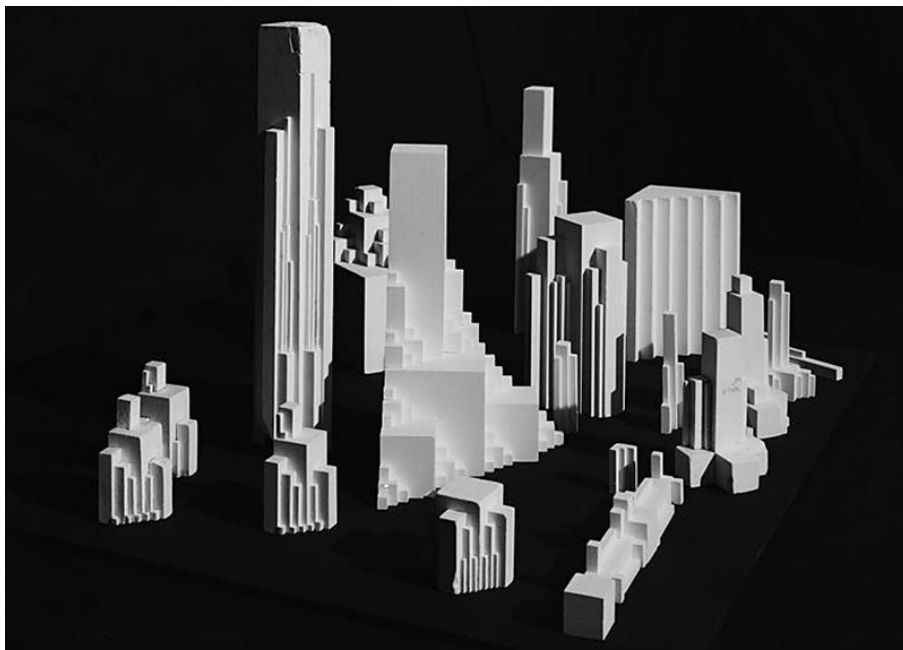


Figura 5. Vertical Architectones
©Jacques Faujour-Centre Pompidou,
MNAM-CCI /Dist. RMN-GP.

La vigencia de los arquitectones

En la posguerra, varios actores de la arquitectura tomaron elementos de las vanguardias de principios de siglo para generar nuevas convenciones. En la década de los setenta esa estrategia retomó el camino transitado por la vanguardia rusa, pensada como una experiencia interrumpida que podía progresar en nuevos campos constructivos. Los arquitectones de Malevich formaron parte de esa investigación proyectual de varios arquitectos de renombre como Rem Koolhaas y Zaha Hadid.

En 1972, Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp y Elia Zenghelis produjeron una representación que celebra la cultura de la congestión: *The city of the Captive Globe*. La propuesta personifica un modelo urbano sobre la estricta cuadrícula de Manhattan donde un basamento uniforme soporta sin conflictos figuras heterogéneas que representan gran parte de la cultura artística y arquitectónica del siglo XX. Sobre uno de los basamentos, en una posición central en la composición, Koolhaas y Zenghelis colocaron uno de los arquitectones verticales de Malevich.



Figura 6. The City of the Captive Globe,
Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp
y Zoe Zenghelis, 1972. *Architectural
Design* 47, n° 5 (1977), 330

21 “En 1976, surgió una interpretación de un proyecto de uno de los ‘arquitectones’ de Malevich; era algo así como un puente sobre el Támesis con una forma híbrida que combinaba el papel de una construcción de ingeniería y comunicación con muchas otras funciones públicas: un club, una plaza de aparcamiento, etc”. Georgi Stanishev “Zaha Hadid: Between the Visionary and the Pragmatic”, *Project Baikal 53* (2017):151.

En Zaha Hadid, el uso de esos prototipos fue más concreto. En uno de sus trabajos de fin de carrera en la Architectural Association de Londres, Hadid tradujo la figura de un arquitectón Alpha en una expresión arquitectónica, implantado sobre el río Támesis como un puente con funciones sociales incorporadas²¹.

El Proyecto de Koolhaas utiliza los arquitectones como parte de un catálogo de elementos tridimensionales reconocidos, para declamar la multiplicidad de funciones y deseos de la urbe contemporánea. Para Hadid, por el contrario, las figuras de Malevich son una herramienta de diseño. Hadid explora las fuerzas y energías del agrupamiento formal de los arquitectones para forjar una estrategia que le permite develar nuevos campos constructivos.

Adapta las figuras suprematistas a un nuevo modo de representación para producir distensiones que incrementan el dinamismo y la complejidad espacial de su arquitectura. Una irrupción dramática en un espacio-tiempo infinito, que busca comprimir y expandir sus espacios para intensificar y liberar sus estructuras arquitectónicas.

En esos trabajos, Hadid demuestra que es posible rescatar ideas abortadas de la historia reciente y progresarlas al contexto socio cultural actual.

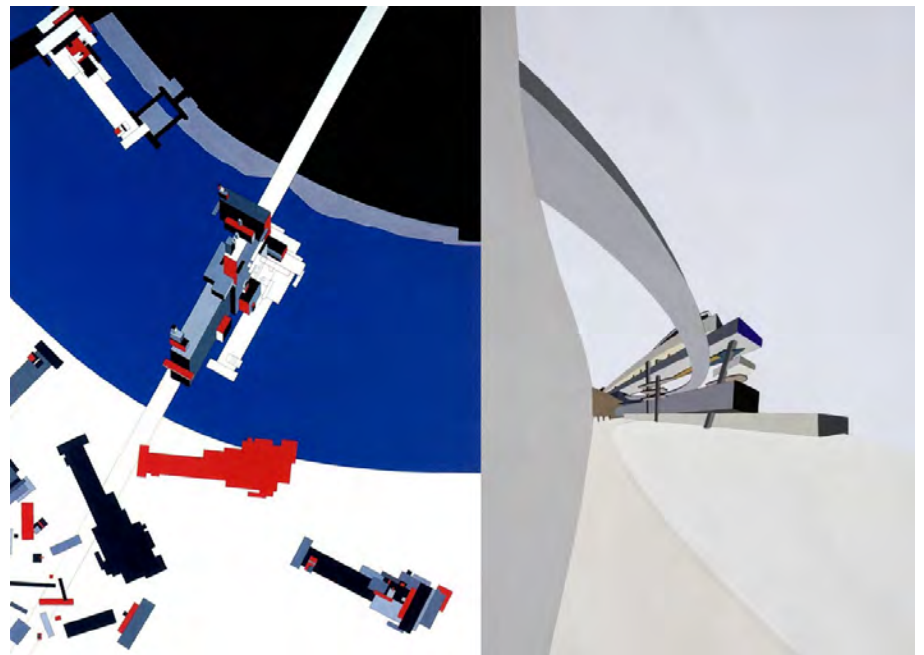


Figura 7. Izquierda: Malevich's Tecktonik-Derecha: Peak Club ©Zaha Hadid Architects

La vigencia de los arquitectones

Con sus Arquitectones, Malevich aporta una sugestiva reflexión artística sobre las cualidades formales de la arquitectura. Un ejercicio suprematista que transfiere al volumen formas y relaciones de su obra pictórica, estructurados a partir de un ejercicio racional donde predomina la fuerza magnética del eje.

En tal sentido, la experiencia de Malevich puede considerarse una apófisis de la arquitectura, en tanto niega su sentido utilitario para crear un cuerpo sin escala, donde el objeto se reconoce arquitectónico por medio de la intuición intelectual.

Estos prototipos diluyen el límite entre el espacio del arte y el de la arquitectura, y de ese modo plantean un interrogante sobre el ejercicio de hacer arquitectura.

Malevich analiza la arquitectura como un problema formal donde la geometría y la gravedad son elementos determinantes. Una concepción que se puede extrapolar a los ejercicios de algunas figuras del panorama arquitectónico contemporáneo. Zaha Hadid, por ejemplo, mutó las gráficas suprematistas en formas fluidas que, en algún sentido, expresan las mismas fuerzas magnéticas que declamaba Malevich.

En los ejercicios compositivos de Bjarke Ingels, que apelan al desgranamiento de figuras puras mediante un ejercicio arquitectónico, subsisten nociones de axialidad y fuerzas gravitatorias similares a las que empleó Malevich en sus Arquitectones.

De un modo semejante podemos mencionar algunos trabajos de OMA, donde los apilamientos programáticos se definen mediante volúmenes que se estructuran bajo el dominio de la "fuerza magnética" que ejerce la circulación mecánica.

Al privilegiar el estudio de las formas por encima de cualquier otra variable, Malevich indaga la génesis de la creación del objeto arquitectónico. Su ímpetu por desarrollar una arquitectura no objetiva, expone un campo de debate que nos invita a hurgar en las técnicas constructivas para buscar nuevas posibilidades plásticas de la arquitectura.

Bibliografía

- Carvajal Fernández, Ángela. "Architekton en Manhattan", en Congreso internacional: Inter photo arch "Interferencias", editado por Rubén Alcolea Rodríguez y Jorge Tárrago Mingo (Pamplona: Unav, 2016), 38-47.
- Chipp, Herschel B. *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal, 1995.
- Colquhoun, Alan. *Modern Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- González de Canales, Francisco y Ray, Nicholas. *Rafael Moneo: Building, Teaching, Writing*. New Haven: Yale University Press, 2015.
- Jaumoillé, Laure. "Kasimir Malevitch, Bêta, avant 1926, Centre Pompidou-Musée national d'art moderne". <http://laurejaumouille.blogspot.com/2014/12/kasimir-malevitch-beta-avant-1926.html> (acceso el 12/08/2019).
- Leleu, Nathalie. Replication.exe, en *En milieu continu*, editado por Raphaël Zarka (Nantes: École des beaux-arts, 2007), 46-60.
- Lodder, Christina. "Living in Space: Kazimir Malevich's Suprematist Architecture and the Philosophy of Nikolai Fedorov", en *Rethinking Malevich*, editado por Charlotte Douglas y Christina Lodder (Lodon: Pindar Press), 172-202.
- Malevich Kasimir. *Essays on Art: 1915-1933*. Nueva York: George Wittenborn, 1971.
- Martin, Jean-Hubert. *Malevitch: architectones, peintures, dessins*. Paris: Centre Pompidou, 1980.
- Nakov, Andrei. *Malevich, painting the absolute*. Londres: Lund Humphries, 2010.
- Roca, Marisol. "Malévich 1879-1935". *DC. Revista de crítica arquitectónica* 15-16 (2006): 270-271.
- Sanz Botey José Luis. *Arquitectura en el siglo XX: La construcción de la metáfora*. Barcelona: Montesinos, 1998.
- Simmen, Jeannot y Kohlhoff, Kolja. *Kasimir Malevich: vida y obra*. Colonia, Könemann, 2000.
- Sin autor, "Objectless in Vitebsk: Reflections on Kazimir Malevich, Architecture, and Representation. A Conversation with Elitza Dulguerova", *Scapegoat Journal* 3 (2012): 24-25. Disponible en: http://www.scapegoatjournal.org/docs/03/03_Dulguerova_ObjectlessInVitebsk.pdf (acceso el 12/08/2019).
- Stanishev, Georgi. "Zaha Hadid: Between the Visionary and the Pragmatic". *Project Baikal* 53 (2017):150-159.
- Vérité, Patrick. "Sur la mise en place du système architectural de Malevitch". *Revue des Études Slaves*, vol. 72, 1-2 (2000): 191-212.