

Alpha architecton: El concepto de estado como principio fundamental en el sistema de producción arquitectónica suprematista

Harold Eduardo Rojas L.

Artículo producido a partir de tesis de magíster

Profesores guía: Pedro Ignacio Alonso, Nicolás Stutzin

El suprematismo es un nuevo sistema no objetivo de las relaciones entre los elementos por medio de los cuales se expresan sensaciones.

(Malevich y Railing, 2014; 47)

Durante el desarrollo de la fase tridimensional del Suprematismo (1920–1927), Kazimir Malevich realizó múltiples modelos en cartón, yeso y vidrio; llamados por él *Architectons*, con el propósito de establecer una “nueva arquitectura”. Se trataba de un nuevo estilo de vanguardia caracterizado por la sofisticación plástica de configuraciones formales elaboradas sistemáticamente, que destacan el valor de la forma como contenido esencial de la arquitectura.

A través de la exploración de las cualidades plásticas y escultóricas de uno de estos volúmenes, en esta investigación se identifica y define el concepto de ‘estado’ en los *architectons*, argumentando que dicho concepto es el principio fundamental del sistema arquitectónico suprematista. Se trata de una distinción significativa, dado que estos volúmenes no han sido discutidos como ‘estados’, por el contrario, frecuentemente son estudiados como maquetas permanentes u objetos finitos. La imprecisión es recurrente, y plantea un problema inexplorado de confusión conceptual entre autores versados en la obra suprematista, establecido a través de la observación de inconsistencias entre fotografías publicadas, fechas y dimensiones del objeto de estudio. Abordar este problema contribuye a las discusiones acerca de la obra de Malevich, explorando su contenido arquitectónico mediante de la representación analítica de la idea de estado.

A partir de la “Última exposición futurista 0,10”, de 1915 en Petrogrado¹, Malevich dejaría atrás el cubismo y el futurismo mediante la exposición de treinta y nueve obras abstractas, siendo el *Cuadrado negro* la más representativa del movimiento y principal elemento de creación del sistema de relaciones formales que conforman el Suprematismo. A partir del *Cuadrado negro* el artista desarrolló un arte sin objeto, instaurando la forma como contenido puro mediante la relación conceptual y física entre elementos compuestos y la expresión de las sensaciones resultantes: “el contenido, en base a la forma en que se usa el elemento de base y las relaciones de los elementos, produce sensaciones de un tipo específico” (Malevich y Railing, 2014; 47).

El suprematismo abarcó múltiples expresiones artísticas con el objetivo de establecer, de manera ‘universal’, un estilo². Paralelamente a la producción artística, Malevich elaboró el manifiesto que fundamenta el suprematismo. Si bien el manifiesto expone el origen del arte suprematista, como parte de una tradición de evolución en el arte, no se trató únicamente de reflexiones en torno a su obra. En realidad, es un esfuerzo por instaurar un sistema que promueve la exploración de la forma y su evolución futura, a través de un planteamiento conceptual que dirige la creación artística³. El paso de la pintura a la arquitectura significó la sofisticación del sistema gracias a la exploración de nuevas estrategias proyectuales y dispositivos de representación. En sus *architectons*, Malevich complejiza el sistema estableciendo un complejo método de creación de estructuras arquitectónicas cuyo contenido fundamental es la forma. Este artículo se posa precisamente en el contenido proyectual de la obra suprematista, para estudiar su sistema de producción arquitectónica a través del estudio de volúmenes suprematistas representados o materializados, realizados por el artista entre 1913–1927; modelos que corresponden a una fase del Suprematismo que podría ser llamada arquitectónica y que incluyó la elaboración de Planits, dibujos en tres dimensiones y *Architectons*.

Alpha es uno de los *architectons* más documentados: cuenta con una importante variedad de registros en publicaciones, sobre todo fotografías, que además de numerosas, son diversas y cuya observación es un importante material

de análisis.. En ese sentido, *Alpha* es el principal objeto de estudio para la exploración del sistema arquitectónico suprematista. Además, un grupo de volúmenes suprematistas son estudiados en la medida que contribuyan a la construcción del argumento mediante el desarrollo de temas transversales que surgen de la comparación y comprobación de planteamientos principales.

El debate en torno al concepto de 'estado' en el sistema de producción arquitectónica suprematista fue desarrollado a partir del cruce de tres rangos de análisis. Por un lado, el estudio de la producción teórica de Malevich, que expone su manifiesto a través de una construcción conceptual que redefine y acuña conceptos fundamentales. Por otro lado, conceptos propuestos en esta investigación para interpretar y traducir la obra del artista a temas de proyecto y arquitectura. Y finalmente, el análisis de aproximaciones teóricas de diversos autores a la obra del artista. En ese contexto, el encuentro de dichos escenarios trazó el desarrollo de la investigación de manera fragmentada, estableciendo contrapuntos y confluencias que enriquecen la discusión y facilitan la exploración de temas transversales que amplían el debate en torno a al papel del 'estado' en el suprematismo.

La primera parte del artículo se encarga de definir el concepto de 'estado' a partir de la observación de fotografías y el hallazgo de inconsistencias entre volúmenes publicados, y fechas de registro del *architecton Alpha*. La segunda parte, discute el contenido conceptual de la obra suprematista para comprender la cualidad de un objeto que a pesar de tener múltiples versiones es identificado como uno, *Alpha*.

La sección final, se ocupa de definir la 'fórmula arquitectónica', que da paso a estructuras arquitectónicas suprematistas, por medio del análisis detallado de las estrategias de composición y las leyes de configuración del *architecton Alpha*.

En resumen, este artículo plantea que el sistema arquitectónico suprematista es un método creativo basado en la repetición, instaurado para explorar configuraciones formales que tienen por objeto la expresión de sensaciones. Los montajes resultantes – *architectons* – son, en realidad, 'estados' temporales en constante desarrollo, contruidos mediante la disposición de elementos ordenados por estrategias y leyes que, simultáneamente, establecen el escenario dinámico para futuras variaciones. El contenido de las configuraciones exploradas es la forma pura, no objetiva, propuesta por el Suprematismo como contenido de la vida y una condición para que la vida pueda ser bella (Malevich, 1928); este principio ratifica la sofisticación plástica-conceptual en la arquitectura suprematista que como todo arte pretende la conquista de la belleza.

ALPHA ARCHITECTON Y LA NOCIÓN DE ESTADO

A menudo el estudio de objetos arquitectónicos del pasado se realiza a partir de su significado dentro de un movimiento o evento mayor. Si bien, esta alternativa de aproximación favorece la búsqueda de fenómenos que envuelven a estos objetos – mediante discusiones transversales que

los cargan de significado – no los encarna, y en ocasiones apartan del debate al objeto mismo, relegando sus cualidades estéticas o conceptuales. Por consiguiente, partir del contenido plástico, aislando incluso la incidencia del autor de manera temporal, permite puntualizar las características o cualidades del objeto que, en el caso del *architecton Alpha*, constituyen el principal motivo de reflexión para esta investigación.

Una mirada minuciosa a las fotografías existentes del *architecton Alpha*, durante lo que podría llamarse arqueología visual, evidencia inconsistencias entre volúmenes publicados y fechas registradas sin distinción alguna por parte de sus autores. A pesar de que las fotografías halladas se encuentran dentro del mismo rango de tiempo, la imprecisión entre fechas del modelo, las fotografías y sus 'versiones' persiste: ¿se trata de objetos iguales, semejantes o diferentes? Más allá del error de registro, este hecho parece contradecir la definición de 'objeto', y manifiesta la dificultad que implica definir un volumen conceptual y físicamente dinámico⁴.

El primer juego de fotografías de *Alpha*, un total de tres probablemente tomadas por Malevich, fue publicado en conjunto por Jean-Hubert Martin; estas imágenes exponen la totalidad del volumen por medio de dos vistas generales frontales⁵ y una fotografía posterior de detalle (FIG. 01). Asimismo, dos de las fotografías (1A y 1B) son publicadas por Troels Andersen y Larrisa Zhavadova, quienes datan el objeto en 1923. Por el contrario, Andrei Nakov en *Malevich Painting the Absolute* publicó una de las fotografías (1A) como "Alpha tipo 1920 Versión 1925-1926, yeso, madera y vidrio Fotografía reproducida en el *Stijl* 1932". La fotografía de detalle (3A) al parecer no es considerada por Nakov como parte del mismo juego, en su publicación la registra por separado: "Alpha 1920-1922 Versión 1926". Por otra parte, Selim Omarovich agrega una fecha distinta a la fotografía 1C (1923-1924) e incluye una nueva fotografía. Esta publicación, además de confirmar la imprecisión cronológica, añade un aspecto que es aún más desconcertante: el "objeto" registrado en la nueva fotografía no es el mismo. La diferencia entre modelos al parecer no es evidente a primera vista, ya que el autor publica las dos fotografías sin advertir que se trata de volúmenes diferentes (FIG. 02).

Otro grupo de fotografías exponen el segundo modelo, un objeto similar al primero con algunas modificaciones (nuevas agrupaciones y piezas). Una de las fotografías fue publicada por Evelyn Weiss en *Kasimir Malewitsch Werk und Wirkung* (1995) y datada en 1920 como parte de la colección del *State Russian Museum*; de la misma manera lo hace Jeanne D'Andrea (1991) que, junto con algunos retoques de edición, agrega las dimensiones generales del *architecton*, 33 x 37 x 84,5 cm. Por su parte, Christina Lodder publicó una fotografía del mismo objeto (enfoque similar, configuración y dimensiones iguales) con fecha de registro diferente, 1923 (FIG. 03) (Douglas y Lodder, 2007). Del mismo modo, el segundo objeto fue registrado en el catálogo *Malevich Kazimir Suprematism* con fecha "1920 (1925-1926)", sin embargo, la inconsistencia de este registro se encuentra ahora en las dimensiones generales del *architecton*: 31,5 x 80,5 x 34 cm. (FIG. 04) (Drut, 2003).

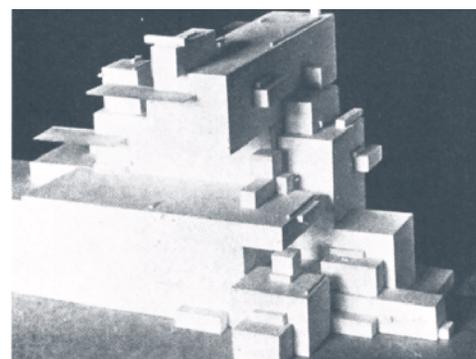
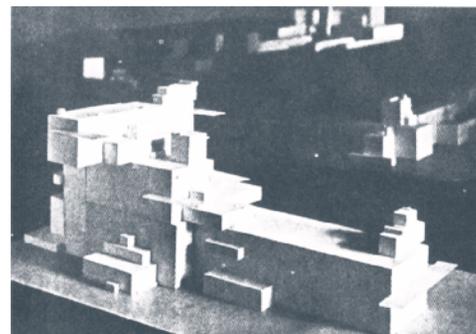
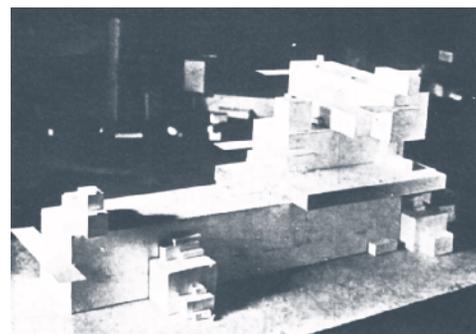


FIG.01

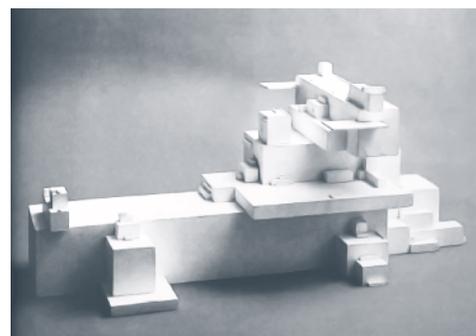


FIG.02

Los ejemplos más notables de errores o imprecisiones en el registro del *architecton Alpha*, al parecer producto de una mirada somera, son aquellos en donde se ignoran diferencias más significativas: por una parte, Serge Fauchereau (1993) publicó una fotografía del *architecton* datado en 1923 y dimensiones 33 x 37 x 84,5 cm. del Museo Nacional de arte moderno en París. Sin embargo, la fotografía no corresponde a un *architecton* original: se trata de una reconstrucción realizada en 1978 por Poul Pedersen⁶. Por otro lado, en su tesis doctoral *Suprematism-As-Architecture: Opening the way to K. Malevich's work*, Tarcisio Cardoso (1993) incluye fotografías del *Alpha*, su reconstrucción y una nueva fotografía llamada *Forma D7* - que retrata

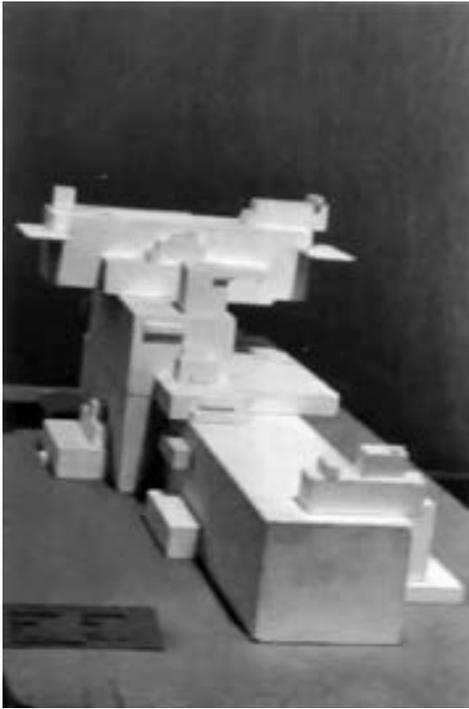


FIG.03

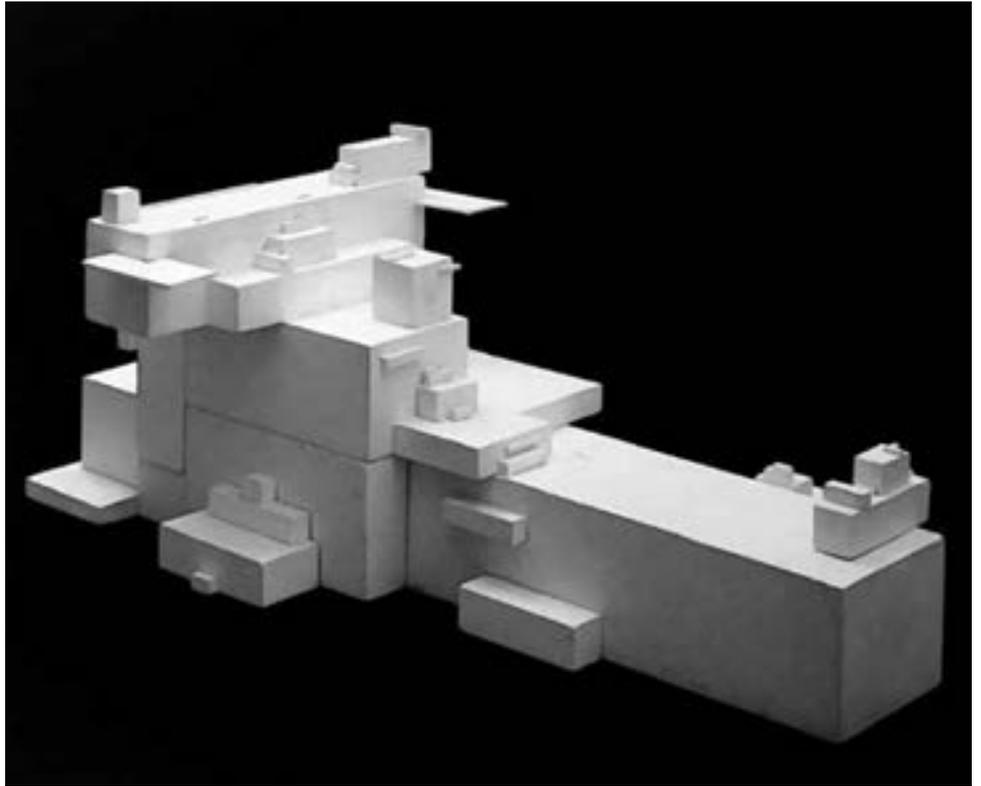


FIG.04

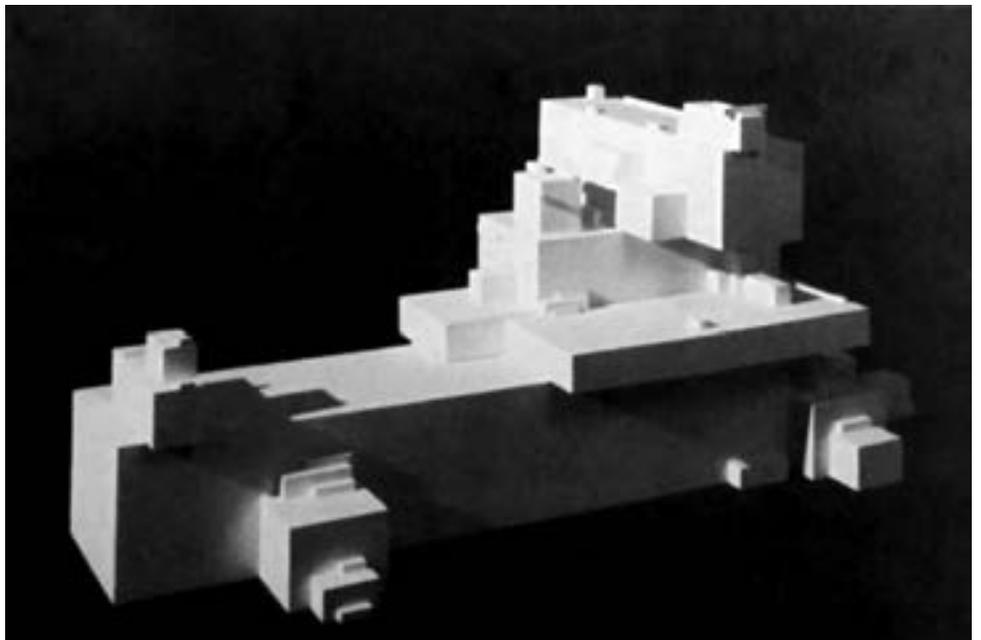


FIG.05

un nuevo volumen con diferencias contundentes – sin distinción alguna a pesar de la evidente diferencia (FIGS. 05, 06).

Aun cuando existen acercamientos a la discusión planteada, corresponden a descripciones del objeto o interpretaciones erróneas. Jean-Hubert Martin (1980) describe *Forma D* como una “variación de *Alpha*”, es decir, una configuración distinta realizada con base en un modelo “original”. Por otra parte, Andrei Nakov lo define como un “tipo”, dicho término se aproxima a la discusión; sin embargo, el autor no profundiza en ello y deja abierta la interpretación de su significado. El término ‘tipo’, usado por Nakov, no define correctamente el *architecton*, ya que en su libro incluye dos dibujos llamados igualmente “Alpha tipo” (un dibujo en planta y el otro en volumen) que no corresponden a variaciones de *Alpha*; la estructura general y la repartición de agrupaciones no son las mismas. Al parecer, para Nakov, el “tipo” no es un modelo ideal con características esenciales, sino a una configuración experimental no específica de volúmenes (FIG. 07).

En general, no existe precisión acerca de las fechas de elaboración de estos objetos ni de la cantidad de ‘versiones’, se trata de un hecho significativo teniendo en cuenta que *Alpha* es uno de los *architectons* más documentados y representativos del suprematismo. Como parte del proceso de exploración Suprematista, el *architecton Alpha* hace parte de las primeras obras de la fase tridimensional y se mantiene vigente hasta la etapa más avanzada, siendo 1923 un año trascendental para su divulgación y un momento crucial para el manifiesto de Malevich, en el que declaró la evolución en una forma arquitectónica o motivo de desarrollo arquitectural (Malevich y Railing, 2014). En ese orden de ideas, el *architecton Alpha* se sitúa como un objeto imprescindible para el estudio del desarrollo y la evolución tridimensional del Suprematismo, que en su fase más avanzada significó el establecimiento del sistema arquitectónico Suprematista.

A pesar de las imprecisiones, es posible definir tres ‘versiones’ de *Alpha* montadas en múltiples escenarios por Malevich y sus estudiantes. La primera versión posee un total de 91 piezas y una dimensión total de 31,5 x 80,5 x 34 cm. Con una serie de variaciones con relación al volumen anterior, la segunda versión contiene 75 piezas y una dimensión total de 33 x 37 x 84 cm. La última versión no registra tamaño, hereda un único alero con relación al primero y en cambio, introduce dos nuevos. Una característica particular del tercer volumen, además de la reducción de piezas (contiene 40), es la disposición de dos agrupaciones no adosadas al cuerpo principal. (FIG. 08)

De este modo, *Alpha* se traduce en un montaje dinámico que a lo largo de seis años (1920-1926) tuvo tres momentos diferentes. En ese contexto, no es correcto establecer discusiones en torno a *Alpha* si se asume como un único objeto. En cambio, es fundamental debatir su contenido teórico-proyectual en términos de ‘estados’; un montaje temporal que se sustenta a través de las variaciones derivadas en cada reproducción.

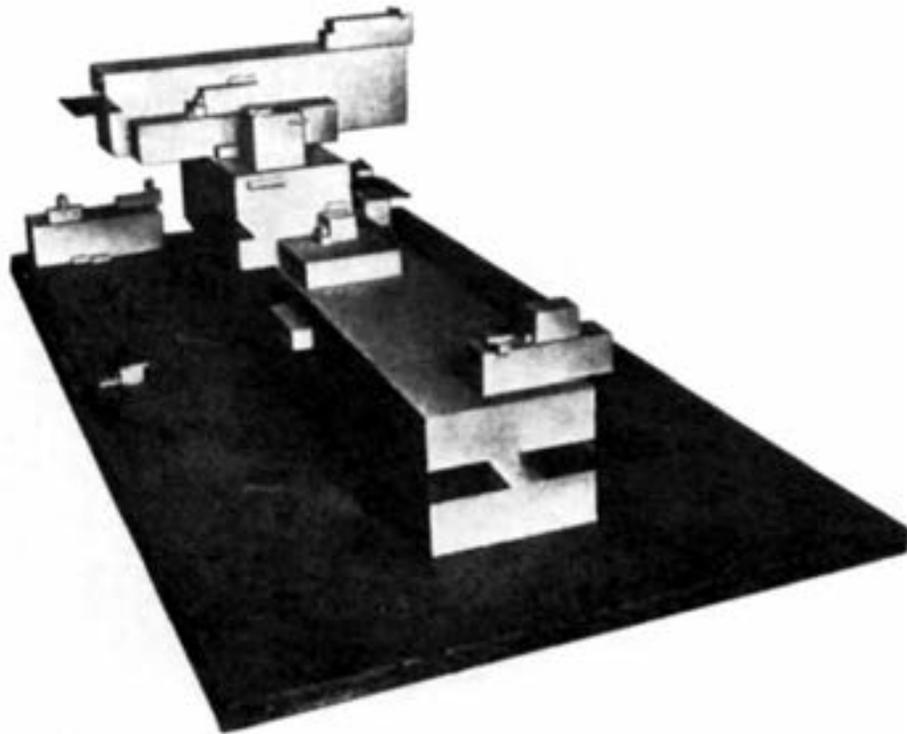


FIG.06

ESTRUCTURA Y VARIACIÓN. METAMORFOSIS DE LA FORMA SUPREMATISTA

El contenido teórico-conceptual de la obra de Malevich es imprescindible tanto en términos del Suprematismo en la evolución del arte, como en términos de estrategias para la composición. Esto quiere decir, que algunos de los conceptos utilizados por el artista poseen doble connotación, una de manifiesto y otra proyectual. La confluencia del contenido de la obra suprematista, teoría y producción artística, permite discutir a Malevich a través del *architecton Alpha* y su cualidad de sustentarse a través de ‘estados’: ¿es en efecto un volumen que, a pesar de adoptar diferentes variaciones, es el mismo? Se trata de un hecho paradójico que cuestiona la naturaleza del *architecton* y hace debatible su continuidad formal a lo largo del desarrollo del Suprematismo. *Alpha* hace parte de un proceso de experimentación constante entre la variación y la estabilidad para la configuración de nuevos objetos.

Podemos ver en los ejemplos de arquitectura ilustrados [...] que contienen un elemento formativo o adicional Suprematista, idéntico al de la pintura. Este elemento puede ser utilizado como indicador que revela la forma de la nueva arquitectura contemporánea en su conjunto. (Zhadova, 1982; 249)

En los textos escritos por Malevich sobresalen dos conceptos fundamentales para estudiar su obra y concretamente sus *architectons*: el ‘elemento formativo/constante’ y el ‘elemento adicional/deformador’. El primero de estos conceptos, el ‘elemento formativo’, es acotado por Malevich en el texto *Painting and the problem of architecture* de 1928. De acuerdo con Malevich un ‘elemento formativo constante’ también estuvo presente en la arquitectura clásica del pasado y muchos constructores trabajaron en ella. Lo que los unió, fue el ‘elemento formativo constante’ presente en su percepción del mundo

que lo rodea y que ahora encontramos en la arquitectura suprematista (Zhadova, 1982).

Además de emplear el ‘elemento formativo constante’ para interpretar periodos pasados dotados de una forma arquitectónica particular, Malevich incorporó una connotación instrumental al concepto. De este modo, la acción del ‘elemento formativo constante’ puede, junto con tendencias dentro de un arte particular, generar una escuela o estilo promoviendo la evolución del arte, para finalmente, revelar la forma de una nueva arquitectura (Malevich, 2014). Dentro de este marco, son relevantes dos principios que gobiernan la forma arquitectónica y al mismo tiempo, suscitan su variación: la condición constante – que instaura el estilo a través de leyes que conducen cada variación – y el desarrollo colectivo de la forma que determina su evolución futura⁸. De acuerdo con Malevich, con cada transmisión de su propia percepción aumenta la forma y produce una variante esta, que corresponde a una personalidad particular, sin infringir el “estilo Suprematista” (Malevich, 2014). Con relación a los *architectons*, el ‘elemento formativo’ ratifica la acción de leyes que promueven la exploración para establecer la arquitectura suprematista⁹.

La palabra *architecton* es un neologismo acuñado por Malevich desde la arquitectura en *La pintura y el problema de la Arquitectura*¹⁰ como: “fórmulas arquitectónicas con las que se puede dar forma a las estructuras arquitectónicas” (Rizzoli, 1993: 29). La idea de una fórmula preexistente para crear estructuras arquitectónicas, ciertamente se contraponen a la idea que encarna el ‘elemento formativo’, incluso es posible afirmar que se trata del traslado del manifiesto suprematista a un escenario plenamente proyectual en arquitectura para regular una forma de operar: ‘la fórmula arquitectónica’. Este traslado tuvo un primer acercamiento en el dibujo Fórmula Suprematista (1915), esta ilustración describe la fór-

mula básica para la composición y el desarrollo de un volumen Suprematista de menor complejidad, a través de operaciones elementales.

En general, los *architectons* están configurados mediante un sistema ortogonal, con elementos de sección cuadrada, desplazamientos del cuadrado en el espacio, verticalidad, horizontalidad, estructuras en cruz, etc. (Malevich y Novosilzov, 2016). Se trata de estructuras con un eje principal definido, al que se han unido formas de menor importancia, por lo general de forma asimétrica, creando una formación transversal subsidiaria, proporcionando un acento asimétrico o un cierto interés vertical. Al respecto, Cristina Lodder destaca que las extensiones se dividen a menudo, incluso se subdividen de nuevo, mientras más y más formas se unen a la estructura básica, creando un profundo sentido del ritmo (Douglas y Lodder, 2007). Asimismo, cada *architecton* tiene la capacidad de adoptar configuraciones diferentes en distintos momentos, lo cual permite una infinita variedad de diseños para ser explorados a partir de un solo volumen (Milner, 1986). En efecto, estas ‘exploraciones abstractas’ tienen la capacidad de producir múltiples combinaciones de un único conjunto de piezas, permitiendo agregar o sustraer piezas al *architecton*.

Las características descritas para definir las relaciones que mantienen entre sí las partes en los *architectons* (sistema ortogonal, sección cuadrada, forma asimétrica, etc.), en general, enuncian conceptos que podrían considerarse variables de la ‘fórmula’ de orden físico sin contemplar la percepción de la realidad configurada. Este aspecto parece tener mayor jerarquía al supeditar la construcción de estos volúmenes. Aun cuando es posible establecer normas habituales para su configuración, la exploración formal de los *architectons* no es autónoma, por el contrario, está acotada por el propósito de su construcción que consiste en la expresión de ideas de composición (Douglas y Lodder, 2007). Deborah Elliott además de enunciar las características estructurales en los *architectons*¹¹, agrega que en los volúmenes está presente una idea de orden basada en la armonización de las piezas en lugar de la simetría artificial (Elliott, 2006). Dichas ideas no están sujetas a variables físicas, se trata de apreciaciones visuales que determinan la disposición de las piezas: “resulta imposible deducir un sistema riguroso. Las medidas demuestran que los elementos han sido concebidos a partir de apreciaciones visuales y no de mediciones precisas” (Martin, 1980; 51).

A partir de lo anterior, se plantea la siguiente conjetura: las “expresiones” de la ‘fórmula’ están dispuestas con relación al tránsito entre dos realidades, una material y otra virtual. La primera corresponde a la configuración física de las partes. La realidad virtual contempla situaciones particulares de cada ‘estado’ que trascienden la realidad física, y se proyecta a través de la experiencia visual, conduciendo la composición de las piezas configuradas¹².

En el caso de *Alpha* el desarrollo de la ‘fórmula’ supone un sistema de exploración que produce iteraciones a partir de una única configuración. Sin embargo, compararlo con otros *architectons* expone diferencias estructurales que al parecer responden a múltiples ‘fórmulas’: ¿por qué los *architectons*, aun manteniendo los rasgos que conforman el estilo suprematista, son tan particulares? En realidad,

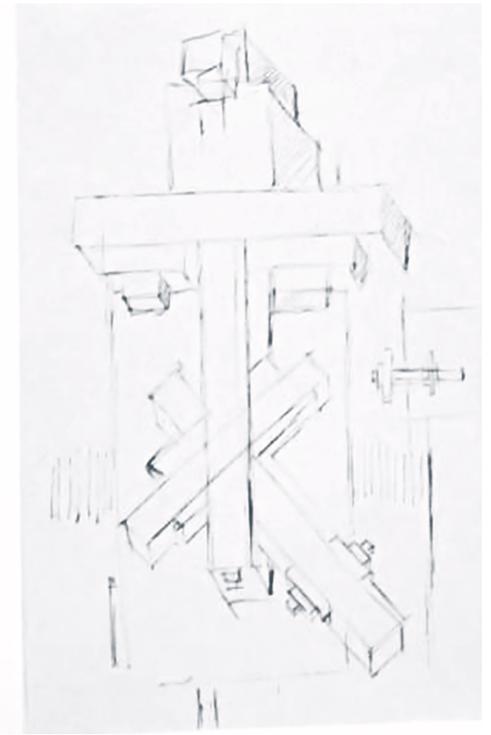
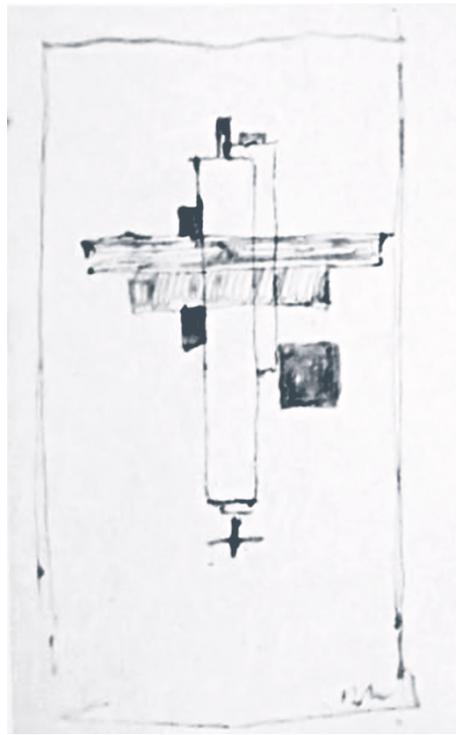


FIG.07

cada *architecton* posee características particulares que son resultado de alteraciones a la ‘fórmula’, sustentadas conceptualmente por el segundo concepto destacado inicialmente: el ‘elemento adicional’¹³. La relación entre múltiples estructuras arquitectónicas y la ‘fórmula arquitectónica’ amplía el debate en torno a los *architectons* interpretados igualmente como ‘estados’ de la forma suprematista que, por medio de la reproducción de principios y rasgos generales, establecen un estilo.

El concepto de “elemento formativo adicional” – que posteriormente sería llamado sólo “elemento adicional” – fue acuñado por Malevich en *El mundo no objetivo* en 1927, para explicar las transformaciones de la forma que, a través de períodos anteriores, conducirían a una arquitectura suprematista: “En resumen, un nuevo ‘elemento formativo adicional’ fue descubierto en la pintura durante el siglo XX que nos ha llevado al problema de la forma en la arquitectura, y de allí a la nueva arquitectura suprematista” (Malevich, 2014:73).

Según Malevich, este elemento es un agente que penetra el organismo creador del artista y provoca una metamorfosis en la concepción del arte. El “elemento adicional” es en efecto un agente destructor de la norma que crea nuevas formas ya sea desarrollado o anulando la norma vigente; “en definitiva, se hace necesaria una determinada normalidad. Todo lo que se halle fuera de esa normalidad es desechado por considerarse un ‘elemento vital’ destructor (destructor de la norma)” (Malevich, 2014:77).

En ese sentido, un *architecton* actúa como un sistema estable – pese a su condición temporal – que se encuentra fortalecido y soportado en una ‘fórmula’. De acuerdo con Malevich, el elemento adicional está presente en el sistema y presupone la conjunción entre las proporciones estática y dinámica de dicho elemento, de modo que las inclusiones en armonía de elementos dinámicos al sistema signifi-

can una transformación de lo dinámico en estático, puesto que los elementos están siendo sistematizados¹⁴. Por el contrario, una construcción mayoritariamente dinámica está en camino a un nuevo sistema, un nuevo *architecton*: “el artista aspira a convertir el elemento adicional en una norma armónica, en una entidad en regla” (Malevich, 2014:7). Las construcciones dinámicas para Malevich se hallan fuera de esa normalidad y son el elemento vital para la evolución del arte:

Cualquier norma, de un sistema vigente contiene el orden de las proporciones de los elementos adicionales aceptados, y se mantienen hasta que emergen nuevos elementos adicionales, procedentes de los diversos fenómenos del entorno cambiante, que desarrollan la antigua norma o elaboran una nueva (Malevich, 2014:7).

Podemos concluir que la composición de volúmenes suprematistas es parte de un proceso de exploración dinámica de ‘estados’, sujetos a la acción del “elemento formativo” y la intromisión futura de ‘elementos adicionales’. El “elemento formativo” determina la idea que gobierna cada estructura. En otras palabras, la ‘fórmula arquitectónica’ define los ‘estados’ y suscita la reproducción de volúmenes sin alterar el estilo. La acción de ‘elementos adicionales’, en una fase exploratoria mayoritariamente dinámica, altera las condiciones constantes de la fórmula y abre el camino a nuevos *architectons* favoreciendo la evolución constante de la forma.

En términos generales, estos conceptos permiten comprender diferentes escenarios del contenido proyectual en la obra de Malevich. En primer lugar, la instrumentalización de su obra teórica a través del desarrollo conceptual en busca de la evolución del arte. En un segundo nivel, de carácter claramente proyectual, explica el surgimiento de múltiples ‘fórmulas arquitectónicas’ o *architectons* como parte de un sistema que consolida el estilo. Finalmente, en un marco más específico, precisa la idea vital del

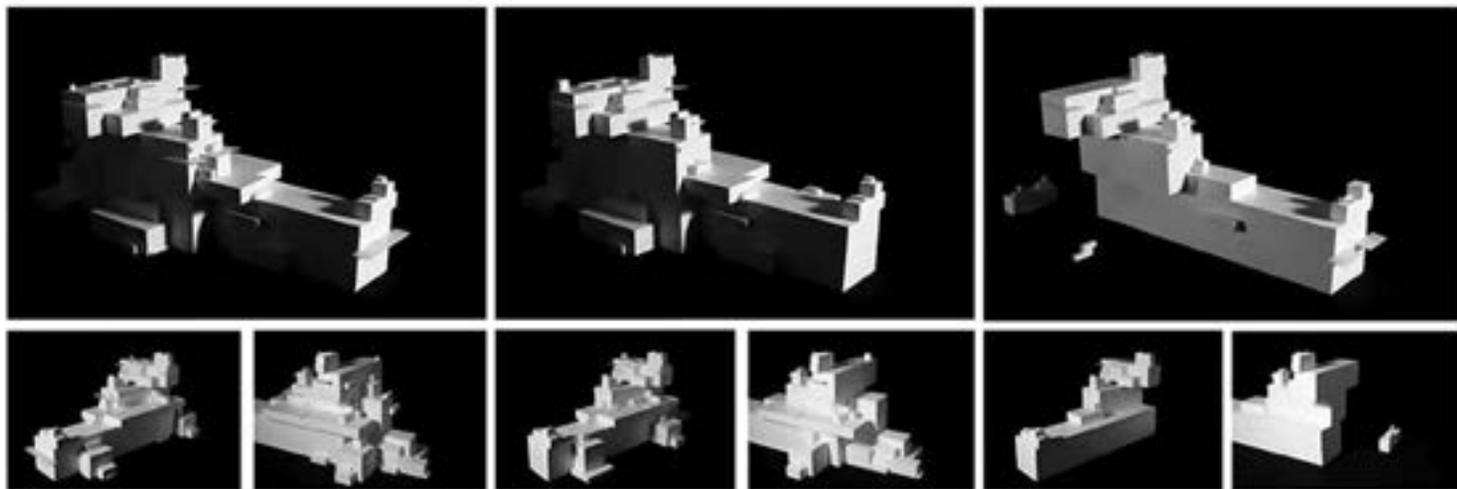


FIG.08

architecton Alpha: se trata de una idea representada a través de la reproducción de sus 'estados'.

FÓRMULA ARQUITECTÓNICA. ANÁLISIS DE LA FORMA

En cada 'estado' de *Alpha* están en juego paralelepípedos de diferente tamaño y proporción, que han sido adheridos o yuxtapuestos progresivamente. La configuración general se establece a partir de piezas agrupadas, a primera vista, en torno a una estructura general que se fragmenta y repite a diferentes escalas. La disposición general de los elementos es apaisada, cada pieza incluida se articula con base en la 'fórmula' que expresa las cualidades plásticas del *architecton* y mantiene los rasgos de la arquitectura suprematista.

Lo primero que cabe destacar acerca de la fórmula que regula cada 'estado' de *Alpha*, es que estos poseen un número de piezas comunes, tanto en dimensión como en posición dentro del conjunto, un hecho que sugiere la necesidad de una estructura básica – un mínimo de elementos – para que un 'estado' sea definido como *Alpha*. De algún modo, el *architecton* está sujeto a dicho volumen pregnante para transmitir la idea general de *architecton* (orden, jerarquía, proporción, etc.). A manera de ejemplo, adicionar piezas y agrupaciones a la estructura básica podría significar el origen de nuevos 'estado' que, aun siendo distintos, serían igualmente *Alpha*.

Además de la estructura básica, los 'estados' comparten principios para la expresión de realidades virtuales y la configuración de realidades materiales tal y como se ha planteado en la interpretación de una 'fórmula arquitectónica' suprematista. Una vez definidos para cada *architecton*, la interacción entre una y otra crea un escenario estable que promueve el dinamismo, es decir, la exploración de la forma y sus variaciones. En el caso de *Alpha*, y para efectos rigurosamente proyectuales indagados en este trabajo, la idea de un volumen que transita entre dos realidades ha sido traducida a dos conceptos que representan las estrategias de composición utilizadas para expresar el efecto (la realidad virtual) y las alternativas de configuración entre piezas (realidad física): 'conceptos formativos' y 'formas dinámicas'.

Los conceptos formativos son ideas de composición que conducen el orden de los elementos dispuestos

en *Alpha*, con el objetivo de construir efectos virtuales que expresen sensaciones a través de la experiencia de quien los observa: gravedad, equilibrio, horizontalidad, velocidad y apilamiento (FIG. 09). Malevich desarrolla en sus *architectons* un área estrechamente ligada a nuestra experiencia corporal y por extensión a nuestra situación en el espacio, la percepción involucra uno de los primeros y más fundamentales ejercicios conceptuales en la existencia humana (Nakov, 2010).

Por otra parte, las formas dinámicas reúnen el conjunto de alternativas de unión o adición de piezas para construir los efectos definidos por conceptos formativos. En general, las 'formas básicas' están configuradas por dos piezas correlacionadas que, de manera progresiva, adhieren piezas o grupos de piezas de acuerdo con el tamaño, la posición y la forma de cada elemento (FIG. 10). Piezas 'sueltas' situadas alrededor de *Alpha* demuestran la jerarquía de los conceptos formativos en la configuración del conjunto, ya que, aunque no son propiamente formas básicas, son incorporadas para reforzar el efecto visual predefinido, esta condición permite excluir o incluir nuevos elementos, dispuestos de manera aparentemente atípica, con el fin de reforzar el efecto.

En este punto, el análisis del *architecton Alpha* expone consideraciones que igualmente coinciden con el conjunto de *architectons* realizados por Malevich, que incluso se extiende a la totalidad de volúmenes suprematistas. Una mirada detallada al *architecton Alpha* – a nivel de sus piezas – expone la acción de restricciones que al parecer determinan el papel de cada elemento, regulando aún más su montaje. Se trata de leyes de configuración que favorecen el desarrollo de las cualidades estéticas, dinámicas, estructurales y plásticas propias de *Alpha*.

El origen de cada pieza está asociado al 'cuadrado negro' creado por Malevich. Este elemento básico, que surge en la fase pictórica, fue el punto de partida para la exploración y creación de obras suprematistas. En lo que respecta a los *architectons*, cada pieza surge de un proceso conceptual de evolución del 'cuadrado negro', que inicialmente se encuentra en una fase 'estática'¹⁵. La extrusión de su superficie activa la fuerza contenida en él, su fase 'dinámica', creando paralelepípedos susceptibles a variaciones mediante nuevas extrusiones en cualquiera de sus ejes. De este modo, las piezas del *architecton Alpha*, y como resultado de su origen, poseen superficies

dinámicas y estáticas, que restringen la adición o agrupación de elementos. Se trata de una dualidad, contenida en cada pieza, que estabiliza cada 'estado' del *architecton* y promueve su reproducción de manera ordenada, ya que sólo en la superficie longitudinal – superficie 'dinámica' que nace de la extrusión del cuadrado – se adicionan o yuxtaponen los elementos; por el contrario, las superficies transversales – superficie 'estática' o sección cuadrada – quedan libres, restringiendo la adición de piezas o agrupaciones (FIG. 11).

En un nivel más riguroso, la clasificación de las piezas expone una distinción acerca de la función que tienen en cada 'estado' de *Alpha*. Catalogarlas de acuerdo con su forma o dimensión no es concluyente puesto que, en general, no se repiten. Por esta razón, el criterio de clasificación apropiado para determinar la función de las piezas es la relación entre las partes y el todo, su proporción¹⁶. La diferencia entre unas piezas y otras, en términos de proporción, es un fenómeno particular en los *architectons*, y sobre todo en *Alpha* en donde el resultado es más dramático y relevante si observamos la contraposición de piezas ornamentales alrededor de la robusta configuración que estructura el *architecton*¹⁷. Al respecto, es preciso afirmar que existen piezas de distinta naturaleza. Por una parte, una estructural con bloques de gran tamaño y proporción, indispensable para el equilibrio físico del *architecton* y, por otra, piezas muy pequeñas, que completan y equilibran el volumen visualmente¹⁸.

Considerando que la dimensión longitudinal de las piezas no posee medidas calculadas¹⁹, la superficie trasversal – sección cuadrada – es más precisa para aproximarse a la definición de la función en las piezas, pues su proporción en cada pieza es regular. Dicha condición hace posible el reconocimiento de un sistema racional que determina la diferencia proporcional de la sección cuadrada entre una pieza y otra (2x2, 4x4, etc.). No obstante, dicha diferencia proporcional no es la misma para todas las piezas: las de mayor tamaño (sección transversal de altura mayor a 4 cm) aumentan o disminuyen proporcionalmente cada 2 unidades entre una pieza y otra (4, 6, 8, 10, 12 cm). En cambio, en las piezas de sección transversal menores a 4 cm la diferencia de proporción entre piezas es de 0,5 cm (4; 3,5; 3; 2,5; 2; 1,5; 1; 0,5). Esto quiere decir que existen dos tipos de piezas en *Alpha* con un punto de transición ubicado en la sección trasversal de 4 centímetros. La rela-

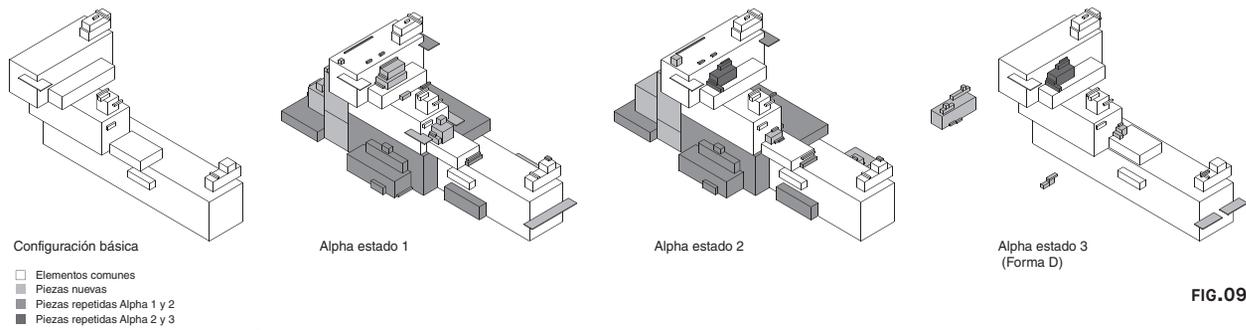


FIG.09

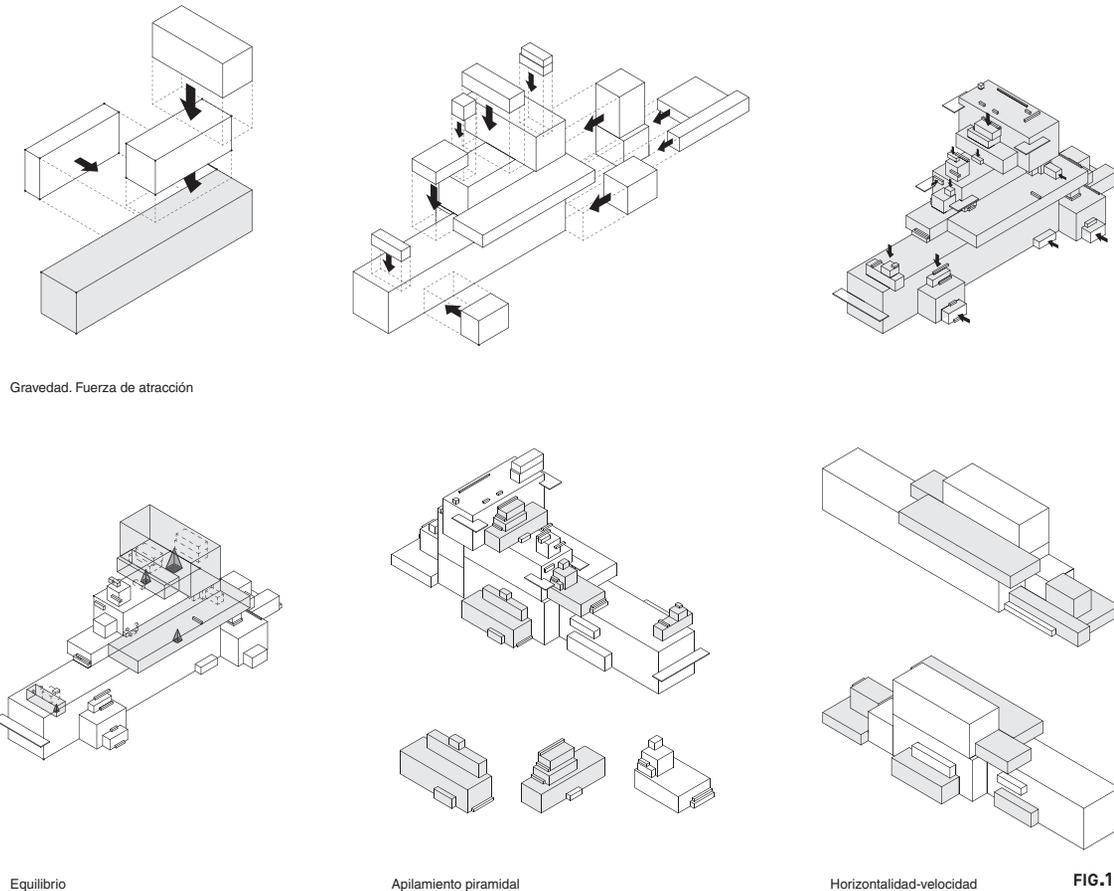


FIG.10

ción de cada pieza con este umbral de proporción define la función de cada pieza: estructurar o completar visualmente. Por lo tanto, la función de cada pieza se vuelve más precisa en la medida en que se encuentre más alejada del umbral, es decir: la más grande es exclusivamente estructural, mientras que entre más pequeña sea la pieza, más evidente es su función ornamental.

Llama la atención que algunas piezas de proporción estructural actúan como piezas ornamentales. De igual modo, piezas de tamaño ornamental (sección transversal del 1 a 2 cm) estructuran agrupaciones de tamaño menor. Más allá de la contradicción, esta situación extiende la discusión al modo de correlación entre piezas, y permite plantear la interacción entre el umbral de proporción y una lógica general del *architecton* que delimita la agrupación de los elementos.

A raíz de la labor didáctica de montaje y desmontaje del *architecton Alpha* reconstruido, es correcto afirmar que las piezas se unen a otras de mayor tamaño. Por consiguiente, la pieza central del

architecton es la de mayor tamaño. En otras palabras, la selección de piezas que configuran *Alpha* se hace con relación a las piezas a las que se unen. Esto promueve la construcción de agrupaciones no vinculadas directamente a la estructura principal. La fragmentación de piezas a diferentes escalas con relación a la pieza directamente anterior configura agrupaciones independientes a partir de tres niveles de agrupación.

El primer nivel de agrupación comprende las piezas que configuran la estructura básica y está conformado por piezas de gran tamaño configuradas en relación con la pieza principal. El segundo nivel incluye piezas de tamaño intermedio que se unen a la estructura básica; cada nueva pieza intermedia multiplica las alternativas de crecimiento del volumen, aumentando las superficies útiles para la adición de piezas que conforman el tercer nivel²⁰. En este último nivel se clasifican piezas de pequeño porte que completan el volumen y que, a diferencia de las piezas llamadas intermedias, no están sujetas al volumen principal; su ubicación se determina en relación con la pieza de unión (FIG. 12). De este modo, se forman agrupa-

ciones autónomas, estructural y compositivamente resueltas no subordinadas al conjunto, facilitando la adición de piezas más pequeñas que complejizan cada agrupación. El resultado de la clasificación de los elementos en torno a su función se aproxima más a un catálogo de piezas que transitan entre la estructura y el ornamento de acuerdo con un umbral de proporción y la lógica de montaje: unas piezas estructuran, otras multiplican o articulan y, por último, piezas ornamentales completan visualmente el *architecton* (FIG. 13).

A pesar de que no se trata de una 'fórmula' inflexible, es correcto afirmar que la disposición de piezas no es aleatoria. El papel de la 'fórmula arquitectónica' no es someter el montaje de cada *architecton*. En realidad, la fórmula establece un escenario dinámico que, en *Alpha*, regula la exploración de una idea a través de 'estados'. Es este un sistema de exploración basado en el contenido teórico del suprematismo, que combina estructuras básicas, estrategias de composición y leyes de configuración. La condición fragmentada proporcionada por los elementos configurados permite que cada 'estado' del *architecton*

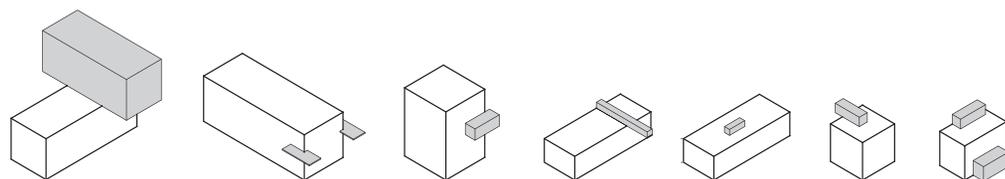
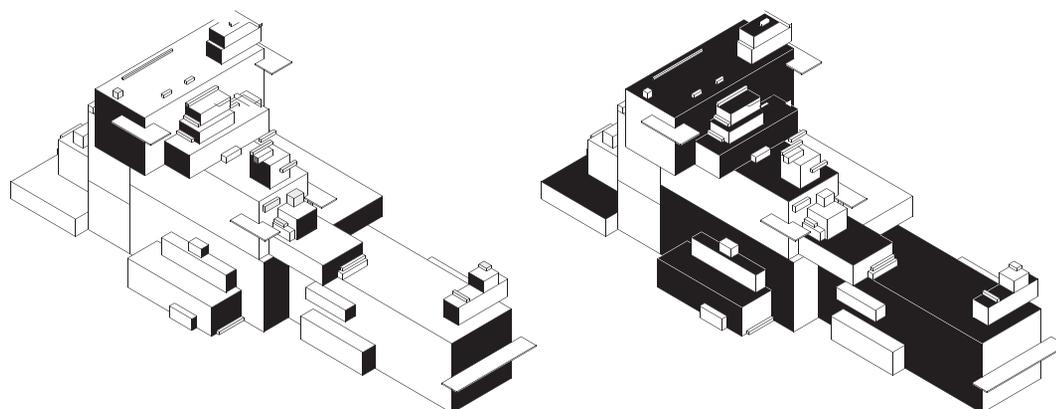
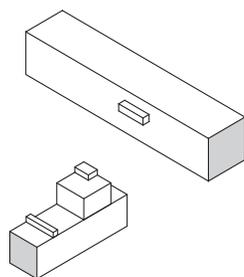


FIG.11

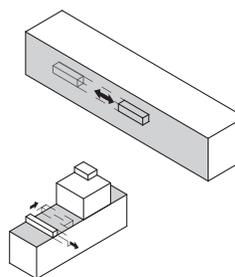


Superficies transversales en Alpha

Superficies longitudinales en Alpha



Estático en superficies longitudinales



Dinamismo en superficies longitudinales

FIG.12

pueda variar como parte de un proceso dinámico de composición. Así, el volumen no está terminado, tampoco incompleto, en realidad está sometido a las variaciones del espacio-tiempo.

DIFERENCIA Y REPETICIÓN

En la fase pictórica Malevich exploró y desarrolló la fuerza creativa de la abstracción, hasta el surgimiento del cuadrado negro. En ese momento, creó un elemento con contenido puro que, libre de objetividad, permite explorar la relación entre formas puras y la expresión de sensaciones de una obra de arte. Superada la fase pictórica, Malevich prolonga su manifiesto suprematista al campo de la arquitectura llevando al cuadrado negro a una fase tridimensional. El paso de la superficie al volumen extiende los parámetros de composición: el límite de la obra ya no es el lienzo, la configuración del espacio-tiempo amplía e intensifica las posibilidades de expresión y exploración.

En arquitectura, Malevich sofisticó su proceso de exploración formal – de manera transversal a

la construcción de su manifiesto – a partir de las posibilidades que ofrece cada agrupación de piezas y su relación con el conjunto para configurar *architectons*. En síntesis, el sistema de producción arquitectónica suprematista es en realidad un método creativo desarrollado para explorar configuraciones formales gobernadas por conceptos o ideas de composición, con la finalidad de expresar sensaciones al ser observados. Los montajes resultantes – *architectons* – son, en realidad, ‘estados’ temporales armados a partir de elementos básicos que siguen un criterio de orden común.

En general, el sistema de producción arquitectónica suprematista implica un proceso continuo de reproducción de principios. Es decir, un proceso de repetición basado en el montaje y desmontaje de estructuras arquitectónicas que articulan el dinamismo y la estabilidad de la forma. La repetición, de acuerdo con el filósofo francés Gilles Deleuze (2013), no significa generalidad ni semejanza, la repetición es la “universalidad de lo singular” (Deleuze, 2013:22). Este concepto ilustra la idea de ‘estado’ como parte de un proceso continuo

de repetición. En el caso de *Alpha* la reproducción constante de principios conceptuales y formales en cada ‘estado’, repetición tras repetición, no supone que sean idénticos, se trata de repeticiones diferenciadas que representan la idea del *architecton*.

De acuerdo con Deleuze la diferencia hace parte de la repetición misma, y es que no se repite lo mismo, solamente se repite la repetición (Deleuze, 2013). Dicha repetición no es monótona, por el contrario, es diferenciada y compleja: “Si la repetición es el diferenciante de la diferencia, por ésta, la repetición va difiriendo” (Deleuze, 2013:29).

Asimismo, la “repetición” y la “diferencia” se vinculan a la teoría escrita por Malevich. Ambos explican la transformación de las vanguardias en el arte a través de procesos de evolución en el tiempo. Según Deleuze una filosofía entendida al modo del arte, en cuya historia el momento de mayor diferencia – las vanguardias – es también el de la máxima repetición (Deleuze, 2013). Según lo dicho, el ‘elemento formativo’ y el ‘elemento adicional’ de Malevich son análogos a la ‘repetición’ y ‘diferencia’

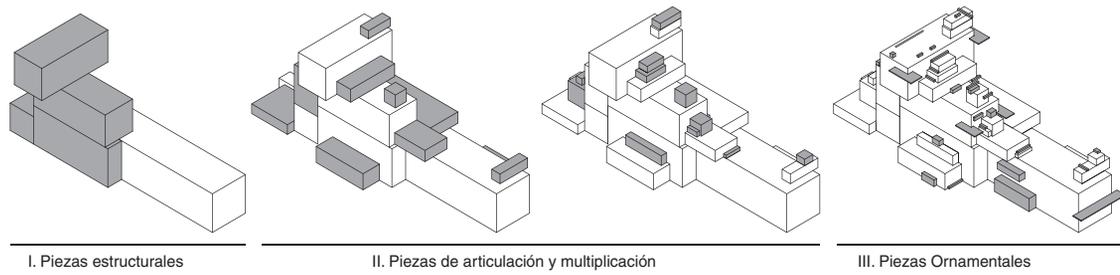


FIG.13

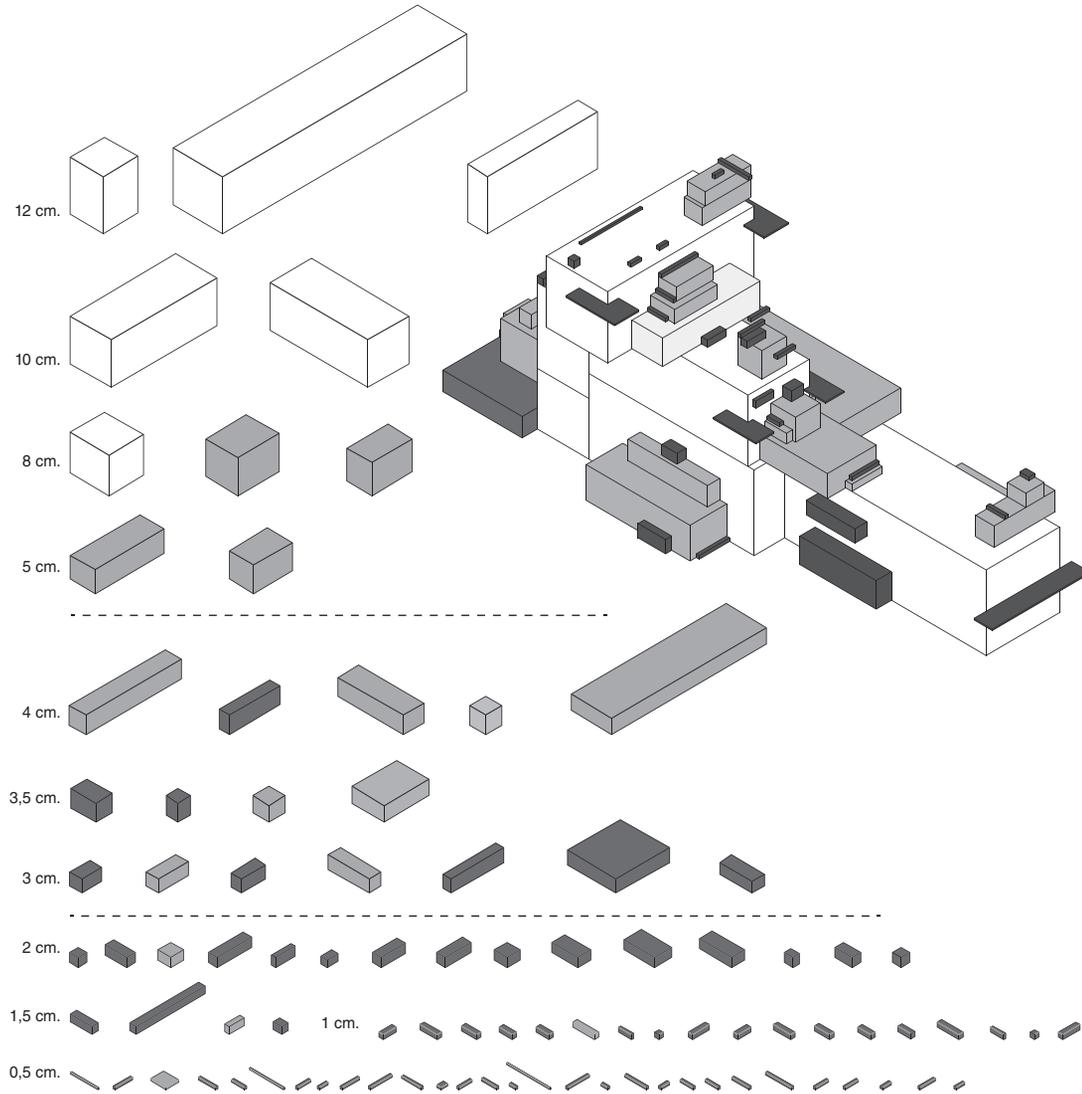


FIG.14

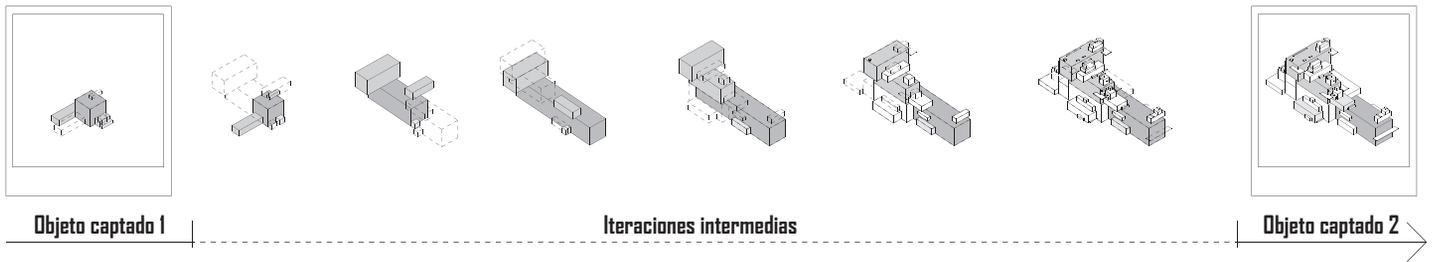
de Deleuze. Así, la definición de *Alpha* se extiende al conjunto de *architectons* (Alpha, Gota, Beta, etc.), definiendo su origen y relación conceptual. En otras palabras, el proceso de repetición, dentro de su complejidad, establece el 'elemento formativo constante' que mantiene los rasgos entre 'estados' de un volumen como *Alpha*. Al mismo tiempo, la diferencia favorece el desarrollo de 'elementos adicionales' o destructores que producen nuevas formas o *architectons*; que, en un sentido más amplio, tal como ocurrió con las transformaciones en las vanguardias, progresivamente darían paso a nuevos estilos.

Si bien podríamos hablar de objetos efímeros sujetos a transformaciones inagotables, los *architec-*

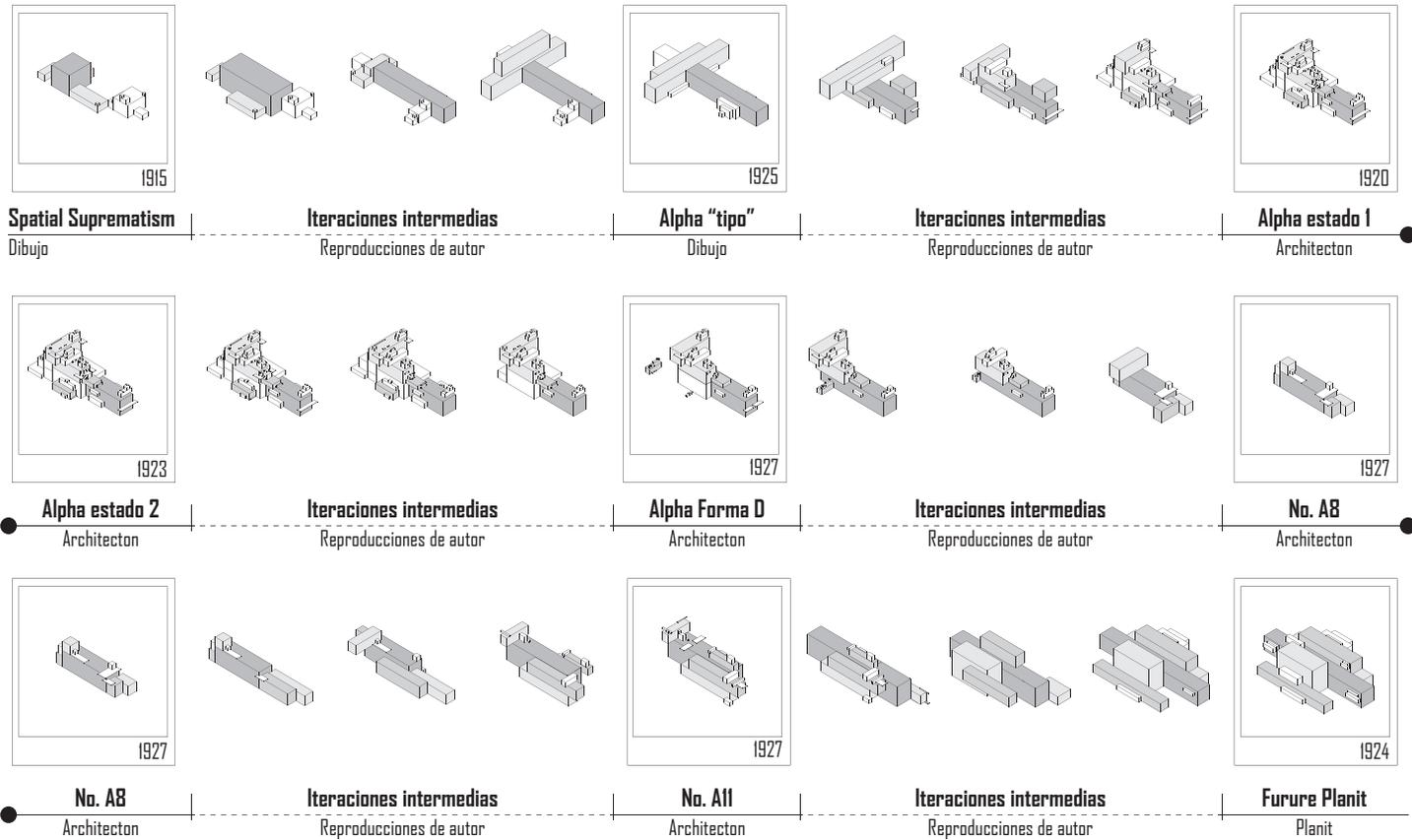
tons, a pesar del proceso de exploración constante, existen. Esto es posible gracias al dispositivo de representación que captura un 'estado', suspendiendo su condición temporal: la fotografía. En los *architectons*, Malevich explora la fotografía para destacar vistas o partes puntuales de manera deliberada. Se trata de un instrumento fundamental para el método de creación arquitectónico suprematista que enmarca la obra, captando la idea de composición expresada por el artista. A manera de ejemplo, la fotografía *Forma D* tiene un ángulo calculado que captura la separación de agrupaciones en el *architecton Alpha*. En efecto, es un montaje realizado únicamente para representar una idea, el ángulo opuesto del volumen no tiene piezas y su expresión es nula.

No se trata de entender el sistema como un mecanismo para la reproducción de *architectons*, sino como un proceso de repetición que conjuga el dinamismo y la estabilidad por medio del contenido conceptual del suprematismo, la exploración de la forma arquitectónica y las alternativas que ofrece el dispositivo de representación. Retomando la perspectiva suprematista, cobra vigencia el valor de la forma como contenido fundamental en la arquitectura; una forma vista en su condición más esencial como algo afín a la propia estructura de la mente humana: "la forma, pues, como portador de sentido" (Martí Aris, 1734:12).

El énfasis en la forma, presente a lo largo de la investigación, no representa un rechazo a la his-



**Diferencia y Repetición
Diagrama**



**Noción de estado
Evolución del volumen suprematista**

FIG.15

toria o al contexto de desarrollo interno del arte soviético, por el contrario, profundizar en ello es una alternativa que extiende la discusión en otra dirección como parte de una nueva aproximación. El límite difuso entre investigación y exploración proyectual es resultado de la propuesta metodológica que, mediante el cruce entre teoría y análisis de la forma, propone hallar diversas alternativas de discusión en torno a un problema. En ese contexto, las discusiones se centran en un único objeto como estrategia para acotar la investigación, no obstante, el desarrollo conceptual planteado permite que se posen en discusiones más amplias. A modo de ejemplo, y de acuerdo con el resultado de este trabajo, la noción de estado excede el concepto de variación y se antepone a la idea de tipo en

arquitectura a raíz de su contenido dinámico y la metodología que implica. Contraoponer el 'estado', la variación y el tipo significaría una alternativa de discusión acerca de estructuras de la forma con capacidad de múltiples desarrollos que establezca un nuevo debate.

NOTAS

1 La "Última exposición futurista 0,10" fue presentada por Dobychna Art Bureau en Marsovo Pole, Petrogrado, del 19 de diciembre de 1915 al 17 de enero de 1916. La exposición inauguró el suprematismo, una forma de arte no objetivo.

2 Además de *architectons*, Malevich compuso otros volúmenes con piezas similares y dibujos de configuraciones volumétricas sencillas.

3 Para Malevich el desarrollo colectivo es fundamental, por esta razón parte de su práctica era dedicada a la enseñanza.

4 Además del contenido dinámico del *architecton Alpha* explorado a partir de la teoría escrita por Malevich a lo largo de este trabajo, los *architectons* en general, son considerados objetos físicamente dinámicos de acuerdo con las posibilidades lúdicas que ofrece la diversidad de piezas sueltas.

5 Se asume como frontal el extremo con menor densidad de piezas en el *architecton*, coincidente con el enfoque principal en la mayoría de las fotografías.

6 *Alpha* fue restaurado en 1978 por Poul Pedersen en el Museo Nacional de Arte Moderno, París, a partir del primer volumen, sin embargo, la restauración no posee los aleros. La restauración es documentada en el *Catalogue Raisonné of the Berlin Exhibition 1927* (Andersen, 1970).

7 Fotografía publicada por primera vez en la revista polaca Praesens de 1926.

8 La forma desarrollada a partir del 'elemento formativo' implica la continuidad de criterios de orden suprematistas. Asimismo, a través de la transmisión de la percepción, produce una variante de la forma sin infringir cambios al estilo: "este es el modo como muchos constructores visualizan, conservan un toque personal solo con combinaciones en el uso del elemento formativo constante" (Malevich, 1928: 294). En un sentido más amplio, dichas combinaciones no dependen de una personalidad particular o algún rol funcional, únicamente están sujetas al desarrollo colectivo.

9 Además de la pintura y la arquitectura, el artista ruso exploró la escultura, el arte decorativo-aplicado, espectáculos teatrales y la ilustración gráfica.

10 Serge Fauchereau ubica la aparición del neologismo en la publicación de la revista *Nova Genratsvisa* de 1928.

11 Elliott también destaca la cualidad orgánica producida por la yuxtaposición de volúmenes que provocan ángulos rectos, nítidos, de las formas cúbicas.

12 La distinción entre componer y configurar es importante para precisar la diferencia entre unir piezas de forma mecánica o, por el contrario, con un sentido; Configurar abarca la disposición física de partes. Por otra parte, componer implica la configuración de las piezas con relación a principios de orden que establecen la relación y el sentido de la estructura arquitectónica.

13 A raíz de la comparación entre *architectons* reconstruidos se evidencia que no tienen una estructura común, por el contrario, cada *architecton* posee una característica particular que lo hace distinto, esto podría considerarse una contradicción del 'elemento formativo constante', pero realmente abre paso a la comprensión de su complejidad.

14 "La vida no quiere vivir, sino permanecer quieta (no anhela la actividad, sino la pasividad). Por ese motivo, se presupone que se dará una conjunción entre las proporciones estática y dinámica del elemento adicional que actúa sobre el sistema; y así, esa 'inclusión-en-la-armonía' de los elementos dinámicos (es decir, su sistematización) significa una transformación de lo dinámico en estático; pues todo sistema es estático (aunque se mueva); toda construcción, por el contrario, dinámica, pues está 'de camino' hacia un nuevo sistema." (Malevich, 2014:7)

15 De acuerdo con el suprematismo el 'cuadrado negro' es un elemento que, simultáneamente, contiene una fase dinámica y una estática.

16 Más allá de las dimensiones de las piezas (alto, largo y ancho) el papel de cada pieza dentro del volumen está determinado de acuerdo con la relación entre el tamaño de la pieza y el conjunto configurado. Estas dimensiones inciden en la proporción general del *architecton* de acuerdo con su orientación y disposición apaisada. La suma de las piezas en una orientación coordinada.

17 La dualidad construida por la configuración de piezas proporcionalmente distintas puede considerarse un aspecto esencial del elemento formativo en *Alpha*, ya que en el resto de *architectons*, aunque está presente, está en menor medida, no trasciende.

18 Estas piezas particulares en *Alpha* fueron llamadas "ornamento suprematista" por Jean-Hubert Martin (Malevich y Novosilzov, 2006).

19 La longitud variable de cada pieza indica que se trata de medidas flexibles asignadas de acuerdo con el desarrollo del volumen.

20 El límite de tamaño para las piezas de articulación es de 1 cm (sección transversal). La unión a una pieza de 1 cm es una de 0,5 (la menor).

REFERENCIAS

ANDERSEN, Troels. *Malevich: Catalogue Raisonné of the Berlin Exhibition 1927, Including the Collection in the Stedelijk Museum Amsterdam, with a General Introd. to His Work*. Stedelijk Museum, 1970.

D'ANDREA, Jeanne. *Kazimir Malevich, 1878-1935*. University of Washington Press, 1991.

DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.

DOUGLAS, Charlotte; LODDER, Christina, eds. *Rethinking Malevich: Proceedings of a Conference in Celebration of the 125th Anniversary of Kazimir Malevich's Birth*. London: The Pindar Press, 2007

DRUT, Mathew. *Kazimir Malevich: Suprematism*. The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2003.

FAUCHEREAU, Serge. *Malevich*. New York: Rizzoli, 1993.

MALEVICH, Kazimir Severinovich; WEISS, Evelyn. *Kasimir Malewitsch, Werk Und Wirkung*. Köln: DuMont, 1995.

MALEVICH, Kazimir; RAILING, Patricia. "Art as Language and sensation". En: *Suprematism. 34 drawings (1920)*. Reprint. Forest Row: Artists. Bookworks, 2014

MARCADÉ, JEAN CLAUDE. *Malévitch. Colloque International Kazimir Malévitch*. L'age d'homme, 1979.

MARCADÉ, Jean-Claude. *Malévitch*. Paris: Casterman, 1990.

MARTI ARIS, Carlos. *Las Variaciones de La Identidad*. Barcelona: Demarcación de Barcelona, 1993.

MARTIN, Jean-Hubert. *Malévitch: Œuvres de Casimir Severinovich Malévitch (1878-1935)*. Collections Du Musée National d'art Moderne. Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national, 1980.

NAKOV, Andrei. *Kasimir Malevich: a Suprematist Composition of 1915: Black and White - Suprematist Composition (1915)*. Steidl, 1974.

NAKOV, Andrei B. *Malevich: Painting the Absolute*. Farnham: Lund Humphries, 2010.

ZHADOVA, L. *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930*. New York: Thames and Hudson, 1982.

IMÁGENES

FIG. 01 Juego de fotografías del architecton Alpha elaboradas por Kazimir Malevich.
Fuente: Jean-Hubert Martin. *Architectones, peintures, dessins*. 1920

FIG. 02 Fotografías de versiones diferentes de Alpha sin distinción o precisión alguna.
Fuente: Selim Omarovich. *Kazimir Malevich*

FIG. 03 Fotografías de la segunda versión de Alpha con registros de fecha diferentes.
(a) Evelyn Weiss en *Kasimir Malewitsch Werk und Wirkung*.
(b) Jeanne D'Andrea en *Kazimir Malevich (1978-1935)*
(c) Christina Lodder en *Malevich's Suprematist Architecture*

FIG. 04 Fotografía de la segunda versión de Alpha con un nuevo registro de dimensión.
Fuente: Matthew Drutt. *Malevich Kazimir Suprematism*

FIG. 05 Reconstrucción de Alpha architecton registrado por Serge Fauchereau como un objeto original.
Fuente: Selim Omarovich. *Kazimir Malevich*

FIG. 06 Fotografía Forma D, única imagen de una tercera versión de Alpha.
Fuente: Jean-Hubert Martin. *Architectones, peintures, dessins*

FIG. 07 Dibujos realizados por Malevich, registrados por Andre Nakov como "Alpha tipo".
Fuente: Andrei B. Nakov. *Malevich Painting the Absolute*

FIG. 08 Reconstrucción física de architecton Alpha. Estado 1,2 y 3 (Forma D).
Modelos del autor. Fotografías: Omar Faúndez

FIG. 09 Estructura básica. Elementos comunes entre estados de Alpha.
Imagen del autor, 2018

FIG. 10 Conceptos formativos.
Imagen del autor, 2018

FIG. 11 Formas dinámicas.
Imagen del autor, 2018

FIG. 12 Carácter estático y dinámico en Alpha proporcionado por las leyes de las piezas.
Imagen del autor, 2018

FIG. 13 Desarrollo de Alpha architecton mediante lógicas de agrupación.
Imagen del autor, 2018

FIG. 14 Umbral de proporción con relación a la lógica de agrupación presente en la configuración del architecton Alpha.
Imagen del autor, 2018

FIG. 15 Evolución del volumen suprematista.
Imagen del autor, 2018