

Notas:

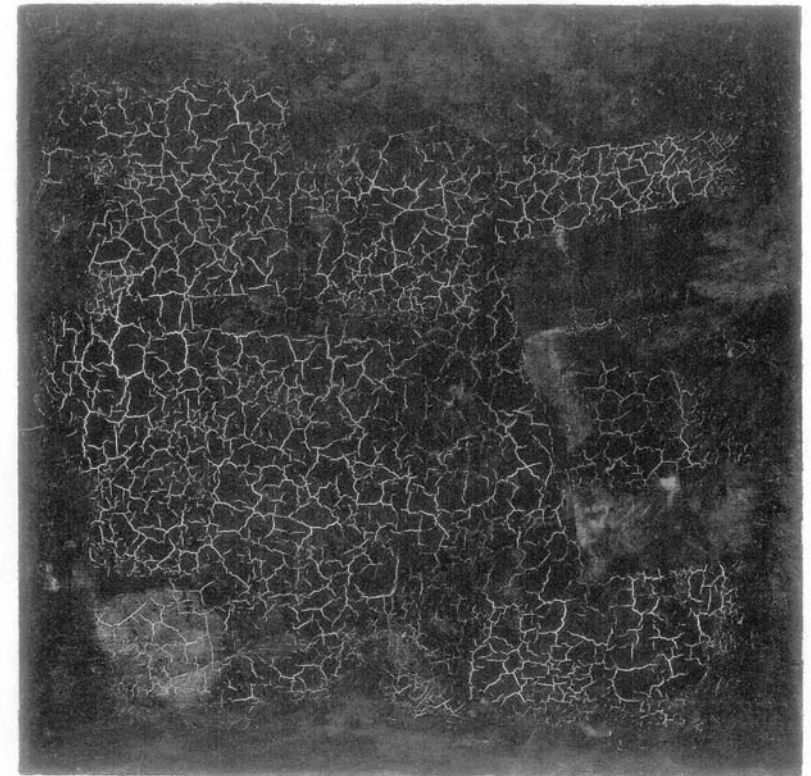
- (1) Ver Susan Buck-Morss, *The City as Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West* (Cambridge, MA: MIT Press, 2000), 89-95.
- (2) *Ibid.*, 89.
- (3) Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship and Beyond* (Princeton: Princeton University Press, 1992), 15-16.
- (4) *Ibid.*, 19.
- (5) Catherine Cook nos recuerda que la práctica común de representar el término *bezpredmetnvi* como 'no objetivo' es confuso, por que en el uso original de Malevich significaba 'no tener sujeto' - en oposición a la pintura tradicional con materia reconocible. Ver Catherine Cooke, *Russian Avant-Garde Theories of Art, Architecture and the City* (London: Academy Editions, 1995), 15.
- (6) Kasimir Malevich, *The Non-Objective World* [1926] (Chicago: Paul Theobald, 1959), 67-8.
- (7) Kasimir Malevich, 'From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting' [1916], en Patricia Railing (ed), *Malevich on Suprematism. Six Essays: 1915 to 1926* (Iowa: University of Iowa Museum of Art, 1999), 28.
- (8) Groys, *The Total Art of Stalinism*, 20.
- (9) Malevich, *The Non-Objective World*, 100.
- (10) N A Milyutin, *The Problem of Building Socialist Cities* (1930), traducciónn Arthur Sprague (Cambridge, MA: MIT Press, 1974).
- (11) *El Lissitzky, in Russia: An Architecture for World Revolution* [1930], traducción Eric Dluhosch (Cambridge, MA: MIT Press, 1970), 68-71: 'Ideological Superstructure'.
- (12) *El Lissitzky, Suprematist Tale: About Two Squares: In Six Constructions* [1922] (Cambridge, MA: MIT Press, 1991).
- (13) Groys, *The Total Art of Stalinism*, 35.
- (14) *Ibid.*, 52.
- (15) *Ibid.*, 65
- (16) Discurso de Jroshchov el 7 de diciembre 1954, publicado en *Project Russia 25: Moscow* (Moscow and Amsterdam: A-Fond / 010 Publishers, 2002).
- (17) David Priestland, *The Red Flag: A History of Communism* (New York: Grove Press, 2009), 334.
- (18) Malevich, *The World as Non-Objectivity*, 10.
- (19) *La Vivienda*, 1959, dirigida por Julio Garcia-Espinosa. Havana: Oficina Nacional de Cultura del Ejército Rebelde.
- (20) See Philipp Meuser, 'The Aesthetics of the Plattenbau' in *Project Russia* (Moscow and Amsterdam: A-Fond / 010 Publishers, 2002); y Hans Wolfgang Hoffmann, 'Aus Fehlern lernen. Erbe des komplexen Wohnungsbaus: Wie Berlin seinen Nachbarn bei der Sanierung der Platte hilft', in *Stadtforum*, octubre 1999.
- (21) *The Last Futurist Exhibition of Paintings 0.10* fue celebrada en La Oficina de Arte Dobychna en Polo Marsovo, San Petersburgo, del 19 de diciembre 1915 al 17 de enero 1916.
- (22) Malevich sobre el Suprematismo, 28.

2016. 214
EL DOBLE DEL MUNDO

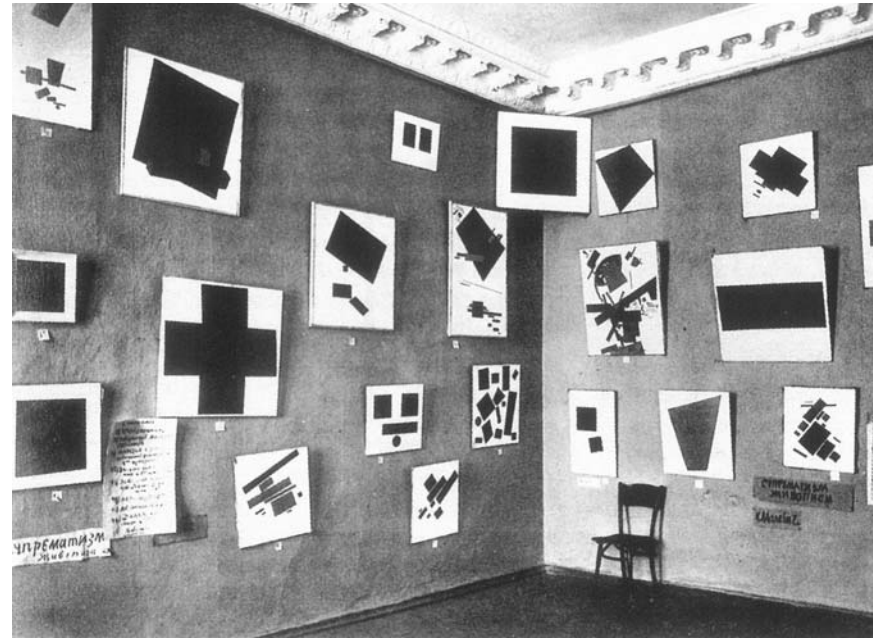
CIRCO

EL PANEL PREFABRICADO DE HORMIGÓN
COMO CUADRADO NEGRO.

PEDRO ALONSO Y HUGO PALMAROLA



En su estudio sobre el colapso de las utopías del siglo XX, Susan Buck-Morss incluye un capítulo titulado 'Una Breve Historia del Cuadrado', en el cual le sigue la pista al destino de *Cuadrado Negro* (1915) de Malevich en tanto 'obra de arte moviéndose a través del paisaje político del siglo XX'. [1] Originalmente una forma revolucionaria, un 'gesto de ruptura en la continuidad histórica', en la Unión Soviética el cuadrado fue pronto reemplazado en favor del 'realismo socialista' del régimen de Stalin. Pero en esa misma época, alrededor de 1930, migró vía Europa a Estados Unidos donde adquirió atributos de 'prototipo de arte 'verdadero' y 'puro'; como obra experimental y 'avanzada', que pudo florecer únicamente en democracia. Los artistas comenzaron a producir una 'plétora de lienzos como variaciones del tema'. Su producción se intensificó durante la Guerra Fría culminando alrededor de 1960. [2] Sin embargo, según Buck-Morss, esta sobre-exposición diluyó el cuadrado, perdiendo el poder místico que tenía para Malevich en 1915. En definitiva se convirtió en un cliché.



En *Last Futurist Exhibition of Paintings 0.10* Malevich instaló su Cuadrado Negro en posición originalmente reservada para iconos religiosos en El Museo del Estado Ruso, San Petersburgo, 1915.

Texto publicado originalmente en el libro *Panel*.

Pedro Alonso y Hugo Palmarola, *Panel*, Architectural Association, Londres, 2014.

Traducción de María Pía Ormachea.

hormigón prefabricado y apoyar su programa de vivienda social - un sistema que fue llamado KPD. Allende inauguró la planta con su firma en el hormigón fresco de uno de los primeros paneles que la industria produjo, escribiendo además en el enorme bloque, un mensaje fraternal a sus camaradas soviéticos y chilenos. Este panel conmemorativo fue instalado en la entrada principal de la fábrica, pero cuando el dictador General Augusto Pinochet llegó al poder, su régimen 'adornó' el panel con la imagen de la Virgen con el Niño y dos lámparas neocoloniales, en un rechazo no solo al socialismo sino también - y fundamentalmente - a la ausencia de contenido figurativo y a la nueva consciencia no objetiva contenida en el panel del hormigón armado como *Cuadrado Negro*.

El mismo Malevich había advertido sobre esta posibilidad 60 años antes, en *La Última Exposición Futurista de Pintura 0.10* de 1915, [21] cuando ubicó su *Cuadrado Negro* en la posición tradicionalmente reservada para los iconos religiosos, en el centro (cero) de los ejes cartesianos x, y, z. Y donde diría: 'Sólo con la desaparición del hábito mental que siempre quiere ver en las imágenes pequeños pedazos de naturaleza, Vírgenes y desvergonzadas Venus, deberíamos por fin poder ser testigos de arte puro y vivo. Porque insistir en reproducir aquellos pequeños pedazos de naturaleza es como un ladrón capturado, con grilletes en sus piernas.' [22] Y así, Chile decidió tomar el papel del ladrón y encarcelarse a sí mismo, reemplazando el sentimiento Suprematista de la no-objetividad, por objetos familiares y, en apariencia, idealistas.

Mientras el juicio de Buck-Morss parece justo, debería ser posible también evaluar el movimiento de *Cuadrado Negro* más allá de la hegemonía cultural de la pintura estadounidense. Esto significaría trazar el camino, tal vez menos predecible, del movimiento del cuadrado dentro de la misma Unión Soviética, y en los países a su órbita, a pesar del realismo socialista, y a pesar, por supuesto, de Stalin. En su libro *Total Art of Stalinism*, Boris Groys, plantea que para Malevich, *Cuadrado Negro* encarna 'algo irreducible, extra-espacial, extra-temporal y extra-histórico': una forma de llevar al límite el proceso de destruir y reducir todo contenido concreto, que como consecuencia puso fin al arte y abrió paso a una nueva consciencia no objetiva. [3] ¿Qué pasa, entonces, si estas cualidades, estos impulsos, no han de ser buscados en el arte vanguardista de los EEUU, sino en la diseminación global de paneles prefabricados de hormigón armado? Porque estos paneles son a la arquitectura - exactamente - lo que *Cuadrado Negro* es a la pintura, un elemento irreducible, extra-espacial, extra temporal y extra-histórico. A fin de cuentas, representa una reducción o una llamada a la simplificación en búsqueda de un elemento mínimo, pero estructuralmente estable (en un sentido práctico y también metafórico). [4] De hecho, uno puede llegar a pensar que los sistemas de paneles prefabricados son la expresión última de una imperiosa voluntad tecnológica asociada a la construcción, cuando por el contrario, son en realidad lo opuesto: el panel, en sí, simboliza el deseo de eliminar las formas de construcción, reduciendo las técnicas tradicionales a un

procedimiento automático de reduccionismo tecnológico, que levanta edificios a partir de la combinación de componentes universales. Esto no es muy distinto de la propuesta de Malevich hacia una forma de representación que ignorase la apariencia familiar de los objetos. Él no quería 'parecerse a la realidad', ni crear 'imágenes idealistas', sino algo completamente opuesto a la pintura tradicional.[5] El cuadrado consiguió la anulación de la similitud de los objetos, constituyendo un desierto en el que no se puede percibir nada más que el sentimiento. [6] Fue el 'punto cero de forma' (tal como el panel es el punto cero de la nueva construcción) que Malevich usó para arrastrarse 'fuera del pozo lleno de basura que constituye el arte académico'. [7] Este punto cero sirvió para marcar 'el comienzo de un nuevo mundo, en el cual la nueva humanidad pudiese deshacerse de toda imagen previa, abandonar tradiciones antiguas y restablecerse en las *Planits Suprematistas*'. [8] Fue el mismo Malevich, quien propuso que este arte nuevo del Suprematismo se convirtiera en una arquitectura nueva, [9] porque el pintor ya no estaba restringido al plano de pintura y podía transferir sus composiciones del lienzo al espacio físico. Y, si bien, lo que tenía en mente al diseñar su 'Arquitectónica Suprematista' (1923) se aleja de la construcción de paneles desarrollada durante la Guerra Fría, el cuadrado vendría a emerger en numerosas ocasiones como el punto cero de la forma arquitectónica, tal como en el libro de N. A. Milyutin, 'El Problema de Construir Ciudades Socialistas,' publicado en 1930 [10] que utilizó *Cuadrado Negro* de Malevich como portada;

que el triunfo de la revolución significaba que algún día todas las viviendas de la Habana serían iguales. La donación de una fábrica por Jrushchov proporcionó los medios para lograrlo.

Este ejemplo de Cuba es apropiado, mostrando que lo que se estaba difundiendo por el mundo no era solamente la explosión del imperialismo artístico de Estados Unidos descrito por Buck-Morss. *El Cuadrado Negro*, en forma de panel de hormigón, realizó muchas más apariciones públicas que el cliché del arte norteamericano, si por aparición pública entendemos que de acuerdo con algunas estimaciones, después de 1954, no menos de cinco mil millones de metros cuadrados de vivienda fueron producidos a nivel mundial utilizando paneles de hormigón armado. [20]



Panel conmemorativo del KPD, modificado bajo el régimen de Pinochet: La Virgen y el Niño enmarcados por dos lámparas de estilo colonial. Foto de Nolberto Salinas González, 1974.

Cuba no fue la única en recibir tal donación. Como una de las pocas contribuciones soviéticas al programa del 'camino chileno al socialismo' de Salvador Allende, la URSS también proporcionó a Chile una fábrica entera para producir paneles de

pintura norteamericana, el uso de paneles de hormigón armado, en la Unión Soviética, fue un arma concreta durante la Guerra Fría, siendo distribuidos como propaganda a través de los más diversos medios, no solo en revistas de arquitectura o construcción, sino en la pintura, escultura, cine, animaciones y afiches publicitarios.

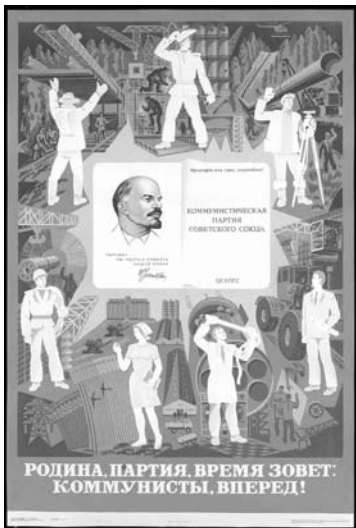
En la Unión Soviética, estos apartamentos unifamiliares reemplazaron a las viviendas colectivas conocidas como los *kommunalkas*. Al eliminar los excesos ornamentales del realismo socialista de Stalin, estos apartamentos fueron parte fundamental del proceso de desestalinización del país (un objetivo político, realizado a través de estrategias estéticas). Pronto apodados *Jrushchovkas*, representaron el emblema de la motivación tecnológica de Jrushchov incluso fuera de la Unión Soviética. El Instituto Central para la Investigación de Planificación Experimental de Vivienda (CNIIEP) fundado en Moscú en 1949, apoyó la construcción de fábricas de grandes paneles en varias ciudades soviéticas y en países como Yugoslavia, Rumania, Hungría, Mongolia, Afganistán, Irán, Vietnam, Cuba y Chile.

En todos estos países, los paneles resonarían con ideales de igualitarismo que también fueron parte del programa original del cuadrado. Según Malevich, 'Cuando la gente se levante en su igualdad, su forma será rectangular, cuadrada.' [18] Muchos años después, en la Cuba de Fidel Castro, la primera película producida por La Oficina de Cultura del Ejército Revolucionario, [*Rebel Army's National Bureau of Culture*], titulada *La Vivienda* [*Housing*], [19] afirmó

o en el libro de El Lissitzky 'Rusia: Una Arquitectura para la Revolución Mundial', donde para Lisstzky, el cuadrado también representa la destrucción de la tradición y el comienzo de una nueva forma de construir, [11] o más aun, en su 'Historia Suprematista: Sobre Dos Cuadrados: En Seis Construcciones' (1930), la que dedica a 'todos los niños', y cuenta la historia de dos cuadrados - uno rojo y el otro negro - volando al planeta tierra desde muy lejos (del mismo modo podríamos imaginarnos dos paneles transportados por grúas). [12] Mientras los cuadrados se aproximan a una ciudad, comienzan a percibir su desorden, y se estrellan contra la tierra para poder crear una nueva configuración generando fusión entre lo nuevo y lo antiguo: el cuadrado rojo se convierte en construcción ordenada, mientras que el cuadrado negro se instala como fondo. En todos estos casos *Cuadrado Negro* fue traducido directamente (tal vez inconscientemente) a la construcción de nuevas ciudades socialistas, pero sería reprimido durante los siguientes 30 años de la dictadura de Stalin.

Probablemente Stalin no hubiese sentido la necesidad de suprimir la vanguardia representada por el *Cuadrado Negro*, si no hubiese percibido que este estaba operando en el mismo territorio que el estado [13] - un territorio que incluía la construcción de ciudades. Tras el fin de su régimen, desde mediados de los años cincuenta, Nikita Jrushchov comenzó el proceso de desestalinización del país, marcado por un retorno a los ideales de la vanguardia en el uso de estructuras y componentes de hormigón prefabricado, equivalentes a un camino de construcción más progresista. En ese punto, *Cuadrado Negro*, ahora convertido en

panel, dejó de ser vanguardia para convertirse en la imagen del estado, donde el artista soviético se volvió más efectivo al crear la nueva realidad en su nueva posición como burócrata del partido, que como pintor al frente de su lienzo.[14] Así, con Jrushchov, regreso intacta la idea de 'asimilación de una experiencia mística oculta... y la apropiación de esta experiencia por el estado'.[15] No por casualidad, en esta época un afiche posiciona el cuadrado encima del retrato de Lenin, pero este cuadrado no es ya la pintura de Malevich, sino un panel prefabricado colgando desde una grúa, como centro de la composición entre las demás herramientas industriales de la Unión Soviética.



El cambio tecnológico indujo cambios en el arquetipo de trabajador soviético, como se aprecia en este cartel producido alrededor de 1960.

En su célebre discurso de 1954, dirigido a la 'Conferencia de todos los Arquitectos y Constructores Soviéticos,' Jrushchov atacó el intento de 'ciertos arquitectos' por justificar los excesos ornamentales en sus diseños, justificaciones incluso basadas en la

necesidad de atacar el Constructivismo. En su discurso, y explícitamente defendiendo a los Constructivistas, Jrushchov criticó a estos arquitectos por esforzarse en ocultar la manera en como malgastaban los recursos del estado.[16] La posición de Jrushchov constituía una crítica implícita del estilo altamente elaborado de la última época del Estalinismo, lo cual comenzaba a asociarse con una 'pequeña burguesía' de filisteos kitsch.[17] La Unión Soviética estaba en competencia ideológica con occidente, y necesitaba presentar una imagen aún más moderna y cosmopolita: una versión del modernismo de los años 20s y 30s - que asociada al comunismo internacional - parecería más adecuada. Entonces el discurso de Jrushchov, que estaba muy preocupado con los enormes beneficios de incrementar la fabricación y el uso de estructuras de hormigón prefabricado, llamó de nuevo al Constructivismo, instalando de paso una conexión directa entre el hormigón y el *Cuadrado Negro*.

Dentro y fuera de la Unión Soviética, Jrushchov promovió las nuevas tecnologías de construcción para construir bloques de apartamentos hechos de paneles prefabricados. Se estableció un nuevo paradigma, donde el esfuerzo de la construcción fue transferido desde la obra a la fábrica, y de la labor manual a la producción masiva automatizada de grandes piezas estandarizadas para ser ensambladas in situ. La estructura y el peso de los edificios también fue transmitida desde las paredes, vigas y columnas a los mismos paneles, proporcionando al hormigón reforzado nuevas posibilidades. Bloques de viviendas - funcionales, baratos y de construcción rápida - fueron el resultado. De forma más radical, y más políticamente comprometida que en el caso de la