

# KAZIMIR MALEVICH, EL SUPLANTADOR



Figura 1: En la "Última exposición futurista de pinturas 0,10", Malevich instaló su *Cuadrado negro* en una posición tradicionalmente reservada a los íconos religiosos. Museo Estatal de Rusia, San Petersburgo, 1916.  
Fuente: Panel (P. I. Alonso y H. Palmarola, 2014, Architectural Association, p. 9)

Kazimir Malevich, el suplantador

Fecha Recepción: 14 octubre 2016

Kazimir Malevich, the Supplanter

Fecha Aceptación: 30 noviembre 2016

## PALABRAS CLAVE

Malevich | arquitectones | no-objetividad | suplantación | destrucción

## KEYWORDS

Malevich | Architectons | Non-objectivity | Impersonation | Destruction

## Pedro Ignacio Alonso

Pontificia Universidad Católica de ChileSantiago de Chilepalonsoz@uc.cl

### Resumen\_

Durante la década de 1920, Kazimir Malevich realizó una serie de modelos en yeso que denominó "arquitectones", los cuales, argumenta este artículo, no son meramente las investigaciones arquitectónicas del artista ruso en el traspaso desde la bidimensionalidad de la pintura a la tridimensionalidad del espacio. Dichos modelos pertenecen más bien a un sentido revolucionario más profundo, el de la destrucción de la sociedad existente a través de la destrucción de su arquitectura. Para ello, Malevich utiliza la abstracción de la no-objetividad suprematista para absorber toda la carga simbólica de imágenes previas por medio de una estrategia radical de apropiación basada en operaciones concretas de "localización" de su obra. Malevich, el suplantador, no diseña formas sino más bien se apropia, a través de ellas, del lugar de otros.

### Abstract\_

In the '20s, Kazimir Malevich produced a series of plaster sculptures that he referred to as 'architectons', which, this article argues, are not merely the architectural research of the Russian artist on the transfer from the bi-dimensionality of painting to the three-dimensionality of space. Such models belong to a rather more profound revolutionary meaning, that of the destruction of the existing society through the destruction of its architecture. In order to do that, Malevich uses the abstraction of suprematist non-objectivity to absorb the symbolic load of previous images by means of a radical strategy of appropriation based on concrete operations of 'locating' his work. Malevich, the supplanter, does not design forms but rather appropriates, through them, the place of others.

Este texto recoge parte del trabajo desarrollado en 2016 por el Taller de Investigación y Proyecto del Magister en Arquitectura (MARQ) de la Pontificia Universidad Católica de Chile, titulado *Leer a Malevich*. Profesores: Pedro Ignacio Alonso y Nicolás Stutzin. Estudiantes: Micaela Costa, Paulina Britán, Francisca Cortínez, Laura González, Harold Rojas y Cristóbal Ugarte.



Figura 2: Estación Leningradsky, Moscú (izquierda) y Estación Moskovskaya, San Petersburgo (derecha).  
Fotografías: Pedro Ignacio Alonso.

Ya sea como una ventana hacia el desierto de la no-objetividad, o como un intento de destrucción y reducción de todo contenido concreto, no deberíamos considerar al *Cuadrado negro* de Kazimir Malevich sólo en un sentido conceptual, pictórico o geométrico. Su relación con el pasado y su rechazo a toda figuración incorporaron además una operación bastante radical —que podríamos denominar de localización— cuando en la “Última exposición futurista de pinturas 0,10”, realizada en Petrogrado (actual San Petersburgo) del 19 de diciembre de 1915 al 17 de enero de 1916, lo situó en la llamada “esquina roja”, o “de los íconos”, lugar tradicionalmente reservado para las representaciones religiosas, usualmente la imagen de la Virgen y el niño Jesús (Figura 1). Con esto, Malevich llevó a cabo una operación de usurpación a través de la cual pudo destruir las imágenes de las representaciones previas y, al mismo tiempo, reafirmar el sentido más profundo de esta esquina sagrada, apropiándose de él. Se podría decir que Malevich es un suplantador al apoderarse violentamente del lugar de otro. Pero no es el único.

Todo extranjero que viaje en tren desde Moscú a San Petersburgo podrá experimentar la sensación extraña y desconcertante de salir de una estación para llegar, tras varias horas de viaje, a exactamente el mismo edificio, como si la arquitectura estuviera simétricamente espejada a través de una línea imaginaria situada en algún punto entre ambas ciudades (Figura 2). Se trata de edificios casi idénticos en su interior, pues sólo pequeñas diferencias distinguen las estaciones Moskovsky, en San Petersburgo, y Leningradsky, en Moscú: algunos materiales, los colores, las texturas en los cielos y, sobre todo, que en el centro del espacio en Moskovsky se encuentra el busto monumental de Pedro el Grande, mientras que en Leningradsky éste ha sido equiparado con la figura monumental de Lenin. Las estaciones, lejos de ser objetos singulares o únicos, están concebidas para formar una especie de colectivo que permitió a la Revolución rusa igualar a Lenin con el zar fundador de la ciudad que lleva su nombre. Separados por casi 200 años, líderes disimiles se igualan al ser situados en espacios equivalentes.

Esta operación, a ratos banal, de carácter arquitectónico y estético, está determinada por fines políticos. Y parece tomada de la dialéctica hegeliana, donde la disputa entre

dos proposiciones opuestas (tesis y antítesis) es resuelta a través de su unificación en un plano más elevado (sobre el cual se construye la simetría de las dos estaciones). No debe sorprender que esto fuera transformado por Karl Marx y Friedrich Engels en el materialismo dialéctico a través de su ley central donde todo conflicto se resuelve a través de la eventual unidad de opuestos. En esta lógica, los “enemigos”, o simplemente los “otros” (ya sea Pedro el Grande o las imágenes religiosas situadas en la “esquina de los íconos”) no deben ser excluidos. Por el contrario, tienen que ser reconocidos, y luego internalizados, para poder ser superados. Este reconocimiento, este control sobre imágenes anteriores, «tiene que ser realizado a través de operaciones reales y materiales» (Groys, 2009: 35), como por ejemplo la instalación efectiva de un busto de Lenin en Leningradsky o la suplantación realizada por la superposición del *Cuadrado negro* sobre el sentido tradicional de la esquina sagrada. De este modo, al adoptar esta localización en la esquina, Malevich se propuso activamente absorber toda su carga simbólica, al mismo tiempo que el cuadrado, en sí, se encargaba de vaciarla. Laura González ha resumido este problema desde el concepto de “absorción”, entendido como «la destrucción de una idea desde su interior» (González, 2016: 1).

El sentido operativo —o podríamos decir proyectual— de esta usurpación es tan radical como elegante, pues no requiere la destrucción física del objeto al que asedia (el cual, por lo demás, le es inaccesible). Lo que hace, más bien, es crear un doble que permite resignificar al enemigo, absorbiéndolo y superándolo, para situarse a sí mismo en su lugar. Este sentido de duplicación efectiva y formal concuerda con la idea del “doble” y lo “ominoso”, tal y como fue descrita por Otto Rank y Sigmund Freud refiriéndose al *doppelgänger*, aquel concepto acuñado originalmente por Jean Paul en su novela *Siebenkäs* (1796), que combina los sustantivos del alemán *Doppel* (doble) y *Gänger* (caminante o viajante, aquel que se desplaza). En términos freudianos, lo que Malevich realiza es la creación de un doble —el *Cuadrado negro* en la esquina de los íconos— destinado a destruir la aparente unidad y singularidad del objeto que acecha: un sujeto que por un lado amenaza con la destrucción de la tradición, y por otro lado se la apropia, proporcionando los medios para protegerla contra la

extinción, conectando de este modo el miedo a la muerte (en este caso de la pintura) con la actitud narcisista de mantenerse por siempre joven.

La posición del *Cuadrado negro* en la esquina de los íconos no es, sin embargo, el único lugar donde Malevich formaliza este tipo de operación (Figura 3). En 1924 hizo un célebre fotomontaje (el único que se le conoce) donde usurpaba la imagen de los rascacielos más emblemáticos del Nueva York de las primeras décadas del siglo XX (14 Wall Street, Trinity Building, Equitable Building, Banker Trust Tower y Trinity Church), reemplazándolos por su arquitecton suprematista A11— en la clasificación realizada por Troels Andersen (1970)—. Este fotomontaje de A11, en versión axonométrica y girado en vertical, fue luego publicado en la revista *Praesens 1*, en Varsovia, en 1926. Más aún, tal como describe González (2016), ese mismo año, 1926, repitió la operación en su exposición pública de arquitectones, donde transformó el dibujo de su *Planits Futuro para Leningrado. El Planits del Piloto* (1924) en un tapete colgante de gran formato que situó al fondo del salón en el GINKhUK (Figura 4). Si bien el origen de estos tapetes colgantes es menos trascendental que el sentido de esquina de los íconos, Malevich parece estar nuevamente subvirtiendo el carácter eminentemente decorativo de una tradición de colgar costosas alfombras en los muros, para así reemplazar sus arabescos por el sentimiento de la no-objetividad suprematista.

Es, de hecho, en sus arquitectones (la serie de modelos en yeso que Malevich realizó durante la década del veinte como investigaciones del potencial arquitectónico del suprematismo) donde observamos la voluntad última del suplantador al reclamar para sí nada menos que la palabra “arquitectura”. Porque en realidad no se trata, meramente, de las investigaciones arquitectónicas de Malevich, o del traspaso desde la bidimensionalidad de la pintura a la tridimensionalidad del espacio. Habiendo ya destruido exitosamente la pintura a través del *Cuadrado negro*, el artista se propuso el objetivo siguiente, absorber la arquitectura “desde dentro” a través de estos modelos para superar la arquitectura del pasado «sin ningún tipo de nostalgia o apego sentimental a ella» (Groys, 2014: 36). En su sentido revolucionario más profundo, el de la destrucción

de la sociedad existente a través de la destrucción de su pintura y su arquitectura, estas estrategias de duplicación y localización fueron realizadas a partir de operaciones muy concretas. Los arquitectones, en este sentido, muestran la aceptación radical de este deseo destructivo a partir del cual poder crear una arquitectura atemporal. En efecto, éstos no ofrecen una nueva forma (más o menos abstracta) capaz de estabilizar una imagen de vanguardia en el contexto de las permanentes transformaciones históricas. Por el contrario, lo que hacen es proveer una imagen del mismo proceso de destrucción al cual aluden. Esto explica por qué, al nivel de sus estrategias de diseño, los arquitectones no definen formas cerradas o conclusas, sino solamente “estados”, objetos abiertos a «desfiguración, disolución y desaparición en el torrente de fuerzas y procesos materiales incontrolables» (Groys, 2014: 39). Malevich, el suplantador, acepta esta violencia histórica, apropiándose de ella. Y en realidad no diseña formas, más bien se “localiza” a través de ellas, usurpando espacios, ocupando el lugar de otros.

No hay evidencia, entonces, de que los arquitectones hayan sido alguna vez trasladados como objetos enteros (al menos en la integridad que exhiben sus fotografías). Por el contrario, la literatura coincide en que eran trasladados en estado de disolución, desfigurados, reducidos a nada más que un montón de elementos relativamente prismáticos, los que en cada nueva aparición pública (ya sea en exposiciones o para ser fotografiados) debían ser re-ensamblados. No se trataba de objetos finitos o estables, sino de “estados”, susceptibles de desaparecer y reaparecer de acuerdo a algún plan de agrupación no declarado (o tal vez guiado, precisamente, por el registro fotográfico de sus apariciones previas). En estricto rigor, no son objetos sino agrupaciones definidas por operaciones formales donde lo único que está en juego es la sensación plástica producida por dichas operaciones. En otras palabras, no hay forma en un sentido estable, sino sólo la imagen inestable de objetos irremediamente condenados a su pronta disolución.

Esto es evidente en el estudio sobre el arquitecton *Alpha*—A1 en la clasificación elaborada por Troels Andersen (1970)— realizado por Harold Rojas, quien ha identificado tres estados principales de esta acumulación de volúmenes prismáticos, los que se diferencian por el número de

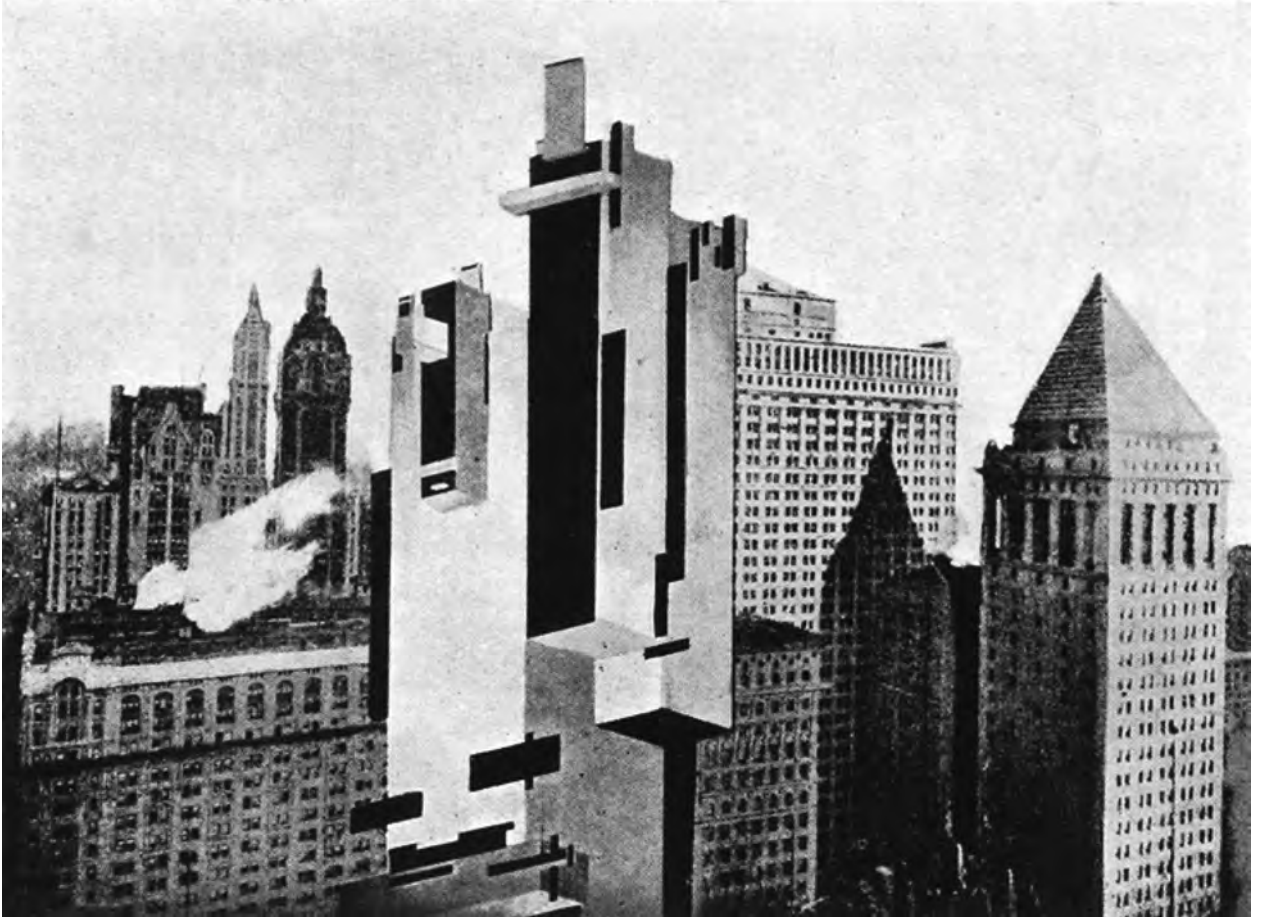


Figura 3. Kazimir Malevich, arquitecton frente a rascacielos (transformación suprematista de Nueva York).  
Fuente: Revista Praesens n.º 1, 1929. pág. 28.

unidades que los componen y por relaciones de tamaño que Rojas ha denominado «umbrales de ornamentación» (2016: 3) (Figuras 5, 6 y 7). En su estudio, Rojas establece que el estado 1 de *Alpha* (1920-1923) tiene 91 elementos; que el estado 2 (1923-1924) tiene 75; y que el estado 3 (denominado “Forma D”) sólo tiene 40 elementos (cabe mencionar que *Malevich’s Tektonik*, la célebre referencia que Zaha Hadid hiciera en 1976-77 al *Arquitecton Alpha*, no corresponde a ninguno de los estados ensamblados por Malevich y registrados en la literatura del artista ruso). Esta divergencia en el número de unidades prismáticas puede estar relacionada con el umbral de ornamentación, en el que los elementos mayores se rigen por leyes proporcionales que, pasado un cierto umbral, dejan de ser efectivas para los elementos de menor tamaño. El equilibrio de los elementos de mayor masa es de carácter estático, mientras que el equilibrio de las unidades menores que los orbitan es visual, lo que define la noción de “ornamentación suprematista”. Lo que estaría en juego entre el estado 1 y el 3 (este último con menos de la mitad de elementos que el primero) sería entonces una discusión —o una tensión— entre los elementos formativos y los elementos ornamentales. En este plano de no-objetividad, estos estados son el resultado de la acumulación —por gravedad— de elementos dispersos que se atraen y se posan unos sobre otros. Salvo muy contadas excepciones, los elementos de *Alpha* (sean 91, 75 o 40) no estaban unidos sino simplemente apoyados entre sí (condición que se extiende también a los demás arquitectones). Debido a esto, la gravedad es el elemento aglutinador y los arquitectones son la manifestación del equilibrio entre elementos. Este es el sentido radical del proyecto de Malevich: reducir la arquitectura a nada más que operaciones compositivas básicas, reglas y métricas de composición de elementos, ejes, simetrías y asimetrías, nociones de ornamentación, de jerarquías y de equilibrios tanto estáticos como visuales, en reemplazo de imágenes preconcebidas de la tradición arquitectónica. En palabras del mismo Malevich, «los arquitectones sólo son composiciones de figuras estereométricas, que sólo transmiten sensaciones plásticas» (citado en Mikhienko, 2003: 80). Estas sensaciones serían, por ejemplo, «el sentido de estasis o dinamismo, y la difusión o concentración del peso» (Mikhienko, 2003: 81). Esta tensión entre sensaciones y operaciones se hace evidente en la descripción

que Malevich hiciera en 1927 en el “Guión para un filme científico-artístico”, donde explica que el movimiento del cuadrado se transforma en círculo, el cual se mueve a su vez hacia los bordes del encuadre, produciendo una sensación dinámica, y luego se desintegra cuando se subdivide en cuatro cuadrados (dos negros y dos blancos) que se independizan hasta evolucionar en la forma de cruz, la que entonces se desarrolla bajo condiciones dinámicas... (Malevich, 2002). Ese mismo movimiento del *Cuadrado negro* genera los arquitectones, esta vez mediante operaciones de extrusión y su transformación en paralelepípedos de distintas masas.

En este sentido, fue el cuadrado —y no el cubo— el que estuvo a cargo de trasladar la arquitectura hacia la no-objetividad. En la serie de arquitectones prácticamente no hay cubos perfectos. Dicho de otro modo, la bidimensionalidad pictórica del cuadrado es la que rige al arquitecton, y para enfatizar esto la ley de extrusión se hace fundamental. Los arquitectones no están hechos de una variedad de cubos, sino de cuadrados y sus extrusiones. Por lo tanto, los modelos están compuestos de elementos prismáticos que corresponden en proporciones variables a secciones de volúmenes extruidos desde cuadrados (negros) de distintos tamaños. Esta distinción es apreciable tanto a nivel conceptual como plástico. En observación de Paulina Bitrán (2016), los cubos además son innecesarios. Es el ojo el que rectifica.

La apropiación de la “esquina roja”, con el reemplazo del ícono por el *Cuadrado negro*, no revela tanto al cuadrado, o la eliminación del ícono, sino que enfatiza y hace aparecer, precisamente, la esquina en toda su magnitud. Del mismo modo, la apropiación de la arquitectura por los arquitectones no busca otra cosa que hacer aparecer las relaciones, las operaciones compositivas básicas, las métricas de composición que persisten a pesar del proceso constante de desfiguración formal y material de la arquitectura. No sólo *Alpha*, sino también los demás arquitectones, son esencialmente agrupaciones que no se diferencian por su forma, sino por las operaciones proyectuales que los definen, siendo muy distintos unos de otros. Por ejemplo, Cristóbal Ugarte nos muestra cómo el *Planits futuro para los habitantes de la Tierra*, de 1924 —n.º 84 en la clasificación realizada por



Figura 4: Trabajos arquitectónicos de Malevich montados en el GINKhUK de Leningrado en junio de 1926, con el Planits Futuro para Leningrado. El *Planits del Piloto* (Cat. n.º 86) al fondo de la sala. Fuente: Malevich: *Painting the Absolute*. Vol. III (A. Nakov, 2010, Lund Humphries).



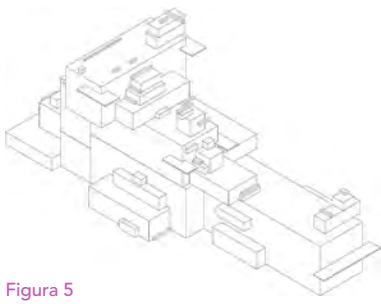


Figura 5

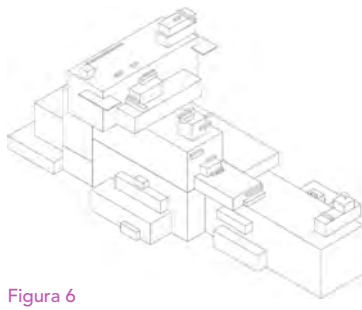


Figura 6

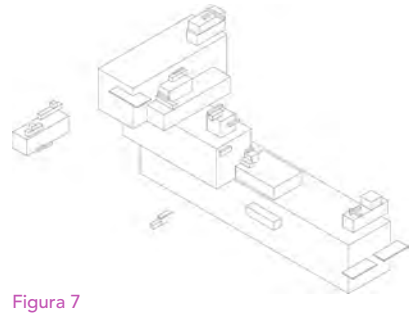


Figura 7

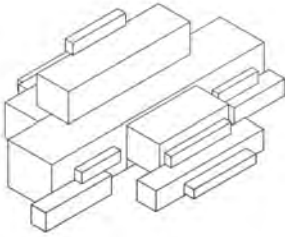


Figura 8

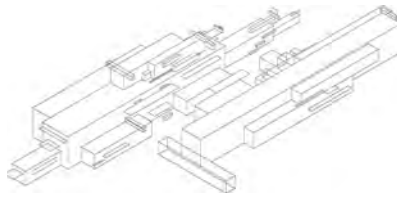


Figura 9

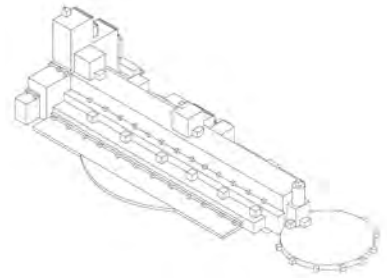


Figura 10

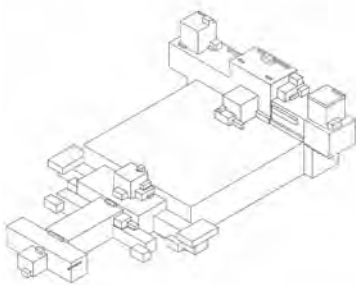


Figura 11

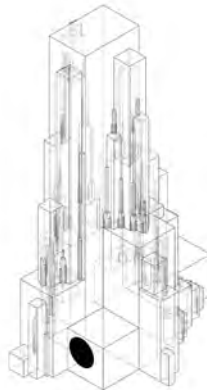


Figura 12

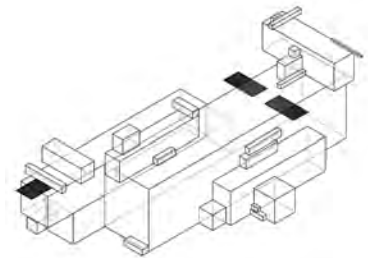


Figura 13

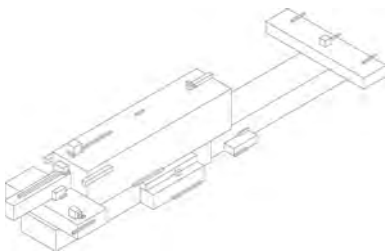


Figura 14

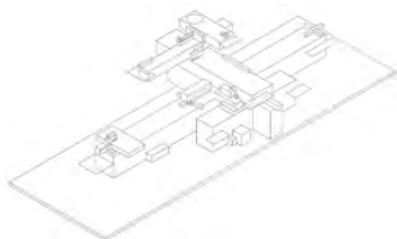


Figura 15

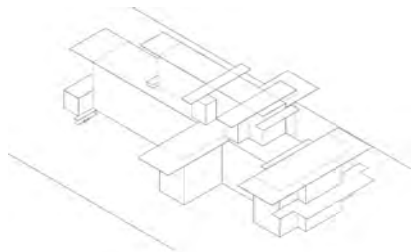


Figura 16

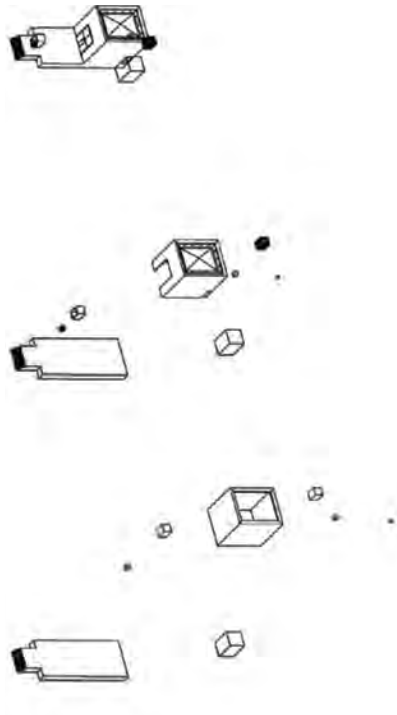


Figura 17

Figura 5: Kazimir Malevich, *Alpha* (Cat. A1). Estado 1 (1920-1923). Investigación y modelado: Harold Rojas.

Figura 6: Kazimir Malevich, *Alpha* (Cat. A1). Estado 2 (1923-1924). Investigación y modelado: Harold Rojas.

Figura 7: Kazimir Malevich, *Alpha* (Cat. A1). Estado 3 (Forma D). Investigación y modelado: Harold Rojas.

Figura 8: Kazimir Malevich, *Planits futuro para los habitantes de la Tierra* (1924, Cat. n.º 84). Investigación y modelado: Cristóbal Ugarte.

Figura 9: Kazimir Malevich, *Edificios modernos. Suprematismo* (1923-24, Cat. n.º 85). Investigación y modelado: Francisca Cortínez.

Figura 10: Kazimir Malevich, *Arquitecton Suprematista* (c. 1929, Cat. A15). Investigación y modelado: Micaela Costa.

Figura 11: Kazimir Malevich, *Arquitecton Beta* (antes de 1926) (Cat. A2). Investigación y modelado: Cristóbal Ugarte.

Figura 12: Kazimir Malevich, *Gota 2-a* (1923?) (Cat. A4). Investigación y modelado: Paulina Bitrán.

Figura 13: Kazimir Malevich, *Arquitecton Suprematista* (anterior a 1926) (Cat. A10). Investigación y modelado: Paulina Bitrán.

Figura 14: Kazimir Malevich, *Arquitecton Dinámico Suprematista* (anterior a 1926) (Cat. A6). Investigación y modelado: Francisca Cortínez.

Figura 15: Kazimir Malevich, *Arquitecton Dinámico Suprematista* (anterior a 1926) (Cat. A7). Investigación y modelado: Laura González.

Figura 16: Kazimir Malevich, *Planits Futuro para Leningrado. El Planits del Piloto* (1924) (Cat. n.º 86). Investigación y modelado: Laura González.


Figura 17: Alberto Cruz, Dibujo isométrico de la "Capilla de Pajaritos" (1953, Valparaíso). Dibujo: Pedro Ignacio Alonso.

Andersen (1970)—, es el único cuyo eje de simetría actúa en el ancho, lo que compositivamente lo hace más estático (Figura 8). Eso indicaría también que es el único que está quieto, que está pegado a la tierra. Por su parte, Francisca Cortínez explica cómo el *Arquitecton dinámico suprematista* —A6 en la clasificación realizada por Andersen (1970)— y los *Edificios modernos. Suprematismo* de 1923-24 —n.º 85 en la clasificación realizada por Andersen (1970)— exacerbaban el sentido de longitudinalidad de los volúmenes, la extrusión, el dinamismo y el movimiento, y en el caso del segundo, lo hace además a través de la disposición longitudinal de dos cuerpos paralelos (Figura 9); o la manera en que el *Arquitecton Suprematista* —A15 en la clasificación realizada por Andersen (1970)—, a pesar de poner en juego los conceptos plásticos aparentemente antitéticos del plano en disolución y la línea recta suprematista, resulta ser, en palabras de Micaela Costa (2016), un arquitecton anómalo al introducir series de volúmenes en intervalos regulares (Figura 10). Con todo, los arquitectones se diferencian entre sí, sobre todo, porque cada uno posee un centro de gravedad propio.

Este proceso de pura diferenciación parece prefigurar el argumento que Gilles Deleuze vendría a establecer casi cincuenta años más tarde en *Diferencia y repetición* (1968), donde, revisando la comprensión tradicional de las relaciones entre identidad y diferencia, rechaza la noción de diferencia como derivación de la identidad de un objeto para, por el contrario, proponer que toda identidad es un efecto de la diferencia o, en otras palabras, que la identidad de un objeto (en este caso arquitectónico) no es lógica o metafísicamente anterior a la multiplicidad de sus posibles variaciones. Este debate, central en la recepción de Deleuze en la arquitectura del final del siglo XX (desde Greg Lynn a Bernard Cache), muestra en Malevich la voluntad —no declarada— de “revertir el platonismo” (Deleuze, 1966), pues la suplantación como técnica de apropiación no busca meramente derivaciones de algún arquetipo estable, sino la destrucción de todo arquetipo a través de su absorción.

En Chile, la traducción local de la no-objetividad suprematista contenida en los arquitectones de Malevich es visible en lo “no-geométrico” y “no-perspectivo” de las “formas

de la ausencia” de la Capilla de Pajaritos (1953) de Alberto Cruz (Cruz, 1971). No por casualidad —cual arquitecton bonsái (Figura 11)— estaba compuesta por siete cubos de distintos tamaños. Y, si bien los siete cubos de Pajaritos distan enormemente de los 40 que definen, por ejemplo, el arquitecton *Alpha* en su estado más simple, o los 91 que lo definen en el más complejo, la mayor diferencia entre Cruz y Malevich no está en la cantidad de volúmenes que componen los proyectos, sino en la cantidad de relaciones compositivas contenidas en cada uno de ellos. Alumno de Cruz en Valparaíso, Guillermo Jullian de la Fuente también re-conceptualizó la “forma ausente” en la “forma neutra” para decir que no importan los objetos, sino sólo las relaciones (Comunicación personal, 1 de setiembre, 1999).

Pero tanto Cruz como Jullian, al no declarar su admiración por Malevich, perdieron la oportunidad de suplantarlo, de ocupar su lugar, presentándose a sí mismos como sus dobles, para desafiarlo y absorberlo. No comprendieron la radicalidad del proyecto. No supieron introducir un “elemento adicional”, una bacteria o un bacilo con el cual infectar al ruso, con el cual «producir cambios concretos en su organismo» (Malevich, 2007: 40). Se quedaron, en cambio, en el plano de la estabilización de la imagen de la abstracción, sacralizando y miniaturizando un arquetipo sin entender el gran juego del usurpador en la desestabilización de toda imagen sagrada, en la producción de la imagen de la destrucción de toda imagen arquitectónica. 

## REFERENCIAS

- ANDERSEN, T. (1970). *Malevich: Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927, including the collection in the Stedelijk Museum Amsterdam; with a general introduction to his work*. Amsterdam, Países bajos: Stedelijk Museum.
- BITRÁN, P. (2016). *El dinamismo en la obra de Kazimir Malevich* (Informe de investigación inédito). Taller de Investigación y Proyecto MARQ, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.
- COSTA, M. (2016). *El plano de superficie y la formulación del volumen dinámico en la arquitectura de Kazimir Malevich* (Informe de investigación inédito). Taller de Investigación y Proyecto MARQ, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.
- CRUZ, A. (1971). *Proyecto para una capilla en el fundo "Los Pajaritos"*. Valparaíso, Chile: Instituto de Investigaciones Urbanísticas y Arquitectónicas, Universidad Católica de Valparaíso.
- DELEUZE, G. (1966). Renverser le Platonisme (Les Simulacres). *Revue de Métaphysique et de Morale*, 71(4), 426-438.
- DELEUZE, G. (1968). *Différence et Répétition*. París, Francia: Presse Universitaires de France.
- GONZÁLEZ, L. (2016). *La práctica del 'lenguaje suprematista' a través de la obra de Kazimir Malevich: ¿una experiencia que libera u oprime?* (Informe de investigación inédito). Taller de Investigación y Proyecto MARQ, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.
- GROYS, B. (2009). *The Communist Postscript*. Londres, Inglaterra: Verso.
- GROYS, B. (2014). *Kazimir Malevich*. Moscú, Rusia: Ad Marginem.
- MALEVICH, K. (2002). Art and the Problems of Architecture. The Emergence of a New Plastic System of Architecture. Script for an Artistic –Scientific Film. En O. Bulgakowa (Ed.), *Kazimir Malevich: The White Rectangle, Writings on Film* (págs. 51-58). Berlín, Alemania: Potemkin Press.
- MALEVICH, K. (2007). Introducción a la teoría del elemento adicional en la pintura. En K. Malevich, *El mundo no objetivo* (J. P. Larreta Zulategui, Trad.). Sevilla, España: Doble.
- MIKHLENKO, T. (2003). The Suprematist Column – A Monument to Nonobjective Art. En M. Drutt (Ed.), *Kazimir Malevich: Suprematism* (págs. 79-87). Nueva York, NY, EE.UU.: Guggenheim Museum.
- NAKOV, A. (2010). *Malevich: Painting the Absolute, Vol. III*. Londres, Inglaterra: Lund Humphries.
- ROJAS, H. (2016). *Architecton Alpha y los umbrales de proporción. El papel del elemento formativo y adicional en el volumen suprematista* (Informe de investigación inédito). Taller de Investigación y Proyecto MARQ, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.