

Konstantin Melnikov: la casa de l'arquitecte

per Frederick STARR

En un carrer tranquil de Moscou, darrera el reixat estropellat d'un pati envaït pels arbustos, s'alcen els murs, perennement esbornagats, d'un edifici, tanmateix, imponent, tan insòlit avui com el 1927, quan va ser dissenyat pel seu arquitecte i propietari, Konstantin Melnikov.

La seva concepció bàsica no pot pas ser més senzilla. Dos cilindres d'un mateix diàmetre, però d'alçada diferent, s'obren en un quart de circumferència, de tal manera que això permet que s'interpenetrin. A l'àrea de superposició hi ha situada una escala de cargol que connecta els tres pisos. El menjador, el dormitori y les àrees del servei es concentren a la planta baixa i a la meitat del darrera del primer pis, que té un sostre baix.¹ A la resta del primer pis i a l'espaiós segon pis no hi ha cap envà i formen un gran saló i taller, de dos pisos d'alçada cadascun. La impressionant façana consisteix en tres pisos complets de plafons emmarcats per pilastres baixes.² L'efecte és extraordinàriament net i desembarassat. La simetria clàssica que comença en aquesta façana s'estén a través del pla a la totalitat de l'estructura. Un eix, que uneix la part posterior amb l'anterior, ordena els espais interiors d'una manera tan pulcra com els nombrosos edificis clàssics que Melnikov havia estudiat quan era alumne a Moscou. Tot i així, aquest ordre bàsic es veu alterat deliberadament per diversos elements. En primer lloc, el menjador de la planta baixa no es troba situat al llarg de l'eix, sinó que el travessa obliquament. En segon lloc, l'escala en forma d'espiral emplaçada en un cantó de l'àrea de confluència entre els dos cilindres trenca novament la simetria, tot obligant el visitant a confrontar obliquament, en comptes de frontalment, cadascuna de les cambres principals. I en tercer lloc, l'emfasització d'unes diagonals virtuals, fruit visual de l'exageració amb què han estat tractades les pilastres del segon cilindre, coronades de xemeneies esculpides d'una manera expressionista, contribueix a aconseguir l'efecte dramàtic definitiu. Així, dos cilindres estables queden transformats en formes d'un dinamisme tal que s'imposa per si mateix, àdhuc als ulls de l'observador més passiu.

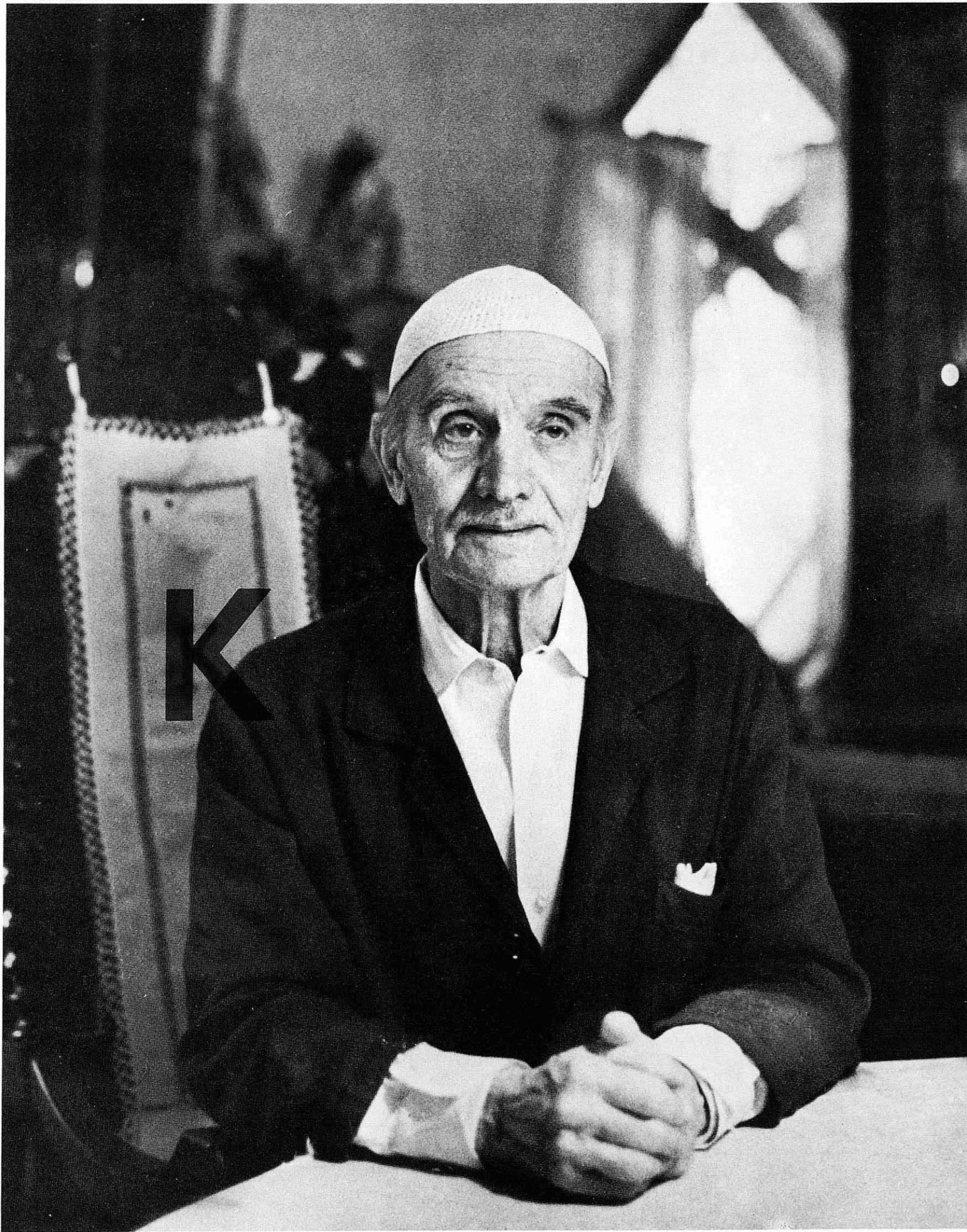
Evidentment, la casa de Melnikov va ser dissenyada i executada sense cap compromís. Això va ser possible perquè Melnikov era el seu propi amo, inspector i contractista alhora. Com si hagués sentit alguna mena de plaer maligne per aquest fer, va gravar-hi el seu nom —

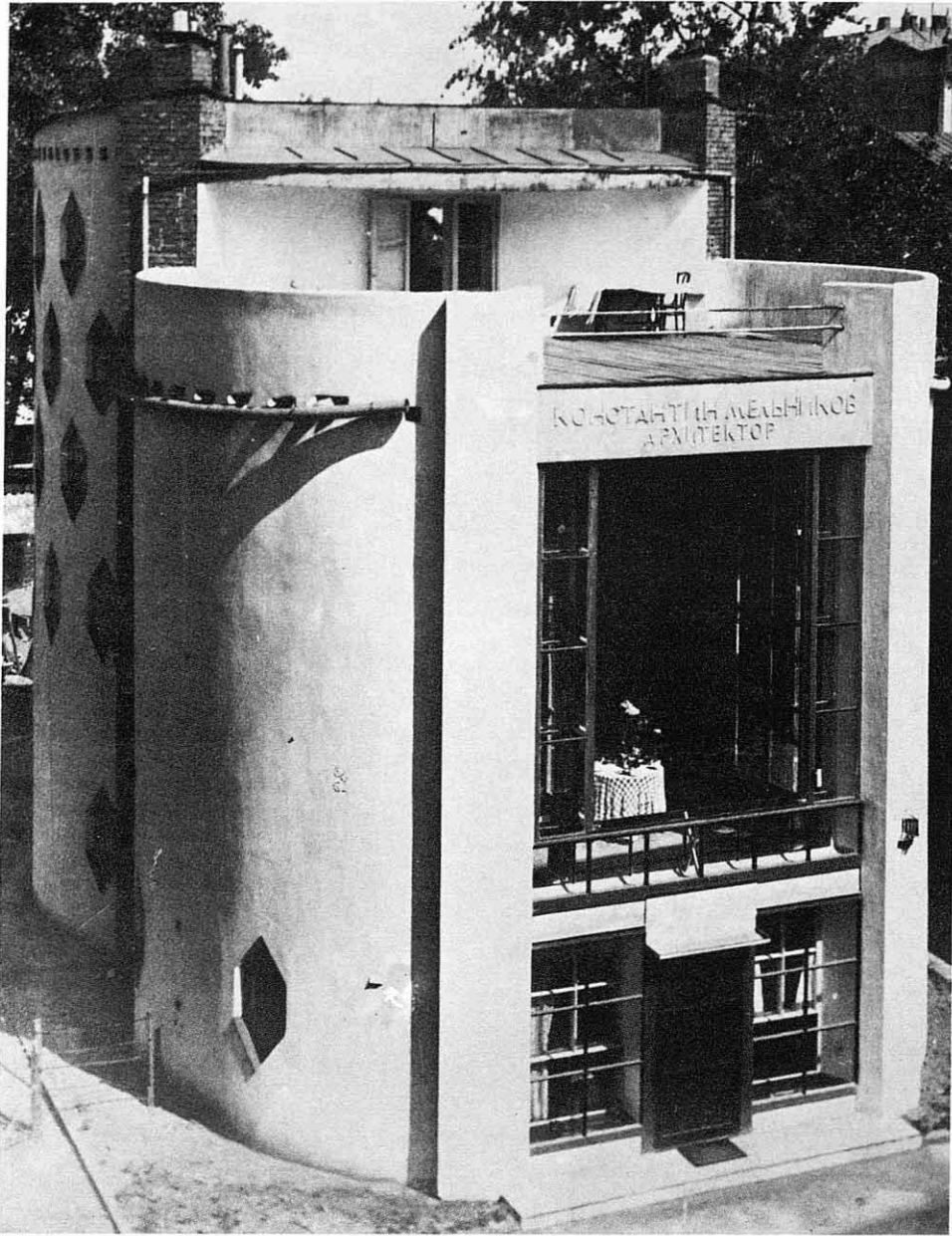
Konstantin Melnikov: The Architect's House

In a Moscow back street, behind the collapsing fence of a courtyard overgrown with trees and bushes, stand the constantly peeling walls of an otherwise imposing house, as astonishing today as it was in 1927 when it was designed by its owner and architect, Konstantin Melnikov.

Its basic conception could not be simpler: two cylinders of equal diameter are opened for one quarter of their circumference in such a way as to permit them to interpenetrate. Within the area of overlap is placed a spiral staircase that connects the three floors. Eating, sleeping and service areas are concentrated on the ground floor and on the low-ceilinged rear half of the first floor¹. The remainder of the first floor and the large second floor are unencumbered with interior partitions, thus forming a large living room and atelier, each fully two stories in height. The imposing façade consists of three full stories of glass panes framed by low pilasters². The effect is extraordinarily clean and uncluttered. The classical symmetry that begins on this façade extends through the plan of the entire structure. A front-to-back axis organises the principal spaces as neatly as in any of the many classical buildings that Melnikov had studied as a student in Moscow. This fundamental order is deliberately disturbed, however, by several elements. First, the ground-floor dining room is placed obliquely across the axis rather than along it. A second fracture of symmetry is caused by the placement of the spiral stairway at one side of the area of congruence between the two cylinders, rather than in the centre. This, too, forces the visitor to confront each of the major chambers obliquely, rather than frontally. A third disturbance of the classical orderliness of the house is purely visual, in that it thrusts dramatic diagonals before the visitor's eye without actually breaking the formal symmetry. This is achieved by exaggerating the pilasters at the front of the second cylinder and crowning them with expressionistically sculptured chimneys. Through these means Melnikov transformed his two stable cylinders into forms whose dynamism imposes itself upon even the most passive viewer.

No visitor to Melnikov's house will fail to sense that it was designed and executed without compromise. This was possible because Melnikov was his own patron, review board, and contractor. As if





Façana principal.
Main Façade.

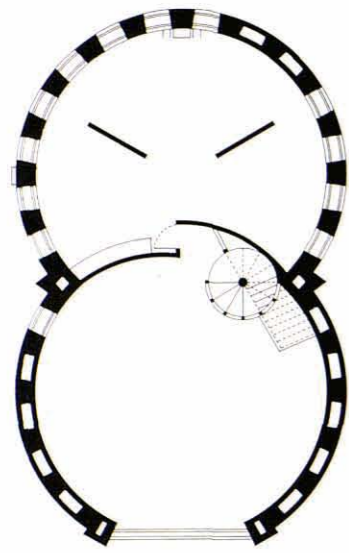
gloating over this fact he engraved his own name — «Konstantin Melnikov, Arkhitek-tor» — in bold letters across the façade, thus placing himself at odds with the collectivist spirit of the day. In fact, Melnikov personally paid the entire cost of constructing the cylindrical house — 32,000 roubles. The so-called New Economic Policy, instituted in 1921, had reintroduced private ownership in certain areas by inviting Russian and foreign capitalists to take a hand in managing Russia's greatly weakened industries. It also allowed people to build and own private dwellings as a means of combatting the deepening shortage of housing. Limited access to modern materials in the USSR in 1927 imposed certain restrictions, but Melnikov accepted these with good grace. Indeed, this very lack of material encouraged him to experiment constantly with the use of more or less rustic techniques in modern designs. Melnikov himself said, «Scarcity forces us to seek new solutions».³ In this way broken bricks and rubble became a highly economical means to fill the spaces between inner and outer walls. The walls themselves, which one might assume to be of poured concrete, are actually constructed of plastered brick. This method was chosen first because the price of concrete would have been prohibitive in 1927-28, and second because Melnikov wished to take advantage of the readily available and inexpensive peasant labour⁴. Peasant workers would not have been competent to handle poured concrete, but were eminently capable of building with brick and plaster, as they had done for churches over the centuries. Paradoxically, resorting to brick construction opened possibilities regarding the fenestration that would have been difficult to pursue in poured concrete. Having closely observed the brickwork on a tower of Moscow's XVIth-century wall that was being restored at the time, Melnikov decided to open up the wall of his house with some sixty corbelled windows. Any windows which he should later decide to be unnecessary could easily be filled in without significantly altering the outward appearance. By this means a rather formal building from the outside is rendered maximally flexible and adaptable from within, which denotes an obvious desire to overcome any strict and immediate functionalism.⁵

Melnikov also took advantage of the skills of his peasant workmen in designing the floors and roofs. The large area of the main salon and of the *atelier* made conventional wooden construction unsuitable without interior support walls. Yet the presence of supports of any sort would have destroyed the spaciousness of these two-storied chambers. To overcome this dilemma, Melnikov developed a unique system of self-reinforcing wooden floors, in which a dense lattice structure provided the requisite strength. The peasant workmen had no difficulty in constructing it; thus Melnikov devised a means of constructing flat roofs that would withstand Moscow's heavy snows by turning

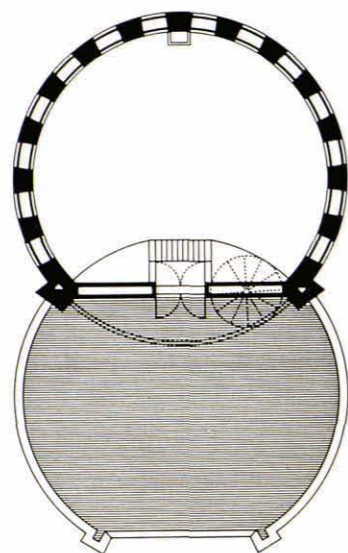
«Konstantin Melnikov. Arquitecte» — en lletres grans a tot el llarg de la façana, transgredint l'esperit col·lectivista del moment.

En efecte, Melnikov va pagar personalment el cost total de la construcció de la casa cilíndrica: 32.000 rubles. L'anomenada política per a la Nova Economia instituïda el 1921 havia tornat a introduir la propietat privada en algunes àrees a fi que aquesta es fes càrrec de l'administració de les indústries russes, enormement afeblides, alhora que permetia a la gent de construir i posseir residències privades com una forma de combatre l'augment de manca d'allotjament. L'accés limitat a materials moderns a l'URSS de 1927 imposava algunes restriccions, però Melnikov ho acceptava de bon grat. De fet, aquesta falta de material l'encoratjava a experimentar constantment i a utilitzar tècniques més o menys rústiques en dissenys moderns. Melnikov mateix assenyalava: «L'escassetat ens fa buscar solucions noves.»³ Així, doncs, els maons trencats i altres deixalles de construcció resultaven útils. Es feien servir per a omplir l'espai entre les parets interiors i les exteriors i, d'aquesta manera hom s'estalviava peces. Les parets que semblen de formigó abocat en realitat van ser construïdes de maons recoberts de guix.⁴ El preu del formigó era prohibitiu el 1927-1928 i Melnikov volia aprofitar-se de la feina dels pagesos fàcilment disponible i barata. Aquella gent no hauria estat capaç de manejar el formigó abocat, però era eminentment capaç de construir amb maons de guix, com ho havia estat fent durant segles i segles per edificar esglésies. Paradoxalment, el fet de recórrer a un tipus de construcció amb maons va obrir possibilitats noves quant a l'obertura de finestres, cosa que hauria estat difícil d'aconseguir mitjançant formigó abocat. Melnikov havia observat atentament l'enrajolat de la paret d'una torre del segle XVI a Moscou que s'estava restaurant en aquells moments i va decidir obrir de manera semblant la paret de casa seva tot construint-hi al voltant una seixantena de finestres sobresortins. D'aquesta manera, qualsevol finestra que ell, més endavant, considerés innecessària es podria omplir fàcilment sense que l'aparença externa de l'edifici en resultés alterada d'una forma significativa. Així, doncs, un edifici rígidament formal des de l'exterior es convertia en altament flexible i adaptable des de l'interior, cosa que denotava una voluntat evident de superar qualsevol funcionalitat immediata i estricta.⁵

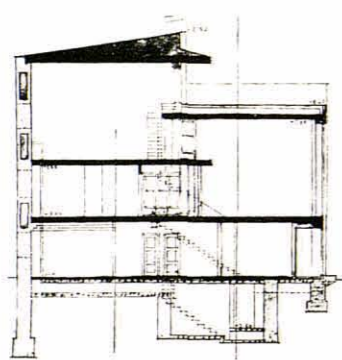
Melnikov també va aprofitar les habilitats dels seus treballadors a l'hora de dissenyar els terres i les teulades. L'àmplia superfície del saló i de l'estudi feia que les construccions convencionals de fusta esdevinguessin inadequades sense unes parets interiors de suport. Malgrat tot, la presència de suports de qualsevol mena hauria destruït l'amplària d'aquestes cambres disposades en doble espai. Per superar aquest dilema, Melnikov va desenvolupar un sistema únic de terres de fusta autoreforçats, en els quals hi havia una estructura reticular densa que proporcionava la força necessària. Els obrers no van tenir cap mena de dificultat a bastir-la i la construcció de teulades planes, capaces de suportar el pes feixuc de la neu de Moscou, es va



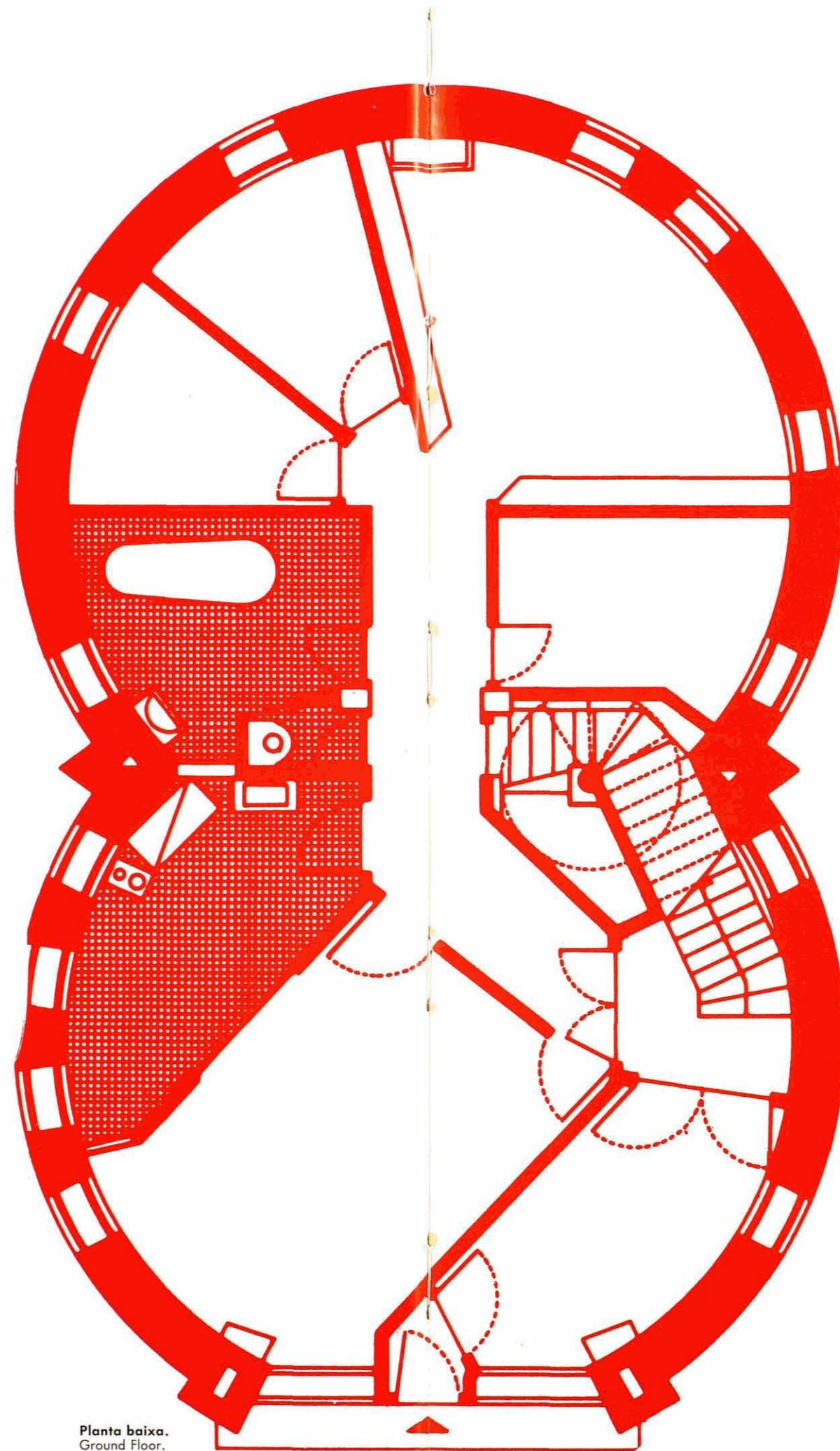
Planta primera.
First Floor.



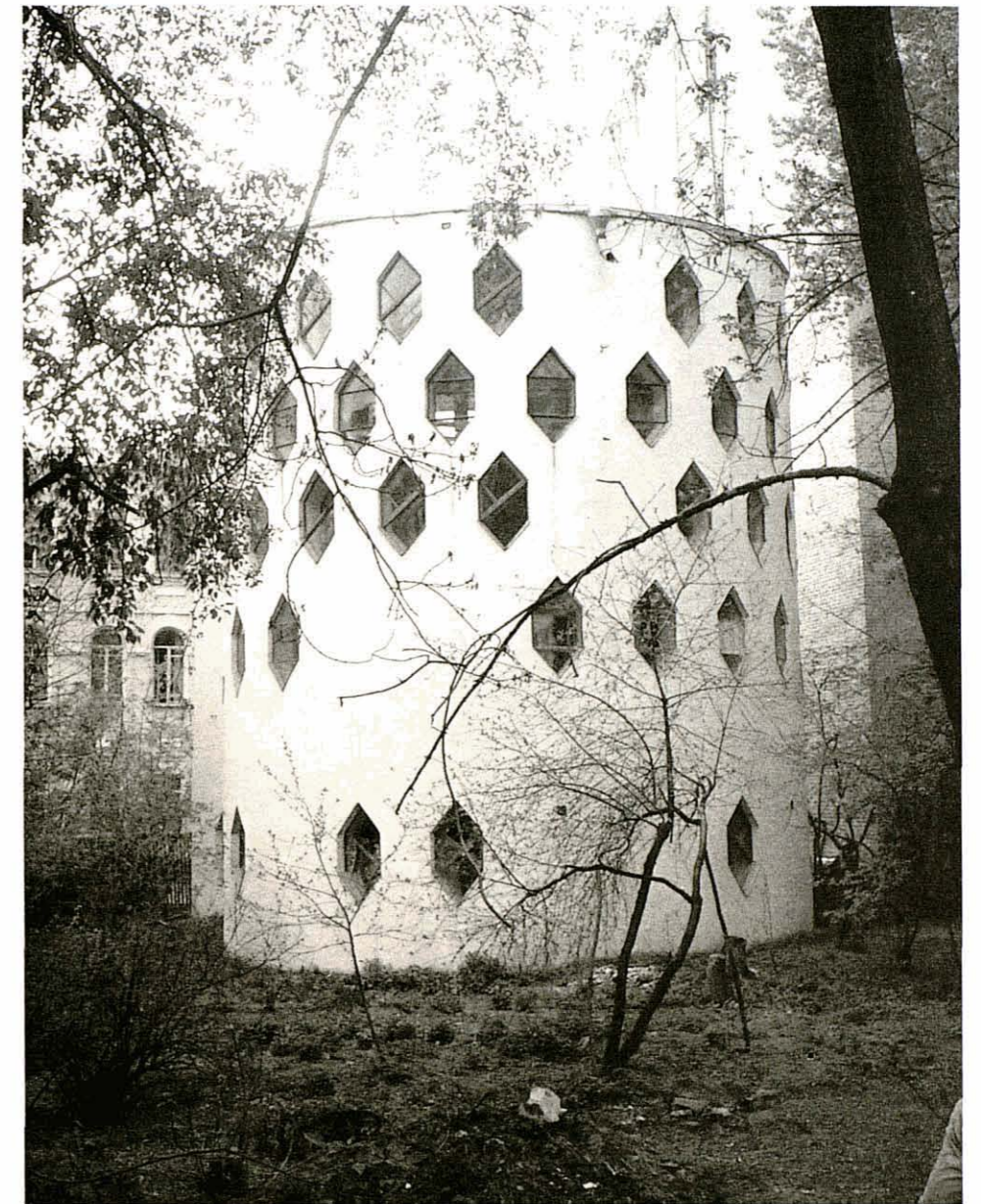
Planta segona.
Secció a nivell de la terrassa.
Second Floor.
Section through the Terrace.



Secció transversal.
Cross Section.



Planta baixa.
Ground Floor.



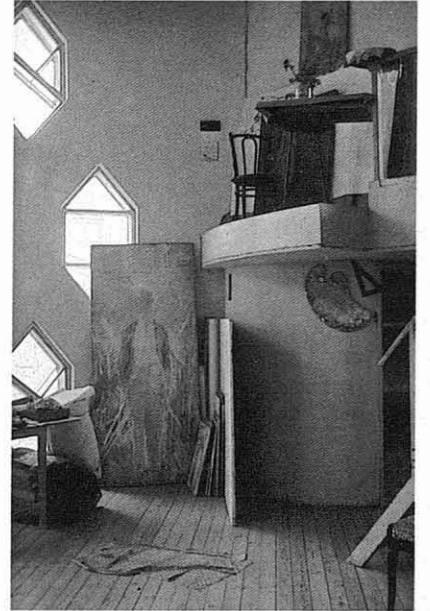
Vista de la façana posterior.
Foto: Josep M^e Julià.
View of the Rear Façade.



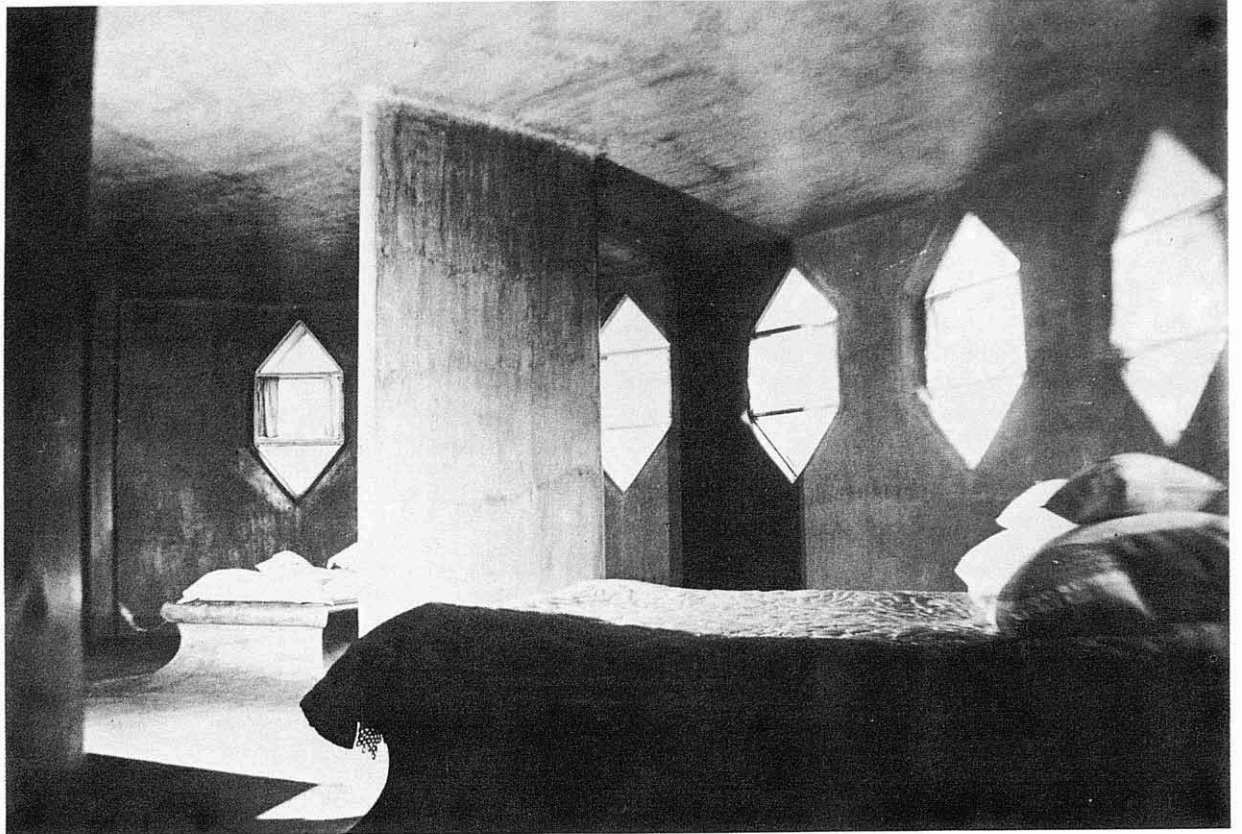
Vista de l'interior de l'estudi.
Foto: Jordi Farrando.
Interior View of the Study.



Vista de l'interior de l'estudi.
Foto: Lluís M.^o Serra.
Interior View of the Study.



Vista d'un angle de l'estudi.
Foto: Josep M.^o Julià.
Corner in the Study.



**Aspecte del dormitori,
amb els pedestals
d'obra originaris.**
Bedroom, and Original
Pedestal Construction.

to skills inherited from Russia's past and bringing them empirically up to date.⁶

While numerous utilitarian considerations guided Melnikov in the development of his house, they did not influence his selection of the cylindrical form, with its marked geometrical purity. In fact, the purist basis of many of Melnikov's designs rested upon the notion that the essential elements of the architect's art are the forms of the cube, the sphere, the pyramid, and the cylinder. These considerations could also be found in many of the expressionist proposals of the time and though Melnikov did not really consider himself an expressionist, his work paralleled some of the tendencies the movement defended. In terms of form, Expressionism split into two currents,⁷ one of which favoured the «organic» forms of crystallography while the other developed the equally «organic» but curvilinear forms of the biological world. If Scheerbar epitomised the former tendency, Eric Mendelsohn embodied the latter most fully. In this sense, the ideology common to all expressionists favoured an attraction towards certain Neopythagorean influences and towards the symbolic treatment of geometrical forms.⁸

Melnikov carried this latter tendency to its extreme and the results can be seen in his predilection for cylinders, cubes and, especially, triangles and pyramids. Nevertheless, and as opposed to other Russian artists, Melnikov also learnt the most important of Mendelsohn's lessons and used them in his work.⁹ In the Rusakov Club, for example, we can see how he had already begun to use the German architect's organic forms, though he subjected them to a crystalline discipline.

It was, however, in his own Moscow house that Melnikov came closest to Mendelsohn's favourite plastic forms. Thus, while the structure as a whole is a «pure» and «crystalline» composition of cylinders, the bedroom, with its beds placed upon cylindrical pedestals and its curved walls with their hexagonal openings, seems to be a clear reference to more «organic», almost cave-like, forms which are highly reminiscent of some of Mendelsohn's or Finsterlin's designs.

The urge towards Expressionism was present throughout Melnikov's career, and left a stamp on his architecture that is readily discernible today. This affinity was personal as well as artistic. Like the expressionists Melnikov was fated to span two eras and yet to be fully a part of neither. A Utopian by instinct and an idealist by conviction, he longed for a perfect moral and social order to spring up from the decay of the present so that he was close to sharing the confidence many of the expressionists had in the spiritual and social regeneration that Art would eventually impose. This, plus the desire to create *der neue Mensch*, a New Man, made the expressionists' communitarian Utopia appealing to many who balked at the scientism and materialism of the Marxists.¹⁰ That regeneration could come through a sudden transformation, or *Aufbruch*, only

resoldre a partir d'habilitats heretades del passat i renovades d'una manera empírica.⁶

Per bé que hi va haver un bon nombre d'aspectes utilitaris a l'hora de guiar Melnikov en el desenvolupament de l'obra, els criteris que el van influenciar en el moment de concebre l'edifici com un volum de formes cilíndriques, d'una marcada puresa geomètrica, foren ben diferents. En efecte, la base purista de molts dels dissenys de Melnikov se sostenia en la noció que els elements essencials de l'art de l'arquitecte eren les formes del cub, de l'esfera, de la piràmide o del cilindre. Ara bé, aquestes consideracions eren també presents en moltes de les propostes que en aquell moment exposava l'Expressionisme. Per bé que Melnikov no es considerava pas realment un expressionista, la seva obra sintonitzava amb algunes de les tendències que els expressionistes defensaven. Quant a la forma, l'Expressionisme s'havia dividit bàsicament en dos corrents,⁷ un dels quals preferia les bases orgàniques i curvilínies del món biològic, mentre que l'altre es decantava per les formes cantelludes i pures de la cristal·lografia. Mentre Mendelsohn resumia la primera d'aquestes dues tendències, Scheerbar es decantava més decididament per la segona. En aquest sentit, l'idealisme comú a tots els expressionistes afavoria l'atracció vers unes certes influències neopitagòriques i cap al tractament simbòlic de les formes geomètriques.⁸

Melnikov va dur aquesta darrera tendència fins a l'extrem, i se'n poden apreciar els resultats en aquesta predilecció per cilindres, cubs i, especialment, triangles i piràmides. Tanmateix, però, i a diferència d'altres artistes russos, Melnikov també va assimilar les lliçons més importants de l'obra de Mendelsohn i les va fer servir a la seva feina.⁹ Efectivament, ja al club Rusakov, Melnikov s'havia iniciat en les formes orgàniques de l'arquitecte alemany, tot i que sotmetent-les en tot moment a una disciplina cristal·lina.

Va ser, però, a la seva pròpia casa de Moscou on Melnikov es va apropar més a les formes plàstiques predilectes de Mendelsohn. Així, mentre l'estructura és, en el seu conjunt, una composició «pura» i «cristal·lina» de cilindres, el dormitori, amb els llits col·locats damunt de pedestals cilíndrics i amb llurs parets corbades, amb obertures hexagonals, apareix com una referència clara a formes més «orgàniques», gairebé com les d'una caverna, molt apropiades a alguns dels dissenys concebuts per Mendelsohn o Finsterlin.

Aquest impuls vers l'Expressionisme va ser present en tota la carrera de Melnikov i va deixar una empremta, avui perceptible, en la seva arquitectura. Es tractava d'una afinitat no pas solament artística, sinó també personal. Igual com els expressionistes, Melnikov estava predestinat a enllaçar dues eres i, malgrat tot, a no formar completament part de cap. Utòpic per instint i idealista per convicció, esperava que, del deteriorament del present, en sorgiria un ordre social i moral perfecte, i així s'apropava a la confiança que tenien molts dels expressionistes en la regeneració espiritual i social que l'Art acabaria per imposar. En efecte, això,

afegit al desig de crear *der neue Mensch* (un home nou) feia que la utopia comunitària expresionista fos molt més atractiva per a aquells qui rebutjaven el científisme i el materialisme marxistes.¹⁰ D'aquesta manera, doncs, la regeneració podia venir per mitjà d'una transformació sobtada, o *aufbruch*, i reforçava la comparació en la ment d'aquells russos que intentaven donar un sentit a llur pròpia revolució.

Tots aquest ideals, però, no van pas subsistir gaire temps. Tancat durant els darrers anys de la seva vida a casa seva, a la seva *esplumeor* particular,¹¹ Melnikov amb prou feines si podia contemplar, buit i perplex, un món que li era aliè. Rebuda amb un entusiasme mesurat el 1927, la casa de Melnikov ben aviat va esdevenir el blanc principal d'atacs violents que la consideraven un «experiment sense principis». El 1937, als quaranta set anys, obligat per la Unió d'Arquitectes Soviètics a abandonar la seva activitat creativa, Konstantin Melnikov veia truncada la seva carrera a causa d'un final forçat i prematur.¹²

strengthened the parallel in the minds of those Russians seeking to make sense of their own revolution.

All these ideals, however, were to be short-lived. Imprisoned in his own house, his private «Esplumeor»,¹¹ during the final years of his life, Melnikov, drained and perplexed, could scarcely bring himself to contemplate a world that had become alien to him: received with measured enthusiasm in 1927, his cylindrical house soon became the target for violent attacks by those who considered it an «unprincipled experiment». In 1937, at the age of 47, Konstantin Melnikov was forced by the Union of Soviet Architects to bring his career to a premature end.¹²

1. This division was conceived in the most traditional of spirits. The Melnikov family were deeply respectful of Russian cultural and religious customs, a fact which is reflected in the design of the dining-room, with its ancient, solid table surrounded by icons, of the bedroom, a single, circular space divided into three segments (exactly like the *izba* of peasant homes), or of the beds resting upon pedestals (of brick and plaster instead of wood, which was the traditional material). See: Frederick Starr, *Melnikov. Solo Architect in a Mass Society*, Princeton University Press, New Jersey, 1978.

2. The architect later told Frederick Starr that he would have used plate glass had it been available in Moscow at the time.

3. See: V. Kharlamenko, «The Architect's Son Speaks», in «G.A. Houses», No. 6, pp. 15-17, Tokyo.

4. An identical procedure, for similar reasons, was used in the construction of the *Einstein Tower* by Mendelsohn. As will be seen later in the article, Melnikov knew and admired part of the German architect's work.

5. Melnikov himself stated, «Architecture neither depends on *a priori* laws, nor can it be subordinated to the capricious precepts of utility.»

6. Regarding this, see Chan Magomedov, *Melnikov's House*, Moscow, 1984.

7. See Wolfgang Pehnt, *Arquitectura Expresionista*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

8. Ernst Toller had exalted crystal in his play *Die Wanlung*, and Paul Scheerbat had acclaimed the process whereby «light bathes the Universe and re-lives in crystals», in his 1914 leaflet *Glasararchitektur* which, in translation, had deeply impressed Melnikov.

9. During a brief visit to Moscow, Mendelsohn gave a lecture, which Melnikov attended, at the city's Architectural Association. When the talk was over, he had a conversation with Mendelsohn, whose drawings he admired very much. Shortly afterwards, in 1927, Melnikov began work on the Rusakov Club, possibly inspired by a sketch made by Mendelsohn in 1914 for an industrial complex.

10. See *Forty Years of Architecture in Moscow*, Moscow, 1985.

11. Legend has it that when Merlin had become very old and all the ideals he had held so dear had faded away, he ended his days as a recluse in a strange tower with seventy doors and seventy windows, a place of retirement with a strange name, Esplumeor, where the old, retired magician lived a solitary life, with no other company except his occasional visits and apparitions, far from the world, and recalling a glorious past he would never see again.

See this curious analogy in Geoffrey of Monmouth, *Vida de Merlín, Prólogo*, Ed. Siruela, Madrid, 1984.

12. This article is a synthesis of two articles by Frederick Starr: «Konstantin Melnikov. The Architect's House», in «G.A. Houses», No. 6, pp. 11-14, Tokyo; and «Konstantin Melnikov, A Soviet Expressionist?», in «Lotus», No. 16, pp. 20-26, Milan, both of which the author very kindly allowed to be published here. The final version and notes are the work of Manuel GAUSA, a member of the editorial staff of «Quaderns».

1. Es tracta dels àmbits concebuts amb un esperit més tradicional; la família Melnikov era rotundament respectuosa amb els costums culturals i religiosos russos, i això va quedar reflectit en el disseny del menjador, una taula antiga i sòlida voltada d'icones, al dormitori, un espai circular únic dividit en tres segments (una sola peça igual com als *izbas* dels camperols) o als llits empotrats damunt de pedestals (de fusta i de guix en comptes dels tradicionals de fusta). Vegeu Frederick Starr, *Melnikov. Solo Architect in a Mass Society*, New Jersey, Princeton University Press, 1978.

2. L'arquitecte va comunicar més endavant a Frederick Starr que, si aleshores hagués pogut disposar a Moscou de planxes de vidre, les hauria utilitzades.

3. Vegeu V. Kharlamenko, «El fill de l'arquitecte parla», «G.A. Houses», núm. 6 (Tòquio), pàgs. 15-17.

4. Per motius semblants es va fer servir un procediment idèntic a la construcció de la Torre d'Einsrein, de Mendelsohn. Com veurem més endavant, Melnikov coneixia i admirava part de l'obra de l'arquitecte alemany.

5. Melnikov mateix assenyalava: «L'arquitectura no depèn d'unes lleis a priori ni pot estar subordinada als capriciosos preceptes de la utilitat».

6. En aquest sentit cal assenyalar Txan Magomedov, C.O., *La casa de Melnikov*, Moscou, 1984.

7. Vegeu Wolfgang Pehnt, *Arquitectura expresionista*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

8. Ernst Toller havia glorificat el cristall a la seva obra *Die Wanlung*, i Paul Scheerbat havia lloat el procés mitjançant el qual «La Llum banya l'Univers i cobra vida al cristall» al seu opuscle de 1914, *Glasararchitektur*, que, traduït, havia impressionat Melnikov.

9. Durant una estada breu a Moscou, Mendelsohn va fer-hi una conferència a l'Associació d'Arquitectura. Melnikov hi va assistir i després de la sessió va parlar amb Mendelsohn, de qui ell admirava molt els dibuixos. Al cap de poc, el 1927, Melnikov va començar a treballar en el club Rusakov, possiblement inspirant-se en un esbós que el 1914 havia realitzat Mendelsohn per a un complex industrial. Vegeu Frederick Starr, «Konstantin Melnikov. The Architect's House», art. cit. pàgs. 11-14.

10. Vegeu el llibre *40 anys d'arquitectura a Moscou*, Moscú, 1985.

11. La llegenda assegura que Merlín, ja vell, esfondrats tots els ideals en els quals havia confiat, va acabar els seus dies reclòs en una estranya residència, «una torre impressionat amb setanta portes i setanta finestres: un lloc de retir amb un nom estrany, ESPLUMEOR, on el vell mag, jubilat, solitari, sense cap altra companyia que els seus fantasmes i algunes visites ocasionals, apartat d'aquest món, rememorava uns temps gloriosos que ja no tornarien mai més». Vegeu aquesta analogia curiosa a Geoffrey de Monmouth, *Vida de Merlín*, Madrid, Ed. Siruela, 1984.

12. Aquest article és un tex reelaborat a partir de dos articles de Frederick Starr, «Konstantin Melnikov. The Architect's House», «G.A. Houses», núm. 6 (Tòquio), pàgs. 11-14 i «Konstantin Melnikov, expresionista soviètic?», «Lotus», núm. 16 (Milà), pàgs. 20-26, que l'autor ha proporcionat i cedit per a aquest número. La configuració i la versió finals, així com les notes, han corregut a càrrec de Manuel Gausa, membre de la redacció de «Quaderns».



Konstantin Melnikov als vuitanta-un anys.
Konstantin Melnikov, Eighty-One Years Old.