

Una escultura contenedora. *Espacio de trabajo y lectura*

A container sculpture.
Reading and workspace

Jon Macareno Ramos

Artista, docente e investigador
Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU
Facultad de Bellas Artes - Arte Ederren Fakultatea
Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología
Eskultura eta Arte eta Teknologia Saila
jon.macareno@ehu.eus

Recepción: 29.10.2023
BIBLID [ISSN: 1137-439X, eISSN: 2243-9940 (2023), 41; 101-109] Aceptación: 01.12.2023

Resumen: Recientemente he desarrollado un proyecto site specific en la Galería Picnic (Madrid), un espacio de 300x200 cm. La propuesta lleva por título Espacio de lectura y trabajo y se concreta en un tipo de intervención escultórica en donde la idea de utilidad y funcionalidad es uno de los ejes que lo vertebran. A través de este texto se profundizará en el análisis de las relaciones articuladas entre espacio, lugar y su operatividad para la vida concretadas en este proyecto. Atendiendo, así mismo, a una obra que ha sido referencia para su creación: el club de trabajadores llevado a cabo por Alexander Rodchenko con la ocasión de la celebración de la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París en 1925.

Palabras clave: Escultura. Espacio. Lugar. Arquitectura. Diseño. Utilidad. Site specific.

Laburpena: Duela gutxi, Picnic Galerian (Madril) site specific proiektu bat garatu dut, 300x200 cm-ko espazioa. Proposamenaren izenburua Irakurketarako eta lanerako gunea da, eta interbentzio eskultoriko mota batean gauzatzen da. Erabilgarritasunaren eta funtzionaltasunaren ideia inguruan egituratzen da proiektua. Testu honen bidez, proiektu honetan zehazten diren espazioaren, lekuaren eta bizitzarako duten eraginkortasunaren arteko erlazio artikulatu azterketan sakonduko da. Era berean, bere sorkuntzarako erreferentzia izan den obra batean arreta jarri: Alexander Rodchenkoren, 1925ean, Parisko Dekorazio Arteen Nazioarteko Erakusketarako egindako Langileen kluba.

Giltza-hitzak: Eskultura. Espazioa. Lekua. Arkitektura. Diseinua. Erabilgarritasuna. Site specific.

Résumé: J'ai récemment développé un projet site specific à la Gallery Picnic (Madrid), un espace de 300x200 cm. La proposition s'intitule Espace de lecture et de travail et prend la forme d'un type d'intervention sculpturale où l'idée d'utilité et de fonctionnalité est l'un des axes qui la structurent. Dans ce texte, l'analyse des relations articulées entre l'espace, le lieu et son fonctionnement pour la vie sera approfondie à travers ce projet. Considérant également une œuvre qui a fait référence pour sa création: Le Club des Travailleurs réalisé par Alexandre Rodchenko à l'occasion de la célébration de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs de Paris en 1925.

Mots clés: Sculpture. Espace. Lieu. Architecture. Design. Utilisation. Site specific.

Abstract: I have recently developed a site-specific project at the Picnic Gallery (Madrid), a 300x200 cm space. The proposal is titled Reading and workspace and takes the form of a type of sculptural intervention where the idea of usefulness and functionality is one of the axes that structure it. Through this text, it will be deepened on the articulated relationships between space, place and its operation for life specified in this project. Considering, likewise, a work that has been a reference for its creation: The Workers' Club carried out by Alexander Rodchenko on the celebration of the International Exhibition of Decorative Arts in Paris in 1925.

Keywords: Sculpture. Space. Place. Architecture. Design. Usefulness. Site specific.

Cita bibliográfica recomendada para este artículo:
MACARENO RAMOS, Jon

"Una escultura contenedora. *Espacio de trabajo y lectura*",
Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía, nº 41, 2023; pp. 101-109, <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.28939.05929>

El vaciamiento simbólico de las formas que el arte procuraba a las sociedades que lo acogían y que tiene lugar durante los siglos que abarca la época moderna, con el inicio del Renacimiento, describe una trayectoria que culmina con las vanguardias históricas. Las representaciones que se compartían en el espacio público y que por largos siglos sirvieron como ligamento del sentir de los pueblos y sus expresiones espirituales dejaron, poco a poco, de ser eficaces en dicho papel religador. La explosión de diferentes ensayos artísticos que se vinieron dando se precipitó de forma convulsa en lo que hoy entendemos como Modernidad (finales siglo XIX-principios XX). Una respuesta a un arte extenuado heredado de tradiciones pretéritas, cuyo relato religioso ya no reflejaba la luz (ni las sombras) con la que toda civilización busca alcanzar su propio destino. Este desmantelamiento de sentido y función supuso un cambio drástico en el ámbito de la escultura, al desplazarse la función trascendente que anteriormente operaba muy conectada a los relatos emanados del poder religioso y político, en gran medida a través de su presencia en la esfera pública. En modernidad dicha función simbólica vendría a ocuparla el interés por la cuestión del espacio, el cual pasará a ser material significante para la nueva escultura. El constructivismo aborda intensamente la investigación estética con el espacio que, en estos momentos, otorga la capacidad de interactuar con un contexto caracterizado por profundos cambios sociales.

Esta vocación espacializadora del escultor conlleva, por propia lógica interna, una dinámica aperturista en la que se contempla la posibilidad de articularse con elementos más allá de lo que la propia escultura hasta el momento significaba, es decir, una condición hermética y autorreferencial en las que las miradas reposaban en la superficie de un bulto redondo. Al desnudar estructuralmente la obra artística y fulminar la barrera entre el adentro y el afuera, la escultura comienza a recoger el mundo que lo rodea, interpelando a los lugares en los que se trabaja desde dicho saber específico, haciéndose consciente la necesidad de interferir en la vida. La forma estética deja de configurarse tan solo en una relación formal de diferentes materiales, aspirando ahora a un tipo de tarea relacional cuyo trabajo desborda lo meramente objetual para pasar a articular valores sociales y políticos, como podrían ser, por ejemplo, los contextos pedagógicos o el asociacionismo.

Al mismo tiempo, los avances tecnológicos en el ámbito de la ingeniería, la industria de nuevos materiales, la fabricación en serie ya consolidada, se incorporan a la práctica escultórica a través de una nueva manera procedimental que tiene que ver con un hacer desde lo constructivo. De este modo, la operatividad que presenta la escultura en relación a la arquitectura y el diseño (y con ello su acción directa en la subjetividad de las personas) se acrecienta y supone un enorme potencial para impulsar y consolidar los cambios sociales, revolucionarios, de la Unión Soviética y la lucha proletaria.

El término construcción sugiere el movimiento de fuerza o dirección, esquemáticamente expresada en líneas. Un sistema de líneas es realmente una construcción en forma desnuda. Cualquier sistema de planos o formas espaciales, cada una articulada en sus propios movimientos, es un esquema constructivo. El sistema de construcción captura las leyes de interacción de los elementos de la estructura (Krinsky, 2007: 104).

Las relaciones del artista y su práctica con la sociedad atienden a unas demandas fruto de los grandes cambios sociales, las cuales pasarán por encontrar en la experiencia artística un ámbito a partir del cual tratar de desarrollar avances en la emancipación de los individuos, profundizando en su potencial creativo desde una lógica revolucionaria. Sumergidos en un sistema de producción de bienes y consumo, se abre la oportunidad de satisfacer, en múltiples áreas del mercado (diseño, decoración, arquitectura, etc.) a toda una clase social creciente con disponibilidad para invertir y obtener nuevos servicios provenientes de una industria y un modo de producir cada vez más compleja y eficaz.

Miles de trabajadores se trasladaron a las casas de la burguesía. Espontáneamente empezaron a surgir comunas que buscaban un nuevo modo de vida. En las antiguas mansiones y villas de la aristocracia se establecieron Palacios del Trabajo, Clubs obreros y Casas de reposo, pero los exteriores de los edificios no llegaron a transformarse [...] El arte se lanzó literalmente a la calle en su intento de salvar el vacío existente entre el entorno y el modo de vida que en él se llevaba a cabo (Jan-Magomedov, 1991: 21).

El espacio público fue materia de experimentación de los artistas rusos, llevando a cabo ensayos en el ámbito del diseño, la publicidad y la arquitectura efímera en la ciudad, volcándose en poner el valor y dignificar el espacio urbano ya obsoleto heredado del paradigma clásico, en el que una nueva sensibilidad social generaba sus propias y originales formas.

1. PRODUCTIVISMO RUSO, LOS VKHUTEMAS (1920-1930) Y EL CLUB DE TRABAJADORES

El ideal de la revolución rusa de acabar con la inercia social basada en la posesión de los bienes/objetos no era posible llevarlo a cabo a través de la eliminación del propio objeto, sino más bien reorientando su relación con la colectividad y cómo ésta se identificaba y se relacionaba con los objetos producidos en masa. La figura del artista en la consecución de este propósito se torna fundamental y muchos artistas se volcarían en el intento de generar una idea de diseño que brindara a los individuos una identidad compartida y políticamente comprometida. El contexto de una revolución del proletariado exigía un cambio de mirada hacia el objeto fabricado, oponiéndolo de la idea de consumo frente al valor derivado de la conciencia acerca de cómo se ha producido dicho objeto y la labor técnica que encierra el mismo. Igualmente, el artista debería asumir un papel social más allá de la pura creación, marcándose como objetivo la producción de objetos artísticos destinados a necesidades concretas, duraderos, fiables y vanguardistas.

El artista proletario trabajará con todo tipo de materiales, ya sean los ruidos en la música, las palabras de la calle en la poesía, el hierro y el aluminio en la industria artística. [...] el arte proletario tiene la misión combativa revolucionaria de asimilar todas las elevadas técnicas y lo que ellas traen: las herramientas, la decisión del trabajo, las tendencias colectivizadoras, el sistema [...]. El arte proletario debe basarse en la funcionalidad objetiva, que aquí coincide con la clasista, y en la funcionalidad universal, que incluye la funcionalidad técnica, social e ideológica y comprende la transformación del material (constructividad, economía, cualidades, etc.), la organización de las formas (eliminación de los adornos externos, de las imitaciones de estilos pasados, de los patrones tradicionales), la actualidad y la adaptación a la vida cotidiana (Arvatov, 1973: 87).

Esta revisión acerca del papel del artista como agente activo en la configuración de un nuevo paisaje que urgía construir, ahormado en la revolución comunista, impulsará plataformas de enseñanza con el fin de ofrecer a los futuros artistas herramientas para la creación de los nuevos prototipos y modelos de objetos y espacios de uso cotidiano, es decir, la nueva obra de arte. De esta manera, se quiere trasladar un tipo de organización propio de otros ámbitos del trabajo a los procesos y métodos de desarrollo de la práctica artística, situando en una misma escala de producción al arte y el resto de oficios.

En 1920, tras las experiencias pedagógicas impulsadas en los *Talleres libres*¹, dentro del ámbito del arte y la cultura, se fundaron los Talleres de Enseñanza Superior del Arte y de la Técnica, Vkhutemas, con el objetivo de crear un programa general que reuniera a la diversidad de tendencias existentes y, a su vez, establecer un contacto directo con los espacios de la industria enfocándose en la tendencia productivista. Para ello, se hace un esfuerzo por insertar en el programa pedagógico vínculos con la ciencia, lo cual permitiría analizar y sistematizar procesos, tanto relativos a la forma artística, como a la más estrechamente ligada a la fabricación industrial.

La reforma de la enseñanza artística no está [tan sólo] caracterizada por la introducción de un nuevo conjunto de objetos de enseñanza, ni por el manejo de un nuevo lenguaje, tampoco por el cambio en la dirección teórica. Lo que realmente se está transformando en la enseñanza del arte y de la arquitectura, y en la profesión en general, es el régimen de relaciones con otras prácticas. Lo que se transforma es el conjunto de la profesión desde su raíz y el conjunto de prácticas que le sirven de soporte. Los Vkhutemas pueden ser vistos como un intento de llevar a cabo la integración, la síntesis de numerosos conceptos dispersos, la adaptación de diversos procesos a la práctica de la enseñanza. [...] los programas pedagógicos de los Vkhutemas son, en gran medida, la reconstrucción de la experiencia metodológica e instrumental iniciada por las vanguardias artísticas rusas en los años anteriores a la revolución de Octubre (Colón, 2002: 20).

Dentro de esta reforma del sistema público de enseñanza la distribución de materias y especialidades se estructuraba, como se ha señalado, con criterios de utilidad que permitiesen responder a las necesidades de una sociedad en transformación que quería traducir su nueva

1. Los Talleres Libres Artísticos del Estado, denominados SVOMAS, se crearon con la idea de reformar la pedagogía artística, distanciándose del espíritu tradicional en la que, en la época prerrevolucionaria, se asentaban las escuelas de arte. Estos Talleres Libres existieron durante el periodo de 1980 a 1920 y supusieron la entrada en la formación reglada de las nuevas tendencias de la vanguardia artística conviviendo, a su vez, con las líneas clásicas que se venían impartiendo hasta el momento.

condición política a formas e imágenes que la cristalizaran. Se propusieron cuatro facultades: Trabajo de los metales, Trabajo de la madera, Cerámica y Producción textil. A su vez, otras cuatro especialidades: Gráfica, Pintura, Escultura y Arquitectura. Sin embargo, los programas y métodos de las escuelas cambiaron a menudo a lo largo de sus diez años de existencia, aplicándose diferentes criterios que iban alternándose en una lucha entre, fundamentalmente, una mirada estrictamente productivista y otra escorada hacia una idea del arte heredera de patrones más clásicos. Respecto a los docentes que formaron parte de estos nuevos talleres, la facultad de Madera y del metal será “una de las facultades de producción que más interés despertó en los artistas preocupados por la fusión del arte y la producción, participando en ellas artistas como Rodchenko, Lissitzki, Klucis, Tatlin”, entre otros (Colón, 2002: 133). Las materias de conocimiento que se impartían en dicho programa les posibilitaba, de manera directa, la aplicación de sus disciplinas artísticas en el espacio público, compaginando sus labores docentes con las propias de la actividad en arte. En dicha facultad se cualificaba a los futuros artistas en el desarrollo de habilidades de cara al diseño y fabricación de mobiliario para viviendas, espacios públicos y transportes o la elaboración de iluminación eléctrica.

Se asienta, por tanto, la participación activa de los artistas en la construcción socialista a través de la colaboración directa con la industria para generar objetos que consagran nuevos valores, no solo por lo original de sus formas y la democratización de las mismas, sino también por el tipo de imaginario social que promueve al tratarse de productos en los que se concilia el deseo más allá de la mera mercancía entendida desde el capitalismo.

Un caso paradigmático en este sentido es *El club de trabajadores* llevado a cabo por Alexander Rodchenko con la ocasión de la celebración de la *Exposición Internacional de Artes Decorativas* de París en 1925. La celebración de esta exposición era una oportunidad importante para la Unión Soviética de mostrarse como una potencia comercial a nivel internacional.

El pabellón de la Unión Soviética, ideado por Melnikov, fue desarrollado bajo la idea del racionalidad, eficiencia y mesura en el uso de los materiales, con un claro objetivo de mostrar los éxitos de la vanguardia rusa y el socialismo. Frente a otros pabellones que se alejaron de la premisa de atender al uso de materiales que respondieran a las exigencias del diseño y su funcionalidad, los rusos se encomendaron a una actitud austera con el uso, principalmente, de madera y cristal, combatiendo, al mismo tiempo, la imagen de “palacio” que desprendía el resto de países participantes. Dentro de este edificio constructivista, entre otras propuestas, se mostraría el espacio diseñado por Rodchenko donde una de sus principales motivaciones consistía en proponer un lugar que diese cuenta de la voluntad de construir una nueva relación entre el sujeto y el objeto encaminada hacia la idea de colectividad socialista.

The committee chose to support the Constructivist worker's club as a highly visible symbol of the new political structure and everyday life of the Soviet Union, and to hire a radical Avant-garde artist to give the boldest, most innovative form to the display of Soviet objects, in order to ensure that the Soviet exhibition would live up to the openly modernist goals of the international organizing committee of the exposition (Kiaer, 2005: 200).

Una de las acciones estructurales de la Unión Soviética para consolidar y promocionar el cambio hacia una sociedad comunista descansaba en la proliferación de los Clubs de trabajadores, espacios de encuentro habilitados en cada barrio y pueblo, en donde se llevaban a cabo actividades relacionadas con la formación y el ocio enfocadas al adoctrinamiento obrero. Se impulsaba la alfabetización, el acceso a laboratorios de fotografía e imprenta, a la proyección de películas etc.

El Club de trabajadores de Rodchenko, diseñado bajo el programa constructivista, estaba formalmente planteado desde la construcción modular, proponiendo un tipo de mobiliario ligero y plegable, usando materiales baratos y presentados en su forma más natural. Sin embargo, lo fundamental de la propuesta se basaba en la idea de organizar materialmente la vida de los trabajadores a través de los objetos y los espacios. Se trata de un espacio que brinda al trabajador el ejercicio de sus derechos y su práctica activa, dotando este lugar de encuentro con zonas de ocio, lectura y debate.

2. ESPACIO DE TRABAJO Y LECTURA

Las alegrías domésticas, las labores cotidianas del hogar o los negocios, la construcción de casas: no son fantasmas, tienen peso, forma y ubicación (Whitman, 2022: 150).

Recientemente recibí el encargo, por parte de la galería Picnic, de intervenir el pequeño espacio que posee en la calle Divino Vallés número 23 de Madrid. Una antigua lonja que, a lo largo de su historia, ha tenido diferentes usos, el último y contrastado, el de servir como almacén para el material de trabajo de un pintor de interiores.

Por el carácter del local, el cual mide 2 x 3 metros, y el propio espíritu de sus gestores, la naturaleza de los encargos que la galería ha venido realizando a los diferentes artistas, viene expresándose en forma de *site specific*, con la intención clara de desmarcarse de la idea de un *cuadro blanco* donde disponer obras del artista para ser mostradas, con independencia de su contexto expositivo.

Unos meses antes, había tenido la ocasión de desarrollar un trabajo en la Sala Rekalde (Bilbao) en donde tuve la oportunidad de gestionar la configuración de la sala y el desarrollo de diferentes dispositivos con el fin de ofrecer un lugar en los que se articularan personas, encuentros, workshops, reuniones, celebraciones y expresiones diversas². En definitiva, posibilitar materialmente esas experiencias, trabajar directamente en la cuestión de lo público. El planteamiento de la propuesta se concretó en una grada-escenario que albergaba actividades audiovisuales, charlas y actividades relacionadas, una pantalla soportada por una gran estructura de metal sobre la que se proyectaban diferentes piezas audiovisuales, diferente tipo de mobiliario y una mesa de taller destinada a las personas que iban a participar en un workshop dentro de la programación.

En dicha experiencia, pude ser testigo del servicio que desde la escultura puede desarrollarse hacia grupos de personas y la interrelación entre ellas. No sólo se trata de dar un lugar en el que sentarse, apoyar una herramienta de trabajo o proyectar una imagen, sino de construir en colectividad un tipo de experiencia sensible y reflexiva a través de un espacio estético. El paso por ERTIBIL 40 supuso mi primera inserción plena en este tipo de práctica fronteriza. Lo que allí sucedió y la manera en la que se tejieron las relaciones escultóricas con lo público dejó un poso de interés del cual nutrirme para futuras oportunidades en la investigación artística personal.

En el momento en el que los galeristas me hicieron llegar su interés en colaborar conjuntamente, yo estaba enfrascado en una lectura que, según he ido contrastando con mis amistades, es típicamente adolescente o, al menos, de primera juventud, dado el influjo que puede ejercer a la hora de alimentar un imaginario atravesado por el ímpetu propio de ese momento vital. En mi caso, con la mirada serena, igualmente propia de la mediana edad, la poesía desplegada por Walt Whitman en su *Hojas de hierba* tuvo también un efecto de seducción y de celebración de la naturaleza y del ser humano, su cuerpo, su destino en comunidad.

El valor de los objetos fabricados que pertenecen a nuestra cotidianidad, contemplados como productos del ingenio y el deseo tramados en imponentes máquinas industriales que lo transforman en utensilios culturales. Así como la exaltación de los oficios y las personas que, con determinación y esmero, los desempeñan como expresión de toda una herencia de saber y de hallazgos, fueron cuestiones que la lectura de Whitman alimentaba, sin apenas saberlo, el futuro proyecto para la intervención en la galería.

Mis aproximaciones a la idea de la escultura y su aplicación al diseño de objetos utilitarios han ido delimitando una línea de investigación en mi práctica artística que, de alguna manera, va recogiendo todo el aprendizaje que he ido acumulando en cuanto a los múltiples niveles de relación que se establece entre la necesidad de funcionalidad, el tejido productivo, las mediaciones entre diferentes actores que forman parte del proceso y, al mismo tiempo, sostenerse en “el juicio del deseo”. Un equilibrio complejo.

2. Con motivo de la celebración del 40 aniversario de la *Muestra Itinerante de Artes Visuales Ertibil Bizkaia*, se llevó a cabo ERTIBIL 40 (15-12-2022 / 09-02-2023), un evento a través del cual pensar sobre cuestiones ligadas a la transmisión en arte, el espacio público como ámbito de aplicación del saber en arte, la operatividad de la práctica artística para algo que lo fundamenta, esto es, la conciencia de lo común. A lo largo del programa planteado en Ertibil40, una cadena de significantes concretada en EL ACCESO - EL MEDIO - LO POLÍTICO - EL CUERPO - EL DESEO - LA CRÍTICA nos permitió establecer un diálogo sobre todo ello. Fue llevado adelante gracias a un equipo formado por Mawatres y Andrea Estancona (los cuales integran la asociación cultural Lekutan), Iván Gómez y Ion Macareno.

Con la luz inmortal y cristalina de la mercancía, del brillo metálico de la geometría, como enervado espectro de nadas hipotéticas, arte y diseño sienten la gravedad de su irreal; su evidencia de no ser es testigo del acto inocente de nacer, vagando de uno a otro mundo en un baile de transferencias. Es entonces cuando, sólo por un momento, abandonado al trajín de las volutas y las sustituciones, el deseo se distrae y descansa: sedente sedición, arte inerte. En instantes indiferentes, el diseño no es promesa de felicidad; en los ansiosos, revueltos, terribles, el diseño no es receta de felicidad. Y sin embargo, como algo que aún no se echa de más o que ya no se echa de menos, su presencia confiera belleza, aunque no la del usuario, sino la de quien en él es espectador de sí mismo (Moraza, 2000: 17).

Pienso que la idea de utilidad (en los términos en los que lo plantea, por ejemplo, Siah Armajani) es quizá un factor clave para estrechar esa distancia, a veces insalvable, que separa la experiencia artística y el espacio público, el espacio de lo cotidiano. El trabajo escultórico no se reconoce únicamente en una demanda de expresión material, sino que debe exceder y poner en cuestionamiento las realidades asumidas desde la cultura. Encuentro este punto de fricción altamente estimulante para seguir trabajando en mi práctica. Es por ello que me apetece explorar en profundidad esta línea de trabajo.

Se trataba de asegurar, mediante la cercanía del público, la utilidad real de la obra de arte. Por supuesto, esta utilidad podía ser, como en otras obras de Armajani, recreativa, formativa, espiritual: la obra debía servir no como un simple realce estético añadido al paisaje, aislado en sí mismo, o como la presuntuosa huella de la inspiración del artista que quiere transformar el lugar, sino como un espacio que debe pasar a formar parte del entorno o, en palabras de Armajani, del "vecindario", en el que rápidamente debe arraigarse y que sólo cobrará sentido por su uso (Jiménez-Blanco, 1999: 77).

La cuestión de cuál es la mejor manera de propiciar la integración del arte en la vida llega a nuestros días probablemente ya manoseada y hartamente discutida. Sin embargo, es igualmente cierto que cada generación se ve avocada a dar respuesta a la necesidad de poner al servicio de lo común todo el capital simbólico que procura la práctica estética y, como tal, debe elaborar sus propias formas reactualizadas desde la urgencia con el que éste impulso estético se manifiesta. Algo que caracteriza al arte y sus prácticas es la constante puesta en crisis de valores dominantes, su restitución/sustitución por unos nuevos que, una vez de ponerse en práctica y validarse, vienen a ser cuestionados y reemplazados. Así, sucesivamente, en una cadena cíclica que busca preservar formas que propicien experiencias estéticas congregadoras. Al mismo tiempo, tras dicho cuestionamiento, subyace una de las cuestiones más estimulantes y controvertidas a la hora de interrogarnos acerca del arte contemporáneo y su papel en la sociedad, como es el carácter político que el desempeño del saber en arte despliega y el alcance que tiene en sus contextos.

Sólo una complicidad social puede permitir la realización aún parcial, de un proyecto de fusión entre arte y vida. En la propia Rusia post-revolucionaria de Stalin, la inexistencia de esa complicidad desbaratará el proyecto constructivista. Y es la inexistencia de esa complicidad social lo que conducirá al confinamiento disciplinar del arte, o a su traducción estrictamente formal. Neoplasticismo, Bauhaus, Arte conceptual o Fluxus, son algunos de los proyectos artísticos modernos incapaces por sí solos de generar las expectativas y la implicación colectiva propugnadas por sus propios programas manifiestos (Moraza, 1994: 14).

En la etapa inicial de configuración del proyecto, de cara a procurarme un espacio conceptual, traté de establecer una serie de objetivos generales o intereses que me sirvieran como guía para centrar la intervención *in situ*:

- Poner en práctica el saber escultórico y su aplicación para la creación de espacios funcionales que recojan la vocación de uso y funcionalidad.
- Llevar a cabo una investigación en donde la escultura confronte con disciplinas como el diseño y arquitectura con la idea de proponer posibilidades estéticas y espacios activadores capaces de congrega actividades comunitarias. Se trataría de crear un espacio sujeto a la lógica del propio soporte escultórico.
- Se entiende este proyecto como un sistema que favorezca la exploración, a varios niveles, de lo que supone el trabajo en la cuestión de lo público desde la escultura y su potencial para ofrecer servicio comunitario.
- La intervención y su traducción formal trataría de ofrecer una mirada sensible y estética a través de su carácter utilitario.
- Se trataría de crear un amplio espacio sujeto a lógicas interdisciplinarias donde la arquitectura, el diseño y las artes plásticas convergen en sus propios límites.

A la vez que se planteaban estas premisas, la imagen de mesa y asiento aparecían con insistencia a la hora de abordar la propuesta, especialmente por toda la potencialidad que ambas encierran al poner en relación forma y cuerpo de manera contundente y su consecuente invitación a la performatividad. Igualmente, a nivel formal me podría dar ventajas a la hora de trabajar espacialmente gracias a los planos, niveles, subniveles, desplazamientos, etc. que pueden configurarse a partir de estos elementos. Así, en una deriva fluida, se presentó clara la idea de trabajar en un *Espacio de trabajo y lectura*³.

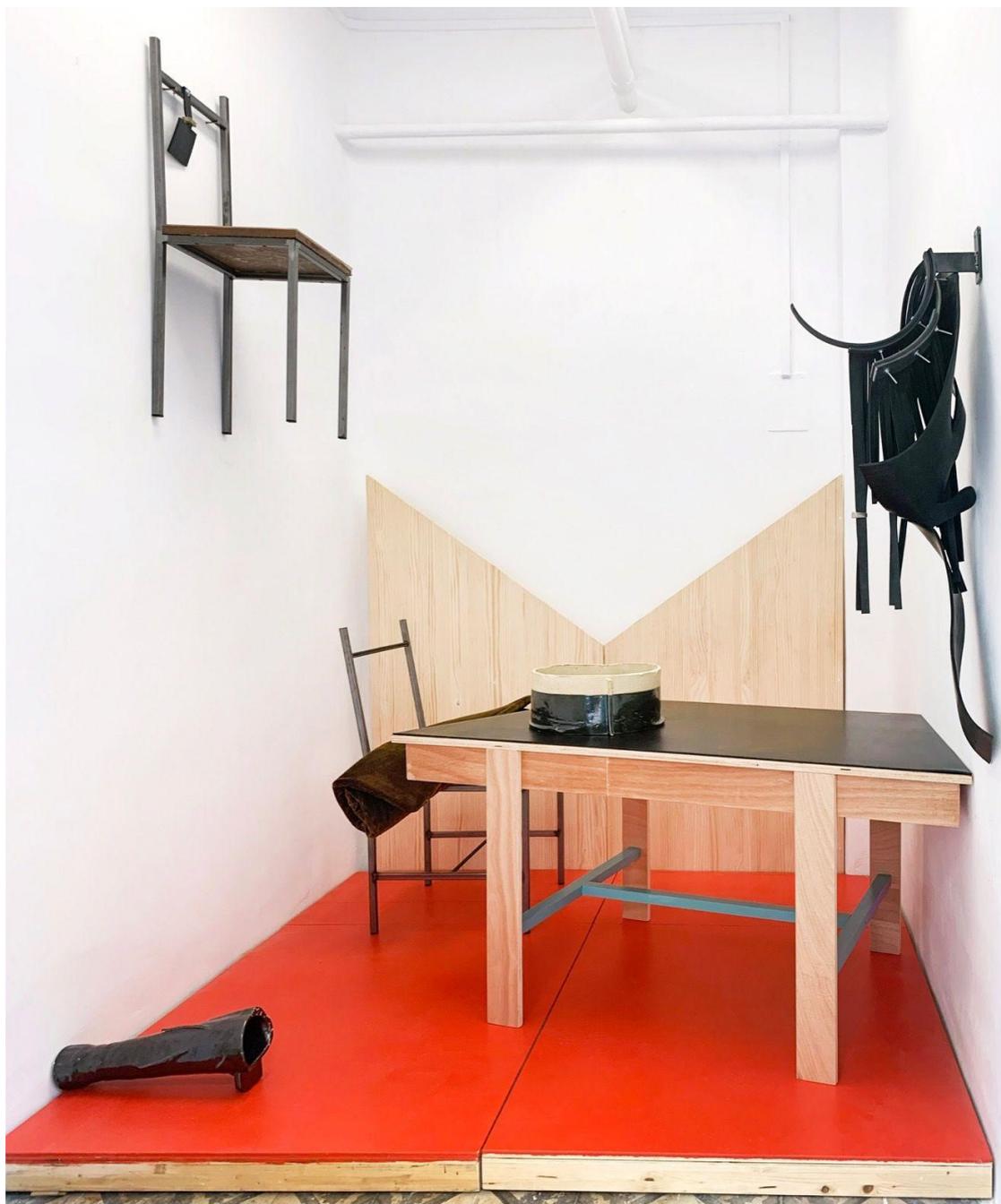


Figura 1
Vista general de la instalación *Espacio de trabajo y lectura* (2023)

3. La intervención se mostró en la galería Picnic durante el periodo de tiempo comprendido entre los días 16 de septiembre y el 20 de noviembre. Las visitas al espacio se tenían que realizar previa cita, abriéndose en 3 ocasiones la galería al público general.

Una mesa trapezoidal sobre la que colocar, inclinar, reposar, trabajar y leer. Ésta fue, concretamente, la primera imagen que recurriré a mi mente al recibir el encargo de Picnic. De igual modo, preveía un papel clave que desempeñar en el montaje *in situ*, en la configuración espacial del sitio y en generar el potencial dinámico que tensionara el espacio como material. Malevitch significa el único fundamento vivo de las nuevas realidades espaciales en el vacío del plano, que nos ha dejado una pequeña superficie, cuya naturaleza formal, liviana, dinámica, inestable, flotante, es preciso entender en todo su alcance. Oteiza la describió como Unidad Malevitch⁴.

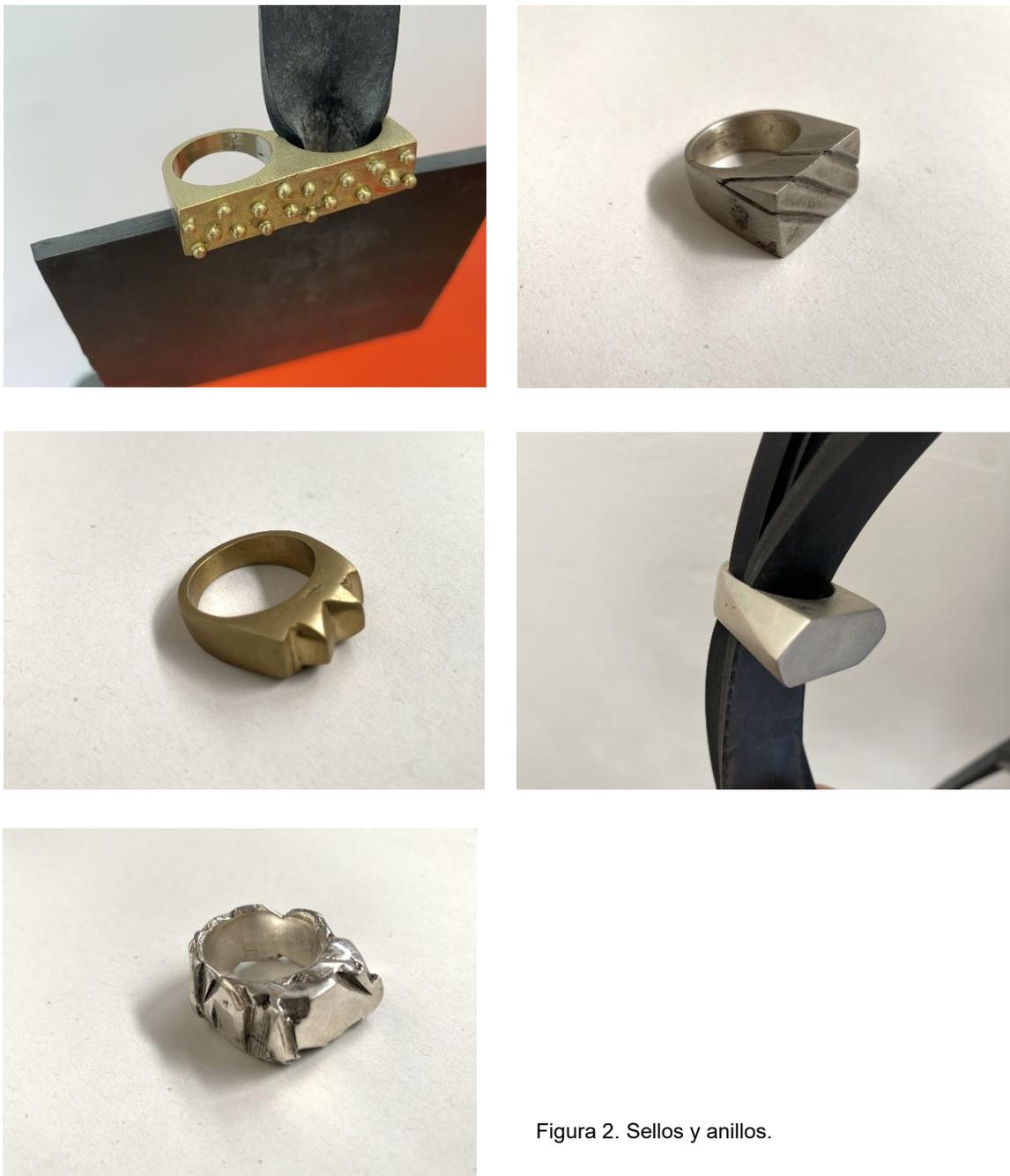


Figura 2. Sellos y anillos.

4. Jorge Oteiza, *Propósito experimental 1956-1957*. Oteiza en su laboratorio para una escultura dinámica ensayaba con lo que él llamaría Unidades Malevitch, planos irregulares (un cuadrado cuyo uno de sus lados es diferente de 90 grados) generando diferentes combinatorias entre ellos.

Algo que atraviesa la instalación sería la integración de diferentes piezas que remiten a la idea de joya, en forma de sellos y anillos inspirados en la cultura urbana. Desde hace varios años me encuentro explorando esta línea de investigación que me posibilita, nuevamente, incorporar intenciones en torno a la portabilidad de la escultura usando el cuerpo, las manos en este caso, y el trabajo en diseño, manteniendo estas piezas en las fronteras de lo ponible, como objeto de moda y complementación, y lo escultórico. En esta ocasión, los sellos de plata y latón forman parte de los materiales con los que se han realizado algunas de las esculturas en el proyecto. Esta incorporación a la escultura vendría dada, necesariamente, por un material blando (en alusión a la carne) y en el cual pudiese encajar como si se tratara de dedos que, en esta ocasión, se concretó en la utilización del caucho de color negro hecho tiras.

De cara al montaje, este cobraría enorme importancia. Lo que uno tiene proyectado en su mente en relación a esta fase nunca ocurre, lógicamente. Es este momento del proceso lo que ilustra más claramente la interdependencia de la escultura con el lugar. Se trata del instante en el que se definen horizontes, profundidades, jerarquías, niveles que desvelan la capacidad dinámica y espacial de un conjunto estructurado. Una tarima roja que zonifica el suelo y lo eleva, una silla sosteniéndose en la pared a dos metros y medio de altura, la mesa confrontando en diagonal con el muro, un plano recortado en “V” al fondo... todo ello dándose en una sucesión de acontecimientos inducidos.

Con todo, se debe señalar que esta propuesta escultórica, cuyo último objetivo es el de ensayar una escultura pública, encuentra precisamente en este punto una posible contradicción, ya que la propia naturaleza del lugar limita su uso y acceso. Es por ello que en todo momento se trabajó para una posibilidad ciertamente lejana, sin capacidad real de darse en su plenitud. Sin embargo, se incorpora así a nuestro imaginario un nuevo ejercicio para la práctica escultórica en términos de dar lugar.

BIBLIOGRAFÍA

- ARVATOV, Boris. *Arte y producción. El programa del productivismo*, Madrid: Alberto Corazón Editor, Comunicación Serie B, 25, 1973.
- BOKOV, Anna. *Avant-Garde as Method. Vkhutemas and the Pedagogy of Space. 1920-1930*, Zurich: Park Books, 2020.
- COLÓN, Luis C. *Las vanguardias artísticas y la enseñanza en la Rusia de los años 20*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002.
- JAN-MAGOMEDOV, Selim. “De Lenin a Stalin. Las etapas de la construcción socialista, Constructivistas, *AV Monografías*, 29, 1991; pp. 16-21.
- JIMÉNEZ-BLANCO María D. *Mesa de picnic para Huesca. Siah Armajani o la sensatez del idealista*, en: catálogo *Siah Armajani*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.
- KIAER, Christina. *Imagine. No possessions. The socialist objects of russian constructivism*, Cambridge: MIT Press Book, 2005.
- KRINSKY, Vladimir. “Vyvody o Konstruktsii en: Selim O. Khan-Magomedov, *Ratsionalizm*, Moscow: Arkhitektura, en: A. Bokov, *Avant-Garde as Method. Vkhutemas and the Pedagogy of Space. 1920-1930*, 1 ed., Zurich: Park Books, 2007; p. 104.
- MORAZA, Juan L. “Diseño Deseo”, en: Catálogo de exposición *Indoméstico*, Bilbao: Imatra, 2020.
- MORAZA, Juan L. *Ornamento y Ley*, Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1994.
- ROWELL, Margarit; BADIOLA, Txomin. *Jorge Oteiza Propósito experimental*, Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1988.
- TARABUKIN, Nikolai. *El último cuadro. Del caballete a la máquina*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.
- WHITMAN, Walt. *Hojas de hierba*, Barcelona: Austral Poesía, 2022.