



# Los límites de un espacio vacío y poético

Entrevista con Richard Serra

Miguel Ángel Muñoz

LA PROPUESTA QUE SIEMPRE HACE EL ESCULTOR Richard Serra (San Francisco, 1939) al espectador es la de vivir una experiencia única, sorprendente. No podía ser otra la de este proyecto magnífico, obra de encargo excepcional, titulada *La materia del tiempo*: una instalación integrada por ocho esculturas de gruesas planchas de acero inoxidable, de formato monumental y de intención topológica, que convierten la sala 104 del Guggenheim de Bilbao –de 130 metros de longitud por 30 de ancho– en un asombroso *continuum* de escultura, espacio que el espectador recorre *ad libitum*, penetrando hasta el corazón abierto de las obras (torsiones espirales y elípticas, curvas cónicas, esferas y secciones de cuarto de círculo) a través de sus estrechos y oscuros pasadizos, o rodeándolas como a ferrosas construcciones ingenieriles, sintiendo en la mirada y en la piel que uno mismo forma parte de este imprevisto “paisaje” que provoca sensaciones de sinestesia (movimiento y equilibrio), panorama que resulta tan escultórico por la rotundidad de sus masas, por la fuerza de gravedad de sus materiales y por la imponente presencia de sus formas. Serra no sólo ha renunciado a la identidad histórica de la escultura, que no es otra que afrontar artísticamente la gravedad, sino que, de manera simultánea, lo ha hecho sometiéndola a todos los desafíos, conceptuales, físicos y materiales.

Serra es sin duda el escultor vivo más importante e influyente de la segunda mitad del siglo xx. Existe obra suya en casi todos los museos del

mundo, obra que le ha valido infinidad de premios, como el León de Oro de la Bienal de Venecia y el Príncipe de Asturias de las Artes 2010, entre muchos otros. Las más de cien exposiciones individuales que ha presentado en casi todo el mundo han sido ejes claves para entender la escultura contemporánea; entre éstas sobresalen las realizadas en la Documenta de Kassel, Alemania, 1976; en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1982; Museo Reina Sofía, Madrid, 1992; Museo Guggenheim, Nueva York, 1993, y Guggenheim, Bilbao, 1999; Centro de Arte Hélio Oiticica, Río de Janeiro, Brasil, 1998; Museo de Arte Contemporáneo, Los Ángeles, 1998, Museo Nacional, Luxemburgo, 1999; Arthur M. Sackler Museum, Cambridge, Massachusetts, 1999; en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, 2006, entre muchos otros.

Richard Serra celebró cuarenta años de creatividad artística, y el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) le dedicó una retrospectiva para revisar toda la trayectoria de este genio del espacio y del tiempo. Aquí presentó tres nuevas esculturas: *Band*, una espiral de 21 metros de recorrido; *Torqued Torus inversión*, donde sintetiza su experimentación con las torsiones del acero y *Sequence*, dos espirales conectadas entre sí, y, donde el artista logra romper con toda referencia espacial. Cada escultura, compuesta por placas que se yuxtaponen o superponen, sin que intervengan en absoluto los modos habituales de fijación (soldado, remaches...), modifica cualitativamente el espacio ocupado. Se trata de una fuerza expresiva del acero en bruto, acelerada por las placas de varios metros de largo, pues con Serra la escultura se convierte en la deconstrucción de ésta; es decir, hacer se convierte en deshacer.

— *En diversas conversaciones que hemos tenido, incluso junto con Eduardo Chillida, usted siempre ha dicho que le interesa menos la forma que la experiencia: ¿por qué?, recordará que ambos expusieron en el Museo Guggenheim de Bilbao en 1998.*

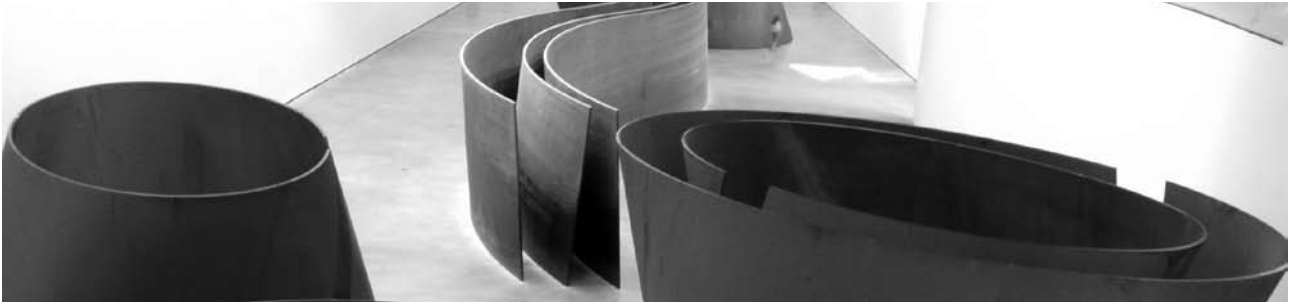
Sí, lo recuerdo perfectamente. Siempre he sostenido que la experiencia sólo ocurre a partir de la forma, y por eso tiene que estar concebida. Cuando uno experimenta la forma, no la experimenta en su totalidad, porque no hay manera de registrarla totalmente como imagen. El potencial de la pieza está trabajado hasta el milímetro en tanto estructura de la forma. Es decir, cada una de mis piezas es para mí un reto, una experiencia inédita, y cuando se concreta la idea, es cuando le doy su forma.

— *Su trabajo requiere de una cantidad de cálculos, dimensiones, y matemáticas impresionantes, ¿cómo proyecta sus esculturas?*

No lo creo. Más bien, lo que requiero como primer paso son modelos, y si esos modelos funcionan a escala, si mantienen el equilibrio, si cubren mis necesidades, es entonces cuando los ingenieros dan el sí para realizar la obra. Mis esculturas se sostienen cada una de forma individual sobre el borde de una plancha de metal; por ello debe haber un equilibrio inherente a cada material. Es algo que los ingenieros llaman potencial de volcadura. Es cuando llevas a una pieza a la posición máxima antes de volcar.

— *¿Le gusta intervenir en los materiales?*

No me gusta interferir en el material, no sólo en el hierro, tampoco en mis obras en papel. El material tiene su propio tipo de oxidación o gestación... No me



interesa tocarlo, ni mucho menos pintarlo en el caso de mis esculturas, ya que jamás las he pintado.

— *¿Es un principio moral o estético?*

No me interesa la verdad del material, pues no creo que sea un axioma. Es simplemente mi forma de verlo y descubrirlo. Con esto quiero decir que se puede impedir que un tronco de madera respire cubriéndolo con pintura, y eso es algo que siempre he evitado. Es más que una cuestión de moral o estética, es una cuestión de preferencia.

— *¿Cuál es su relación con los materiales, en especial con el hierro?*

El acero se trabaja pictórica y compositivamente como un *collage*. Los grandes maestros de la escultura moderna —Julio González, Picasso, Smith—, utilizaban la soldadura como una forma de pegar y ajustar las partes que por su estructura no eran independientes. Y se mantuvo incluso una práctica aún más arcaica: dar forma a través de la talla y la fundición, y hacer figuras de bronce huecas. Ocuparse del acero como material de construcción en términos de masa, peso, contrapeso, capacidad de carga, ha sido algo separado de la historia de la escultura, al tiempo que ha marcado la historia de la tecnología y la construcción industrial. Esto es lo que me interesa, y por eso las posibilidades del acero para desarrollar mi obra, en una solución no sólo artística, sino también tecnológica, que le da el sentido que me interesa, pues tengo la necesidad constante de hacer grandes piezas para trasgredir a la materia.

— *¿Otro punto importante en su obra es la relación que guarda con la geometría?*

No soy un matemático. Pero por otro lado, siempre me ha interesado la topología, me interesan las

superficies y su dirección. Creo que cuando paseas alrededor de algunas de mis piezas, nunca llegas a captar una sensación de conjunto, pues cada una intenta ser única. Es imposible entender o captar los volúmenes curvados que sobresalen o se alejan de ti desde el exterior. Las piezas nunca se te entregan como una forma completa. Cada escultura la tienes que caminar, ver, descubrir y entender la fuerza no sólo del vacío, sino todo el conjunto de reflexiones que me interesan. Aunque todo es un conjunto, y al mismo tiempo, un mismo lenguaje.

— *¿Considera importante el instinto en una obra de grandes magnitudes como la suya?*

Desde luego. Creo que tienes cierta necesidad de seguir tu instinto al hacer las formas y normalmente una forma conduce a otra. Tienes necesidad de seguir el instinto de curiosidad sobre lo que no conoces. Empiezas explorando áreas que no conoces. Te encuentras queriendo hacer algo que no has visto antes. No tendría mucho sentido hacer algo que ya conoces.

— *En 1972 presentó en la Documenta, en Alemania una serie de esculturas minimalistas. A partir de ahí su obra también se ha vuelto un laberinto penetrable de acero, ¿lo cree?*

Las que presenté en Documenta se titularon *Circuit*, cada escultura permitía caminar en su interior. Desde entonces he tratado de llevar al espectador al interior de mis piezas, de naves, de barcos, no de espacios arquitectónicos. El contenedor se ha trasladado de la arquitectura a la escultura misma. El espectador al caminar por dentro de las esculturas se convierte en su contenido. Hay un solo camino, aunque hay cierta inquietud sobre adónde te llevará, pero no te ves en la situación de sentirte perdido en el espacio o equivocar la dirección para encontrar la salida. Además, mis pie-

zas tienen mucho que ver con el movimiento corporal y con el tiempo.

— *Siempre ha insistido más en la experiencia de la pieza desde su interior, pero también es deslumbrante caminar a su alrededor, y desde luego, desde su interior.*

Creo que cuando paseas alrededor de ellas, nunca llegas a captar una sensación de conjunto. Es necesario recorrer físicamente más de 18 metros de una plancha móvil. Captar el volumen curvado que sobresale o se aleja de ti, ya que es imposible descubrirlo desde el exterior. La pieza nunca se te entrega como una forma completa. Desde su interior parece en cierto modo más fácil entender la forma volumétrica que te rodea.

— *¿Qué le preocupa más de una escultura: su lenguaje estético o la comprensión del espacio?*

Me interesan las distintas maneras de enfocar el volumen como sustancia y el movimiento de torsión, la tasa de torsión y la comprensión del espacio. Esto lo puedes ver aquí en la pieza que hice para el Guggenheim Bilbao, donde estuvimos con Eduardo Chillida, que ambos expusimos al mismo tiempo. Por otra parte, creo que si se va a explicar algo mediante el lenguaje, en la tradición oral, no es algo experimental. Yo trato de enganchar al espectador lo suficiente como para que vea y entienda lo que trato de decir con mi obra. Aunque muchos suelen buscar una relación con lo trascendente. Yo no, pues nunca he relacionado mi obra con la noción de lo sublime.

— *En sus obras monumentales la curva causa una impresión de “ilusión” de los límites. Por ejemplo, es sorprendente su obra Equilibrio (1970), ¿cómo desarrolla ese punto de equilibrio y de dirección escultórica al extremo?*

Bueno, siempre me ha interesado desafiar al espacio.

Por otra parte, la idea de romper con los límites de la arquitectura, de la escultura, y desde luego, del espacio donde voy a colocar mi pieza. No niego la intuición, pero es el pensamiento el que explica la invención, el cambio de lenguaje.

Por otra parte, creo en cierta necesidad de seguir tu instinto al hacer las formas y normalmente una forma conduce a otra. Tienes necesidad de seguir el instinto de curiosidad sobre lo que no conoces. Empiezas explorando áreas que vas descubriendo en tu camino como artista. Ése quizá sea un valor del arte: hacer algo que no has visto antes.

— *Hoy día usted es considerado junto con Eduardo Chillida, Pablo Palazuelo y Antony Caro uno de los escultores más importantes de la segunda mitad del siglo xx. ¿Le gusta la idea?*

Desde luego, no. Yo sigo trabajando como el primer día que decidí ser artista...

Bilbao, España, 2006 