

Richard Serra

San Francisco, 3 de noviembre de 1939
Vive y trabaja en New York y en Nueva Escocia

"El barco pasaba por una transformación de peso inexorable a estructura flotante... recuerdo mi temor y mi sorpresa en ese momento... y ha devenido un sueño recurrente"

"El mayor quiebre en la historia de la escultura del siglo XX aconteció cuando el pedestal fue removido y ella se alejó del monumento o del *memorial*".

Escultor estadounidense, célebre por sus obras minimalistas y sus esculturas creadas para lugares específicos, así como por los extraños procesos que utiliza para elaborarlas partiendo de materiales industriales tales como plomo, acero y hormigón. Su padre era alineador en un astillero de San Francisco; su oficio era curvar acero bajo intensa presión. Siendo joven, el artista trabajó en varias fundiciones de acero de Bay Area. Su relación con lo tectónico se inicia con los puentes del lugar, conciente de su peso, equilibrio, graveada y gracia. La gran importancia que concede a la naturaleza física de los materiales y a su peso gravitacional habría de caracterizar e inspirar gran parte de su obra posterior. Utilizando materiales poco frecuentes, como el caucho, que colgaba en tiras en las paredes de las galerías, y plomo fundido, que arrojaba en el ángulo entre la pared y el suelo, Serra dedicó especial atención al proceso mediante el cual se forman los materiales, y también a sus reacciones ante condiciones externas como la gravedad o la temperatura. Considerando que estas primeras obras seguían teniendo mucho de la tradicional relación de figura-fondo con el suelo o la pared, Serra, en 1969, empezó a moverse en otra dirección. En la década de 1970 realiza trabajo de carácter monumental, utilizando acero trabajado en caliente para crear esculturas interiores y exteriores de grandes dimensiones, cuyo tamaño y sencillez le confieren una presencia abrumadora. Desde entonces ha trabajado sobre todo en acero, un material asociado habitualmente con la arquitectura y la ingeniería, disciplinas en las que el artista han buscado una comprensión de los orígenes de la escultura. Con la introducción del acero como material, la escala de su obra aumentó de manera espectacular. Ya no podían seguir considerándose objetos discretos; su significado y composición no pueden separarse del entorno, y el espectador no puede verlos como un todo sin un examen peripatético.

1961. Se gradúa como Bachellor in Arts, especializado en Filología Inglesa, en la Universidad de California, Berkeley y Santa Barbara.

1964. Culmina su postgrado en Bellas Artes en la Universidad de Yale.

1965. Recibe una beca de estudios en el exterior de la Universidad de Yale, con la que pasa un año en París.

1966. La beca Fullbright le permite transcurrir otro año en Florencia, tras el cual se establece en New York.

1967-1969. Recopila una lista de verbos (*vaciar, plegar, salpicar, enrollar, apoyar, cortar, doblar*) que pudieran asociarse con el proceso de esculpir y que describen muchos de los procesos utilizados por el artista a lo largo de su carrera, utilizando sus propias manos o mediante métodos de fabricación industriales. A partir de dicha lista creó cerca de un centenar de esculturas en plomo y, muy pronto, obras en las que lo esencial era el proceso.

1970. Realiza una visita de seis semanas a Japón, donde conoce los jardines Zen de Kyoto y de los cuales surge su interés por una experiencia perceptual contingente al movimiento a través del espacio y el tiempo y, en palabras de Serra, al "**recuerdo y la anticipación**": en el jardín Zen no existe una perspectiva fija. La influencia de este viaje es evidente en muchas de sus obras posteriores, cuya perspectiva exterior no da ninguna pista sobre la forma interior.

1996-1999. Realiza su serie de **Torqued Ellipses**.

Algunos trabajos del artista

Cinturones (1966-1967, Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York). Entre sus primeras obras se encuentra una serie de montajes realizados en neón y caucho. El crudo resplandor de los tubos de neón contrasta con la blanda inanimidad de los cinturones de cuero vulcanizado, suspendidos en grupos secuenciales a lo largo de la pared.

Hand Catching Lead -La mano que coge plomo-, **Hands Tied** -Manos atadas- (1968). Se trata de dos destacables ejemplo de la serie de películas realizadas a fines de la década de 1960, que se centran en la ejecución de tareas sencillas repetidas hasta la saciedad. Presentan un paralelismo con las películas de Andy Warhol, en las que la cámara enfoca detenidamente un único objeto, y con todo el proceso, que es parte esencial en la obra escultórica de Serra.

One Ton Prop (House of Cards) -Apeo de una tonelada (Castillo de naipes)- (1968-1969) Formada por cuatro planchas de plomo que mantienen la verticalidad por la fuerza de su propio peso al apoyarse unas sobre otras, Serra empezó a interesarse por la naturaleza tectónica de la escultura. Al igual que con las obras que reflejaban el proceso de su creación, seguía siendo visible la naturaleza de su construcción. En su serie de obras de apeos, Serra hizo patentes los principios del equilibrio y la gravedad y su papel elemental en la producción escultórica. A pesar de la flexibilidad del plomo y de su gran peso, estas obras están llenas de tensión; la aparente inestabilidad de los elementos crea un conflicto entre el miedo a que se derrumbe la pieza y la comprensión de las leyes de la física.

Splashing (*Salpicadura*, 1969, Leo Castelli Gallery, New York). Este trabajo fue realizado arrojando plomo derretido en el ángulo formado por una pared y el suelo para que el metal se estrellara antes de solidificarse.

Berlin Block for Charlie Chaplin (1977, Berlin).

Terminal (1977, Bochum, Alemania Occidental)

St. John's Rotary Arc (1980, Manhattan, cerca de la salida del túnel Holland) es una sección de circunferencia de un círculo imaginario de ca. 250 m. que señala un espacio, el centro de un círculo de tráfico visto pero raramente atravesado por los transeúntes. Dado que solo parte de estas esculturas puede ser vista desde un punto aventajado, requieren que el espectador pase tiempo con ellas, caminando, observando, recordando y anticipando. Cambian a la vista del espectador en cada paso que da, incrementado su conciencia de su relación con la escultura y con el espacio que lo circunda. Serra busca involucrar al espectador en su obra, tanto espacial como temporalmente

Tilted Arc (1981, ca. 36 x 4 m.), una de las esculturas más espectaculares creadas por Serra para un lugar específico, lamentablemente destruida¹.

Twain (1982, St. Louis)

Clara-Clara (1983, Paris). Dos secciones idénticas de un cono emplazadas lado a lado con una sección invertida, de manera tal que la inclinación de las dos secciones está en la misma dirección, lo que produce un efecto de velocidad y movilidad.

Carnegie (1984-1985).

El Muro (1985, Plaza de la Palmera, barri de la Verneda, nucli històric de Sant Martí de Provençals, Barcelona, 52 x 3 m.). Ubicada en el terreno de una antigua fábrica de la que sólo queda la chimenea, dos láminas concéntricas de hormigón armado dividen el espacio.

Torque (1992, Saarbrücken. Alemania)

Charlie Brown (1999; patio de un edificio de oficinas de San Francisco, ca. 20 m.). El nombre de la obra es un homenaje a Charles Schultz, creador de la tira cómica *Peanuts* (*Snoopy*)².

Vortex (2002, Modern Art Museum. Fort Worth).³

El pensamiento del artista. La Conferencia de Yale, 1990

El artista norteamericano Serra alcanzó notoriedad en primera instancia a fines de la década de 1960 con obras tridimensionales que explotaban las propiedades innatas de materiales pesados. Sus trabajos característicos de las décadas de 1970 y 1980 fueron configuraciones relativamente simples de unidades de acero, ubicadas y dispuestas de manera tal que se estableciese un dramático y a menudo amenazante presencia en relación con el entorno físico y psicológico del espectador. Gran parte de su producción ha sido de emplazamiento específico⁴, y en ella ha habido una tendencia a aumentar la escala en relación con el dominio de los medios por parte del artista. La intención confesa de esta obra es que mantuviese una presencia crítica o una diferencia en relación con su contexto, en lugar de ser elegida colectivamente sea como decoración o como soporte de algún propósito institucional. En marzo de 1989, el enorme *Arco Inclinado* de Serra que había sido encargado diez años antes para la Plaza Federal de New York, fue removido de allí por una agencia del gobierno. En el proceso de remoción, la obra fue destruida. Una cuestión de principios planteó si esto fue una implementación justificable frente a juicios críticos adversos o una supresión injustificable del derecho de libre expresión -en efecto, un acto de censura-. Esta cuestión fue ampliamente debatida en la prensa y procesada en la Corte Estadounidense del Distrito, donde se juzgó que la decisión de remover el *Arco Inclinado* estaba justificada hasta el punto de que

¹ Ver más adelante la problemática suscitada por este trabajo.

² Véase video sobre esta obra en <http://www.pbs.org/art21/artists/serra/>

³ Todos estos datos han sido tomados de:

<http://www.epdip.com/pintor.php?id=2685>

<http://www.lukor.com/literatura/05050705.htm>

<http://www.pbs.org/art21/artists/serra/>

<http://www.mbergerart.com/serra/about.htm>

http://www.arts.arizona.edu/are476/files/tilted_arc.htm

⁴ El término utilizado en inglés es *site-specific works*.

estaba motivada por una carencia de atractivo estético de la obra. La conferencia de Serra tuvo lugar en la Universidad de Yale en enero de 1990, durante los inicios de esta controversia. Fue publicada en *Kunst & Museumjournaal* (Amsterdam). Vol. I, N° 6, 1990, p. 23-33, de donde está tomado el siguiente extracto (por atenta autorización de Richard Serra)⁵.

Mi temprana decisión, la de construir en acero obras de emplazamiento específico, me llevó fuera del estudio tradicional. El estudio ha sido reemplazado por el urbanismo y la industria. Dependo del sector industrial para construir mi obra, de ingenieros estructurales y civiles, de agrimensores, obreros, transportistas, andamios, trabajadores de la construcción, etc. Fábricas de acero, astilleros y plantas de fabricación han devenido mis extensos estudios camineros. Comencé a trabajar en fábricas de acero cuando tenía diecisiete años para costear mi educación. Estas fábricas proveyeron entonces una fuente material, de inspiración, de fabricación y de construcción.

Generalmente analizo la capacidad de una fábrica, de una planta, de un fabricante; estudio su equipamiento, miro su procesamiento de los materiales, su manufactura de los productos, estudio sus herramientas, si son una fragua, un rodillo, un freno, si están realizando lingotes, morros, turbinas, carcazas o pistones. Sea lo que fuere hecho y cómo es hecho se convierte en un manual de mi interés. Considero sus procesos más avanzados y cómo puedo interactuar con ellos. Intento extender su potencial instrumental en relación con lo que necesito llevar a cabo. Estar capacitado para ingresar en una fábrica de acero, un astillero, una planta térmica y extender tanto su trabajo como mis necesidades es una manera de devenir un productor activo dentro de una tecnología dada, no un manipulador o un consumidor de un producto industrial ya dado.

La historia de la escultura soldada en este siglo ha tenido poca influencia sobre mi obra. La escultura más tradicional hasta mitad de siglo estaba basada en una relación de la parte con el todo. La mayor parte de las soldaduras han sido una manera de encolar y ajustar partes cuya estructura interna era no-autoportante. Esto está claramente evidenciado en la mayor parte de la escultura moderna, sea ella González, Picasso, Smith o Calder. Trabajar con acero no como un elemento hacedor de imágenes sino como un material constructivo en términos de masa, peso, contrapeso, capacidad de soporte de carga, punto de carga, compresión, fricción y estática, ha estado totalmente divorciado de la historia de la escultura, aunque ha encontrado aplicación directa en las historias de la arquitectura, de la tecnología y de la construcción industrial. Es la lógica de torres, presas, silos, puentes, rascacielos, túneles, etc... La gran mayoría de los escultores han ignorado los resultados de la revolución industrial, reprobando investigar estos procesos y métodos fundamentales de la fabricación, ingeniería y construcción del acero. Por lo tanto, los constructores que he observado han sido aquellos que exploraron el potencial del acero como uno de los materiales más avanzados para la construcción: Roebbing, Maillart, Mies van der Rohe.

En la mayor parte de mi obra, los procesos de toma de decisión y construcción están revelados. Las decisiones materiales, formales, contextuales, son autoevidentes. El concepto de escultura de emplazamiento específico no tiene nada que ver con la opinión o la creencia. Es un concepto que puede ser verificado en cada caso. El proceso de concepción puede ser reconstruido y la especificidad de una obra en relación con su emplazamiento puede ser medida por sus efectos sobre el emplazamiento. El hecho de que el proceso tecnológico está revelado despersonaliza y desmitifica la idealización del oficio de escultor. La obra no entra en el reino ficticio de lo "maestro". Quisiera, lo más pronto posible, tener disponible la obra para la inspección de cualquiera. La evidencia del proceso puede devenir parte del contenido. No es que sea el contenido, sino que es discernible para cualquiera que quiere involucrarse con ese aspecto de mi proceso de trabajo. Mis obras no significan ninguna auto-referencialidad esotérica. El problema de la auto-referencialidad no se plantea una vez que una obra ingresa al dominio público. La cuestión es cómo la obra altera el emplazamiento, no la persona del autor.

Las obras de emplazamiento específico tratan con los componentes ambientales de lugares dados. La escala, el tamaño y la locación de las obras de emplazamiento específico están determinados por la topografía del emplazamiento, sea éste un recinto urbano, paisajístico o arquitectónico. Las obras devienen parte del emplazamiento y reestructura tanto conceptual como perceptualmente la organización del emplazamiento. Mis obras nunca decoran, ilustran o representan un emplazamiento.

La especificidad de las obras orientadas a un emplazamiento significa que están concebidas para su locación, dependientes e inseparables de ella. La escala, el tamaño y la ubicación de los elementos escultóricos resultan de un análisis de los componentes ambientales particulares de un contexto dado. El análisis preliminar de un emplazamiento dado toma en consideración no sólo las características formales sino también las sociales y políticas del emplazamiento. Las obras de emplazamiento específico manifiestan invariablemente un juicio de valor acerca del más amplio contexto social y político del cual son parte. Basadas en la interdependencia de obra y emplazamiento, las obras de emplazamiento específico dirigen de manera crítica el contenido y el contexto de su emplazamiento. Las soluciones de emplazamiento específico demuestran la posibilidad de ver la simultaneidad de las relaciones recientemente desarrolladas entre escultura y contexto. Una nueva orientación conductual y perceptual con respecto a un emplazamiento demanda un nuevo ajuste crítico a la propia experiencia del lugar. Las obras de emplazamiento específico engendran en primera instancia un diálogo con sus alrededores. Las

⁵ Con este epígrafe se presenta esta fuente en el trabajo de **HARRISON, Charles, WOOD, Paul (ed.) [1992]. *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Reprint. Oxford; Cambridge: Blackwell, 1994.**

obras de emplazamiento específico enfatiza la comparación entre dos lenguajes separados (su propio lenguaje y el lenguaje de sus alrededores). A diferencia de las obras modernas que dan la ilusión de ser autónomas respecto de sus alrededores, y que funcionan críticamente sólo en relación con el lenguaje de su propio medio, las obras de emplazamiento específico enfatizan la comparación entre dos lenguajes separados que pueden, por lo tanto, usar el lenguaje de uno para criticar el lenguaje del otro. Citando a Bertrand Russell acerca de este problema: "Cada lenguaje tiene una estructura acerca de la cual uno nada puede decir en ese lenguaje. Debe haber otro lenguaje, tratando con la estructura del primero y procesando una nueva estructura acerca de la cual uno no puede decir algo excepto en un tercer lenguaje, y así sucesivamente".

La intención explícita de las obras de emplazamiento específico es alterar su contexto. Le Corbusier comprendió esto tan tempranamente como en 1932. En una carta a Victor Nekrasov escribió: "Tienes en Moscú, en las iglesias del Kremlin, muchos frescos bizantinos magníficos. En ciertos casos, estas pinturas no socavan la arquitectura. Pero no estoy seguro de que tampoco le aporten algo; éste es todo el problema del fresco. Acepto el fresco no como algo que enfatiza al muro sino, por el contrario, como un medio para destruirlo violentamente, para remover cualquier noción de su estabilidad, peso, etc. Acepto el *Juicio Final* de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, el cual destruye el muro; y acepto también el techo de la Capilla Sixtina, que distorsiona completamente la noción misma de techo. El dilema es simple: si el muro y el techo de la Capilla Sixtina estaban destinados a ser preservados como configuraciones, no deberían haber sido pintados con frescos, lo que significa que alguien quiso remover para siempre su carácter arquitectónico original y crear alguna otra cosa, lo cual es aceptable".

Este concepto debe ser comprendido y protegido. No obstante, las cuestiones conceptuales de las obras de emplazamiento específico permanecen problemáticas. La especificidad de emplazamiento no es un valor en sí misma. Las obras que son construidas dentro del marco contextual de instituciones gubernamentales, corporativas, educativas y religiosas corren el riesgo de ser leídas como muestras de esas instituciones. Una manera de evitar la co-opción ideológica es elegir emplazamientos restantes que no puedan ser objeto de malinterpretación ideológica. No obstante, no hay emplazamiento neutral. Todo contexto tiene su marco y sus matices ideológicos. Es un asunto de grado. Pero hay emplazamientos donde es obvio que la obra artística⁶ está siendo subordinada a/ acomodada a/ adaptada a/ subordinada a/ prescrita a/útil a... En tales casos es necesario trabajar en oposición a las restricciones del contexto, de manera tal que la obra no pueda ser leída como una afirmación de ideologías cuestionables y poder político. No estoy interesado en el arte como afirmación o en el arte como manifestación de complicidad.

Pienso que si la escultura tiene potencial alguno en absoluto, tiene el potencial de trabajar en contradicción a los lugares y espacios donde es creada. Estoy interesado en trabajar donde el artista es un hacedor de "anti-entornos". Esto es imposible si la escultura es construida en el estudio, luego sacada de él y ajustada a un emplazamiento. No se puede construir obra en un contexto e indiscriminadamente emplazarla en otro. Los objetos portátiles transportados de un lugar a otro a menudo fracasan por esta razón. La historia de la escultura pública moderna ofrece incontables ejemplos de estas locuras ajustadas a un emplazamiento. Un ciervo de hierro sobre un frente de césped tiene más significancia contextual que muchas de las esculturas ajustadas a un emplazamiento y arbitrariamente dispuestas. Debo decir que no he escapado completamente a este dilema, desde el momento en que recibo pocos encargos de emplazamiento específico pero tengo el deseo de trabajar continuamente.

Los proyectos para emplazamiento específico de gran escala que no permiten una reventa casi nunca son considerados una inversión digna. Por esa razón, el concepto de emplazamiento específico y esponsorio corporativo son antitéticos. El esponsorio corporativo de las artes engendra oportunismo económico y refuerza sabrosas convenciones artísticas. Los artistas que aceptan gustosamente el sustento corporativo se someten igualmente al control corporativo. En efecto, devienen creadores-títere. Sus manos y sus mentes están accionados por hilos externos: suministro sobre demanda, alojamiento con consentimiento. Las obras artísticas solventadas corporativamente son a menudo publicitadas como servicios públicos. *Slogans* tales como "arte para la gente" enmascaran el cinismo de la manipulación comercial y política, que querría hacer creer que todos vivimos en una homogénea sociedad de consumidores. Las desigualdades culturales y educativas basadas en la desigualdad económica son una realidad que necesita ser revelada y no encubierta por una noción populista de arte para la gente. Esta aspiración del arte no puede servir y por lo tanto reafirmar el *statu quo* distribuyendo productos que dan a la gente lo que quiere y supuestamente necesita. El *marketing* está basado sobre esta premisa. Imitando las estrategias de los medios, Warhol devino el maestro del arte como empresa comercial. Cuanto más uno traiciona el propio lenguaje en favor de los intereses comerciales, mayor es la posibilidad de que el esfuerzo de uno sea premiado por aquellos que detentan la autoridad. Si los artefactos no concuerdan con las necesidades consumistas de la gente, si no se someten a la explotación y las estrategias de mercado, pueden ser echados *ad hoc* al olvido. La tolerancia existe sólo para las ideas oficialmente sancionadas. La sumisión está en el núcleo del problema. Seguramente hay alivio en la sumisión a la autoridad. Pero cuánta de nuestra autonomía cedemos a un gobierno que, por ejemplo, sigue una política que hallamos contradictoria a nuestras creencias básicas. En un punto uno debe decir que tal o cual política es un sinsentido. Permanecer callado y no hablar claro es equivalente a abdicar a la responsabilidad [...]

⁶ El término utilizado es *artwork*, no *work of art*.

El programa Arte-en-Arquitectura de la GSA

Durante la presidencia de John F. Kennedy, y sobre la base de la visión de Nelson Rockefeller, quien fundó el modelo contemporáneo de fomento gubernamental para las artes en el Consejo Estatal de New York para las Artes, se establecieron dos programas para la comisión de obras de arte para espacios públicos. Una agencia federal, la Administración de Servicios Generales (GSA, General Services Administration) estableció el Programa *Arte-en-Arquitectura* en 1963, seguido en 1967 por el de *Arte en Espacios Públicos* de la Fundación Nacional para las Artes (NEA, National Endowment for the Arts). En el programa *Arte-en-Arquitectura* de la GSA, el 0,5% de los costos de un edificio federal debían ser destinados a arte público. Desde 1972 esto ha resultado en el encargo de más de doscientas pinturas, esculturas, tapicerías y piezas de fibra realizadas por artistas conocidos tanto regional como internacionalmente. Entre los artistas comisionados se cuentan Louise Bourgeois, Alexander Calder, Mark di Suvero, Louise Nevelson, Isamu Noguchi, George Segal, Tony Smith, Frank Stella y Claes Oldenburg.

Si bien administrados de diferentes maneras, el propósito tanto del programa para las artes de la GSA como el del programa de la NEA es la estética, esto es, dar relevancia a los espacios públicos y expandir la conciencia pública del arte contemporáneo por medio de la instalación de obras de arte de artistas estadounidenses contemporáneos. El programa Arte-en-Arquitectura de la GSA vio sus encargos a artistas como parte de un esfuerzo por construir una "colección nacional" de obras de arte de artistas estadounidenses contemporáneos que sería exhibida de una manera geográficamente dispersa. Para asegurar una variedad de artistas de diversos lugares del país, el encargo estaba limitado a una obra por artista.

Encargos públicos

Las tres principales participantes de los encargos públicos son:

1. los artistas, quienes desean libertad artística, reconocimiento y seguridad para su obra.
2. las agencias públicas de encargo, que son responsables del bienestar estético de la sociedad así como de atender las expectativas políticas y de procedimiento cuidando sus recursos.
3. el público, quien vive con la obra y le da consenso o disenso.

El aspecto principal concerniente a cada participante varía. Para el artista es estético. Para la agencia pública es político y legal. Para el público es estético y sociológico. Ellos pueden convergir; en el caso del *Tilted Arc*, no lo hicieron. [...]

El *Tilted Arc* fue emplazado en la Plaza Federal o Foley Square, Lower Manhattan, New York, una zona de alta densidad laboral, frente a la oficina federal Jacob K. Javits —el segundo edificio más grande del país luego del Pentágono, construido en 1968 para alojar las oficinas regionales de la Administración General de Servicios o GSA-, y rodeado por otros edificios federales.

El proceso de premiación

Tilted Arc fue encargado por la GSA como parte de su programa Arte en Arquitectura. A mediados de la década de 1970 la GSA decidió encargar una obra de arte para ser instalada en la Plaza frente a la entrada del edificio. El pedido no fue realizado durante la construcción del edificio pues el programa Arte en Arquitectura había sido temporalmente suspendido. En 1979, la NEA, a quien la GSA había encargado la elección de artistas y obras, designó un panel consejero compuesto por tres profesionales del mundo artístico (Patricia Fuller de la NEA, Joseph Colt, de una firma de ingeniería arquitectónica, los curadores de museo Suzanne Delehanty, de SUNY-Purchase, e Ira Licht, de la Universidad de Miami, Florida, y el profesor de historia del arte y crítico de arte Robert Pincus-Witten de la Columbia University de New York) para seleccionar un trabajo, proceso instituido para asegurar la calidad artística. El panel premió a Serra con el encargo para diseñar una obra para el lugar. Luego de intensos estudios de ingeniería y prolongadas negociaciones con la propio diseño del panel revisor de la GSA, el diseño propuesto por Serra fue aprobado. La obra fue instalada en la plaza en el mes de julio de 1981. Se pagó al artista u\$s 175.000.- por la escultura, y el artista testificó que no hubo ganancia para él, hecho corroborado por el programa Arte en Arquitectura dados los enormes costos producto de la creación e instalación de la escultura. *Tilted Arc* no portaba el obvio simbolismo de esculturas públicas como la Estatua de la Libertad, pero no carecía de él, en tanto representaba el individualismo y la inventiva estadounidenses, simbolismo no embalado en términos reconocibles

El caso: Serra vs. la Oficina de Operaciones, GSA

Tilted Arc fue saludado con hostilidad por muchos de los oficinistas de la plaza federal. Dos meses después de su instalación, una petición requiriendo la remoción de la escultura respaldada por mil trescientas firmas de empleados federales que trabajaban en la plaza y en sus alrededores fue presentada a la GSA. El arquitecto del Edificio Javits, Alfred Easton Poor, envió una carta a la GSA en otoño tras la instalación de la escultura, objetándola en tanto obstruía la vista de un edificio a otro y

⁷ Tomamos aquí los puntos principales del documento de UNIVERSITY OF ARIZONA. COLLEGE OF FINE ARTS. "Richard Serra; The Case of *Tilted Arc*". http://www.arts.arizona.edu/are476/files/tilted_arc.htm

desde el edificio a la fuente también ubicada en la plaza federal, y dado que su firma, que diseñó el edificio, no fue consultada. En 1984, un congresista neoyorquino y un juez federal también solicitaron su remoción.

El caso de Serra gira sobre la violación (algunos consideran abrogación) gubernamental de su contrato. Serra argumentó que lo que lo indujo a contraer el compromiso contractual fue la promesa de que la obra sería instalada de manera permanente en el sitio para el cual había sido diseñada. Aunque la promesa fue oral, Serra reclamaba el incumplimiento del contrato.

De aquellos que apoyaban el mantenimiento del *Tilted Arc* en la Plaza Federal no todos declaraban que la obra les gustase, pero todos tomaron posición desde la creencia en la libertad artística de expresión y la protección de la censura bajo los derechos de la Primera Enmienda. También enfatizaron la especificidad de la obra para el sitio, lo que apoyaba la opinión de Serra acerca de que su remoción sería equivalente a su "destrucción" y que la GSA tenía la obligación de mantener el acuerdo contractual.

Diamond y otros deseaban la remoción de la escultura argumentando que la responsabilidad oficial por el bienestar estético y no estético público estaba siendo violada por la presencia permanente de una obra que no gustaba. También argumentaron que el arte público debe no ofender al público que paga por él y que mantener una obra contra los deseos del público interferiría con la "libertad de expresión" de este último, la cual la agencia estaba obligada a proteger. También sostuvieron que la GSA adquirió la obra, y esto le daba a la GSA el derecho de removerla; que cualquier garantía de permanencia era contingente respecto a la circunstancia dado que no era esperable que ni el edificio mismo ni el sitio perdurasen permanentemente.

El contrato de la GSA estipulaba:

1. que Serra determinaría la expresión artística, sujeto a su aceptabilidad por parte del gobierno.
- 2.- que La obra sería de un material y una dimensión mutuamente acordables entre el gobierno y el artista.
- 3.- que Serra presentaría un esbozo u otro documento conveniente a la obra que propusiese proveer dentro de los 180 días de la fecha de ejecución del contrato (septiembre de 1979).
- 4.- que la GSA tiene 30 días tras esta presentación para determinar la aceptabilidad de la expresión artística propuesta.

El caso fue citado ante la justicia por William Diamond, administrador regional de la GSA, quien en 1984 hizo circular una petición demandando la remoción de *Tilted Arc*. Obtuvo aproximadamente 4.000 firmas apoyando la remoción de la obra. En marzo de 1985, Diamond convocaron una audiencia pública de tres días ante un jurado de cinco personas para considerar la disposición del *Tilted Arc*. El jurado incluía al mismo Diamond, a Michael Findlay de *Christie's*, a Thomas Lewin -un abogado coleccionista de arte-, a Paul Chistolini y a Gerald Turetsky. Dos personas del panel habían sido citadas a la GSA por Diamond mismo. Presidiéndolo estaba el Juez Edward D. Re, Jefe de Justicia de la Corte de Comercio Internacional de los Estados Unidos, quien también había bregado arduamente para reabrir la crítica luego de tres años de relativa quietud. No fue convocado nadie de la comunidad artística cuya pericia específica fuese la escultura pública. Algunas de las argumentaciones presentadas durante aquellas audiencias se presentan a continuación.

Los argumentos para remover el *Tilted Arc*

El representante Ted Weiss

"Imagine, si lo desea, este bloque curvo de acero soldado de 20 pies de altura, 120 pies de largo y con un peso de más de 73 toneladas dividiendo la calle frente a su casa, y podrá imaginar la reacción al *Tilted Arc* de aquellos que viven y trabajan en el área.

Al efecto de shock se suma la pátina de óxido natural de la escultura, que le da la apariencia de un muro de metal oxidado. Muchos de quienes vieron primero el *Tilted Arc* lo recuerdan como una pieza de material de construcción abandonada, una reliquia quizás demasiado grande y pesada como para poder moverla.

Se dice que el artista ha intentado con esta pieza 'alterar y dislocar la función decorativa de la plaza'. Si ésa fue la intención, uno puede concluir la discordancia de la escultura, el efecto desorientante que el artista ha alcanzado elocuentemente.

Pero ¿qué de aquellos que viven y trabajan en las cercanías? La escultura corta un enorme camino que atraviesa el centro de la plaza, dividiéndola en dos y actuando como una barrera para la entrada principal del edificio. Acceder al edificio es difícil y confuso, y los patrones normales de caminata de aquellos que entran y salen del edificio están en disrupción.

El tiempo encontrará una nueva locación para *Tilted Arc*.

El Sr. Serra argumenta que dado que su trabajo es para sitio específico, mudar lo a otra locación sería destruirlo. Sostiene que posee un derecho de propiedad en relación a la plaza tan auténtico como el de una pintura respecto de su tela. Sugiero que hay otros derechos válidos sobre la plaza que entran en conflicto con los del Sr. Serra, y que las escalas vuelcan a su favor. La comunidad -aquellos miles de personas que viven y trabajan en el área- tiene el derecho de reclamar este pequeño oasis para el respiro y la relajación para los cuales fue proyectado".

Phil La Basi

"He sido empleado federal por veintidós años, unos once en este edificio.

Ante todo, quisiera decir que realmente me ofende la suposición de que aquellos de nosotros que nos oponemos a esta estructura somos unos cretinos o alguna suerte de reaccionarios.

Parece ser muy típico de artistas que se sirven a sí mismos y llamados pseudointelectuales que cuando están en desacuerdo con algo que algún otro tiene para decir, atacan a la persona. De tal manera, no voy a atacar al artista.

Lo que veo es algo que luce como un trampa para tanques con el fin de prevenir un ataque armado del Barrio Chino en caso de una invasión soviética. Pienso que probablemente ni siquiera funcionaría, porque un buen tanque ruso probablemente la quitaría.

Para ser muy serio, no la llamaría *Tilted Ar*. Para mí luce como metal doblado o torcido. Pienso que si podemos llamar arte a aquello podemos llamar arte a cualquier cosa. Pienso que cualquiera de estas personas presentes podría venir con una vieja bicicleta rota quizá atropellada por un auto, o cualquier otra pieza de material, y colocarla y llamarla arte y darle algún nombre. Pienso que eso fue lo que se hizo aquí."

Joseph Liebman

"Soy el abogado a cargo de la oficina del Campo Comercial Internacional, División Civil, del Departamento de Justicia de los Estados Unidos, con oficinas sitas en el No 26 de la Plaza Federal.

He trabajado en el No 26 de la Plaza Federal desde 1969. En tanto la plaza nunca cumplió todas mis expectativas, hasta 1980 la consideré como un espacio de relajación donde podía caminar, sentarme y contemplar de manera no urgida. Tanto ahora como entonces, los rayos de sol bañan la plaza, creando nuevas vistas y estados de ánimo por su espacio vibrante, no desafiante.

Recuerdo aquellos momentos. Recuerdo el fresco rocío de la fuente humedeciendo el aire caliente. Recuerdo los conciertos de bandas. Recuerdo los sonidos musicales de los niños del vecindario jugando en la plaza en tanto sus madres hacía rodar cochecitos de bebé. Recuerdo caminar libremente por la plaza, contemplando el examen de un testigo, no molesto por la presencia de otra gente manteniendo una conversación o jóvenes amantes de la mano. Recuerdo también mis sueños de espacios de asiento adicionales, más eventos culturales, exposiciones temporarias de pinturas y esculturas al aire libre y festivales de danza étnica.

Todas esas cosas son ahora sólo recuerdos.

Indiferente a los cuidados y a los logros artísticos de su creador, *Tilted Arc* fracasa en la adición de valor significativo a la plaza. El arco nos ha condenado a llevar vidas más vacías. Los niños, las bandas y yo ya no visitamos la plaza. Además, el arco divide el espacio contra sí mismo. Cualquiera fuere el valor artístico que el arco pueda tener no justifica la disrupción de la plaza y de nuestras vidas.

El arco, una creación de mano mortal, cederá. Reubíquenla en otra tierra. Indúltennos de nuestra desolada condena".

Juez Dominick DiCarlo

"Tuve mi primer encuentro con *Tilted Arc* luego de saber que estaba siendo considerado para una cita con la Corte de Comercio Internacional de los Estados Unidos. Estaba conduciendo por la calle Centre cuando lo vi. ¿Qué es esto? Es una pieza curvada de hierro de 120 x 20 pies. Habiendo regresado recién de visitar nuestras embajadas en Roma, Islamabad, Rangoon y Bangkok, concluí que ese objeto de hierro curvado era una barricada antiterrorista, parte de un programa de choque para proteger a los edificios gubernamentales estadounidenses contra actividades terroristas. Pero ¿por qué semejante enorme barricada? ¿Era esto una sobrerreacción? ¿Por qué en ciudades donde la actividad terrorista es mucho más grande hay comparativamente atractivos divisores de autopista y pilares de concreto suficientes para realizar esa tarea?

Luego de mi cita con la corte, se me dijo que eso era arte. ¿Era esto una cosa de belleza? Podría serlo, en tanto la belleza está en los ojos del espectador. ¿Estaría haciendo su creador una declaración política? Quizá era una pieza descartada y curvada de la cortina de hierro. O quizá su autor estaba expresando su visión acerca de la política comercial. Esto es la Corte de Comercio Internacional. ¿Su barrera de hierro era simbólica de un punto de vista proteccionista?

No tenemos que conjeturar por qué el muro de hierro estaba emplazado en la plaza. Aquellos responsables nos lo han dicho. Fue para alterar y dislocar la función decorativa de la plaza, para redefinir el espacio, para cambiar la experiencia de la plaza de los espectadores. Puesto simplemente, su intención fue destruir el concepto artístico original de la plaza, el concepto de sus arquitectos.

Objetar la remoción de la pared de hierro sobre la base de un derecho honesto, moral, de preservar la integridad de la obra es asombroso, desde el momento que la intención del escultor fue destruir otra creación artística."

Peter Hirsch

"Soy el director de investigación y consejero legal de la Asociación de Abogados de Inmigración. Estoy constantemente en el No 26 de la Plaza Federal desde que es donde se aloja el Servicio de Inmigración. Mi membresía me ha autorizado a decir que estamos completamente en oposición al *Tilted Arc*. Mi propio punto de vista personal es que un buen lugar para poner el *Tilted Arc* sería el río Hudson

[...] Estoy diciendo que están teniendo que poner cosas artificiales en el río con el fin de proveer refugio para las desnudas percas. Pienso que *Tilted Arc* sería un muy bello refugio”.

Danny Katz

“Mi nombre es Danny Katz y trabajo en este edificio como portero. Mi amigo Vito me dijo esta mañana que soy un filisteo. A pesar de ello, estoy preparado para hablar. Escuchen rápido, porque escucho los segundos siendo contados y los humores están encendidos.

La culpa cae sobre todo aquel involucrado en este proyecto desde el comienzo por olvidar el elemento humano. No creo que este asunto sea elevado a una disputa entre las fuerzas de la ignorancia y el arte, o el arte versus el gobierno. Yo realmente culpo menos al gobierno porque él hace ya tiempo perdió su dimensión humana. Pero de los artistas esperaba mucho más.

No esperaba escucharlos depender del el cansado y peligroso razonamiento de que el gobierno hizo un trato, de manera que dejemos vivir al populacho con el acero porque es un trato. Ese tipo de mentalidad conduce a las guerras. Tenemos un trato con Vietnam.

No esperaba escuchar la arrogante posición de que el arte justifica interferir en los simples goces de la actividad humana en una plaza. No es una gran plaza para los estándares internacionales, sino que es un pequeño refugio y lugar de revivificación para la gente que conduce para trabajar en contenedores de acero, trabajar en habitaciones selladas, y respirar todos los días aire reciclado. ¿Es el propósito de un arte en espacios públicos sellar una ruta de escape, presionar la ausencia de goce y esperanza? No puedo creer que esta fue la intención artística, aunque para mi tristeza, para mi éste ha sido el efecto dominante de la obra, y todo es culpa de su posición y locación.

Puedo aceptar cualquier cosa en arte, pero no puedo aceptar el asalto físico y la completa destrucción de la actividad humana patética.

Ninguna obra de arte creada con desprecio por la humanidad común y corriente y sin respeto por el elemento común de la experiencia humana puede ser grande. Siempre carecerá de dimensión.

No creo que el desprecio esté en la obra. La obra es bastante fuerte como para erguirse sola en un mejor lugar. Yo sugeriría al Sr. Serra que tomara ventaja de esta oportunidad para caminar fuera del fiasco y solicitar que la obra sea mudada a un lugar donde revelará mejor su belleza.”

Argumentos para preservar el *Tilted Arc*

Richard Serra

“Mi nombre es Richard Serra y soy un escultor norteamericano.

No hago objetos portátiles. No hago obras que puedas ser relocadas o ajustadas a un sitio. Hago obras que tratan con los componentes del entorno de lugares dados. La escala, el tamaño y la locación de mis trabajos para sitio específico están determinados por la topografía del sitio, sea éste urbano, paisaje o un cierre arquitectónico. Mis obras devienen parte de y están construidas dentro de la estructura del sitio, y a menudo ellas reestructuran, tanto conceptual como perceptualmente, la organización del sitio.

Mis esculturas no son objetos para que el espectador se detenga y mire fijamente. El propósito histórico de emplazar una escultura sobre un pedestal fue establecer una separación entre la escultura y el espectador. Estoy interesado en crear un espacio conductual en el que el espectador interactúe con la escultura en su contexto.

La identidad de uno como persona está estrechamente conectada con la experiencia propia del espacio y del lugar. Cuando un espacio conocido es cambiado por la inclusión de una escultura para sitio específico, uno es llamado a relacionarse con el espacio de manera diferente. Esta es una condición que puede ser engendrada sólo por la escultura. Esta experiencia del espacio puede sobresaltar a alguna gente.

Cuando el gobierno me invitó a proponer una escultura para la plaza solicitó una escultura permanente para sitio específico. Como la frase implica, una escultura para sitio específico es aquella concebida y creada en relación con las particulares condiciones de un sitio específico, y sólo para esas condiciones.

Remover *Tilted Arc*, entonces, sería destruirlo.

Se ha sugerido que el público no eligió instalar la obra en primer lugar. De hecho, la elección del artista y la decisión de instalar la escultura permanentemente en la plaza fue hecha por una entidad pública: la GSA. Su determinación fue hecha sobre la base de estándares nacionales y procedimientos cuidadosamente formulados, y un sistema de jurado aseguró imparcialidad y la selección de arte de valor perenne.

La selección de esta escultura fue, entonces, hecha por y en nombre del público.

La agencia hizo sus encargos y firmó un contrato. Si su decisión es revertida en respuesta a presiones provenientes de fuentes exteriores, la integridad de los programas gubernamentales relacionados con las artes se verán comprometidos, y los artistas de integridad no participarán. Si el gobierno puede destruir obras de arte cuando se confrontan con tales presiones, su capacidad para fomentar la diversidad artística y su poder para salvaguardar la libertad de expresión creativa estará en peligro”

Fred Hoffman

"Soy historiador del arte y curador de arte contemporáneo asociado a algunas de las organizaciones culturales líderes en Los Angeles.

Podemos aprender más acerca de nosotros mismos, acerca de la naturaleza de nuestras relaciones sociales y acerca de la naturaleza de los espacios que habitamos, y ello depende del mantenimiento de *Tilted Arc*, lo que siempre sería posible menguando los placeres alegados a una plaza sin Serra.

Una de las realidades fundamentales acerca de una obra de arte tan importante como *Tilted Arc* es que no simplemente se sienta, rueda y se hace la muerta. Esta obra no tiene como intención placer, entretener o pacificar. Estructurando una experiencia que es continuamente activa, dinámica y expansiva, *Tilted Arc* asegura que no caigamos dormidos, descerebrados e indiferentes a nuestro destino y a la creciente escasez de libertad en un mundo crecientemente banal, indiferenciado y estilizado".

William Rubin

"Soy director del Departamento de Pintura y Escultura del Museo de Arte Moderno.

Al igual que muchas creaciones del arte moderno, *Tilted Arc* es una obra desafiante que nos obliga a cuestionar en general los valores recibidos y en particular la naturaleza del arte y de la relación del arte con el público.

Unos cien años atrás los impresionistas y postimpresionistas (Monet, Gauguin, Cézanne, por ejemplo), artistas cuyas obras son hoy apreciadas universalmente, fueron envilecidos por el público y la prensa establecida como ridículos. Aproximadamente en la misma época, fue construida la torre Eiffel, sólo para ser recibida por mucho del mismo ridículo. Los arquitectos líderes de la época, así como escritores y filósofos, por no decir nada del hombre de la calle, condenaron la torre como una obscenidad visual.

Como sugieren estos ejemplos, las verdaderas obras de arte desafiantes requieren un período de tiempo antes de que su lenguaje artístico pueda ser comprendido por un público más amplio.

Debo decir que nunca he oído de una decisión de remover un monumento público emplazado por voto popular. Si eso es lo que se está contemplando aquí, me parece un muy peligroso precedente. Me parece, además, que la decisión debería involucrar los sentimientos de un círculo más amplio que el simplemente configurado por aquellos que trabajan en el vecindario inmediato. La sociedad como un todo tiene intereses en tales obras de arte.

Ciertamente la consideración de cualquier movimiento semejante no debería ser una respuesta a tácticas de presión y, sobre todo, no tendría lugar antes de que el lenguaje artístico de la escultura pueda devenir familiar.

Propongo entonces que una consideración de este asunto sea diferida por, al menos, diez años."

Joel Kovel

"Soy escritor y profesor de la Nueva Escuela para la Investigación Social.

Esta misma auditoría prueba la subversividad, y de allí el valor, de *Tilted Arc*. Sus mismos inclinación y óxido nos recuerdan que las estructuras de acero y vidrio del aparato de estado, glamorosas y sin corazón, pueden un día quedar fuera. Por lo tanto, crea un sentido inconsciente de oposición y esperanza.

Esta oposición es en sí misma un acto creativo, como, incluso, esta auditoría es un acto creativo. Yo diría que la verdadera medida de una sociedad libre y democrática es que permite la oposición de algún tipo. Por lo tanto, es esencial que esta auditoría resulte en la preservación de la obra de Serra como una medida de la oposición que esta sociedad puede tolerar".

Donald Judd

"Necesitamos revivir una versión secular de sacrilegio para categorizar el intento de destruir la obra de Richard Serra en la Plaza Federal de Manhattan.

El arte no es para ser destruido, sea viejo o nuevo. Es civilización visible. Aquellos que quieren destruir la obra de Serra son bárbaros..."

Holly Solomon

"Tengo una galería en SoHo y ahora me he mudado a la calle 57. No me siento calificada para discutir la parte legal de esto y siento que no tengo tiempo para discutir el gusto o la importancia histórico-artística de esta pieza. Sólo puedo decirles, caballeros, que esto es negocio, y que remover la pieza es un mal negocio. El Sr. Serra es uno de los escultores líderes de nuestro tiempo. Vendo muchas pinturas. Intento muy arduamente enseñar a la gente sobre arte contemporáneo, pero la línea final es que esto tiene valor financiero, y ustedes realmente tienen que comprender que tienen una responsabilidad por la comunidad financiera. Ustedes no pueden destruir propiedad."

Frank Stella

"En el asunto bajo discusión aquí, el gobierno y el artista, Richard Serra, han actuado de buena fe y han ejecutado sus responsabilidades de manera ejemplar.

Las objeciones a sus esfuerzos no poseen mérito irrefutable. Las objeciones son singulares, peculiares e idiosincráticas. El gobierno y el artista han actuado como cuerpo de sociedad intentando

alcanzar metas civilizadas o, uno casi podría decir, civilizantes; en este caso, la extensión de la cultura visual a los espacios públicos.

El intento de revertir sus esfuerzos sirve a propósitos sociales estrechos y es contrario a los honestos y buscados esfuerzos que representan las mayores y más verdaderas metas de la sociedad.

La satisfacción de los disidentes no es una necesidad. La continuidad de las aspiraciones culturales de la sociedad es una necesidad, como lo es la protección de esas aspiraciones.

Los disidentes han sido bastante satisfechos al ser sus objeciones oídas, discutidas y publicitadas. Cualquier mérito que este caso pueda tener, no es parte del registro público y tendrá su propia influencia en futuras decisiones que involucren asuntos de este tipo.

Destruir la obra de arte y simultáneamente incurrir grandes costos públicos en ese esfuerzo trastornaría el status quo por la carencia de ganancia alguna. Además, el precedente sentado sólo puede tener derrochadoras e innecesarias consecuencias.

No hay razón para alentar el hostigamiento del gobierno y del artista que trabajan para el bien público. Aquí no hay circunstancias que autoricen nuevas acciones administrativas o judiciales. Si el asunto se mantiene como está, nadie experimentará daño serio alguno o coerción y una obra de arte más será preservada.

Esta disputa no debe continuarse para interrumpir una relación laboral exitosa entre las agencias del gobierno y los artistas ciudadanos.

Finalmente, ninguna disputa pública forzará la destrucción gratuita de cualquier esfuerzo benigno y civilizatorio."

La cuestión

Tenían el público y los oficiales gubernamentales el derecho de sentenciar la remoción de una escultura pública comisionada y contratada con fondos del gobierno? Por un lado, la comunidad que tuvo que vivir con la escultura (y que indirectamente pagó por ella a través de los fondos públicos) no fue consultada en la selección de artista u obra de arte. La obra fue, según muchos, confrontativa y, al menos, impuesta. Por el otro lado, el artista había sido seleccionado y contratado por un panel de expertos en arte y un proceso gubernamental aprobado a su debido tiempo. Él respetó las estipulaciones de su contrato. Además, la mayor parte de los profesionales del arte creen que el arte público es y debe ser desafiante y que si el público es el guardián de aquello seleccionado para arte público, la esfera de lo que será mostrado será severamente estrechada y muchos estilos artísticos contemporáneos (y, por ello entonces, menos aceptados) serán censurados.

Sumario final

Más de ciento ochenta personas atestiguaron en la auditoría de tres días mantenida en marzo de 1985, más de ciento veinte de los cuales apoyaron vehementemente el mantenimiento de *Tilted Arc*. El panel votó 4 a 1 por la remoción de la escultura.

La decisión final fue tomada por Dwight Ink, administrador actuante de la GSA, en mayo de 1985: la escultura sería removida; dejó el proceso de decisión de la nueva locación al NEA, una agencia federal específicamente encargada de nutrir y fomentar las artes en los Estados Unidos.

Dwight Ink, en su decisión, escribió:

1. que rechazaba destruir físicamente *Tilted Arc* dada "la indiferencia de la limitada aceptación de la obra de arte por los no artistas", la destrucción es "no compatible con una sociedad libre que se enorgullece de fomentar la libre expresión".
2. que sintió que los intereses de los trabajadores deben ser considerados, particularmente desde que albergar empleados en servicio público es una misión primaria de la GSA, y además "el administrador regional buscaría una nueva locación para el *Arc* donde no sufriese significativa pérdida de integridad; donde pudiera ser mejor comprendido y apreciado y donde fuese un blanco menos vulnerable para los graffiti. Consultado, que el NEA revise locaciones alternativas y consulte con Serra y miembros de la comunidad artística así como con representantes de la comunidad.
3. que en tanto se divisasen locaciones alternativas el *Arc* permanecería en el lugar y que se emplazaría cerca de las puertas de la Plaza Federal información acerca de la escultura que ayudase a explicar su concepto.
4. que las lineamientos de guía para la futura selección de obras de arte bajo el programa Arte-en-Arquitectura debían ser modificadas para incluir:
 - A. integración con el concepto arquitectónico para edificios públicos.
 - B. participación de la comunidad local y de arquitectos en la selección tanto del artista como de la obra de arte.
 - C. atención al impacto del arte propuesto sobre los empleados del edificio y el público.
 - D. expansión de la participación de los expertos de NEA en los programas de Arte-en-Arquitectura de la GSA.
5. Que futuras decisiones considerando el programa Arte-en-Arquitectura seguirían las recomendaciones de 1980 de la Fuerza de Tareas sobre el Programa Arte-en-Arquitectura, excepto que el arquitecto-ingeniero prescripto en las recomendaciones fuese un miembro del panel votante.

6. que el Administrador Regional de la GSA [Diamond] exploraría varias opciones de bajo costo para mejorar el carácter del entorno de la Plaza Federal, fuese o no mudado *Tilted Arc* (Weyergraf-Serra & Bushkirk, 158-160).

Tras escuchar la decisión de remover *Tilted Arc*, Serra demandó al gobierno y a Diamond and Ink por daños punitivos: entre treinta y cuarenta millones de dólares por una violación de su contrato (dado que bajo la ley estadounidense en curso no tenía derecho a apelar la remoción o destrucción de su pieza).

Alegó que reubicar el trabajo era destruirlo y que parte de su contrato era que a la obra se le daría permanencia. Su abogado, Gustave Harrow, optó por no demandar sobre los derechos de la Primera Enmienda, lo que pareció demasiado tenue. El gobierno alegó que la relocación no constituiría un quiebre del contrato y que como propietaria de la obra, la GSA podía hacer con ella lo que quisiese. En agosto de 1987, el Juez Milton Pollack, de la Corte Estadounidense del Distrito de Manhattan desestimó la demanda de Serra contra la GSA, alegando que su corte no tuvo jurisdicción para adjudicar el caso y rechazando el reclamo de Serra de que los derechos de las Primera y Quinta Enmiendas habían sido violados.

La hostilidad con la que *Tilted Arc* fue recibido, de acuerdo a muchos expertos, habría sido predecible en tanto el programa Arte-en-Arquitectura no siguió sus propios lineamientos para la instalación de escultura pública. Estos procedimientos indicaban programas "introdutorios" para grupos comunales para alcanzar su comprensión de las obras encargadas, y generalmente requieren que se realice previamente a cualquier instalación un considerable trabajo de relaciones públicas locales. Los esfuerzos para educar al público tanto antes como después de la instalación de *Tilted Arc* fueron básicamente inexistentes. Un modelo a pequeña escala se dispuso en el lobby del Edificio Javits antes de su instalación: el modelo daba una pequeña noción real de lab dimensión e impacto de la pieza completa. Un jalonamiento de la pieza con cuerda y polea sobre la Plaza mismo también fracasó en dar una ajustada impresión de la masa y solidez de la obra de arte. Finalmente, cuando la oposición a la pieza fue clamada tras su instalación, ningún esfuerzo educativo fue hecho.

La GSA y el NEA discutieron repetidamente en la década de 1970 la necesidad del compromiso de la comunidad en la toma de decisiones respecto a las instalaciones escultóricas. Existe un registro particularmente dificultoso en lo concerniente a la aceptación local de obras de acero cor-ten, y además, especialmente aquellas instaladas en áreas congestionadas. En el caso de *Tilted Arc*, la "comunidad" fue identificada como conocedores de arte más que como trabajadores de edificios que rodean la Plaza Federal y como residentes comunitarios de áreas adyacentes a la plaza.

Se alegó que *Tilted Arc* no interrumpía los patrones normales de tráfico pedestre; los caminos más cortos desde el edificio hasta las calles no fueron obstruidos. Pero se implantó en el campo de visión del público. Además pedía atención. Reorientando el uso de la Plaza Federal de una plaza de control de tráfico a una plaza escultural. Serra "usa la escultura para mantener la hostilidad del sitio, para insistir sobre la necesidad de arte para cumplir sus propias funciones más que por aquellas que le son relegadas por" sus funciones. "Por esta razón, *Tilted Arc* [fue] considerado un trabajo agresivo y egocéntrico, con el cual Serra colocó sus propias creencias estéticas por sobre las necesidades y deseos de la gente que debía vivir con la obra". Por otro lado, Nelson Rockefeller, quien estableció el modelo para las artes públicas basado sobre su modelo del Consejo para las Artes de Nueva York (New York Council of the Arts), pusieron en ecuación a los artistas norteamericanos con el individualismo norteamericano y la habilidad del artista "para contribuir a la sociedad como un todo a través del libre uso de sus dones individuales en [...una] manera individual" (ACA, 7). El escritor sobre arte contemporáneo Douglas Crimp argumentó que "nuestra sociedad está fundamentalmente construida sobre el principio del egoísmo, sobre las necesidades de cada individuo entrando en conflicto con aquellas de todos los otros individuos, el trabajo de Serra no hace otra cosa que presentarnos la verdad de nuestra condición social [...compartimos una] creencia en que todos aquellos individuos son únicos pero pueden existir en armonía con otro aceptando la benigna regulación del estado [...] se espera del artista que juegue un papel principal, ofreciendo una 'sensibilidad privada' única de una manera propiamente universalizada, de forma tal que asegure sentimientos de armonía" (Krauss, 53-55).

Además, la mayor parte de los profesionales del arte cree que el arte público es y debe ser desafiante.

En tanto el Storm King Arts Center indicó que "estaría encantado de recibir el *Tilted Arc*" en diciembre de 1984, no quiso instalarlo contra los deseos de su creador y que aceptaría la pieza sólo con el consentimiento del artista. La obra permanece en depósito.

El crítico de arte Robert Storr criticó a Serra por su "falla para tratar directamente, mucho menos generosamente, con sus menos articulados pero más importantes adversarios, esto es, aquellos que sobre una base diaria deben vivir con su obra" como un tipo de elitismo y arrogancia (p. 281).

Referencias

- ACA.** *Public Art/Public Controversy: The Tilted Arc on Trial*. New York: American Council for the Arts Books, 1987.
- BATTIN, Margaret P., FICHER, John, MOORE, Ronald, SILVERS, Anita.** *Critical Judgment: The Dispute over Tilted Arc*. New York: Cap. "Puzzles about Art" (New York: St. Martin's Press, 1989).
- KRAUSS, Rosalind.** *Richard Serra/ Sculpture*. Intr., ed.: Laura Rosenstock. New York: The Museum of Modern Art, 1986.
- STORR, Robert.** "Tilted Arc: Enemy of the People?" in **RAVEN, Arlene (ed.)**. *Art in the Public Interest*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1989, p. 269-285.

LA CAJA NEGRA (Madrid). "Richard Serra. *Arc of the Curve*". www.lacajanegra.com
<http://w3art.es/lacajanegra/archivo/000278.php>

Del 21 de abril al 28 de mayo de 2005.

Con una sensación parecida a la de tener un hueco en el estómago, así quiere Richard Serra que se sienta el espectador al vivir la experiencia –más que el simple hecho de mirar- de su nueva serie de grabados de gran formato *Arc of the Curve*. Son trece aguafuertes fechados en 2004 cuyas medidas van desde los 120 x 90 cm hasta los 230 x 245 cm.

Se identifica a Serra más comúnmente con su genial obra escultórica. Sin embargo, este artista ha experimentado en los últimos treinta años con las técnicas y la materia prima del arte gráfico hasta el punto de haber logrado también en esta modalidad una obra rompedora, original y de tanta contundencia y capacidad sugestiva como su escultura. La serie de aguafuertes *Arc of the Curve* -la más reciente debida al artista californiano- revela una admirable destreza para trasladar al grabado una poderosa magnitud sensorial. La imagen plana escapa con energía de su condición bidimensional e irradia fuerza y gravedad propias.

Para culminar *Arc of the Curve*, Richard Serra también ha ido más allá de las normas tradicionales de impresión de la obra gráfica. Por las propias dimensiones de los aguafuertes concebidos por él, Serra empezó a diseñar desde meses antes las enormes planchas de cobre que habrían de ser sumergidas en tanques de ácido también atípicos y creados al efecto para estos grabados monumentales. Las planchas estuvieron sumergidas en la solución ácida entre cuatro y cinco días, es decir, más tiempo que en un aguafuerte habitual. Se supervisó permanentemente el proceso hasta que la mordida del ácido en las planchas permitió que se alcanzara el efecto perseguido por Serra (hasta 500 gramos de tinta se emplearon en cada impresión): una superficie marcada por un negro profundo y de una rica textura. Al concluirse la impresión se rociaron los grabados con una fina capa de barniz acrílico para permitir el enmarcado de las obras sin cristal, cumpliendo con la intención de Serra de que la obra se aprecie sin interferencia en la visión.

A propósito de sus grabados, Serra ha comentado: **"son principalmente estudios hechos después de que una escultura se ha concluido. Son el resultado de intentar evaluar y definir lo que me sorprende en una escultura, lo que yo no podría entender antes de que una obra fuera hecha. Me permiten que entienda aspectos diferentes de la percepción así como el potencial estructural de una escultura"**.

Serra, uno de los escultores más importantes del último siglo, ha desarrollado en paralelo a sus monumentales esculturas uno de los conjuntos más importantes con los que cuenta la gráfica contemporánea. De este artista con gran proyección internacional y cuyas piezas forman parte de la colección permanente de algunos de los principales museos del mundo, *La Caja Negra* presentó en 2002, y por primera vez en España, la serie completa del *Venice Notebook*, la cual conjunta 17 piezas de pequeño formato en las que el artista retoma los motivos de su *Rounds & Ellipses* (1999).

GUGGENHEIM MUSEUM (Bilbao)⁸.

<http://www.guggenheim-bilbao.es/caste/exposiciones/serra/contenido.htm>

Considerado uno de los escultores más destacados del siglo XX, Richard Serra es famoso por el carácter innovador y desafiante de una obra que subraya el proceso de fabricación, las características de los materiales y el compromiso con el espectador y el emplazamiento. En los inicios de su carrera, a principios de la década de 1960, Serra participó en los cambios que estaba experimentando la producción artística. Él y los artistas minimalistas de su generación recurrieron a materiales industriales, nada convencionales, y empezaron a resaltar las propiedades físicas de su obra. Desligada de su papel simbólico, liberada de la base o pedestal tradicional e introducida en el espacio real del espectador, la escultura estableció una nueva relación con el espectador, cuya experiencia fenomenológica de los objetos se convertía en esencial para su significado. Se animaba a los espectadores a caminar alrededor - y a veces por encima, por dentro o a través- de la obra y a vivirla desde múltiples perspectivas. Con los años, Serra ha ido profundizando en este enfoque espacial y temporal de la escultura activando y comprometiendo el campo espacial entre sujeto y objeto. Durante las dos últimas décadas Serra ha realizado principalmente obras a gran escala, pensadas para un lugar específico, que crean un diálogo con un determinado entorno arquitectónico, urbano o paisajista y al hacerlo redefinen ese espacio y la percepción que el espectador tiene del mismo. Esta exposición presenta *Torqued Ellipses* (*Torsiones elípticas*)⁹, las últimas reflexiones de Serra sobre la fisicalidad del espacio y la naturaleza de la escultura.

La actual serie de Serra *Torsiones Elípticas*, ocho de las cuales se incluyen en esta exposición, sigue ligada al vocabulario artístico que Serra ha ido desarrollando durante los últimos treinta años, pero refleja también un giro importante. Aunque hasta ahora la fisicalidad del espacio ha sido una preocupación

⁸ Exposición organizada por The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles.

⁹ Véase video sobre esta obra en <http://www.pbs.org/art21/artists/serra/>

constante para el artista, en estas nuevas obras el espacio se convierte en su material. Para expresarlo en palabras de Serra: **"En la mayoría de las obras anteriores a Torsiones elípticas, yo conformaba el espacio entre el material que estaba manipulando, y me centraba en la medida y colocación de la obra en relación con un contexto dado. En estas obras, por el contrario, empecé con el vacío, es decir, empecé con el espacio, empecé de dentro hacia fuera, no de fuera hacia dentro, para poder encontrar la piel"**¹⁰.

El diseño de las piezas que el artista llama "receptáculos" está basado en dos elipses perfectas e idénticas que se solapan en un ángulo. El acero se curva para actuar como una piel que encierra los vacíos elípticos y que gira a medida que va ascendiendo desde la elipse inferior a la superior. Los planos curvos del acero se inclinan hacia adentro y hacia afuera en un continuo, creando una forma no vista antes en arquitectura ni en escultura. Serra concibió en parte esta serie a raíz de una visita a San Carlo alle Quattro Fontane de Borromini en Roma, cuya cúpula elíptica asciende desde el espacio central de la iglesia como un cilindro oval. Serra se vio impulsado a explorar cómo esta forma podría doblarse hacia adentro sobre sí misma. Para resolver el problema, el artista y un ayudante hicieron maquetas utilizando dos elipses de madera pequeñas unidas mediante una clavija y que a continuación envolvieron en una única plancha de plomo. Utilizando los mismos principios, un programa de ordenador llamado *CATIA*, diseñado originalmente para la industria aeroespacial, pudo realizar dibujos de línea continua del volumen y determinar el ángulo de la curva de cada plancha de acero curvada en S necesario para las obras reales, que pesan aproximadamente 20 toneladas cada una y miden hasta 4,1 metros de alto. (Cada elipse tiene de dos a tres planchas). Tras una larga búsqueda, Serra encontró dos acerías con capacidad para fabricar estas obras tan complejas. Tres de las elipses ahora instaladas se fabricaron en el astillero y acería de Beth Ship en Maryland, EE.UU. y cinco en la Pickhan Umformtechnik GmbH en Siegen, Alemania. Como puede verse por las distintas pátinas del acero, Serra aceptó algunas de las obras, aunque la mayoría se dejaron oxidar.

Estas esculturas se adaptan perfectamente a la galería 104 (diseñada por Frank Gehry utilizando el mismo programa *CATIA* que Serra utilizaría después) del Museo Guggenheim Bilbao. Las torsiones elípticas se muestran junto con *Snake (Serpiente)*, 1996, una obra que el artista hizo específicamente para el Museo Guggenheim Bilbao. Formada por tres curvas serpenteantes de acero y compuesta por seis secciones (dos por curva), *Serpiente* tiene en total 31,65 metros de largo, 4 metros de alto y más de 6,8 metros de ancho. La sensación de movimiento e inestabilidad que transmiten los sinuosos e inclinados pasillos se refleja y magnifica en estas torsiones elípticas, que continúan el interés de Serra por las formas curvilíneas, pero con una torsión añadida. En *Serpiente*, cada plancha de acero se inclina en una determinada dirección; en torsiones elípticas, una plancha puede ser tanto cóncava como convexa. En realidad, no existe en la estructura ninguna línea vertical perceptible. Estas nuevas formas parecen desafiar la gravedad y la lógica, haciendo que el acero sólido parezca tan maleable como el fieltro. Cambiando inesperadamente a medida que el espectador se mueve por dentro y fuera de ellas, estas esculturas crean experiencias sorprendentes de espacio y equilibrio provocando una sensación vertiginosa de acero sólido y espacio en movimiento.

VÁZQUEZ, Alberto. "La Mínima Experiencia". <http://www.babab.com/no06/panza.htm>

Este crítico suele sentir la tentación de decir, sobre todo ante un auditorio no demasiado exigente, que el minimalismo y el conceptualismo son corrientes conclusivas dentro de la historia del arte moderno. Y, claro, cuando la sede bilbaína del Museo Guggenheim presenta su fantástica muestra Percepciones en transformación: la Colección Panza del Museo Guggenheim, pues uno no pierde la ocasión de repetir la cantinela a cuantos ingenuos estén dispuestos a escucharla.

¿Y por qué lo de conclusivo? Pues, y hablando más de oído que de otra cosa, por dos razones básicas. La primera de ellas es que tanto el minimalismo como el conceptualismo tienen ese carácter que los vuelve resumen de todo lo anterior. Si estudian con detenimiento ambos movimientos, encontrarán que lo que les da razón de ser es suponer el punto final de una larga trayectoria. Dicho de otro modo: cuando ya se ha dicho casi todo y de casi todas las formas posibles lo que le queda al artista inteligente es ofrecerle al espectador inteligente una serie de propuestas mínimas, conclusivas y finales del largo camino recorrido. La segunda razón ya es una consecuencia de la primera: puesto que casi todo está expresado de casi todas las maneras imaginables, poco más queda por decir. Sea o no sea acertada esta aseveración, lo cierto es que de un tiempo a esta parte, nada seductor hemos visto bajo el sol de la creación plástica. Por algo será.

Así que hemos de estar muy agradecidos a Giuseppe Panza di Biumo por decidirse a comprar y coleccionar sistemáticamente obra de estas corrientes estéticas. La historia del arte, y nosotros con ella, hemos de reconocérselo con júbilo.

El doctor Panza, junto a su esposa, comenzó a adquirir obras de arte en 1956, pero tuvo que llegar el año 1966 para que se decidieran a comprar arte minimalista y conceptual de manera sistemática. Así, hasta 1975, compraron obras de los que hoy son los más reconocidos en su género: Carl Andre, Larry Bell, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Dan Flavin, Hamish Fulton, Jene Highstein, Robert Irwin, Donald

¹⁰ **COOKE, Lynne, GOVAN, Cooke.** "Interview with Richard Serra", en *Richard Serra: Torqued Elipses*. New York: Dia Center for the Arts, 1997, p.13.

Judd, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, Brice Marden, Robert Mangold, Robert Morris, Bruce Nauman, Richard Nonas, Robert Ryman, Richard Serra, Joel Shapiro, James Turrell, Lawrence Weiner y Doug Wheeler. El resultado es una magnífica colección de la que el Solomon R. Guggenheim Museum, a través de compras y donaciones, consiguió hacerse con una buena parte.

El museo bilbaíno, porque todo hay que decirlo, ha puesto en marcha un montaje de la exposición excelente. Si algo perjudica al arte conceptual y minimal, es un mal montaje. Si las cosas no se saben hacer como se deben, se puede ir al traste algo que podía haber sido grande. De hecho, pasa día a día. Instalar inadecuadamente obras de este tipo, las desproveen de su significado. Porque, y bien claro está en el propio título de la exposición, de lo que aquí se trata es de percibir lo que las obras están exhalando. Pero si se las condena a espacios obtusos por diseñadores que hacen de la torpeza su desarrollo principal, las obras enmudecen. Así de simple. Así de triste.

Pero en la muestra del Museo Guggenheim la tarea está resulta con sobresaliente. Las obras respiran y, porque respiran, transmiten. Ese es el eje central a través del cual gira el éxito de la exposición: las obras están haciendo bien su trabajo. Prueba de ello es que el gran público que visita el museo, poco acostumbrado a los lenguajes complejos que muchos de los aquí representados frecuentan, se siente, al menos en un primer momento, absolutamente desconcertado. ¿Qué demonios es esto?, dicen algunos. ¿Esto es arte?, se preguntan los más reflexivos. ¿Cuántos está costando esta exposición al contribuyente?, arguyen los más avezados. Estamos en el buen camino. El minimalismo no deja indiferente a nadie. Y éste es el primer paso hacia la comprensión.

Lo cual, se torna hartamente complicado en Bilbao ya que el minimalismo, y la colección Panza en particular, siempre gozaron de mala reputación en la ciudad desde que hace casi una década, cuando el proyecto Guggenheim no era más que el sueño loco de algunos, se decía que la sede vasca no iba a ser otra cosa distinta de un montón de obras de segunda fila, desechos de otras colecciones y escombros variopintos, o sea, minimalismo y conceptualismo a sacos llenos. Aquí todo el mundo se hacía cruces y al pobre minimal le cayó el sambenito de ser la mismísima personalización del mal. Panza y su fastuosa colección fueron presa fácil de demagogos y provincianos iletrados que entendían a éste como un arte de tercera o cuarta fila.

Superados los malos tragos y visto que el negocio estaba bien enfocado, ahora, en estos tiempos más tranquilos, el minimalismo y conceptualismo vuelven a Bilbao y lo hacen por la puerta grande. Las tornas han dado la vuelta y ya nadie comparte las absurdas argumentaciones de antaño. Y, aunque corramos el peligro de creer que todo el campo es orégano, un recorrido por la instalación de la colección Panza en el museo bilbaíno, le llena a uno de ganas de vivir. El montaje se ha estructurado, casi sin excepciones, por salas. Cada espacio se dedica a un autor concreto. Se trata de no despistar al ya, por lo general, demasiado confundido espectador. El montaje ahonda en la idea de ofrecer una visión lo más completa posible de cada uno de los alfabetos estéticos que ofrecen los artistas representados. Se trata de ayudar al espectador a comprender. El esfuerzo de reunir piezas de un mismo autor no debe de ser vano. Las salas se ofrecen, una tras otra, como verdaderas lecciones de sensibilidad y percepción. Si un solo enfoque se queda corto, bien está poder abordar varios de ellos.

Pero, al mismo tiempo, la coherencia formal flota sobre la colección. Ésta es una muestra dotada de una unidad indiscutible. Los artistas parecen compartir presupuestos y reflexiones y, a pesar de las múltiples particularidades de cada uno, todos ellos buscan lo mismo: hallar esa expresión simple y ordenada que, sin falsos artificios ni vacuas elucubraciones, comunique sensaciones puras, concisas y profundas.

Porque el minimalismo, tiene mucho de religiosidad -entendiendo como tal el acceso a nuevos niveles de percepción-. Quien haya tenido la ocasión de penetrar en el interior de una escultura de Richard Serra, puede haber disfrutado de esa sensación de comunión íntima -y aquí sitúe cada cual el objeto de su vínculo- que sólo es perceptible si se mantienen los sentidos abiertos y la racionalidad disponible. Cuando el arte reside en algo tan frágil como es una simple idea o una sutil reflexión, cualquier hecho, por muy liviano que éste sea, puede hacer que la percepción correcta se quiebre. Por ello, si no se dan esos mínimos técnicos -un montaje a la altura de las circunstancias- y humanos -despojar la sensibilidad de prejuicios- se puede pasar de puntillas por la exposición y salir como se había entrado: sin haber comprendido nada en absoluto. Suplidos con eficiencia los primeros, centrémonos en los segundos para conseguir algún tipo de resultado satisfactorio. Como no existe arma mejor contra el prejuicio que el conocimiento, tratemos de ofrecer unas pocas claves que ayuden a comprender.

Y hagámoslo yendo directamente al grano. ¿Qué hace que un grupo de piedras ordenadas sobre el suelo de un museo sean una obra de arte mientras que las mismas piedras desperdigadas en un camino no lo sean? ¿Cuál es la razón por la que una plancha de acero que cubre una zanja en plena calle y evita que los peatones caigan dentro no sea una obra de arte y la misma plancha de acero pero sin zanja debajo sí lo sea? Más difícil aún: ¿Qué consigue que una lámpara fluorescente situada en el techo de una habitación no sea arte y una lámpara fluorescente situada en el techo de una habitación sí lo sea?

Estos señalados arriba no son sino ejemplos de algunas de las obras que alberga la colección Panza: un grupo de piedras de Richard Long, una escultura de Richard Serra construida con una plancha de acero y una obra de Bruce Nauman a base de lámparas fluorescentes. Y cito estos por ser de sobra conocidos por todos los amantes del arte y en cualquier ciudad con un museo de arte moderno mínimamente decente se han tenido que exhibir. Bien, explayémonos.

Primer ejemplo: Richard Long es un artista que se dedica, más que a otra cosa, a darse fenomenales paseos por el mundo. Se ha debido recorrer el planeta entero a estas alturas y, allí donde va, reflexiona sobre lo que ve. Lo cual, es de agradecer. Long piensa el entorno que visita y lo rehace en un espacio privado. Empezó trabajando directamente en el propio entorno reordenando lo que la naturaleza, por sí misma, era incapaz de hacer. Después, dio el salto a la galería y ahora nos ofrece sus magníficas geografías pétreas. Con unas cuantas piedras que el artista elige, se procede, bajo sus indicaciones, a crear un elemento geométrico. A Long ni siquiera le preocupa demasiado la perfección en la ejecución y suele dejar libertad a los que construyen físicamente la obra.

Segundo ejemplo: Richard Serra trabaja en un ámbito cercano a la arquitectura. Su intención es obligar al espectador a ser partícipe de su obra. Serra invade los espacios personales de cada cual y juega con ellos. Sin un solo punto de soldadura, sus enormes esculturas de hierro entablan una lucha entre la percepción humana y las leyes de la física. Ante una escultura de Serra -digamos, incluso, dentro de una escultura de Serra-, el espectador siente el temor de que ésta se le venga encima. Y, dicho sea de paso, si a alguien se le cae encima una obra del escultor norteamericano, pasa, de modo inmediato, a mejor vida. Pero no, las leyes de la físicas son sabias y siempre prevalecen. Y lo que está pensado para que no caiga, no cae. Eso sí, la obligación de modificar nuestra percepción del espacio permanece pues las esculturas de Serra reordenan el lugar en el que se encuentran.

Tercer ejemplo: Bruce Nauman logra sorprender a los poco iniciados por la cotidianeidad de sus materiales. A muchos nos les entra en la cabeza que lo realizado con algo tan trivial como un tubo de luz fluorescente, sea arte y valga su buen dinero. Pero Nauman descontextualiza el objeto y le obliga a invitarnos a percibirlo de otra manera distinta a la habitual. La luz es su materia prima e, incluso, el rumor que los tubos emiten al funcionar, nos recuerda que nada es lo que parece. Todo ello, unido a un factor esencial: el espacio elegido. La obra de Nauman alberga su verdadero potencial dentro de la sala de exposición. Ahí es donde él ha decidido golpear sobre nuestra capacidad de percepción. Ahí es donde nos hará sentir esa mezcla de perplejidad e inquietud que sus obras emanan.

Dicho lo cual, extraigamos alguna conclusión para comenzar a comprender. Lo que todos estos artistas hacen, es modificar la percepción que de los objetos -cotidianos o no- tenemos. A través de sutiles señales, consiguen que modifiquemos nuestro punto de vista. Para, en todos los casos, necesitan la complicidad de nuestros sentidos y, en no muy pocos, la de nuestra inteligencia. Long ayuda a la naturaleza dar un paso más adelante y ofrecer arte. Porque lo que ella nos aporta día a día y desde que el mundo es mundo, se trata de un espectáculo grandioso, pero nunca es arte. Porque el arte es elucubración humana y sólo eso. No es posible hablar de arte sin la intervención del ser humano. Por otro lado, Serra se empeña en modificar nuestros hábitos, nuestras percepciones y nuestras reacciones. Consigue inquietar, consigue que nos hagamos preguntas y, en un ámbito más físico, consigue que modifiquemos la percepción del espacio que nos rodea. Y Nauman golpea directamente sobre nuestra concepción tradicional del arte. Ni siquiera se molesta en usar materiales convencionales. Le basta un tubo de luz fluorescente para crear su mensaje. Con una levedad pasmosa, invita a nuestra capacidad de percepción a abrirse a una nueva sensación. Esa sensación que diferencia al electricista del artista: la percepción de lo bello.

Hay una frase de Frank Stella dicha en 1966 que el Museo Guggenheim se ha encargado de rescatar en el catálogo de la exposición y que dice: "Lo que se ve es lo que se ve". Con ello, Stella alude a los múltiples estadios perceptivos que tienen los objetos. Una cosa es lo que creemos que es y, además, varias de las que soñamos que sea. Basta con que alguien nos lo señale y lo haga coherentemente para que el objeto adquiera nuevas vidas. El acceso a los nuevos estadios de percepción estética es la tarea del arte. Al menos, lo fue hace ya tres décadas.

www.de.artesypasiones.com.ar ©DNDA Exp. N° 340514

ROMERO, Alicia, GIMÉNEZ, Marcelo (sel., trad., notas) [2005]. "Richard Serra", en ROMERO, Alicia (dir.). De Artes y Pasiones. Buenos Aires: 2005. www.deartesypasiones.com.ar.