

RICHARD
SERRA

RICHARD SERRA

Agradecimientos

Carmen **Giménez**

Alexander y Silke **von Berswordt**

José María **Rodríguez**

Museo de Bellas Artes de Bilbao

y su director, Javier **Viar**

con la colaboración de

CARRERAS MUGICA

bilbao

© **de este catálogo:** Guillermo de Osma Galería

© **del texto:** Delfín Rodríguez

© **fotografía:** Joaquín Cortés, José Euba, Cuauhtli Gutiérrez, Alejandro Lamas y Museo de Bellas Artes de Bilbao

foto cubierta: *Five plates counter clockwise pentagon*, 1987 © Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006

coordinación: José Ignacio Abeijón y Miriam Sainz de la Maza

diseño catálogo: Miriam Sainz de la Maza

RICHARD
SERRA
escultura | dibujo

con un ensayo de
Delfín Rodríguez


Guillermo de Osma
GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4 • 28001 MADRID
Tel. +34 91 435 59 36 • Fax +34 91 431 31 75
www.guillermodeosma.com • info@guillermodeosma.com

del 3 de mayo al 8 de junio de 2007

DURANTE ESTOS DOS ÚLTIMOS AÑOS hemos tenido la suerte de trabajar con Richard Serra en la instalación en España de dos importantes esculturas, en colaboración con la bilbaína galería Carreras Mugica. Una es Blade Runner [2004; 15.60 x 4.8 x 0.05 m, reproducida en páginas 6-10] instalada a las afueras de Madrid y la otra New Union [2004; 3.6 x 11 m, reproducida en páginas 12-14], expuesta en la I Bienal de Sevilla y ahora en la vecindad del Museo de Bellas Artes de Bilbao en préstamo temporal de una colección particular.

Gracias a la ayuda y el consentimiento del artista hemos podido recuperar una pieza histórica y una de las primeras en integrar una colección española, y que ahora podemos ofrecer para su venta. Se trata de la obra titulada Step de 1982, que fue presentada ese mismo año en la Casa de las Alhajas de Madrid en la exposición Correspondencias: 5 Arquitectos, 5 Escultores.

La dimensión y el peso de sus obras hacen difícil el exponerlas en una galería como la nuestra y varias de las piezas se podrán ver a través de las imágenes del catálogo. Por este motivo fueron expuestas en ARCO 2007 T-Corner Prop (Stand Guillermo de Osma) y Octagon (Stand Carreras Mugica).

Junto a la pintura y obra sobre papel, la única escultura que podemos exponer en nuestra sala es Three Angle Prop, de 1969, que perteneció a la colección del fallecido y emblemático curador Harald Szeeman. A pesar de sus reducidas dimensiones, 32.5 x 31 x 53.5 cm, es una pieza fundamental en su carrera. Es uno de sus primeros trabajos con planchas y como las otras obras de la serie Prop muestra el desafío de resolver el dilema de cómo una obra puede en un aparente equilibrio precario sostenerse por su propio peso.



Richard y Clara Serra con G. de O., Madrid, 2005

En estas piezas los conceptos de peso, de monumentalidad, del equilibrio en tensión -de una elegancia paradójica-, revelan claramente el gran aporte de Serra en la escultura: la redefinición del espacio, donde la obra se interrelaciona con la arquitectura y con el entorno natural que la rodea y donde el espectador ya no puede ver ni sentir sin desplazarse alrededor o en el interior de este nuevo espacio escultórico •

Guillermo de Osma
Madrid, abril de 2007



Blade Runner, 2004. Colec. particular, Madrid

LA TENSIÓN CREATIVA Y TEÓRICA DE RICHARD SERRA

Delfín Rodríguez

ARTISTA CLAVE, polémico, complejo, apasionante y paradójico, radical y poético, Richard Serra (San Francisco, 1939) siempre ha provocado, desde mediados de los años sesenta a la actualidad, una peculiar tensión intelectual y conceptual, desconcierto y emociones discontinuas, volviendo problemática y contradictoria la experiencia del arte, fuente de inquietudes y desasosiegos, de rimas asonantes y ritmos interrumpidos, de texturas y movimientos, de tiempos y espacios, de materia y de nieblas, del aire y del vacío, de lo denso y pleno, exaltación de lo hueco que el vacío abandona cuando deja de ocupar algo o cuando un solo plano corta el universo, entendido en su máxima amplitud o en el ámbito de la naturaleza, de un jardín o de una plaza, de una calle o de una espacio habitado por la incoherencia, como suele ser también el de los museos o el de las galerías: laberintos metafóricos del mundo, como en una maqueta, en un modelo.

Creador de planos que cortan el mundo y lo cotidiano, emplazándolo y emplazándose, alzándose para ordenarlo de nuevo, para marcarlo inesperadamente, como anunciando un reto, un desafío: así podría caracterizarse una parte fundamental, por originaria, de la obra de Serra, aunque muchos afirman que se trata sólo del arte de la escultura. Él mismo ha reivindicado siempre esa cualidad de sus objetos, frente a la arquitectura, el urbanismo, la pintura o el paisaje como artificio. Y es cierto que su escultura se entiende desde su negación crítica de la tradición de la escultura misma, incluida la de la vanguardia o la más próxima del minimal, desrealizando sus valores, comprometiéndolos en la misma medida en la que cuestiona la figura del artista que, en sus obras, parece desaparecer intencionadamente ante la poderosa presencia material de sus propuestas, como sin firma, en ausencia del sujeto creador, como si sus autores hubieran de ser necesariamente sus destinatarios, además de los lugares en los que se emplazan o elevan sin pedestal, sin afán monumental, comprometidos con la memoria del lugar, sea este arquitectónico, urbanístico o propio de la naturaleza. Su obra tiene que ver con el arte de la escultura y con su crítica, sí, y también tiene que ver con otras muchas cosas y disciplinas o maneras de apropiarse del mundo o de mostrarlo de manera crítica, mágica y sorprendente –a veces legendaria-, de la arquitectura a la pintura o el dibujo, aunque estas dos últimas disciplinas hayan sido objeto, precisamente, de sus más radicales críticas, por no hablar de su proverbial antipatía por la arquitectura y los arquitectos, aunque no todos, como es sabido.

De lo pictórico, de lo “pintoresco” como concepto, de lo subjetivo, del gesto y la expresión, aunque sean o fueran abstractos, de la representación, como de la arquitectura que no dice verdad de su estructura, sino que se ofrece sólo como piel, revestimiento, enmascaramiento –a pesar de que Gottfried Semper¹ haya sido sacado a colación en más de una ocasión a propósito de su obra-, ha intentado obsesivamente huir, fugarse, como si se tratase de un empeño propio y colectivo, compartido, como si fuera una necesidad de todos para podernos enfrentar a la realidad. De ahí también la dimensión pública de su obra, como si su autor no existiese: una vez hecha, emplazada en un lugar, en un espacio dado de antemano,



Blade Runner en la fábrica Pickhan. Alemania

construida, ayuda a ver el mundo y el ámbito específico en el que se sitúa de una forma diferente, perteneciendo a todos y sin imponer discurso alguno, ni siquiera el propio del artista, que se ausenta para seguir inquiriendo, preguntando sin descanso, como hiciera Leon Battista Alberti cuando en su emblema, un ojo alado, como acunándolo, colocaba la expresión latina *quid tum* (y después ¿qué?): siempre insatisfecho, siempre buscando más allá.



Por otra parte, en ese contexto de intervenciones en ámbitos y espacios arquitectónicos y urbanos, no dejar de ser sintomático que siempre le haya interesado Le Corbusier, cuya *Villa Savoye*, en Poissy, ha sido puesta en relación con su propia idea de la luz, del espacio y de la transparencia, especialmente por Yve-Alain Bois, y cuya *Notre-Dame-du-Haut*, en Ronchamp, le impresionó especialmente cuando pudo contemplarla, en 1991 –haciendo numerosos dibujos para apropiarse de lo ya hecho, como será característico de su idea del dibujo, más de interpretación, lectura o posesión, que de proyecto, como en los aquí expuestos puede comprobarse–, por sus relaciones entre forma, tiempo, espacio y luz. Se trata de problemas que le interesaron siempre, como ya, cuando en su viaje a Estambul, en 1966, le emocionara Santa Sofía, “cuya luz era palpable”, sólida, según recuerda él mismo. Su interés por Le Corbusier es

posible que no sea casual o una afinidad inconsciente, sino que se trata de una valoración compartida por muchos y, por ejemplo, por Wright que siempre lo calificó, despectivamente, como escultor, lo que no deja de ser muy significativo e inicio posible de otros discursos. Aunque es verdad que a Wright y a Serra les podían haber unido otras pasiones y convicciones formales, constructivas e históricas, incluida su atención al magisterio de Mies van der Rohe, tan altivamente silencioso, vacío y constructor. En un modo parecido, a Serra le inquietó y fascinó siempre esa obra maestra que fue y sigue siendo el Guggenheim de Nueva York, de Wright, en cuyo espacio temporal, vacío central y periferia imposible, el tiempo se revela como cualidad de la arquitectura, como en algunas obras de Hans Scharoun o J. Utzon, a los que también admira nuestro escultor.

Pensemos, sin embargo y sólo por un momento, que esos intereses son muy dispares: unos son arquitectos de la planitud, del volumen exacto, casi minimalista antes de tiempo, de la recta, del espacio ortogonal, del silencio, del vacío, sin drama, ni diagonal, ni oblicuo, ni inclinado, mientras que otros son maestros de la

curva, del movimiento, del misterio, de la intuición, de la intriga, de las luces cambiantes, de la necesidad del pasear, de la narración arquitectónica, del movimiento. Diría que son intereses casi antagónicos: racionalistas los primeros, barrocos los segundos, para entendernos. Pero se trata de antagonismos y contradicciones que han estado y están presentes en la obra de Serra, a veces contemporáneamente y, en otras ocasiones, en forma de secuencia, coincidiendo con la evolución y cambios en el diseño de sus enormes planchas de acero, plomo u hormigón, hasta hacerlas curvas, serpenteantes y envolventes. Es decir, de lo recto (como ahora se verá, propio especialmente de sus obras de los



Instalación de *Blade Runner*, Madrid 2005

primeros años setenta) al fragmento de círculos o de la elipse (como ocurre en ejemplos posteriores hasta la actualidad), del cubo o el prisma y su deconstrucción a lo oval, la esfera y la espiral casi babilónica de algunas de sus últimas obras y, en especial, las encargadas recientemente por el museo Guggenheim de Bilbao y, a propósito de las cuales, con razón metafórica, Carmen Giménez pudo hablar de Serra como de un nuevo Nemrod², el monarca-arquitecto de la Torre de Babel, desafío habitable en su exterior y en su interior, aunque condenado por Dios.

No es extraño, en ese sentido, constatar que algunos de los más grandes arquitectos de la vanguardia del siglo XX, como Hans Poelzig o Tatlin, resucitaran la leyenda de aquella construcción, con independencia de las lecturas e imágenes realizadas durante los siglos XVI al XVIII –incluido Borromini–, y que volvieran a hacer resurgir de sus cenizas y condenas el mito de la torre en espiral de Babel, a veces confundida intencionadamente en su disposición y forma con el Faro de Alejandría, otra luminosa Maravilla del Mundo. Que Tatlin, el constructivista ruso, pueda ser puesto en relación con Serra, no nos puede sorprender en absoluto, al contrario y la crítica ha mencionado con frecuencia el carácter constructivista de la obra de Serra,



aunque tan sólo se refiera a su relación con los materiales industriales de su obra. Que su admirado Guggenheim de Nueva York, de Wright, sea una Torre de Babel invertida tampoco le ha pasado desapercibido a Serra, ya que el propio arquitecto así lo quiso: un zigurat al revés, es decir, un “tarugiz”, como escribiera en un dibujo el propio arquitecto. Pero de la metafórica relación establecida por Carmen Giménez entre Nemrod y Serra cabe rescatar un olvido, tal vez por poco conocido: Nemrod, que no era arquitecto, sino rey-arquitecto, tuvo –como suele hacer Serra– su “ingeniero constructor” en Phaleg³, que, después de la destrucción divina y colérica de la Torre de Babel, fue condenado a pedir perdón eternamente en un lugar a orillas del Báltico, encerrado en un templo triangular construido por él mismo: ¿y no son triangulares algunas de esculturas-construcciones de Serra, o, al menos, su luz cenital surge de un triángulo? Un ejemplo podría ser *Sight Point* (1971-1975), pero hay más en su obra. Es decir, que si es posible hablar metafóricamente de un Serra-Nemrod, también lo es hacerlo de un Serra-Phaleg: un escultor que es príncipe de sus proyectos, de sus arquitecturas e ingeniero de sus construcciones, como una parábola destinada a inquietar el seguro y cálido mundo de las artes y sus significados controlados institucionalmente, así como al espectador, verdadero artífice de sus propuestas.

Desde luego, ese mundo de los ingenieros, legendario o constructivista, real o propio de la memoria autobiográfica, de los recuerdos personales, siempre ha estado presente en sus obras y proyectos, desde su admirado Robert Maillart a los que habitualmente colaboran con él en sus obras: su trabajo estructural, constructivo, le sobrecoge por su claridad, por su verdad sin retórica, tensa e intensa en su precisión formal y técnica⁴, casi como su escultura a partir de 1969, aproximadamente, el momento en el que sus planchas de acero y de plomo rectilíneas comienzan a cortar el tiempo, el espacio, el movimiento y la percepción, incluso el tacto, las texturas y esos colores propios de la materia que suelen verse también con las yemas de los dedos. Su otro color favorito es el negro, el de sus dibujos, como se verá.

Y es que primero, de niño y adolescente, anduvo entre hierros, tinglados, tubos y barcos y también en la soledad de las dunas y de las arenas. Dibujó mucho y se formó en literatura inglesa, además de interesarse por los muralistas mexicanos como Orozco y Sequeiros, viajando, en 1959, a Guadalajara y a México D.F para conocer su obra, tan implicada en la continuidad espacial misma de la arquitectura, lo que le confirmaba no sólo sobre el compromiso social y político del arte, sino sobre la obsolescencia de la pintura de cuadros de



Blade Runner

caballete. Por fin, entre 1961 y 1964, la Universidad de Yale le permitió un contacto consciente con el arte, no sólo desde el punto de vista de su formación, sino que le permitió conocer a algunos de los más grandes artistas norteamericanos de su época: de Philip Guston a Robert Rauschenberg, de Jaspers Johns o Ad Reinhardt –cuyas conferencias le conmovieron- a Frank Stella, además de colaborar con el maestro de la Bauhaus, Joseph Albers, en la terminación de su célebre obra *The Interaction of colour* (1963). Son también, esos años sesenta, los que pusieron ante el lector estadounidense y ante los artistas y arquitectos dos obras fundamentales sobre la percepción de las formas, el espacio y el tiempo, como son la *Phénoménologie de la perception* (1945; trad. inglesa, 1962), de Maurice Merleau-Ponty⁵ y *The Shape of Time* (1962) del prestigioso historiador del arte y espléndido hispanista George Kubler⁶.

Cuando comenzó a levantar planos para cortar los espacios, el aire y el tiempo, lo hizo con planchas de materiales pesados y rudos (plomo, acero corten...), industrialmente heroicos (de 2-2-1 (*for Dickie and Tina*) (1969) o *Strike: To Roberta and Rudy* (1969-1971) a *Spin Out (for Robert Smithson)* (1972-1973), de *Pulitzer Piece* (1971) a *Shift* (1970-1972)), como monumentos al trabajo, como monolitos, menhires y dólmenes, recuerdos también de la época que le tocó vivir de niño y después, la industrial –aunque hoy las cosas han cambiado mucho-, cuya memoria mantiene viva casi con un sentido sagrado, como una religión de la que ha permanecido como uno de sus sacerdotes laicos. Una sola de sus planchas monumentales, aislada, plana, recta, aunque pueda estar o haber estado situada oblicuamente, levantada sobre el suelo y rasgando el aire, el espacio y el tiempo, es ya un objeto enrevesado, lleno de gravedad y peso, al tiempo escultórico y arquitectónico, superficie y soporte, objeto de la visión, de la mirada, y del tacto, del movimiento y del pasear.

Decía Italo Calvino - tan aficionado a ciudades, arquitecturas y objetos sin volumen ni espacio real, sólo con anverso y reverso, con recto y verso, como se dice de los dibujos antiguos al describirlos en los catálogos- por boca de la hermana de Cósimo de Rondó, su célebre y literario barón rampante (1957), que éste solía repetir: “¡si construyes un muro, piensa en lo que queda fuera!”. Se trataba, sin duda, de advertir sobre la arquitectura, pero Serra, cuando levanta un muro en forma de plancha de acero o plomo, advierte sobre la escultura, la que corta el universo, el aire y el tiempo, el espacio y el movimiento. Y es que, en efecto, Serra, al levantar la plancha, el muro, piensa tan intensamente en lo que deja fuera que no permite que exista un interior al otro lado: todo está fuera, en un “sitio específico”, como él mismo se encargó de describir teóricamente y de construir prácticamente. Ordenar el sitio con un muro que no quiere ser arquitectura, sino sólo una dirección en el espacio, articulándolo, subrayando una nueva posibilidad de habitarlo al aire libre, en poesía o en crítica con el lugar, con sus vacíos y arquitecturas. Pero se trata de un habitar y moverse en el espacio que genera el plano levantado, en el espacio que el alzado de la plancha te invita a ocupar, producido por ella y en contradicción y competencia, en tensión, con el lugar, con el sitio,

sobre el que se eleva, incluso cuando son varias las planchas que se miran entre ellas, configurando una arquitectura derramada en el territorio, lo que ha hecho preferentemente en los jardines y en la naturaleza, pero no siempre. Hay, en esta época y en este contexto, una obra un tanto inquietante, casi una variante psicológica –aunque a Serra, enemigo del gesto como autobiografía, no le gustaría el término- que es contemporánea de esos muros, de esas planchas verticales, alzadas o semienterradas, a la manera de la *architecture ensevelie* de Boullée, aunque ya antes Piranesi la había representado figurativa y teóricamente así, rompiendo y expandiendo, a la vez, la noción de espacio y de tiempo en su sentido moderno. Me refiero a una obra como *Delineator* (1974-1976), en la que en un espacio interior, dos planchas, como las alzadas, enterradas, muros sin interior, ya descritos, que articulan los lugares y sus existencias previas, se sitúan, una en el suelo, como un muro tumbado, caído, y, otra, pegada al techo, no colgada, en situación transversal con respecto a la del suelo, como un muro convertido en tejado que no se corresponde con el espacio que en cualquier arquitectura parecería lógico que cobijara. El desconcierto es enorme, perceptivo, escultural, arquitectónico, espacial, temporal, sin muros, sin interior ni exterior, sin aparente correspondencia, como empezar la casa por el tejado con la consiguiente anomalía de que al final no se corresponda con la planta: inquietante, constructivista, metafórica, fascinante, con la gravedad y los pesos descolocados, extrañados: a pesar de su transparencia, con techo y suelo, sin muros, es una obra que no se puede habitar ni en poesía, sublime, terrorífica, ¿tal vez barroca?. Es verdad que parece ajena a las convicciones aparentemente más profundas de Serra. De hecho, mucho más tarde, Yve-Alain Bois⁷, escribiría un ensayo sobre la obra del escultor, que se ha hecho célebre con razón y ha sido reproducido en innumerables ocasiones, en el que insistía en buscar, con la excusa de la adjetivación de “pintoresco” atribuida a algunas de sus obras en la naturaleza, especialmente por Robert Smithson, unido por una fraternal y artística amistad con Serra, insistía, decía, en buscar otras fuentes del siglo XVIII para explicar la obra del escultor, desde lo sublime, según Burke, a los efectos de paralaje, de repetición y transparencia de los espacios, del racionalismo grecogótico, tan francés, propio de Laugier, Soufflot o Leroy –aunque se le olvidó que ya antes Cordemoy quiso introducir la columnata de San Pedro, de Bernini, en el interior de la basílica- a la destrucción del espacio y su montaje a base de fragmentos discontinuos, de Piranesi, luego interpretado cinematográficamente por Eisenstein, como es conocido y ya pusiera en evidencia Manfredo Tafuri⁸.

Es cierto que no había empezado a trabajar de esta manera, ni mucho menos. Antes estuvieron muchas posibilidades presentes en él, en su formación, en sus primeros ensayos, siempre insatisfecho, aunque estimulado por mil incitaciones y propuestas, tanto en los Estados Unidos, como después en París e Italia (entre 1964 y 1966), incluido su primer viaje a España, en 1966, para ver el Museo del Prado. Pero en relación a esas célebres planchas rectas, sin pedestal, que cortan el mundo y son espacio en el espacio dado, incorporándolo al muro sin interior del alzado. Es más, sin interior ni planta: una línea recta, aunque se incline o incluso se



R. Serra dibujando. Madrid, 2005



© Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006

New Union, en el M. de Bellas Artes de Bilbao

entierre no es una planta, es una línea, cuyo único alzado posible es un plano, oblicuo o no, con respecto al lugar en el que se levanta. Lo que sí cabe decir es que ese objeto tridimensional, por su espesor, y bidimensional, por su poderosa frontalidad en su recto y en su verso, a la vez es un espacio que genera otro, que le pertenece, en un lugar dado. Dos poderosos recuerdos, que no memorias, ya que sus consecuencias más que origen de un orden, lo son de un desorden intencionado, contribuyeron, sin duda, a la elección de esa manera de levantar muros que no querían ser arquitectura, sino sólo exterior y espacio en el espacio. Me refiero a dos anécdotas que, sin embargo, no puede ser casual que las reitere con frecuencia inusual en sus muchos textos y entrevistas.

La primera es vivencial, autobiográfica, originaria, un recuerdo infantil emocionado, el recuerdo de una impresión recibida por la materia, la textura, la dimensión, la escala, el espacio, el movimiento, el tiempo, la desmesura industrial, el equilibrio y desequilibrio, la gravedad, el peso de un gigantesco petrolero en el momento de su botadura. Todo esto no deja de ser absolutamente relevante en un artista que ha entendido siempre que su biografía, su vida, sus emociones, no deben aparecer jamás en sus obras. Se trataba de un rechazo del expresionismo abstracto, del romanticismo, del artista como demiurgo, y fue compartido por los artistas minimalistas, a los que criticó con dureza, aún admirando a muchos. Por eso mismo no deja de ser sintomática la presencia de un recuerdo infantil que siempre ha entendido como el origen de su propia obra, cuando, con cuatro años, en 1943, acompañó a su padre a San Francisco para ver la botadura de aquel petrolero: la escala, el ruido, el movimiento, el peso, la gravedad, el equilibrio y el desequilibrio, los gritos, la recepción del público, su forma de mirar y moverse, fueron cuestiones que le han cobijado toda su vida y a las que ha ido dando soluciones sucesivas y respuestas más o menos contradictorias, como él mismo ha escrito: “Toda la materia prima que necesitaba se encuentra en la reserva de este recuerdo.” Se trata también de fijar un origen legendario para su arte, para su peculiar manera de entender la escultura, frente a la tradición y a otras propuestas contemporáneas. Y es que cualquier artista sabe que debe nacer de una leyenda para acabar siéndolo. Ha sido estudiado en numerosas ocasiones por los historiadores del arte, de E. Kris a Wittkower, por recordar dos maravillosos ejemplos. Incluso el mismo Tony Smith estableció la leyenda de su paso a la revelación y construcción del minimalismo situándola en un viaje por una autopista en construcción en Nueva Jersey, a inicios de los años cincuenta, como es muy conocido⁹.

No acaban, con la anécdota recordada, las leyendas que han acabado articulando la evolución y los cambios de la obra de Richard Serra. Sus viajes, su estancia en Europa, acabaron por hacerle abandonar la pintura que era, en principio su objetivo. Según sus propios textos y afirmaciones, el motivo detonante de esa decisión fue la contemplación, en 1966, de *Las Meninas* de Velázquez en el Museo del Prado, al comprobar que él como espectador formaba parte del espacio de la pintura, era su protagonista: “me quedé boquiabierto...”. De nuevo una anécdota, una impresión vital y artística, provocó la decisión, como también le ocurriría después, cuando se determinó a ser escultor, alejándose de las tentaciones del neodadaísmo y del arte povera, o, incluso más, tarde, cuando sus planchas rectas y rígidas, inclinadas u oblicuas, comenzaron a articular volúmenes y espacios para ser recorridos en movimiento, tanto en el exterior, como en el incipiente interior que dejaban los planos de sus obras, como metáforas de la arquitectura, y, también, cuando comenzó a curvar las planchas –como si hubiese abandonado el racionalismo y la sensibilidad sublime del siglo de las



New Union. DIA Center, Nueva York



New Union. I BIACS, Sevilla

Luces, ya mencionadas, para retroceder hasta el Barroco, que tanto le apasionaba, sobre todo Borromini, primero en forma de segmentos de arco o de elipses y luego creando espacios sinuosos y volúmenes curvos e inclinados, además de las recientes espirales babélicas ya recordadas. Historia de unos cambios y desarrollos que se alimentan de sí mismos en muchas ocasiones, además de hacerlo de las leyendas, como han puesto en evidencia tantos historiadores y críticos de arte y en especial los brillantes trabajos de Rosalind E. Krauss, sobre todo con motivo de la exposición de Serra en el MoMA de Nueva York¹⁰, en 1986.

Entre las obras que ahora se muestran, además de esculturas en el espacio de la galería y de las esculturas en espacios públicos o privados, en contextos urbanos o en la naturaleza, se exponen algunas otras obras próximas al raro arte del dibujo y de la pintura que son enormemente complejas y conceptualmente difíciles de encajar en las convicciones que el propio escultor ha mantenido de forma insistente a lo largo de su trayectoria, tanto en ensayos y reflexiones como en jugosas entrevistas, algunas tan extraordinarias como la conversación mantenida con Hal Foster no hace mucho (octubre-noviembre de 2004), con motivo de su última exposición en el Museo Guggenheim de Bilbao, en 2005¹¹. Sobre los dibujos de Serra¹², como es sabido, no sólo se ha expresado él mismo, sino otros importantes estudiosos y críticos de arte. Para Serra, el dibujo nunca ha sido entendido como un procedimiento para proyectar, aunque pueda parecer insólito: “Nunca hago bocetos previos –ha afirmado y repetido, aunque necesariamente existen los dibujos de obra, los más técnicos, realizados por los ingenieros que dan forma a sus ideas-. Dibujar es una actividad aparte, una inquietud constante con sus propios problemas concomitantes e inherentes. Es imposible representar un lenguaje espacial, ni siquiera por analogía. En el análisis final, la mayoría de las imágenes e ilustraciones resultan engañosas.” Aún así, Serra usa del dibujo y siempre ha dibujado. Unas veces con un carácter descriptivo, incluso para apropiarse de lo ya hecho por él o por otros en diferentes momentos históricos. Hay dibujos que guardan relación con lo real, con su propuesta o con el sitio específico en el que va a trabajar.

En otras ocasiones, los dibujos son reelaboraciones, maneras de volver a pensar lo construido, lo definido y realizado, como para indagar variantes de una idea y de un resultado formal. Aunque los hay que se refieren sólo a los lugares. Pero, sobre todo, ha realizado muchos que son gratuitos, que le sirven para pensar, siempre en negro, o casi. Los hizo incluso dibujando sobre fondo negro a principios de los años setenta, como dibujando en negativo. De estas variantes y de otras posibilidades gráficas que pudieran rozar lo pictórico, esta exposición ofrece ejemplos muy expresivos, de planos negros, como sus planchas de acero, regulares, frontales, como ocurre con *Left Corner* o *8th*, ambos de 1977, con *Flats*, de 1983, y con otras variantes oblicuas. Los hay también más pendientes del gesto, al menos del signo y la caligrafía, como los titulados *Port Hood II, III* y *VII*, rectángulos imprecisos, irregulares, densos y levemente deformados, manchados, casi expresivos. Pero nunca proyectos, o eso parece deducirse, sino autónomos y



© Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006

ensimismados, como quien fantasea con la escultura sabiendo que en eso, precisamente, no consiste. Más próximos y descriptivos de obras realizadas son los que representan fragmentos de círculos o elipses, realizados como reflexiones, glosas a lo ya hecho o a una idea formalizada de antemano, pero nunca bocetos para otra cosa, ni siquiera para sus esculturas: éstas son siempre trabajadas en el sitio, en las aceras, en el taller por medio de maquetas y modelos, incluso a 1:1, como no era infrecuente en los siglos XVII o XVIII, de Bernini a Soufflot, por poner sólo dos ejemplos.

De estas últimas se exponen en esta ocasión varias piezas: unas presentes y otras en ausencia, como corresponde a la dimensión pública, al proyecto para sitios específicos y al peso y volumen de algunas de las obras. Es decir, presencias y ausencias que constituyen la lógica consecuencia de una actitud mantenida desde hace muchos años por Serra y sus emplazamientos espaciales, cortando y ordenando críticamente los lugares, los espacios y el mundo, acompañándolos de una leve niebla que los cobija para que los significados haya que descubrirlos entre brumas. Entre estas obras, está una pionera *Three Angle Prop*, de 1969, emocionante por su estudio espacial desdoblado, así como las que en su ausencia ocupan sitios específicos, ya sea en contextos urbanos o en jardines, como ocurre con la magnífica *Step* (1982), originaria y tempranamente en una colección española. De colecciones privadas o en depósito en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, se presentan obras como *Five Plates Counter Clockwise Pentagon* (1987), construida con planchas de acero que pretenden unirse por sus vértices, intento desmentido por paradoja en su realización; la monumental, opaca como una figura de un viejo tratado de perspectiva, titulada *Finkl Octagon* (1991); la magnífica reflexión sobre el peso y el equilibrio, tan característica ya en sus obras de los primeros setenta, que constituye *T-Corner Prop* (1993) y, por fin, las dos más recientes y barrocas, onduladas y en movimiento, espacios del volumen y del aire, que son *Blade Runner* y *New Union*, ambas de 2004. Así, de este modo, presentes y ausentes, entre el peso, la gravedad y la dimensión específica y, por otro lado, pendientes de la levedad del soporte, apareciendo como dibujos o pinturas por paradoja, presentan estas obras una especie de metáfora de las características y contradicciones más expresivas de la actualísima y emocionante, crítica e inquietante, producción escultórica de Richard Serra. ●

¹ Sobre la influencia de Gottfried Semper en la arquitectura del siglo XX, véase Giovanni Fanelli y Roberto Gargiani, *El Principio del Revestimiento. Prolegómenos a una Historia de la Arquitectura Contemporánea*, Madrid, Ed. Akal, 1999.

² Carmen Giménez, “Nemrod”, en el catálogo de la exposición *Richard Serra. La materia del tiempo*, Bilbao, Museo Guggenheim, 2005, págs. 19-21. El Guggenheim de Bilbao ya poseía en su colección permanente la obra de Serra, *Snake* (1994-1997), que se enriqueció con las espirales y elipses de las que habla el catálogo de 2005. Sobre la anterior muestra en el mismo museo véase el catálogo *Richard Serra. Escultura 1985-1999*, Bilbao, Museo Guggenheim, 1999, con un magnífico ensayo de Hal Foster, “El des/hacer la escultura”.

³ Sobre estos temas, puede verse el interesantísimo y sugerente libro de Marcello Fagiolo, *Architettura e Masonería. L'eostatismo della costruzione*, Roma, Gangemi Ed., 2006.

⁴ R. Serra, “Notas ampliadas de Sight Point Road”, en el catálogo de la exposición *Richard Serra. La materia del tiempo, op. cit.*, págs. 43-45.

⁵ Sobre la influencia de Merleau-Ponty en la obra de Serra, puede verse Rosalind E. Krauss, “Abaisser, étendre, contracter, comprimer, tourner: regarder l’oeuvre de Richard Serra”, en el catálogo de la exposición *Richard Serra*, París, Centre Georges Pompidou, 1983, págs. 29-35.

⁶ George Kubler, *La Configuración del Tiempo*, Madrid, Comunicación, 1975, con introducción de Antonio Bonet Correa.

⁷ En español, puede verse en Yve-Alain Bois, “Paseo pintoresco en torno a Clara-Clara”, en el catálogo de la exposición *Richard Serra*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992, págs. 13-45.

⁸ Manfredo Tafuri, “El arquitecto loco”: Giovanni Battista Piranesi, la heterotopía y el viaje” e “Historicidad de la vanguardia: Piranesi

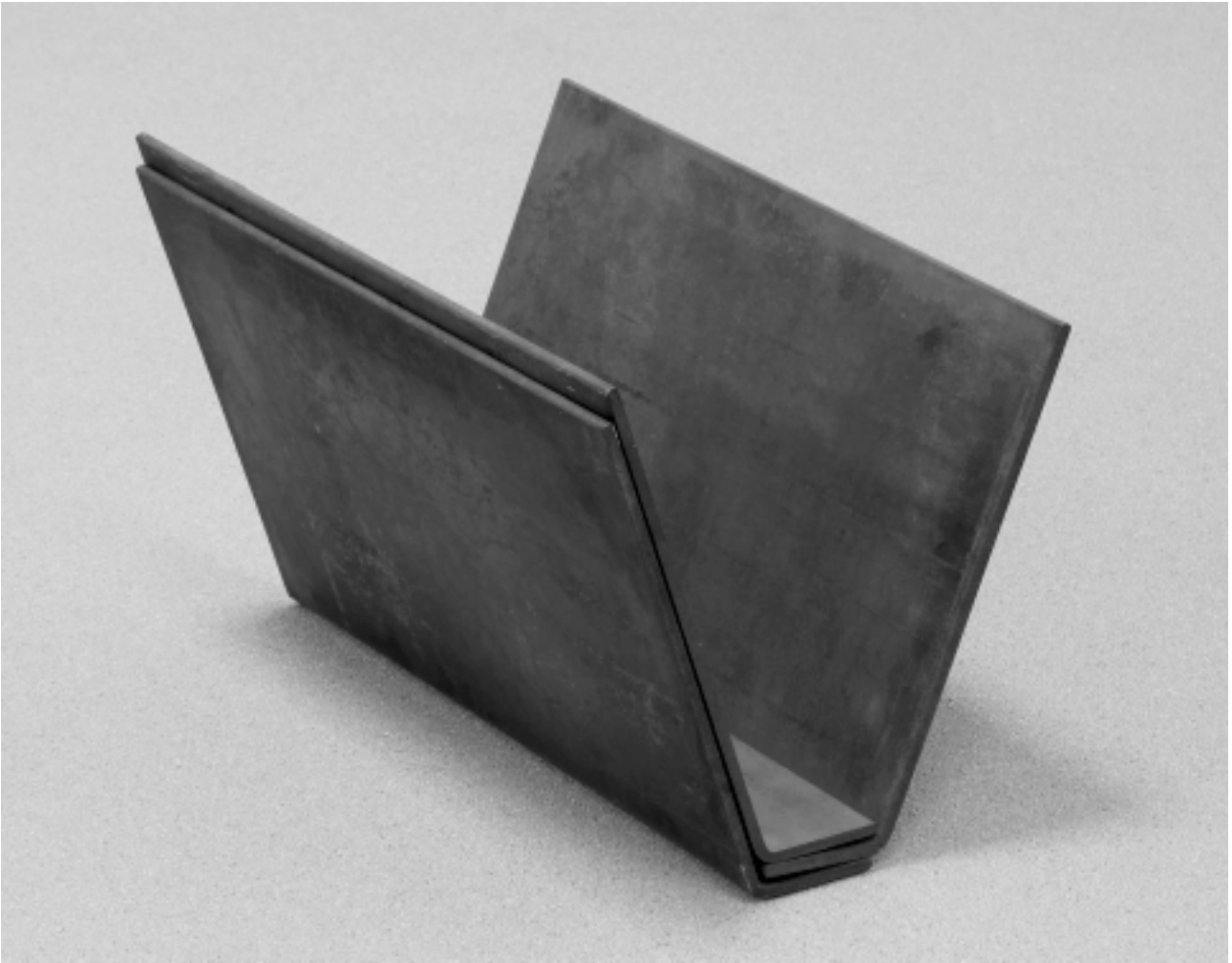
y Eisenstein”, ambos en Manfredo Tafuri, *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1984, págs. 31-122.

⁹ Véase, al respecto, entre otros, el catálogo de la exposición *Tony Smith*, Valencia, IVAM, 2002.

¹⁰ Rosalind E. Krauss, “Richard Serra. Sculpture”, en el catálogo de la exposición *Richard Serra/Sculpture*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1986, págs. 15-38. En general, sobre la obra de Serra, es importante Hal Foster y Gordon Hughes (eds.), *Richard Serra*, Cambridge-Londres, The MIT Press, 2000, con ensayos de Benjamin H. D. Buchloh, Annette Michelson, Yve-Alain Bois, Douglas Crimp, Rosalind E. Krauss y Hal Foster, algunos de ellos publicados con motivo de otras exposiciones anteriores y constituyen indudables referencias críticas e historiográficas para comprender algunos problemas fundamentales que plantea la obra del escultor.

¹¹ “Conversación de Richard Serra con Hal Foster”, en el catálogo de la exposición *Richard Serra. La materia del tiempo*, Bilbao, Museo Guggenheim, *op. cit.*, págs. 23-41. Con anterioridad, para conocer las ideas del artista, son fundamentales *Richard Serra, Interviews, Etc.: 1970-1980*, Nueva York, The Hudson River Museum, 1980 y *Richard Serra, Writings. Interviews*, Chicago, The Chicago University Press, 1994.

¹² Sobre los dibujos de Serra sigue siendo fundamental el catálogo razonado de Hans Janssen y Jacqueline Rapmund, *Richard Serra. Drawings Zeichnungen 1969-1990*, Berna, Benteli Verlag, 1990, con dos importantes ensayos el dibujo, uno del propio Richard Serra, “Notes on drawing”, págs. 9-12, y otro de Yve-Alain Bois, “Descriptions, Situations and Echoes: on Richard Serra’s Drawings”, págs. 17-30.



Three angle prop, 1969. Acero cortén; 32.5 x 31 x 53.5 cm [cat. núm. 1]



T-Corner prop, 1993. Acero forjado; 210 x 20 x 20 cm [cat. núm. 5]



Step, 1982. Acero cortén; 812 x 271 x 25 cm [cat. núm. 2]

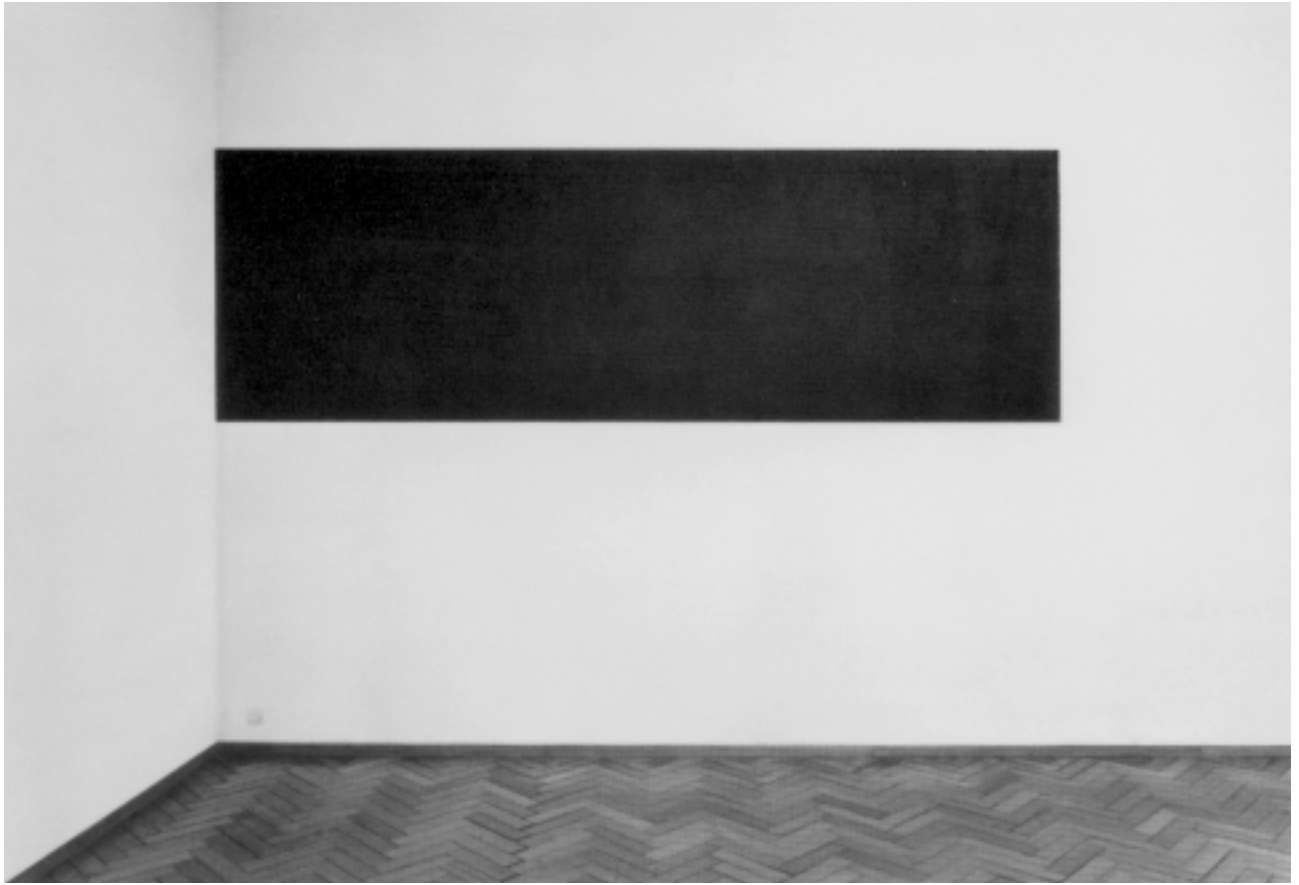


© Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006

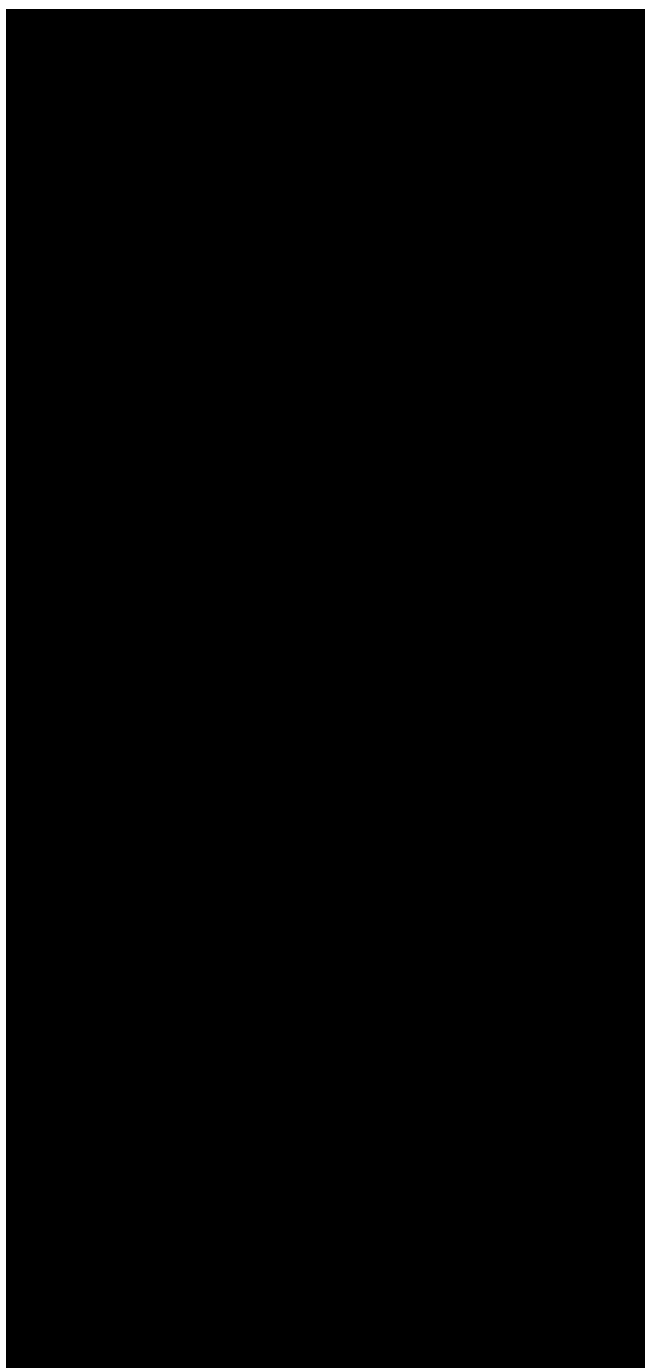
Five plates counter clockwise pentagon, 1987. Acero laminado en caliente; 5 planchas de 170 x 250 x 5 cm cada una [cat. núm. 3]



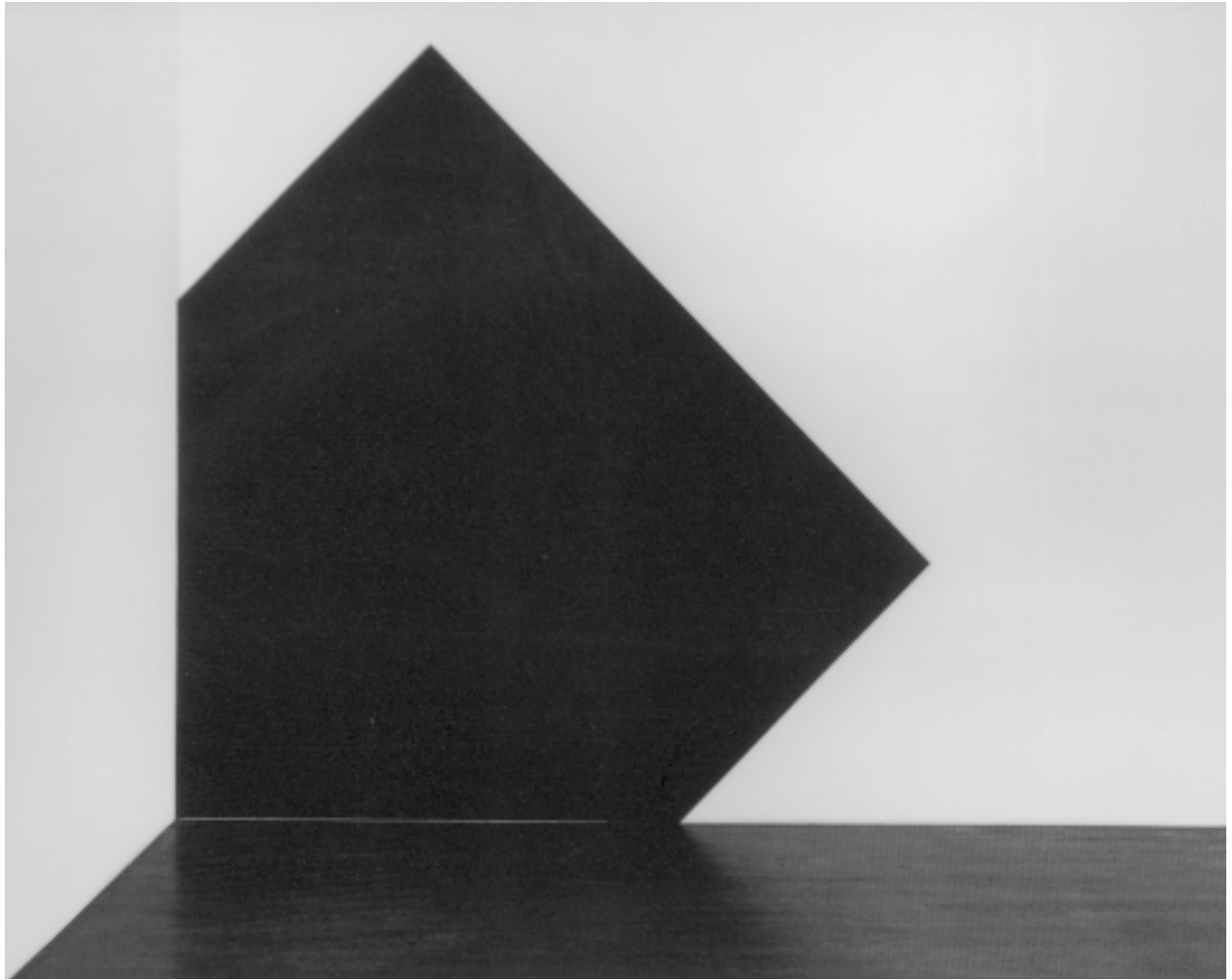
Finkl octagon, 1991. Acero forjado auto-oxidable; 147,3 x 182,9 x 182,9 cm [cat. núm. 4]



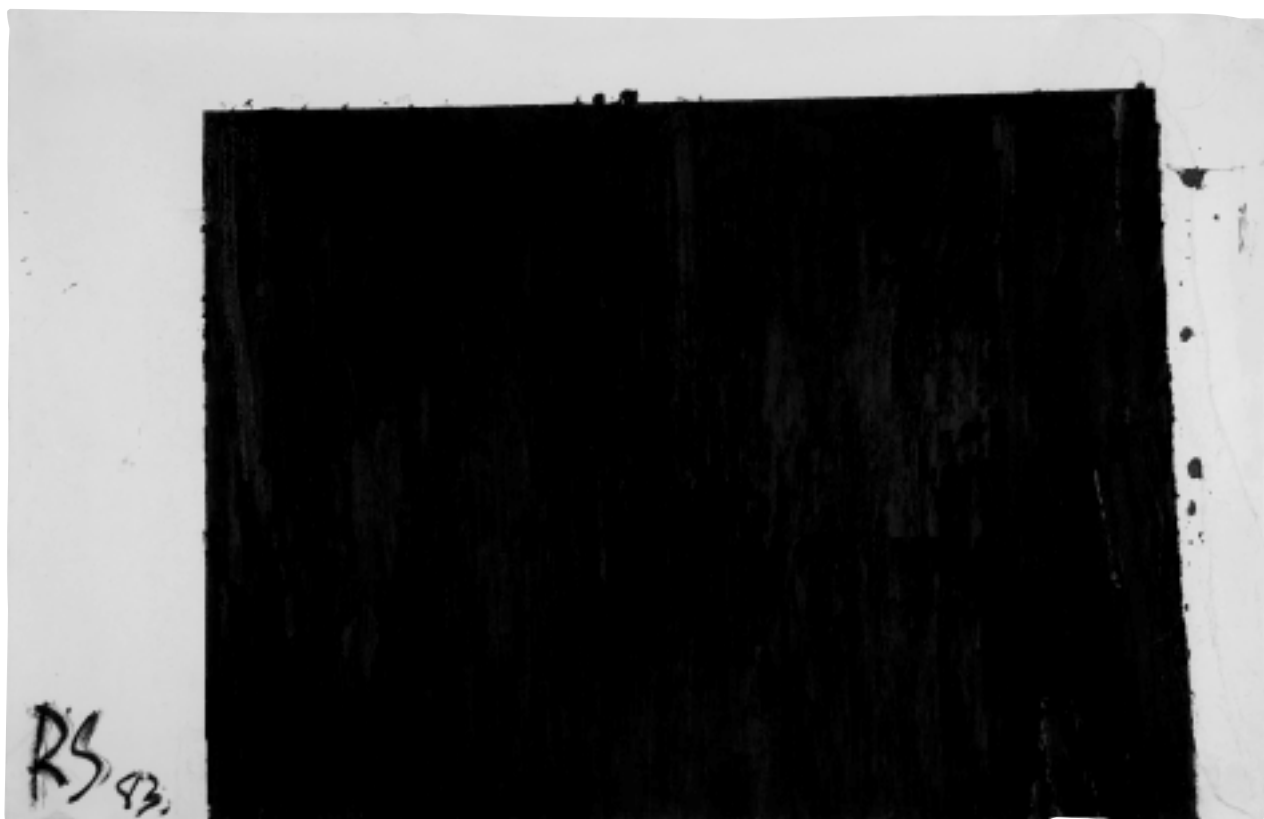
Left corner horizontal, 1977. *Paintstick* sobre lino belga; 241 x 575 cm [cat. núm. 6]



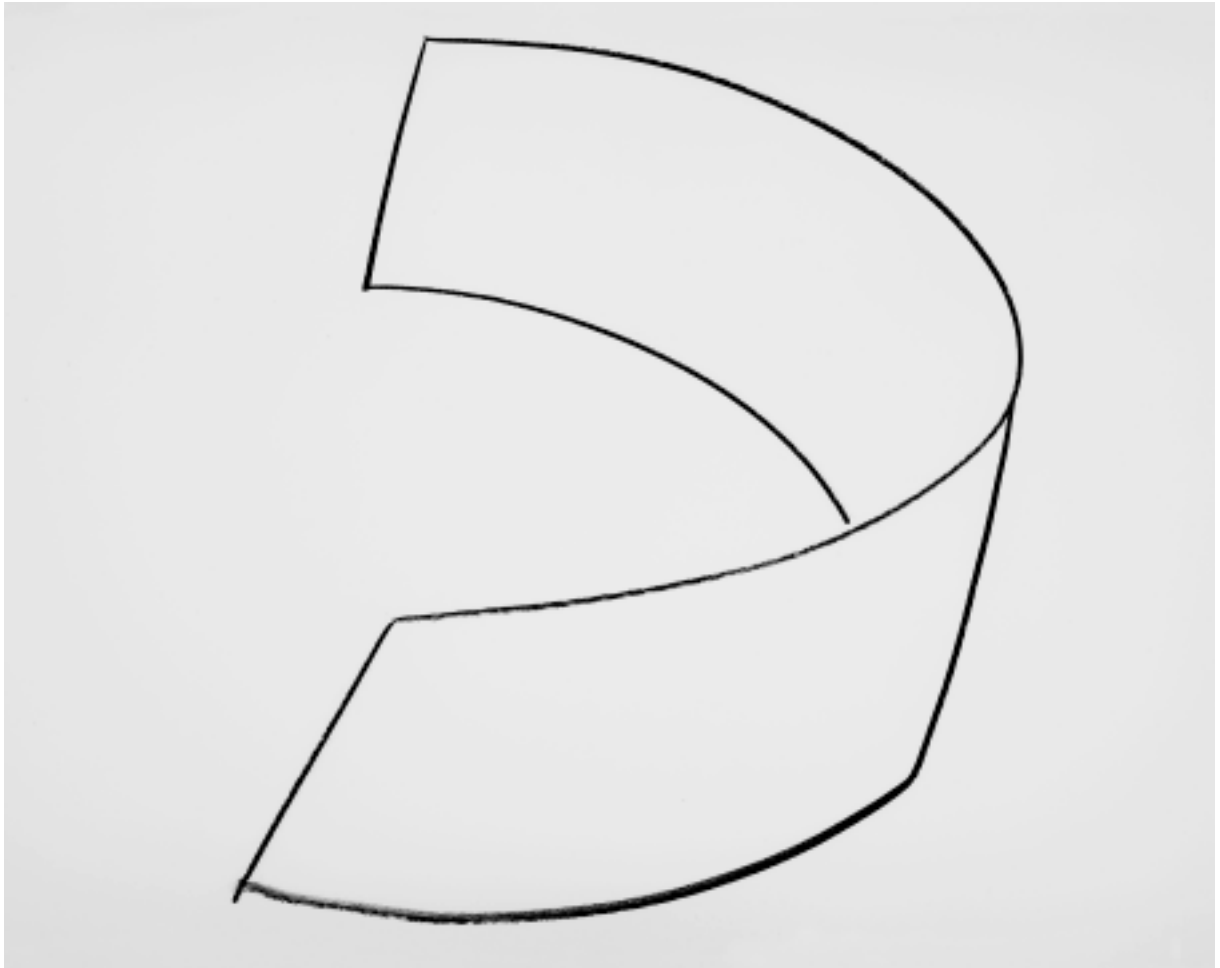
8th, 1977. *Paintstick* sobre lino belga; 260,5 x 114,5 cm [cat. núm. 7]



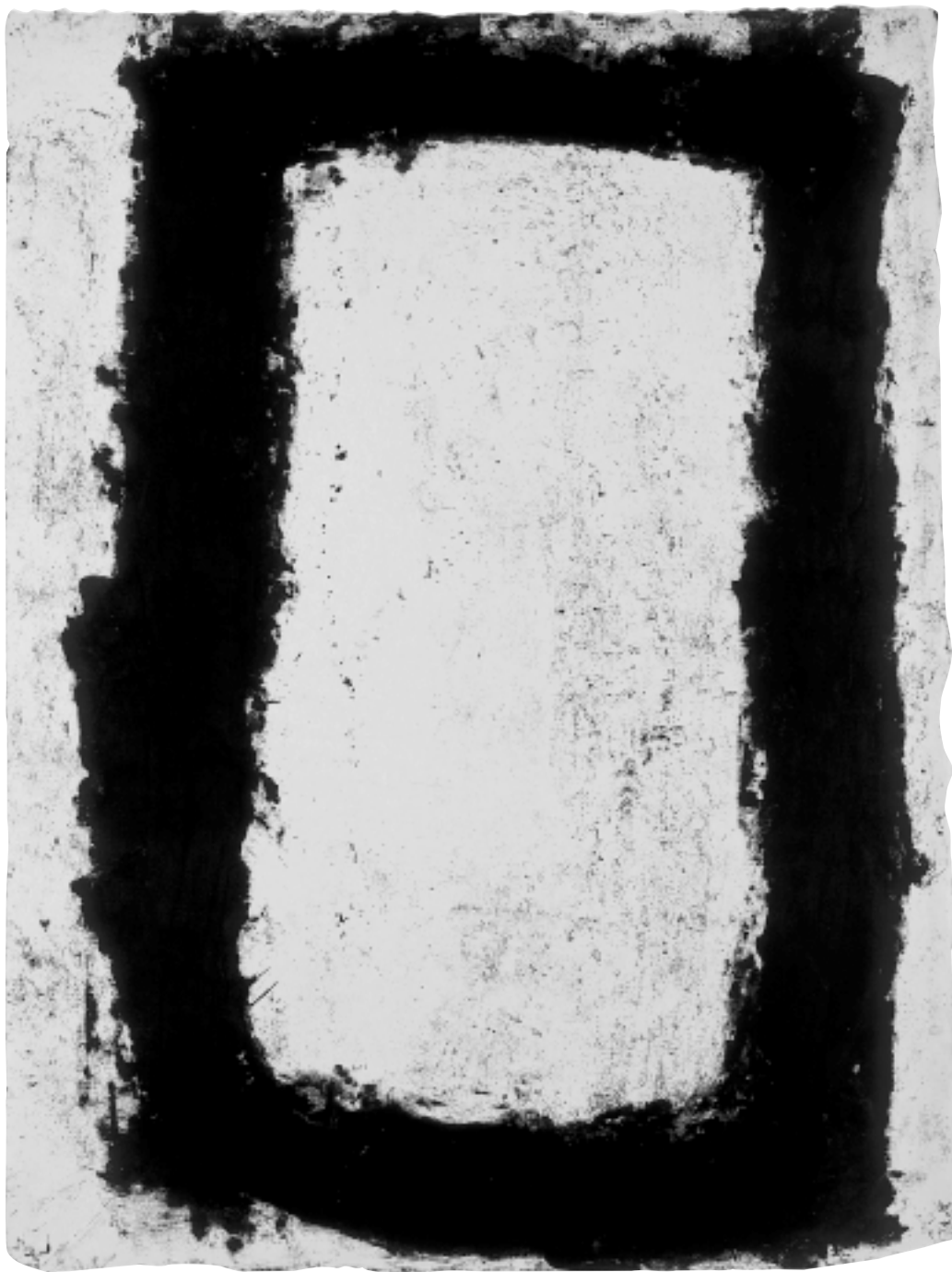
Left corner square to the corner, 1979. *Paintstick* sobre lino belga; 263,7 x 260 cm [cat. núm. 8]



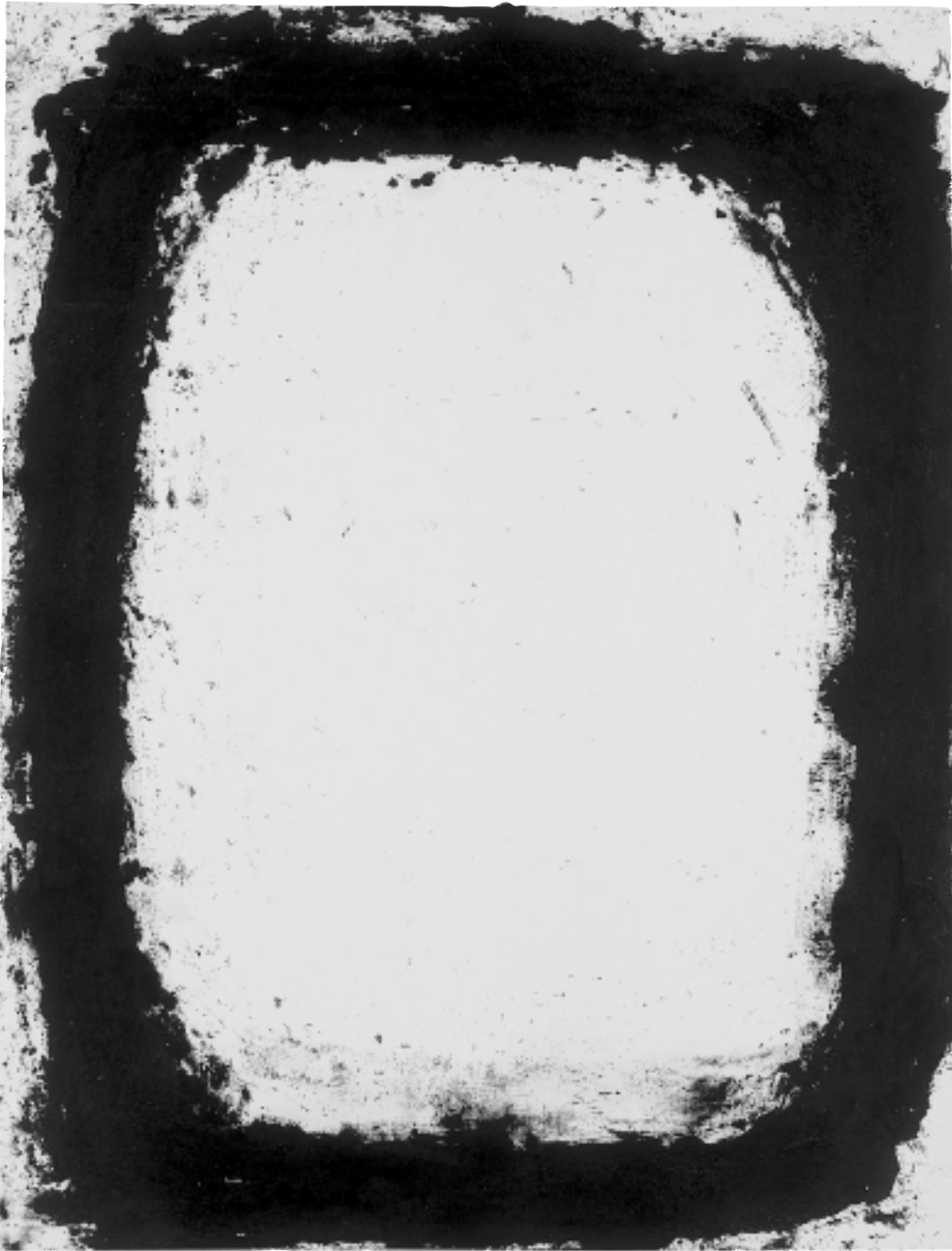
Flats, 1983. *Paintstick* sobre papel; 73 x 113 cm [cat. núm. 9]



C.C. VIII, 1983-84. Carboncillo sobre papel; 96,5 x 127 cm [cat. núm. 10]



Port hood II, 1993. *Paintstick* sobre papel; 127 x 96,5 cm [cat. núm. 11]



Port hood III, 1993. *Paintstick* sobre papel; 127 x 96,5 cm [cat. núm. 12]



Port hood VII, 1993. *Paintstick* sobre papel; 127 x 96,5 cm [cat. núm. 13]



Untitled, 2005. *Paintstick* sobre papel hecho a mano; 76,2 x 106,2 cm [cat. núm. 14]



Untitled, 2005. *Paintstick* sobre papel hecho a mano; 76,5 x 93,3 cm [cat. núm. 15]

Catálogo de la obra

1. Three angle prop

Acero cortén
32.5 x 31 x 53.5 cm
Realizado en 1969

Procedencia:

Colección particular,
Barcelona

Exposiciones:

Berna, Kunsthalle; Krefeld, Haus Lange; Londres,
Institute of Contemporary Art; *When Attitude Becomes
Form*; 22 de marzo - 27 de abril 1969
Bilbao, Carreras Mugica; *Richard Serra*; 19 enero - 28
febrero 2007

Reproducido en p. 17



2. Step

Acero cortén
812 x 271 x 25 cm
Realizado en 1982

Procedencia:

Colección J. Hachuel, Madrid
Colección particular, Madrid

Exposiciones:

Madrid, Palacio de las Alhajas; Málaga, Colegio de
Arquitectos; Bilbao, Museo de Bellas Artes;
Correspondencias: 5 Arquitectos, 5 Escultores, 1982-83,
p. 97 (reproducida)
Nueva York, The Museum of Modern Art; *Richard Serra.
Sculpture*; 27 febrero - 13 mayo, 1986; cat. núm. 96, p.
141 (reproducida)

Bibliografía:

Colección J. Hachuel. Esculturas; Madrid, Fundación José
Ortega y Gasset; 1991; cat. núm. 25 (reproducida)
*Spain Collects. Modern Masterpieces from the Collection
of Jacques Hachuel*; Nueva York, Spanish Institute; 16
noviembre 1990 - 6 de enero de 1991, p. 95 (reproducida
en color)
Los Ángeles, The Geffen Contemporary, The Museum of
Contemporary Art; Bilbao, Museo Guggenheim; *Richard
Serra. Escultura 1985-1999* (cat. exp.); 1998 - 1999; pp.
12 y 245

Nota:

Según describe Carmen Giménez en su prólogo del
catálogo de la exposición *Richard Serra. Escultura 1985-
1999*, al referirse a la muestra *Correspondencia entre
escultura y arquitectura* que tuvo lugar en el entonces
llamado Palacio de las Alhajas, de Caja Madrid, señala:
«Richard Serra ejecutó una obra *in situ*, *Step (Escalón)*
consistente en dos barras de acero. Esta obra viajó luego al
Colegio de Arquitectos de Málaga y, posteriormente, al
Museo de Bellas Artes de Bilbao, donde el artista, muy bien
acogido entre los escultores jóvenes de la ciudad y él
mismo entusiasmado con el paisaje de la misma, creó una



nueva obra, que se denominó significativamente *Bilbao*».
C. Giménez (*et al.*), *Op. cit.*, p. 12

Reproducido en p. 19

3. Five plates counter clockwise pentagon

Acero laminado en caliente
Firmado y fechado 1987.0004
5 planchas de
170 x 250 x 5 cm cada una

Procedencia:

Colección del artista en Galerie
m-Bochum
Gagosian Gallery, Nueva York
Colección particular
(Préstamo al Museo de Bellas
Artes de Bilbao)

Exposiciones:

Bilbao, Museo de Bellas Artes; Turín, Museo d'Arte
Contemporaneo, Castello di Rivoli; *Standing Sculpture*;
diciembre 1987 - abril 1988
Malmo, Suecia, Malmo Konsthall; *Richard Serra
Skulptures*; 1999

Reproducido en cubierta y p. 20



4. Finkl octagon

Acero forjado auto-oxidable
147.3 x 182,9 x 182,9 cm
Realizado en 1991

Procedencia:

Colección Susan y Lewis
Manilow,
Chicago

Exposiciones:

ARCO 2007. Stand Carreras Mugica

Bibliografía:

Los Ángeles, The Geffen Contemporary, The Museum of
Contemporary Art; Bilbao, Museo Guggenheim; *Richard
Serra. Escultura 1985-1999* (cat. exp.); 1998 - 1999; p. 235

Nota:

Estuvo temporalmente expuesta en el Pratt Institute de
Brooklin, Nueva York.

Reproducido en p. 21



5. T- corner prop

Acero forjado
Dos piezas, cada una de
210 x 20 x 20 cm
Realizada en 1993

Procedencia:

Galerie m- Bochum, Alemania
Colección particular, Alemania



Exposiciones:

Bilbao, Carreras Mugica; *Richard Serra*; 19 enero - 28 febrero 2007
ARCO 2007. Stand Guillermo de Osma

Reproducido en p. 18

6. Left corner horizontal

Paintstick sobre lino belga
Firmado y fechado 1977
al dorso
241 x 575 cm

Procedencia:

Leo Castelli Gallery,
Nueva York
Richard Hines Gallery,
Seattle
Galerie Schmela,
Düsseldorf
Akira Ikeda Gallery, Nagoya / Tokio



Exposiciones:

Amsterdam, Stedelijk Museum; *Richard Serra: Drawings 1971- 1977*; noviembre 1977 - enero 1978; cat. núm. 26
Tubinga, Kunsthalle Tübingen; Baden-Baden, Staalische kunsthalle Baden-Baden; *Richard Serra: Works 66 - 77*; marzo - abril 1978; cat. núm. 251, p. 127 (reproducida)
Berkeley, Matrix Gallery, University Art Museum; *Richard Serra: Matrix/Berkeley 20*; febrero - mayo 1979
Seattle, Richard Hines Gallery; *Richard Serra: Drawings*; junio - julio 1979; cat. núm. 6 (reproducida)
Yonkers, The Hudson River Museum; *Richard Serra: Elevator*; 1980; p. 90 (reproducida)
Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte; *Richard Serra: Zeichnungen*; 1987, p. 161 (reproducida)
Bilbao, Carreras Mugica; *Richard Serra*; 19 enero - 28 febrero 2007

Bibliografía:

Hans Janssen, ed.; *Richard Serra: Catalogue Raisonné of the Drawings, 1969-1990*; Berna, 1990; cat. núm. 122, p. 96 y 222 (reproducida)

Nota:

De acuerdo con el *Catalogue Raisonné (Op. Cit., p. 122)* esta obra fue realizada en 1977 para el Stedelijk Museum, y la obra fue necesariamente reducida hasta la medida actual para poder ser acomodada al espacio expositivo de Berkeley

Reproducido en p. 22

7. 8th

Paintstick sobre lino belga
260,5 x 114,5 cm
Realizado en 1977

Procedencia:

Galerie m-Bochum, Bochum
Colección particular, París (préstamo)

al Musée d' Art et d' Industrie, en St.Etienne)
Colección Pierre Huber

Exposiciones:

Amsterdam, Stedelijk Museum;
Richard Serra: Drawings 1971-1977;
noviembre 1977 - enero 1978, núm. 28
Tubinga, Kunsthalle Tübingen; Baden-
Baden, Staalische kunsthalle Baden-
Baden; *Richard Serra: Works 66-77*;
Marzo - mayo 1978, cat. núm. 262
París, Galerie Daniel Templon; *Dix Ans*;
octubre - noviembre 1978

Bibliografía:

H. Janssen, ed.; *Richard Serra: Catalogue Raisonné of the Drawings: 1969-1990*; Berna 1990, cat. núm. 126, p. 222, (reproducida)

Nota:

La presente obra fue realizada para uno de los espacios del Stedelijk Museum de Amsterdam

Reproducido en p. 23

8. Left corner square to the corner (five sided)

Paintstick sobre lino
belga
267,3 x 260 cm
Realizado en 1979

Procedencia:

Leo Castelli Gallery,
Nueva York
Galerie Hans Meyer,
Düsseldorf
Akira Ikeda Gallery, Nagoya /Tokio

Exposiciones:

Yonkers, The Hudson River Museum; *Richard Serra: Interviews, Etc. 1970-1980*; 1980; p. 83 (reproducido)
Nueva York, Akira Ikeda Gallery; *Richard Serra. An Empty Space*; 1 julio - 31 diciembre 2000
Taura, Akira Ikeda Gallery; *Paintstick on Linen*; 3 octubre 2002 - 15 marzo 2003
Bilbao, Galería Carreras Mugica; *Richard Serra*; 19 enero - 28 febrero 2007

Bibliografía:

Hans Janssen, ed.; *Richard Serra: Catalogue Raisonné of the Drawings, 1969-1990*; Berna, 1990; cat. núm. 149, p. 226 (reproducida)

Nota:

En el *Catalogue Raisonné* esta obra aparece titulada como *Untitled (Triangle Wall)*

Reproducido en p. 24



9. Flats

Paintstick sobre papel
Firmado y fechado 83
73 x 113 cm

Procedencia:

Blum Helman Gallery,
Nueva York
Akira Ikeda Gallery,
Nagoya / Tokio

Exposiciones:

Akira Ikeda Gallery, Tokio; *Richard Serra: New Sculptures*; 6 junio - 30 julio 1983

Bibliografía:

Hans Janssen, ed.; Richard Serra: *Catalogue Raisonné of the Drawings, 1969-1990*; Berna, 1990; cat. núm. 246, p. 240 (reproducida)

Reproducido en p. 25



10. C.C. VIII

Carboncillo sobre papel
96,5 x 127 cm
Realizado en 1983-84

Procedencia:

Michael Kohn Gallery, Los
Ángeles
Merril Lynch & Co., Inc.
Leo Castelli Gallery, Nueva York

Exposiciones:

Los Angeles, Museum of Contemporary Art; *Gala! Gala!*; abril 1984
Nueva York, Leo Castelli Gallery; *Drawings*; octubre-noviembre 1984

Bibliografía:

Hans Janssen, ed.; Richard Serra: *Catalogue Raisonné of the Drawings, 1969-1990*; Berna, 1990; cat. núm. 267, p. 243 (reproducida)

Reproducido en p. 26



11. Port Hood II

Paintstick sobre papel
Firmado y fechado 93
127 x 96.5 cm

Procedencia:

Colección particular, Madrid

Exposiciones:

Bilbao, Carreras Mugica; *Richard Serra*; 19 enero - 28 febrero 2007

Reproducido en p. 27



12. Port Hood III

Paintstick sobre papel
Firmado y fechado 93
127 x 96.5 cm

Procedencia:

Gagosian Gallery, Nueva York
Thomas Ammann Fine Art, Zurich

Exposiciones:

Nueva York, Gagosian Gallery; *Richard Serra: Nova Scotia Drawings*; octubre - diciembre 1994; cat. núm. 30 (reproducida)
Bilbao, Carreras Mugica; *Richard Serra*; 19 enero - 28 febrero 2007

Reproducido en p. 28



13. Port Hood VII

Paintstick sobre papel
Firmado y fechado 93
127 x 96.5 cm

Procedencia:

Gagosian Gallery, Nueva York
Thomas Ammann Fine Art, Zurich

Exposiciones:

Nueva York, Gagosian Gallery; *Richard Serra: Nova Scotia Drawings*; octubre - diciembre 1994; cat. núm. 30 (reproducida)
Bilbao, Carreras Mugica; *Richard Serra*; 19 enero - 28 febrero 2007

Reproducido en p. 29



14. Untitled

Paintstick sobre papel
hecho a mano
76.5 x 106.2 cm
Realizado en 2005

Procedencia:

Colección particular, Madrid

Exposiciones:

Bilbao, Carreras Mugica; *Richard Serra*; 19 enero - 28 febrero 2007

Reproducido en p. 30



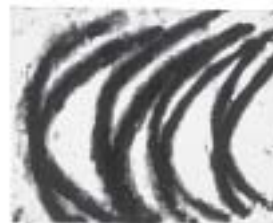
15. Untitled

Paintstick sobre papel
hecho a mano
76.5 x 93.3 cm
Realizado en 2005

Exposiciones:

Bilbao, Carreras Múgica;
Richard Serra; 19 enero - 28 febrero 2007

Reproducido en p. 31



richardserra

[San Francisco, 1939]

Nace en San Francisco en 1939, hijo de madre lituana y padre mallorquín que trabajó como plomero en los astilleros de San Francisco. El joven Richard Serra trabajaría también en varias acerías de la *Bay Area*, donde comienza a desarrollar su gusto por las construcciones industriales.

Estudia en la Universidad de California, Santa Bárbara, entre 1957 y 1961 y posteriormente en la Universidad de Yale, donde Joseph Albers le imparte clases. Durante dos años viaja por Europa antes de establecerse en Nueva York en 1966. En ese mismo año en Roma tiene lugar su primera exposición individual. A partir de entonces la trayectoria expositiva de Richard Serra será continua, exponiendo en numerosas galerías y en los principales museos como son el Centre George Pompidou, el MoMA de Nueva York o el Guggenheim de Bilbao, entre otros.

En sus inicios, realiza una serie de montajes elaborados con neón y caucho. Entre 1968 y 1969 redacta una lista de verbos que se asocian al proceso escultórico y a partir de ahí elabora cerca de cien esculturas en plomo. Entre ellas destaca *Splashing (Salpicadura)*, 1969) que lleva a cabo en el almacén de la galería neoyorquina de Leo Castelli, donde arroja al suelo y la pared plomo derretido. En la década de los setenta su escultura se torna más monumental y en general, se concibe para lugares específicos -tanto públicos como privados- fruto de la relación existente entre la obra de arte y el lugar de emplazamiento. A finales de los sesenta y principios de los setenta comienza a producir sus primeros cortos y a experimentar con el vídeo. Desde los años setenta, su escultura entabla una nueva relación con el espectador que se integra con ella al rodearla o caminar por dentro de la misma abriendo así nuevas perspectivas. En su última etapa, la idea de la monumentalidad se intensifica centrándose en obras concebidas para un lugar concreto dentro de un entorno arquitectónico, urbanístico o paisajista.



Todos estos rasgos, unidos a su carácter minimalista y la elección de materiales industriales no convencionales -como son el plomo, acero y hormigón-, han convertido a Richard Serra en uno de los máximos representantes de la tradición escultórica moderna •

RICHARD SERRA: CREATIVE AND THEORETICAL TENSION

Delfín Rodríguez

RICHARD SERRA (San Francisco, 1939), a key artist, polemical, complex, fascinating and paradoxical, radical and poetical, constantly generates since the mid seventies until now a certain intellectual and conceptual tension, confusion and fragmented emotions: art becomes a problematic and contradictory experience, a path to anxiety. One feels uneasy when faced with assonant rhymes and broken rhythms, textures and movements, pauses and spaces, substance and absence, air and void, dense and full, when faced with the explosion of the absence of void leaving space for emptiness or of a single flat surface cutting the universe in its full scale or splitting nature's dimension, a garden or a square, a street or an inhabited space filled with incoherence, the same as museums or galleries, world metaphorical labyrinths, as in scale reproductions and models.

Planes slashing the surrounding world and its daily routine allowing its rebirth and regeneration, its rising for reorder, its unexpected positioning as if challenging: these could describe Serra's main original feature although many claim this is what sculpture entails. He, himself, has always claimed this quality about his objects in opposition to architecture, urbanism, painting or landscape. Indeed, his sculpture is the critical antithesis of traditional sculpture including avant-garde or the closest to minimal sculpture, dismantling its principles. He questions them in the same manner as he does when questioning the role of the artist who, in his work, seems to disappear intentionally before the powerful physical presence of his proposals as if unsigned, in the absence of a creator, as if the authors of these works should obviously be the targeted public. He also chooses spaces in which he sets his works with no pedestals uneager for monumentality, committed to the memory of the space whether architectural, urban or within nature. His work is not only about the art of sculpture and its questioning but also about many other areas and disciplines or ways of grasping the world or questioning architecture, painting or drawing in a magical and surprising way -legendary at times-despite him radically criticising these last two disciplines, not to mention his wellknown proverbial aversion to architecture and architects, though not all.

He has tried to constantly escape from the pictorial, from the "picturesque" as a concept, from the subjective, gesture and expression even if abstract, from representation, architecture lying about its structures offering only its skin, its outside, its mask -despite his work being compared to Gottfried Semper's on many occasions¹- as if it would be a personal and collective commitment, viewed by all as necessary face reality. This is also the reason why his work is public. It is as if the author does not exist. Once the work is finished, placed in a given space and built, one sees the world and its specific surroundings with different eyes, the work belongs to everyone and does not generate any verbal reaction, not even that of the artist himself who leaves to restlessly pursue as Leon Battista Alberti did with his emblem, a damaged badge, as if bracing it, and who applied the Latin saying *quid tum* (and then what?): forever dissatisfied, always searching deeper.

Within this context of interventions in architectural and urban places and spaces, his interest for Le Corbusier's *Villa Savoye* in Poissy is visible in his own idea of light, space and transparency as well as for Yves-Alain Bois and his *Notre-Dame-du-Haut*, in Ronchamps, which particularly impressed him when the sculptor was able to see it 1991, he completed many drawings to grasp the author's work, this being his idea to focus more on drawing than on interpreting, reading or possessing, the same will apply to his projects as one can see in the works exhibited here. His interests mentioned above are also reflected in his idea of shape, time, space and light. These are areas which he has always been interested in. This is also visible during his travel to Istanbul in 1966. He was dazzled by Saint Sophie "which light was palpable", solid, as the author remembers. His interest for Le Corbusier was most certainly not incidental or unconscious. Many were able to remark on it as did Wright who always scornfully defined him as a sculptor. Nevertheless this is very significant and most likely led to further theories. Wright and Serra could obviously have been united by other passions and formal, constructive and historical convictions. This can be seen through the attention they both placed on Mies van der Rohe's teaching, so silent, empty and constructive at the same time. Similarly, Serra always remained confused and fascinated by the New York's Guggenheim's piece of art by Wright in which temporary space, central void and impossible limits, where time becomes an architectural quality. The same occurs in certain works by Hans Scharoun or J. Utzon whom the sculptor also admires.

Lets think that his interests are however very random. Indeed, he is interested in architects who works in precise volumes, almost minimalists before their time, focusing on straight lines, orthogonal space, silence, void, no drama, no diagonal lines, no oblique lines, no inclinations. But he also shows an interest in authors who master curves, movements, mystery, who favour intuition, intrigues, changing lights, who encourage to walk, who use architecture to narrate stories. I would say that these are almost opposites: the first artists mentioned are rationalists while the latter are defined as baroque. This reflects the presence of antagonisms and contradictions in Serra's work. Both are sometimes visible in his work while, on other occasions, these may form a sequence matching the progress and changes made in the designing of his enormous panels made of steel, lead or concrete which the author transforms into winding and enveloping curves. Indeed, he moves from straight lines (this is particularly visible in his work from the seventies) to fragments of circled shapes or ellipses (clearly noticeable in later works and today), to cubes or prisms and their deconstruction into ovals, spheres and Babylonian spirals, all of those visible in some of his latest pieces, in particular those ordered recently by the Guggenheim in Bilbao, which led Carmen Giménez to compare metaphorically Serra to a new Nemrod², the king-architect of the Babel Tower, a living challenge condemned by God.

It is not surprising then that some of the greatest architects from the twentieth century avant-garde such as Hans Poelzig or Tatlin brought the legend of this construction back to life despite the texts and images produced between the sixteenth and the eighteenth century,

including Borromini's legend. They were able to extract the Babel spiral tower's myth from its ashes and punishment, a tower intentionally compared at times to Alexandria's Lighthouse, one of the world's luminous wonders. The fact that Tatlin, the Russian constructivist is linked to Serra should not surprise us in the slightest, quite the opposite. Critics have often commented on Serra's work and defined it as constructivist due to his use of industrial material in his work. Serra was aware that the New York Guggenheim he admired, created by Wright, is actually an inverted Babel Tower, this was the architect's aim: an upside down ziggurat, a "taruggiz" as the author wrote on one of his drawings. Carmen Giménez's comparison between Nemrod and Serra requires further explanations as the link between both may not appear obvious: Nemrod who was not an architect but a king-architect used –as Serra does also- his "construction engineer" Phaleg³ who, following the Babel Tower's destruction by angry divine forces, was condemned to plead forgiveness eternally on the shores of the Baltic sea, imprisoned in a triangular temple he himself had built. Some of Serra's sculptures-constructions have a triangular shape too, doesn't the light from above flow through a triangle? *Sight Point* (1971-1975) is an illustration of this but his work contains additional examples. In other words, a comparison may be established between Serra and Nemrod but also between Serra and Phaleg, a sculptor who became the prince of his own projects, his own architectural works and the engineer of his own constructions, a parable designed to trouble the safe and warm world of the arts and its institutional definitions as well as the viewer, the actual real goal.

Evidently, this world of engineers, legendary or constructivist, real or the fruit of autobiographical memories and personal has always been present in his work and projects. This can be seen with his admired Robert Maillart and those who usually collaborate with him in his work, structural, constructive, outstandingly clear, simply authentic, tense and intense in its formal and technical⁴ structures such as his sculptures from 1969 onwards, roughly the period when his straight steel and lead panels start to cut time, space, movement and perception, even the sense of touch, textures and those colours typical of the material used which stay on your fingertips. His other favourite colour is black which he uses for his drawings as can be seen later.

As a child and a teenager, he was surrounded by iron, platforms, pipes and boats and the solitude of the dunes and the sand. He drew a lot and studied English literature. He developed an interest for Mexican muralists such as Orozco and Siqueiros and travelled to Guadalajara and Mexico D.F. in 1959 to discover their work so involved in the spatial continuity of architecture. This confirmed that art was socially and politically committed as well as the fact that easel paintings had become obsolete. At last, the University of Yale enabled him, between 1961 and 1964 to relate consciously to art not only through his training but also by meeting some of the greatest North American artists at the time such as Philip Guston, Robert Rauschenberg, Jaspers Johns or Ad Reinhardt –whose conferences moved him- or even Frank Stella. He also collaborated with the Bauhaus professor Joseph Albers to finish his famous piece *The Interaction of colour* (1963). The seventies also introduced two of his fundamental works to the American reader and artists and architects, on the perception of shapes, space and time in *Phénoménologie de la perception* (1945; English trans., 1962), by Maurice Merleau-Ponty⁵ and *The Shape of Time* (1962) by the prestigious art historian and outstanding Hispanist George Kubler⁶.

He started cutting spaces, air and time with panels of rough and heavy materials (lead, steel which cut...), industrially heroic (from *2-2-1 (for Dickie and Tina)* (1969) or *Strike: to Roberta and Rudy* (1969-1971) and a *Spin Out (for Robert Smithson)* (1972-1973), from the *Pulitzer Piece* (1971) to a *Shift* (1970-1972)). Those seemed to be raised as monuments to work, as monoliths, menhirs and dolmens, memories of what he lived as a child and also later during the industrial period –although today things have evolved greatly-. He maintains those memories alive, as if almost sacred, religiously, with him, him acting as a pagan priest. Just one of his monumental panels, isolated, smooth, straight, even if placed or previously placed at a slant rising from the ground and ripping the air, space and time is already a complex object full of gravity and weight, both sculptural and architectural, surface and support, a visual object to look at and to be touched, an object of movement to be walked around.

One could relate the artist's work to Italo Calvino, so passionate about cities, architectures and objects void of volume or real space, back and front only as ancient drawings used to be described in catalogues. This is what Cósimo de Rondó's sister would say in her famous book *The Baron in the Trees* (1957). The character would repetitively say: "if you build a wall, think about what it gives outside!". No doubt, this was to warn about architecture but when Serra raises a wall in the shape of a steel or lead panel, he warns about sculpture, the one that cuts the universe, the air and time, space and movement. In reality, when Serra raises the panel, the wall, he is thinking intensely about what he is leaving outside not allowing for an inside to exist on the other side. Everything is outside, in a "given place", as he himself described theoretically and which he basically built. Structuring the place with a wall: that is not architecture but a mere direction in space, articulating it, highlighting a new way to live it in the open air, in a poetic manner or against the place chosen, with its void and its architecture. It is about moving into the space and living inside it that generated the risen sculpture, the space in which the panel has been risen we are invited to occupy, the space produced by the panel itself in a contradictory and competitive manner, in tension. The sculptor fights against the place in which the panel has been risen, sometimes it can be various panels observing each other forming an exploded architectural structure in this given territory. This explains his preference for gardens and nature although this was not always his choice. This particular period and context shows a slightly disquieting work with a new psychological twist -although Serra, who is against artistic expression as something autobiographical, would not appreciate the term- contemporary of these walls, these vertical panels risen or semi-buried, the same as Boullée's architecture ensevelie although Piranesi had already produced similar figurative and theoretical work, to shatter the notion of space and time in the modern sense of the meaning. I am thinking of *Delineator* (1974-1976) in which we can find two panels within an interior space, the same as those which have been risen or buried, walls with no interior which have been previously mentioned which articulate the places chosen and their previous existence. One of the two panels is situated on the ground, similarly to a wall lying down, fallen, the other is stuck to the

roof, not hanging, in a transversal position with respect to the ground, the same as a wall converted into a roof which does not match the space which logically should do so in any given architectural structure. This generates an enormous sense of confusion, perceptive, sculptural, architectural, spatial, temporary. There are no walls, no interior, no exterior, no evident link. It is as if one started building the roof before the house, not matching the floor. This is disturbing, constructivist, metaphorical, fascinating, gravity and weights are misplaced, missed. Despite its transparency, its roof and ground, the absence of walls, the work cannot be lived in poetry. It is sublime, terrifying, baroque maybe?. It appears indeed a long way away from Serra's apparently deepest convictions. Incidentally, long after, Yves-Alain Bois⁷, will write an essay on the sculptor's work which became famous with reason and has been reproduced on innumerable occasions. The author insisted in searching with the excuse of defining some of the sculptor's work placed in nature as "picturesque" which Robert Smithson also did. The latter formed a fraternal and artistical friendship with Serra. The writer insisted in searching for other sources from the eighteenth century to explain the sculptor's work, from the sublime, claimed Burke, to the parallax effects, to repetitions and transparencies in space, to Greco-Gothic rationalism, so French, typical of Laugier, Soufflot or Leroy –although he forgot Cordemoy had previously attempted to introduce Bernini's Saint Peter's colonnade inside the basilica- to the destruction of space and its reconstruction with discontinuous fragments, from Piranesi interpreted later in cinema by Eisenstein which is how he is known and who Manfredo Tafuri⁸ had already highlighted. Evidently Serra had not yet started to work in this manner, quite the opposite. He was faced with many options, during his training, he felt dissatisfied with his first attempts although he was stimulated by a thousand ideas, whether in the United States or later in Paris and Italy (between 1964 and 1966) or even during his first trip to Spain in 1966, to visit the Prado Museum. These influenced those famous straight panels, with no pedestal, cutting the world, a space in a given space, integrating it to the void risen wall. There is no inside, no floor, a straight line, tilted at times or buried, it is not a floor but a line which can only be risen, oblique or not within the place in which it rises. It is important to mention this is a three-dimensional object for its thickness and two-dimensional for its strong duality between the two sides, the space created generates another, which belongs to the object, all of this in a given space. The object represents two powerful memories, not the consequences of a certain order but of an intentional disorder, which contributed, no doubt to the sculptor's decision to choose this way of raising walls, which did not want to be architectural but exterior with space within space. I will refer to two anecdotes, which I most frequently mention in texts and interviews for a reason.

The first is an experience, it is autobiographical, original, a moving childhood memory, the impression he felt about material, texture, dimensions, scales, movements, time, industrial grandeur, balance and imbalance, gravity, the weight of a gigantic oil tanker at the time of its launching. This is most relevant for this artist who has always felt his biography, his life, his emotions must never show in his work. He rejected abstract expressionism, romanticism, the demiurge artist. He questioned minimalist artists whom he criticised harshly although he admired many of them. The presence of a childhood memory, which he feels inspired his work, is evident. In 1943, he went with his father to San Francisco when he was four. They went to the launching of an oil tanker: the structure, the noise, the movement, the weight, gravity, balance and imbalance, shouts, the people's reaction, the way they observed and moved. These are questions which have haunted him all his life which he has answered by providing a series of more or less contradictory solutions and suggestions as he wrote himself: "I found all the raw material I needed in the depth of those memories." It is also about finding a legendary origin for his art, for his peculiar way of understanding sculpture against tradition and other contemporary alternatives. Any artist is aware that he or she must emerge from a legend in order to become one. He has been studied on numerous occasions by art historians. I will recall two wonderful examples, E. Kris a Wittkower and even Tony Smith who created the legend whereby he discovered and tackled minimalism when travelling along a motorway under construction in New Jersey at the start of the fifties, a reference which is well known today⁹.

There are more legends apart from the anecdote previously mentioned which have inspired Richard Serra's progress and changes in his work. His travels and his time in Europe led him to give up his original aim, which was originally to paint. Based on his texts and comments, his decision was made when he saw *Las Meninas* by Velázquez at the Prado Museum in 1966. He realised then that the viewer was part of the painting's space, he or she was the protagonist: "I was gobsmacked...". Here is another anecdote, a vital and artistic impression which made him decide to become a sculptor leading him later to move away from the temptations of neodadaism and of *arte povera* and even later when his straight and rigid panels, tilted or oblique, start to show volumes and spaces and movements, outside and inside. These were the fruit of his plans, architectural metaphors. This also inspired him to curve his panels as if abandoning the rationalism and the sublime sensitivity of the Age of Enlightenment previously mentioned to return then to the Baroque era which fascinated him, especially Borromini which first showed in the shape of arch fragments or ellipses and later in sinuous spaces curved and tilted volumes as well as in the recent Babelic spirals also previously mentioned. These changes and developments are the fruit of anecdotes which feed themselves as well as legends as so many historians and art critics have highlighted especially Rosalind E. Krauss who wrote her brilliant work on Serra's exhibition at the MoMA in New York, in 1986¹⁰.

Besides the sculptures shown in the gallery and those exhibited in public or private spaces, in urban contexts or in natural environments, some drawings, seldomly visible in art and painting are also shown, extremely complex and conceptually difficult to match with the own sculptor's convictions which he maintained throughout his career and which are reflected in essays and reflections as well as various very interesting interviews such as the extraordinary conversation held with Hal Foster recently (October-November of 2004) for his latest exhibition in the Guggenheim Museum in Bilbao in 2005¹¹. The latter talked about Serra's drawings¹², as we all know, as did other important and studious art critics. For Serra, drawing was not a means to project although this may sound surprising: "I never do previous sketches, –he claims and reaffirms, although evidently technical sketches were made by the engineers who shaped his ideas-. Drawing is a separate activity, a constant worry with its own concomitant and inherent problems. It is impossible to define

a spatial language, not even through analogy. The majority of pictures and illustrations trick us in the final stage of analysis.” Despite all of this, Serra used drawing as a tool and has always produced drawings, descriptive at times, to grasp his own completed work even or other artists' work. There are drawings which have kept a sense of reality, which show his project or the specific place in which he is going to work.

On other occasions, the drawings appear to be reelaborations, ways of thinking about what was made, what was defined and completed as if investigating different routes for a same idea and for a formal result. Some drawings only refer to places chosen. But most of all, he completed many free drawings which helped him think almost always in black. Sometimes, he even drew them onto a black background at the start of the seventies as if drawing in negative. These are examples which could almost be defined as picturesque and can be seen in the exhibition which contains some very impressive pieces, black, the same as his steel panels, regular, frontal, as can be seen in *Left Corner* or *8th*, both from 1977, in *Flats*, from 1983 and other oblique examples. Some show more gesture at least in the marks and the calligraphy used such as *Port Hood II, III and VII*, imperfect rectangles, irregular, dense and slightly deformed, stained, almost expressive. But these never represent projects or so it seems, they are independent drawings engrossed in themselves, as if someone was fantasising about a sculpture knowing perfectly well that this is not what they entail. Some are closer to the pieces he has completed, those contain fragments of circles or ellipses, thoughts, marginal notes for what has already been done or a formalised idea but never representing sketches for other purposes not even for his sculptures: he always works on them at the place itself, in steelworks, in the studio with models, including 1:1 which was common in the seventeenth or the eighteenth century, with Bernini and Soufflot for example.

Some examples of the above can be seen, some present, others absent depending on dimensions, places, weight and volume. This reflects the logical consequence of Serra's behaviour which he has maintained for years and of his spatial choices, critically cutting and reordering specific sites, spaces and the world, opting for a light mist covering his work in order to discover the meaning through the fog. *Three Angle Prop*, from 1969 is amongst those pioneer pieces of work, its doubled spatial study is impressive. The same occurs in the case of pieces set in specific sites, whether urban contexts or placed in gardens which is the case with the magnificent *Step* (1982), original and soon shown in a Spanish collection. Pieces originating from private collections or deposited at the Museo de Bellas Artes in Bilbao will be shown such as *Five Plates Counter Clockwise Pentagon* (1987) built with steel panels meant to unite at apex level which was intentionally avoided in real. The monumental, opaque *Finkle Octagon* (1991) similar to the perspective of an old man or *T-Corner Prop* (1993), a magnificent reflection on weight and balance, a common feature in his work from the seventies and finally, the exhibition contains his two most recent and baroque pieces, undulating and in movement, volume and air spaces which are *Blade Runner* and *New Union* both from 2004. These pieces, present or absent, torn between weight, gravity and specific dimensions, paradoxically appearing as drawings show Richard Serra's most characteristic and most expressive contradictions in his most contemporary, moving, critical and disturbing sculptural production •

1. About the Influence of Gottfried Semper in XXth Century Architecture, Giovanni Fanelli and Roberto Gargiani, *El Principio del Revestimiento. Prolegómenos a una Historia de la Arquitectura Contemporánea*, Madrid, Ed. Akal, 1999.
2. Carmen Giménez, “Nemrod”, in the exhibition's catalogue *Richard Serra. La materia del tiempo*, Bilbao, Guggenheim Museum, 2005, pages. 19-21. The Guggenheim in Bilbao already possessed Serra's piece of work, *Snake* (1994-1997) in its permanent collection later enriched with spirals and ellipses mentioned in the catalogue for 2005. See the catalogue *Richard Serra. Escultura 1985-1999*, Bilbao, Museo Guggenheim, 1999 for the previous exhibition which contains a magnificent essay by Hal Foster, “El des/hacer la escultura”.
3. Regarding those matters, one can refer to the extremely interesting and fascinating book by Marcello Fagiolo, *Architettura e Masoneria. L'esoterismo della costruzione*, Roma, Gangemi Ed., 2006.
4. R. Serra, “Notas ampliadas de Sight Point Road”, in the exhibition's catalogue *Richard Serra. La materia del tiempo*, op. cit., pages. 43-45.
5. About the influence of Merleau-Ponty on Serra's work, refer to Rosalind E. Krauss, “Abaisser, étendre, contracter, comprimer, tourner: regarder l'oeuvre de Richard Serra”, in the exhibition's catalogue *Richard Serra*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983, pages. 29-35.
6. George Kubler, *La Configuración del Tiempo*, Madrid, Comunicación, 1975, con introduced by Antonio Bonet Correa.
7. In Spanish, refer to Yves-Alain Bois's, “Paseo pintoresco en torno a Clara-Clara”, in the catalogue for the exhibition *Richard Serra*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992, pages. 13-45.
8. Manfredo Tafuri, “El arquitecto loco”: Giovanni Battista Piranesi, la heterotopía y el viaje” and “Historicidad de la vanguardia: Piranesi y

Eisenstein”, both in Manfredo Tafuri, *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1984, pages. 31-122.

9. About this matter, *Tony Smith*, Valencia, IVAM, 2002.

10. Rosalind E. Krauss, “Richard Serra. Sculpture”, in the exhibition's catalogue *Richard Serra/Sculpture*, New York, The Museum of Modern Art, 1986, pages. 15-38. Hal Foster and Gordon Hughes's work are generally relevant for Serra's work (eds.), *Richard Serra*, Cambridge-Londres, The MIT Press, 2000, with essays by Benjamin H. D. Buchloh, Annette Michelson, Yves-Alain Bois, Douglas Crimp, Rosalind E. Krauss and Hal Foster, some were published for previous exhibitions and represent precious critical and historic references to understand some of the fundamental questions inspired by the sculptor's work.

11. “Conversación de Richard Serra con Hal Foster”, in the exhibition's catalogue *Richard Serra. La materia del tiempo*, Bilbao, Museo Guggenheim, op. cit., pages. 23-41. *Richard Serra, Interviews, Etc.: 1970-1980*, New York, The Hudson River Museum, 1980 and *Richard Serra, Writings. Interviews*, Chicago, The Chicago University Press, 1994 are essential to understand the artist's work.

12. About Serra's drawings: Hans Janssen and Jacqueline Rapmund's, *Richard Serra. Drawings Zeichnungen 1969-1990*, Berna, Benteli Verlag, 1990 is crucial, contains two important essays, one written by Richard Serra himself, “Notes on drawing”, pages. 9-12, and another by Yves-Alain Bois, “Descriptions, Situations and Echoes: on Richard Serra's Drawings”, pages. 17-30.

Traducción: Frédérique Champagne

Índice

Presentación
Guillermo de Osma
5

La tensión creativa y teórica de Richard Serra
Delfín Rodríguez
7

Ilustraciones
17

Catálogo de obra
33

Biografía
39

Richard Serra: Creative and theoretical tension
Delfín Rodríguez
40



Guillermo de Osma
GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4 • 28001 MADRID
TEL. + 91 435 59 36 • info@guillermodeosma.com