

Torsiones olímpicas

Richard Serra en el Guggenheim de Gehry

Francisco Javier San Martín

Un arquitecto que proyecta edificios como esculturas y un escultor que propone recorridos arquitectónicos en sus obras, ambos norteamericanos, se encuentran y establecen un estimulante diálogo desde la gran escala en Bilbao.

¿Es posible imaginar dos artistas tan alejados como Richard Serra y Salvador Dalí, dos obras de arte más diferentes, más sujetas a concepciones del arte tan desiguales como una construcción con planchas de plomo del Serra de finales de los sesenta y un óleo de Dalí de la misma época? Lo analítico de Serra parece contradecir lo paranoico de Dalí. Posiblemente haya comparaciones más dispares aún e igualmente apropiadas para los suplementos semanales, en esa sección donde hay que encontrar la línea que conduce desde Josephine Baker hasta Tony Curtis. Y sin embargo, esta relación existe, y más directa, o más jugosa, que la que acabamos de poner como ejemplo: la común pasión de ambos artistas por Gaudí. Richard Serra valora en Gaudí su aspecto arquitectónicamente visionario, su capacidad de hacer adoptar a los materiales y formas una posición *contra natura*, desafiando peso y equilibrio, e incluso una relación patronímica: en alguna entrevista señala cómo Gaudí también lleva el apellido Serra por parte de madre. Desde un punto de vista diferente, Dalí ve en el arquitecto catalán la posibilidad de construcciones blandas, gelatinosas y comestibles, basadas en fórmulas convulsivas y ondulantes; en definitiva, la posibilidad de una arquitectura (o una escultura, ya que Dalí, comentando a Gaudí, identifica ambas), que sea como «una zona erógena táctil que se eriza». Lo que en el primero parece pasión por lo tectónico, es en el segundo pasión por lo comestible-erótico.

El hecho de que dos artistas tan diferentes compartan una pasión tan definida por la obra de un tercero, habla de los *deslizamientos* profundos en el

proceso creador, la enorme cantidad de ideas, intuiciones y sensaciones casi imperceptibles —y en muchos casos inconscientes y fortuitas— que acompañan la actividad de los artistas y que aumentan tanto la complejidad de las obras y de su interpretación, como el carácter inesperado de las redes de simpatía que podemos establecer entre ellas. Por otra parte, un artista nunca ‘termina’ completamente su obra. Todas las creaciones artísticas están sometidas a las adherencias

pero de cualquier forma lo que en 1929 parecía sólo una *boutade* surrealista no ha resultado tan descabellado: aunque no peluda, sí ha habido mucha arquitectura *blanda* desde entonces. Dalí abominaba de Le Corbusier, creador de esa forma de arquitectura masoquista que llamaba ‘Corbuprottestantismo’, como abomina también Frank Gehry, en la estela de Gaudí, apóstol de los edificios-escultura, aunque de una forma diferente e inesperada. Hay artistas eternamente irreconciliables... pero sólo hasta que la obra de un tercero construye una malla entre ellos y los sitúa en una inédita e insospechada relación.

Dos amigos

Éste no es el caso del tándem Serra-Gehry, ya que el trabajo de ambos artistas tiene una relación directa y colaboradora, alimentada a través de una amistad de años. Y también de una ‘competencia sana’, un intento permanente de superación del otro, una batalla familiar entre los terrenos de la escultura, la arquitectura y el diseño, expresada sobre todo en la *querelle* entre las posibilidades expresivas y monumentales, los límites de la arquitectura y la escultura. La crítica ha señalado desde hace años tanto el

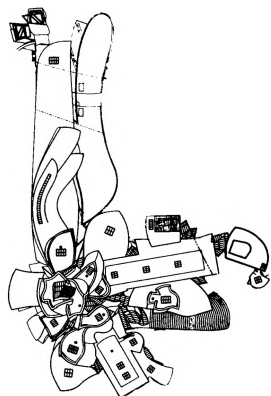
carácter escultórico, objetual, de los edificios de Gehry, como el aspecto arquitectónico, habitable o recorrible de las esculturas de Serra.

Esto tiene relación con la muestra de Richard Serra que ha presentado el Guggenheim de Bilbao, y que podrá visitarse hasta octubre. Es imposible referirse a ella sin hablar del espacio que la alberga. Se trata de la serie *Torqued Ellipses* (Torsiones elípticas), realizada entre 1996 y 1998, y que consta hasta ahora de ocho piezas.

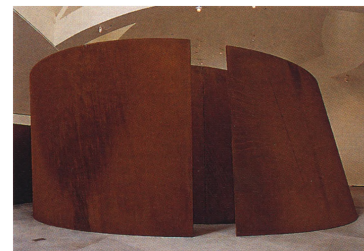
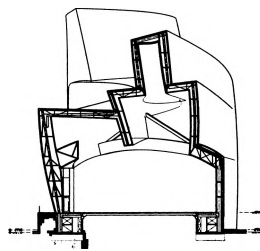


y las erosiones que producen en ellas *todas* las obras de arte realizadas después, a menudo las más imprevisibles.

En una conversación en la que Le Corbusier preguntó a Dalí su opinión sobre la arquitectura del futuro, éste le respondió que sería «blanda y peluda». Seguramente la contestación de Dalí estaba dirigida a ofender a su interlocutor, que acababa de declarar que «Gaudí era la vergüenza manifiesta de la ciudad de Barcelona». Es más que probable que le ofendiera,



Las elipses de Serra acotan la escala de la gran sala del Guggenheim y la hacen más abarcable y unitaria, asumiendo el desafío de dialogar con un espacio que tiene sus propias leyes, preparado por otro artista.



Tres de ellas se presentan por primera vez en Bilbao, mientras las cinco restantes se mostraron recientemente en el MoCA de Los Ángeles. Son grandes formas elípticas irregulares, realizadas con enormes planchas de acero; algunas sencillas, formadas por una sola chapa, y otras dobles, que esconden otra semejante en su interior. Vistas a ras de tierra, sin embargo, todas parecen estar construidas de la misma forma, y no se descubre que algunas estructuras encierran otras hasta que penetramos en ellas o las observamos desde lo alto. Tanto unas como otras están abiertas con estrechas ranuras que permiten acceder a su interior. Esta distinción que hacemos entre las simples y las dobles no es puramente taxonómica, ya que lo que se encuentra el espectador al penetrar en ellas es totalmente diferente: en las primeras, un gran espacio abierto, elíptico, con cierto aire de solemnidad; en las segundas, otro muro de acero y un pasillo irregular, angosto, de paredes inclinadas, juguetero,

paisajista, más manierista que propiamente barroco. Frente a las características chapas rectilíneas y arcos abiertos que Serra ha realizado desde comienzos de los setenta, tanto en interiores como en el exterior —piezas que modulaban el espacio, pero situaban al espectador siempre *afuera*, en una posición exterior a la pieza—, las *torsiones elípticas* le piden que penetre en su interior, que se deje engullir por la mole de acero y, en este sentido, poseen una ambición arquitectónica más definida.

Cuando, como ocurre en estas obras, la simplicidad de una estructura se oculta al observador a través de un agrandamiento del tamaño, éste carece de una referencia unitaria; no ve un objeto, sino la posibilidad de un recorrido que le descubra las características del objeto. La estructura unitaria desaparece para dar lugar a un conjunto de vistas que sólo pueden ser percibidas caminando dentro o en torno a la pieza. No hay un punto de vista concreto, su monumentalidad las

conduce a un discurso sucesivo, a una acumulación de fragmentos relacionados con el deambular del observador. Como alguien que camina por un interior arquitectónico. Pero las de Serra son arquitecturas aliviadas de la necesidad de ser habitadas, una suerte de arquitectura ficticia basada en la interacción entre formas abstractas y el cuerpo del espectador.

Confrontación titánica

La confluencia formal entre las esculturas y el espacio que las alberga resulta evidente. La prensa ha insistido en la idea de 'diálogo' entre el escultor y el arquitecto. El predominio de curvas suaves y dinámicas en ambas obras lo corrobora. Incluso estas piezas de Serra han sido dibujadas con Catia, el mismo programa de CAD que empleó Gehry en el proyecto de su museo. ¿Se trata de una adaptación de las esculturas al espacio arquitectónico o, por el contrario, de un debate y una competencia entre escultor y arquitecto? Ésta es una de las prime-

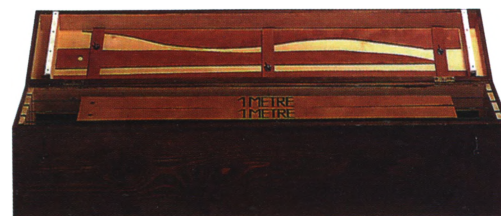
ras preguntas que surgen al contemplar la exposición.

Cuando entre los años sesenta y setenta surgió la escultura contextual (minimalismo, posminimalismo, instalaciones *in situ*) pareció quedar claro que la mayoría de los artistas consideraban el espacio arquitectónico como un lugar a explicar desde el arte, como una contextualización que el artista ofrecía al espectador para que 'viviera' de una forma específica el espacio expositivo. En la mayoría de instalaciones de los sesenta los escultores trabajaban sobre espacios anónimos, que aparecían como *referentes* de lugares para exposición, generalmente modelos de arquitectura ortogonal. Se trataba de reconocer y hacer 'legible' un lugar desde parámetros perceptivos, comportamentales, tectónicos, etcétera. Pero en la actual situación se añade un nuevo factor: *el estilo*. Se trata de un espacio construido desde parámetros creativos, un museo 'de autor', que en gran medida impone su ley y su autoridad y, sobre todo, un espacio construido con la perspectiva de acoger obras de arte en su interior. Ya no es el escultor transformando el espacio anónimo de una galería o de un estudio, (que, en realidad, es equiparable a las 'lecturas' e 'intervenciones' que en la misma época se realizaban en jardines o en espacios naturales) sino un diálogo, un debate o un desafío con el espacio preparado por otro artista. En este caso, la confrontación se produce a escala de titanes, entre la sala dedicada al arte contemporáneo más grande en todo el mundo, en el Guggenheim de Gehry, y las obras de un escultor como Richard Serra, quien desde sus comienzos ha invertido su talento en el manejo de grandes piezas.

Es preciso señalar que el reto que imponía la gran sala ha sido solucionado por Serra de manera contundente, tan avasalladora como la propia arquitectura y en evidente competencia con ella. La visión de ese espacio durante la exposición inaugural, con la navaja de Oldenburg al fondo, como una auténtica miniatura, o durante la



La levedad portátil de los hilos de Marcel Duchamp en 3 stoppages étalon, 1913-1914 (derecha) llega al paroxismo monumental en las láminas de acero de la Serpiente de Serra (abajo) alojada en el 'estuche' de Gehry.



exposición de Rauschenberg, que también intentó 'dialogar' con el gigante a través de una obra desmesurada ya en su propio título, *El 1/4 de milla o dos estadios*, es totalmente diferente a la que podemos disfrutar ahora. Es un espacio que se ha hecho más abarcable, más unitario —más pequeño también— a través de la imponente presencia de las piezas de Serra, situadas en dos grupos y unidas por la larga y sinuosa línea de *Snake (Serpiente)*, 1996). Las paredes de acero, de cuatro metros de altura, imponen al espectador barreras visuales muy contundentes, sólidas y pesadas, aunque suavemente orgánicas y delicadas. Desde el interior de alguna de ellas sólo es visible la cubierta de la sala, como si la viéramos desde un profundo hueco en la tierra.

'3 Stoppages étalon', 1913-1914

El hilo conductor de esta magna orquesta es *Snake* (1996), la gran pieza sinuosa que conduce de un grupo a otro de elipses truncadas. Son tres planchas con curvas cónicas, colocadas en la misma dirección pero de manera irregular, que forman dos pasillos sobre los que el público puede caminar. Las curvas impiden ver el final, y el espectador se encuentra sumergido entre estrechos muros de acero. Es la contribución de Serra a su 'debate' con Gehry sobre escultura-arquitectura. Al espectador se le pide que se deje deslumbrar por el peso de la pieza, que hace disminuir el suyo, haciéndole pequeño, es decir, más consciente de su escasa entidad. También Chillida, que comparte exposición con Serra en el museo de Bilbao, quiere que el espectador «se sienta pequeño» ante el gran espacio excavado en el monte de Tindaya. Como diría Dalí, «el gusto de las personas por acudir a ver obras de arte que le hacen aún más pequeños de lo que son, está innegablemente relacionado con un masoquismo visceral y anamórfico».

En 1913-1914, Marcel Duchamp lanzó tres veces un hilo de cuerda para que produjera curvas libres al azar. La levedad intelectual de Duchamp ha

sido sustituida, en la triple serpiente de Serra, por una auténtica demostración de fuerza. La *Serpiente* de Serra, que pertenece a la colección del museo, y se expone de manera semi-permanente, tiene más de 31 metros de longitud. El hilo de Duchamp, de un metro, plantea un problema semejante con una encomiable sencillez. Duchamp introdujo su obra —tres curvas que pegó sobre terciopelo y tres reglas de madera que reproducen su perfil— en un estuche de cricket, y la denominó 'azar en conserva'. Gehry ha fabricado un estuche de dimensiones colosales para colocar la pieza de su amigo y hacer que continúe el espectáculo. Lo que verdaderamente cuesta reconocer es que tanto Duchamp llevando su pieza por el asa, en un tren, para vendérsela a alguien, como la enorme actividad económica, organizativa y política que supone la compra, el traslado y la gestión de una pieza como *Snake*, se refieren en realidad a la misma actividad artística: la realización de tres curvas.

Aunque ésa es la sensación que recibe el espectador en una vista general desde el balcón del primer piso, no me atrevería a decir que en la competición ha vencido Serra, ya que en realidad el artista que trabaja en segundo lugar, cuando el otro ha descubierto ya sus cartas, juega con ventaja. Serra ha hecho explotar la sala de Gehry con un bosque de toneladas en equilibrio. El reto de la sala llamada *fish* quizá consiste en excitar la competencia de los más aventajados artistas estadounidenses, como una nueva edición de la competencia por la puerta del baptisterio de la catedral de Florencia. Un lugar emblemático destinado a obras basadas en la magnitud. La programación escogida hasta ahora parece corroborar la idea de que esta gran sala se va a dedicar a obras que compitan con su espacio en tamaño, en peso o en acumulación. Todos contra Gehry y todos contra todos, en la estela de conseguir las más altas cotas de espectacularidad, y con ella asegurar la continuidad en la afluencia masiva de visitantes.



Fotos: Erika Barahona