

La redefinición de la especificidad espacial

DOUGLAS CRIMP

"Sé que la escultura no tiene el mismo público que puedan tener la poesía o el cine experimental. Tienen gran audiencia, sin embargo, los productos que dan a la gente aquello que supuestamente necesita y que no tratan de darle más de lo que es capaz de entender" (Richard Serra, "Apuntes ampliados desde la calle-punto de vista").

"Es preferible ser enemigo del pueblo que de la realidad" (Pier Paolo Pasolini, "jóvenes infelices").

El lugar era un viejo guardamuebles de la alta zona oeste de Manhattan utilizado como almacén por la galería de Leo Castelli; el motivo, una exposición organizada por el escultor minimalista Robert Morris, y el momento, diciembre de 1968. Allí, esparcidos sobre el suelo de cemento y apoyados o colgados de las paredes de ladrillo, aparecían objetos que desafiaban todas nuestras expectativas respecto a la forma que debía tener una obra de arte y el modo en que debía ser expuesta. Es difícil transmitir la conmoción que se produjo entonces, dado que este tipo de manifestaciones no sólo han sido finalmente asimiladas en el ámbito de la estética oficial, sino que, actualmente, forman parte de la historia del movimiento de vanguardia, una historia que hoy se considera clausurada. Sin embargo, para muchos de los que comenzamos a reflexionar seriamente sobre el arte precisamente gracias a tales asaltos a nuestras expectativas, la vuelta a lo convencional en los años 80 sólo podía parecerse falsa y una traición a los procesos de pensamiento que con respecto al arte habíamos puesto en marcha en aquel entonces. Es por ello que intentamos una y otra vez recuperar dicha experiencia y hacerla accesible a quienes pasan complacidos sus sábados por la tarde en las galerías del SoHo viendo cuadros que huelen a óleo fresco y esculturas que de nuevo están fundidas en bronce.

Posiblemente ninguno de los artefactos que había en dicho guardamuebles desafiaba tanto nuestra noción de objeto artístico como *Splashing* (*Salpicadura*, 1968) de Richard Serra. En la unión entre el muro y el suelo Serra había salpicado plomo fundido dejando que se solidificara en ese mismo lugar. El resultado no era en absoluto un objeto, no tenía forma ni masa definidas y tampoco creaba una imagen legible. Por supuesto, se podía decir que Serra lograba la negación de categorías que pocos años antes Donald Judd atribuyera a lo que consideraba la obra contemporánea por antonomasia: *"ni pintura ni escultura"*. Podíamos interpretar también que al ocultar la línea donde el muro enlazaba perpendicularmente con el suelo Serra oscurecía una de nuestras señas convencionales de orientación en el espacio interior, reclamándolo así como fundamento de un nuevo tipo de experiencia perceptiva. Pero nuestra dificultad con *Splashing* provenía de intentar imaginar la continuidad de su existencia en el mundo de los objetos artísticos. Ahí estaba, pegado a la estructura de un viejo almacén de la alta zona oeste, condenado a ser abandonado allí para siempre o a ser desincrustado y destruido.

"*Trasladar la obra es destruirla*". Con esta afirmación Serra intentaba redirigir la discusión en una audiencia pública celebrada para decidir el destino de *Tilted Arc*. La escultura de Serra había sido encargada por la Administración de Servicios Generales (GSA) en el programa *Arte en la Arquitectura* e instalada permanentemente en la plaza del edificio federal Jacob K. Javits en el bajo Manhattan durante el verano de 1981. En 1985, un nuevo administrador regional del GSA declaraba estar reconsiderando la presencia de la obra en dicho lugar y se preguntaba si no podría ser trasladada a otro sitio. En la audiencia, artistas y museólogos entre otros, se oponían a tal decisión, testimonio tras testimonio, apelando a la especificidad espacial a que se referían las palabras de Serra. La obra había sido concebida para aquel lugar, construida en aquel lugar y entrado a formar parte de él alterando la naturaleza del mismo. Trasladarla significaría, ni más ni menos, que la obra dejaría de existir. Pero a pesar de su pasión y elocuencia tales testimonios no lograron convencer a los adversarios de *Tilted Arc*. Para éstos la obra entraba en conflicto directo con el lugar convirtiéndose en un obstáculo tanto para la visión normal como para la función social de la plaza y, por supuesto, sería mucho más placentero contemplarla en el espacio abierto del campo. Allí, presumiblemente, sus dimensiones no se impondrían con tal violencia al entorno y el color de la superficie herrumbrosa del acero armonizaría con los tonos de la naturaleza.

La incompreensión generalizada demostrada por el público respecto a la especificidad espacial que proclamaba Serra es la misma que manifestaba respecto a la radicalidad de los principios estéticos de un momento histórico de la práctica artística. Que "trasladar la obra es destruirla" era algo evidente para cualquiera que hubiera visto en *Splashing* la materialización concreta de tal afirmación y esa era, para sus defensores, la base conceptual de *Tilted Arc*. Sin embargo, no se podía esperar de ellos que explicaran en el reducido espacio de un testimonio judicial una compleja historia cuya ocultación al público general era deliberada. La ignorancia de la gente es, por supuesto, una ignorancia inducida. No es sólo que se mantenga la producción cultural como privilegio de una minoría, sino que ni a las instituciones del arte ni a las fuerzas a las que sirven les interesa siquiera diseminar un conocimiento de dichas prácticas radicales en el público especializado. Esto es particularmente cierto en el caso de aquellas cuyo fin es la crítica materialista de los fundamentos de esas mismas instituciones. Tales prácticas tienen como fin revelar las condiciones materiales de la obra de arte, su modo de producción y recepción, los apoyos institucionales que permiten su circulación y las relaciones de poder que representan dichas instituciones: en una palabra, todo aquello que esconde el discurso estético tradicional. Aún así, estas prácticas han sido inmediatamente recuperadas por ese mismo discurso en tanto reflejo de un episodio más del desarrollo continuo del arte moderno. Muchos de los defensores de *Tilted Arc*, entre ellos los representantes de la política artística oficial, sostenían una concepción de especificidad espacial que reducía ésta a una categoría puramente estética. Pero la especificidad espacial de *Tilted Arc* se refiere ante todo a un lugar público particular. El material de la obra, su escala y su forma no solo intersectan con las características formales de su entorno, sino que también se cruzan con los deseos y principios de un público muy diferente de aquel que se conmocionaba y aprendía del arte radical de fines de los 60. La

traslación que hace Serra de las implicaciones radicales de *Splashing* al ámbito público, asumiendo deliberadamente las contradicciones que implica dicho traslado, constituye la especificidad real de *Tilted Arc* .

Cuando la especificidad espacial fue introducida en el arte contemporáneo por el minimalismo de mediados de los 60 lo que se cuestionaba era el idealismo intrínseco en la escultura moderna, su complicidad con las expectativas del espectador respecto a las leyes internas de la escultura. Los objetos *minimal* redireccionaban dicha consciencia hacia sí misma y hacia las condiciones del mundo real que la fundan. Se partía de que las coordenadas de percepción no se establecían exclusivamente entre el espectador y la obra, sino entre el espectador, la obra y el lugar en que ambos habitaban. Esto se llevaba a cabo eliminando totalmente las relaciones internas del objeto o haciendo de tales relaciones una función de mera repetición estructural, *una cosa detrás de otra*. Toda relación se percibía entonces como contingente y dependiente del movimiento temporal del espectador en el espacio que compartía con el objeto. De ese modo, el objeto pertenecía a su espacio, si éste cambiaba también lo haría la interrelación entre objeto, contexto y espectador. Tal reorientación de la experiencia perceptual del arte convertía al espectador, de hecho, en el sujeto de la obra, mientras que bajo el reinado del idealismo modernista esta posición privilegiada volvía en último término al artista, el generador único de las relaciones formales de la obra. La acusación de idealismo que se dirigía a la escultura moderna y su ilusoria indeterminación espacial quedó, sin embargo, incompleta. La incorporación del lugar dentro del ámbito de la percepción de la obra sólo logró extender el idealismo del arte a su entorno espacial. El lugar se entendía como específico exclusivamente desde el punto de vista formal, era un espacio abstracto, estetizado. Carl André proclamó que si anteriormente la escultura derivaba de la forma, la estructura derivaba ahora del lugar. Interrogado acerca de las consecuencias de trasladar sus obras de un lugar a otro, su respuesta fue:

"No estoy obsesionado con la singularidad de los lugares. No creo que los espacios sean tan singulares. Pienso que hay tipos genéricos de espacio con los que trabajar de un modo u otro. De ese modo, no supone un problema real el lugar concreto donde vaya a estar una obra". André enumeró dichos espacios: *Dentro de la galería, dentro de lugares privados, dentro del museo, dentro de grandes espacios públicos y en exteriores de varios tipos".*

La incapacidad de André para ver la singularidad de "los tipos genéricos de espacio" con los que trabajaba ejemplifica la incapacidad del *minimal* para generar una crítica totalmente materialista del idealismo moderno. Esa crítica, que se inició en la producción artística de los años siguientes, conllevaría a la vez un análisis y una resistencia a la institucionalización del arte dentro del sistema de comercio representado por los espacios enumerados por André. Si las obras de arte moderno no existían en relación a un lugar específico, siendo por ello consideradas autónomas, sin hogar, esa debía ser también la precondition de su circulación: del estudio a la galería comercial, de allí al ámbito privado del coleccionista, y por fin al museo o al hall de una gran empresa. La condición material real del arte moderno, enmascarada tras su pretensión de universalidad, era, por tanto, la de un bien

de lujo enormemente especializado. Generado bajo el capitalismo, el arte moderno está inmerso en el mismo sistema de consumo del que nada puede escapar totalmente. Al aceptar acríticamente los "espacios" de circulación de consumo institucionalizado del arte, el *minimal* no podía revelar ni resistirse a las condiciones materiales ocultas del arte moderno. Dicha labor fue retornada en la obra de artistas que radicalizaron la idea de especificidad espacial, artistas tan diferentes como Daniel Buren, Hans Haacke, Michael Asher, Lawrence Weiner, Robert Smithson y Richard Serra. Su contribución a una crítica materialista del arte y su resistencia a la "*desintegración de la cultura en objetos de consumo*" fue siempre fragmentaria y provisional y sus consecuencias limitadas, siendo objeto de oposición o mistificación sistemática y, finalmente, pervertidas. Lo que hoy queda de esta crítica es, por un lado, una historia que no debe perderse, y por otro, una prácticas marginales y vacilantes que luchan por sobrevivir en un mundo del arte más centrado que nunca en el valor comercial.

No pretendo recuperar dicha historia aquí, sino únicamente indicar que es preciso tenerla en cuenta si queremos entender el *Splashing* de Richard Serra y lo que iba a producir después. No es necesario recordar los peligros que conlleva el separar las prácticas artísticas del clima social y político en las que tuvieron lugar y debería ser suficiente mencionar en este caso que *Splashing* fue producido y exhibido en 1968. El pasaje que sigue, escrito por Daniel Buren un mes después de los acontecimientos de mayo y publicados en septiembre del mismo año, pueden hacernos recordar la consciencia política de los artistas del periodo:

"Es posible encontrar desafíos a la tradición desde el siglo XIX y mucho antes. Sin embargo, desde entonces han aparecido y desaparecido innumerables tradiciones, academicismos, nuevos tabúes y nuevas escuelas. ¿Por qué? Porque los fenómenos contra los que lucha el artista son únicamente epifenómenos, o para ser más precisos, son sólo las superestructuras construidas sobre la base que condiciona el arte y es el arte. El arte ha cambiado sus tradiciones, sus academicismos, sus tabúes, sus escuelas, etc., cien veces cuanto menos, porque el cambio sin fin está en la vocación de aquello que está en la superficie y, en tanto no toquemos la base, obviamente nada fundamental cambia."

"Ése es el modo en que cambia el arte y ése es el modo en que existe la Historia del Arte. El artista desafía al caballete cuando pinta una superficie demasiado grande para ser apoyada en él, y después desafía al caballete y a la nueva superficie al adoptar un lienzo que es a su vez un objeto y sólo un objeto; y después aparece el objeto a realizar en lugar del objeto dado, y después el objeto móvil o un objeto intransportable, etc. Esto es sólo mencionar un ejemplo pero se trata de demostrar que si hay un desafío posible no puede ser en el ámbito de lo formal sino en la base, en el nivel del arte y no en el nivel de las formas dadas al arte."

La terminología marxista del texto de Buren le sitúa en una tradición política muy diferente a la de sus colegas estadounidenses. Es más, Buren ha sido

entre los artistas de su generación el más sistemático en el análisis del arte en relación a su base ideológica y económica, y es por ello quien ha llegado a una conclusión más radical: los cambios del arte han de ser "básicos", no "formales". A pesar del trabajo continuado de Richard Serra sobre las "formas dadas al arte", éste ha incorporado importantes elementos para una crítica materialista del mismo. Entre ellos se incluye su atención al proceso y división del trabajo, a la tendencia del arte a adaptarse a las condiciones de consumo y a la falsa separación entre las esferas pública y privada en la producción y recepción del arte. Aunque la obra de Serra no es sistemática ni consistente en este sentido, incluso la manera contradictoria en que ha tomado una posición crítica ha producido reacciones que van desde la perplejidad y el escándalo a la violencia. Su determinación a construir su obra fuera de los confines de la institución artística le ha valido frecuentemente la oposición de las autoridades públicas o de sus sustitutos, que han manipulado con prontitud la incomprensión del público a favor de sus intenciones censoras.

El estatus extraordinario que se ha concedido a la obra de arte en la modernidad es en parte consecuencia del mito romántico del artista considerado como un productor especializado en grado superlativo y único en su género. Los minimalistas ya reconocieron que este mito oscurece la división social del trabajo. La manufactura especializada de la escultura tradicional y lo enormemente fetichizado de sus materiales fueron principios atacados radicalmente por el *minimal* mediante la introducción de objetos ordinarios fabricados industrialmente. Los tubos fluorescentes de Dan Flavin, las cajas de aluminio de Donald Judd y las placas de metal de Carl André no eran en ningún modo producto de la mano del artista. Serra también había recurrido a materiales industriales en sus primeras esculturas, pero trabajaba sobre esos materiales él mismo o con ayuda de sus amigos. Cuando utilizaba el plomo en una escala asequible a la manipulación individual produjo piezas de torno y vaciados que aún evidenciaban la actividad del artista, aunque la mayoría de los procesos que Serra empleó diferían de la manufactura tradicional del cincelado, modelado y soldadura. Pero cuando Serra instaló *Strike (Huelga)* en la Lo Giudice Gallery de Nueva York en 1971 su procedimiento de trabajo cambió. *Strike* era una plancha de acero de una pulgada de grosor, ocho pies de alto y veinticuatro pies de largo que pesaba casi tres toneladas. Sin embargo, la plancha de acero no era la obra. Para convertirse en la escultura *Strike*, la plancha de acero tenía que ocupar su lugar, asumir su posición encajada en la esquina del espacio de la galería, biseccionando el ángulo recto en que se unen los dos muros. Pero la habilidad del artista no tenía nada que ver con la realización de esta simple operación. El tonelaje del acero requería un proceso industrial distinto del de la mano que había producido la plancha. Ese proceso, conocido como *rigging*, conllevaba la aplicación de las leyes de la mecánica y la utilización de maquinaria para "colocar [el material] en condiciones y posición adecuadas para su uso". A partir de *Strike*, la obra de Serra requeriría el trabajo profesional de otros, no sólo para la producción de los elementos materiales de la escultura sino también para la realización misma de la escultura, es decir, para colocarla en las condiciones o posición adecuadas para su USO, para transformar el material en escultura. Esta dependencia absoluta de la fuerza de trabajo industrial (una fuerza que encontraba una resonancia particular en el título de la escultura) cualifica la producción de

Serra a partir de comienzos de los 70 como pública, no sólo porque las dimensiones de las obras habían aumentado dramáticamente, sino también porque el lugar de producción ya no era el ámbito privado del estudio del artista. El lugar donde la escultura se erigiera sería el lugar de su producción, y esta producción conllevaba el trabajo de otros, no del artista.

La caracterización de la obra de Serra como machista, excesiva, agresiva y opresiva, busca devolver al artista a su estudio, reconstituirle como el único creador de la obra y, por tanto, negar el papel de los procesos industriales en la misma. Mientras que toda escultura a gran escala requiere tales procesos, e incluso la manufactura de la pintura y el lienzo los necesitan, el trabajo que se ha invertido en ellos nunca es accesible en la contemplación del producto acabado. Tal trabajo ha sido mistificado por la labor "artística" del autor y transformado mediante la magia de éste en un bien de lujo. Serra no solo rehúsa oficiar las operaciones mistificadoras del arte, sino que insiste en confrontar al público con materiales que de otro modo nunca aparecerían en estado bruto. Los materiales de Serra, a diferencia de los utilizados por los escultores minimalistas, son materiales únicamente utilizados como medios de producción y que normalmente aparecen transformados en productos acabados o, más raramente, en los artefactos de lujo que son las obras de arte.

Este conflicto entre los productos de la industria pesada, que no están normalmente disponibles para el consumo de lujo, y los lugares de exposición, la galería comercial y el museo se intensificó al desarrollar Serra las implicaciones de *Strike* hasta llegar a la negación total de la función normal del espacio de la galería. En vez de inspirarse servilmente en las condiciones formales de los espacios como estaban comenzando a hacer las obras de especificidad espacial asociadas a ideas puramente estéticas, las esculturas de Serra no trabajaban con los espacios, sino contra los espacios. Los enormes muros de plancha de acero de *Strike*, *Circuits (Circuitos, 1972)* y *Twins (Gemelos, 1972)* cobraron dimensiones nuevas en *Slice (Corte, 1980)*, *Waxing Arcs (Arcos crecientes, 1980)*, *Marilyn Monroe - Greta Garbo (1981)* y *Wall to Wall (De pared a pared, 1983)*. Las mismas dimensiones fueron también asumidas por las obras en planchas de acero horizontales *Delineator (Delimitador, 1974)* y *Elevator (Elevador, 1980)* y los bloques de hierro forjado de *Span (Lapso, 1977)* y *Step (Paso, 1982)*. Al forzar estas obras los límites extremos de la capacidad estructural, espacial, visual y de circulación, apuntaban hacia un tipo distinto de especificidad espacial del arte: su origen histórico específico en el interior burgués. Ya que si la forma histórica de la obra de arte moderno se concebía por funcionar como adorno del espacio interior privado, y el visitante del museo siempre podía imaginar un cuadro de Picasso o una escultura de Giacometti de nuevo en el espacio privado, era mucho menos cómodo imaginar un muro de acero dividiendo en dos el cuarto de estar de uno. El "interior privado" ya no sería nunca un lugar apropiado para la escultura de Serra, y de ese modo lograba una victoria más sobre otro de los espacios del arte mediante la utilización y el modo de empleo de materiales de la industria pesada. Al mismo tiempo, los espacios institucionales de exposición, sustitutos del domicilio privado, aparecían como determinantes, restrictivos y radicalmente constreñidores de las posibilidades del arte.

Para cuando Serra instaló estas últimas obras en galerías privadas y museos, ya había transferido gran parte de su actividad al entorno natural y urbano. La misma falta de plausibilidad de las obras de interior, metidas con calzador en diáfanos espacios blancos, impone los términos de una experiencia de la escultura francamente pública dentro de los confines de un lugar normalmente privado. De hecho, Serra invirtió el sentido que torna generalmente la escultura al aventurarse en el espacio público, sentido que un crítico describió con resignación en pocas palabras: "*Todo lo que podernos hacer es colocar arte privado en lugares públicos*". Reacio, como veremos, a aceptar esta idea calcificada de privado *versus* público, Serra insiste en trasladar de algún modo a la galería las lecciones aprendidas en la calle. En este proceso, al visitante de la galería (*Marilyn Monroe - Greta Garbo* tiene como subtítulo *Una escultura para visitantes de galerías*) se le hace traumáticamente consciente de las limitaciones de la galería y del estrangulamiento que ejerce sobre la experiencia del arte. Al invertir los términos y convertir a la galería en rehén de la escultura, Serra desafía la autoridad de la galería y la transforma en un lugar de conflicto. El que los términos de este conflicto dependen en parte del debate entre lo privado y lo público como lugar del arte se hace evidente en *Slice*, instalada en la galería de Leo Castelli en Greene Street, Nueva York, en 1980. La escultura, una curva continua de planchas de acero de diez pies de alto y alrededor de 124 pies de largo, desgajaba el profundo espacio de la galería para descansar en las dos esquinas de una de las paredes. De ese modo, el espacio quedaba dividido en dos áreas incomunicadas entre sí, una de ellas en el lado convexo de la curva, que podríamos designar como público, y un área "privada" en el interior cóncavo. Al entrar en la galería desde la calle, el visitante seguía la curva partiendo de un expansivo espacio abierto para verse comprimido del modo más absoluto allí donde la curva se acercaba a la pared longitudinal para, finalmente, volverse a abrir hacia el muro de fondo de la galería. La sensación era la de estar en un exterior, excluido de la función real de la galería, de ser incapaz de ver sus operaciones, su oficina y su personal. Al abandonar la galería y volver a entrar por la puerta del hall, el visitante ahora estaba "dentro", confinado en la concavidad de la curva, cómplice de los tratos comerciales de la galería. Al experimentar los dos lados de *Suce* como dos sensaciones espaciales extraordinariamente diferentes, ninguna imaginable desde la otra, también se experimentaba la relación, siempre presente pero nunca verdaderamente visible, entre la galería como un espacio de la visión y como un espacio de comercio. Al instalar una obra que no podía participar de las posibilidades comerciales de la circulación de bienes de consumo, Serra era capaz, no obstante, de hacer formar parte de la experiencia de la obra la condición misma de la galería, aunque fuera de un modo abstracto y sensorial. Pero las posibilidades de romper el poder que tienen las galerías para determinar la experiencia artística son extraordinariamente limitadas, al depender de la voluntad de la misma institución a la que se cuestiona. Lo mismo ocurre, por supuesto, con los museos incluso aunque estos últimos pueden alegar una mayor neutralidad con respecto a todas las prácticas artísticas, incluso a aquellas que cuestionan la privatización de la cultura como una forma de propiedad. El museo, sin embargo, en la benevolencia de su neutralidad, simplemente sustituye el concepto comercial de la galería del bien de consumo privado por la noción ideológicamente construida de una expresión individual privada. Ello ocurre porque el museo como institución está constituido para producir y mantener

una Historia del Arte reificada basada en una cadena de maestros geniales, que ofrecen cada uno su visión privada del mundo. Aunque su obra no participa en este mito, Serra es consciente de que dentro del museo será interpretada de ese modo:

"En toda mi obra se revela el proceso de construcción. Las decisiones materiales, formales y contextuales se hacen evidentes. El hecho de hacer patente el proceso tecnológico despersonaliza y desmitifica la idealización de la obra del escultor. La obra no entra en el ámbito ficticio del 'maestro'... Mis obras no contienen ninguna autorreferencialidad esotérica. Su construcción te lleva a su estructura y no a la persona del artista. Sin embargo, tan pronto como colocas tu obra en el museo invariablemente crea autorreferencialidad, incluso aunque ésta no sea implícita. La cuestión de cómo funciona la obra no se pregunta. Cualquier clase de disyunción que pueda pretender la obra queda eclipsada. El problema de la autorreferencialidad no existe una vez que la obra entra en el ámbito público. El tema es cómo la obra altera un lugar dado, no la identidad de su autor. Una vez que las obras son instaladas en un espacio público, pasan a ser responsabilidad de la gente".

Cuando Serra se desplazó fuera de las instituciones del arte, lo hizo muy lejos. Ocurrió en 1970. Robert Smithson había construido el *Spiral Jetty* en el Gran Lago Salado en Utah; Michael Heizer había labrado *Double Negative* en el Virginia River Mesa de Nevada; Serra mismo estaba proyectando *Shift (Deslizamiento)*, una gran obra al aire libre en King County, Canadá. A pesar del interés generado por el desarrollo de estas obras situadas en la naturaleza, Serra acabó considerando insatisfactorios estos lugares tan aislados. Como artista urbano que trabaja con materiales industriales, pronto descubrió que no le interesaba el vasto y profundamente mistificado paisaje americano y, mucho menos, el *pathos* y el heroísmo de trabajar aislado del público. *"No, preferiría ser más vulnerable y tratar con la realidad de mi propia situación vital"*. Serra negoció con los funcionarios del ayuntamiento de Nueva York un lugar en la ciudad, y por fin le dieron permiso para construir una obra en un callejón del Bronx. Allí, en 1970, Serra construyó *To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted (Circundar un hexagrama con plancha de base, ángulos rectos invertidos)*, una circunferencia con un borde angulado de acero de veintiséis pies de diámetro, incrustada en la superficie de la calle. La mitad de la circunferencia era una línea delgada, de una pulgada de grosor, la otra mitad, la del borde del ángulo, tenía siete pulgadas de anchura. Desde la distancia, al nivel de la calle, la obra era invisible. Sólo cuando el espectador se situaba sobre ella la obra se materializaba. En pie dentro de su circunferencia el espectador podía reconstruir su volumen escultural, medio hundido en el suelo. Existía, sin embargo, una segunda manera de verla, también desde la distancia, desde la que la obra era visible de otro modo. El callejón daba a unas escaleras que llevaban a una calle adyacente más elevada; desde allí la calle de abajo parecía un lienzo sobre el que se había dibujado un círculo de acero. Esta lectura de la figura contra el suelo le preocupaba a Serra mucho más que la reconstrucción del volumen material dentro del suelo que mencionábamos antes, pareciéndole que evocaba el tipo de pictorialismo en

que la escultura siempre tiende a caer, un pictorialismo que él pretendía derrotar con la pura materialidad y duración de la experiencia de su obra. Es más, este pictorialismo ilusorio coincidía con otro modo de leer la escultura que Serra no había previsto y que representaba para él el engaño fundamental frente al que quería posicionar su obra. Tal engaño era el de la *imagen* de la obra frente a la experiencia real de la misma.

El lugar donde emplazó *To Encircle*... era, tal como lo describió Serra, “*lo siniestro, utilizado por los delincuentes del barrio para desmontar los coches que habían robado*”. Obviamente, estos "delincuentes del barrio" no estaban interesados en contemplar una escultura fuera ésta pictórica o no y era un error por parte de Serra el pensar que alguien del mundo del arte se interesara lo suficiente por una escultura como para aventurarse en aquel rincón siniestro" del Bronx. La obra existía, por tanto, en la forma en que existe las obras sitas en la naturaleza para la mayoría de la gente: como documentos, fotografías. Se transfieren al discurso institucional del arte mediante la reproducción, uno de los medios más poderosos a través de los que el arte ha sido abstraído de su contexto en la era moderna. Para Serra, el fin principal era derrocar el consumo sustitutivo del arte, o más aún, derrocar todo consumo y reemplazarlo por la experiencia del arte en su realidad material:

“ Sí reduces la escultura al formato plano de la fotografía, sólo te quedas con un residuo de lo que te interesa. Estás negando la experiencia temporal de la obra. No sólo estás reduciendo la escultura a una escala diferente para ser consumida, estás negando también el contenido real de la obra. Con la mayoría de la escultura al menos, la experiencia de la obra es inseparable del lugar en que reside la obra. Al margen de dicha condición, toda experiencia de la obra es un espejismo, Pero podría ocurrir que la gente quisiera consumir la escultura del modo en que consumen la pintura: a través de fotografías. La mayoría de los fotógrafos toman inspiración de la publicidad, donde la prioridad está en lograr un alto contenido de imagen para una fácil lectura gestáltica. A mí me interesa la experiencia de la escultura en el lugar en que reside”.

El intento de reforzar la diferencia entre un arte para el consumo y una escultura para la experiencia directa en el lugar en que habita, le envolvería constantemente en polémicas. La primera obra que Serra propusiera para una localización totalmente pública nunca obtuvo permiso para ser instalada en el lugar para la que fue concebida. Tras ganar en 1971 un concurso para realizar una escultura en el campus de la Universidad Wesleyan en Middletown, Connecticut, el *Sight Point (Punto de vista, 1971-75)* de Serra fue finalmente rechazado por el arquitecto de la Universidad por “*ser demasiado grande y estar demasiado cerca del edificio histórico de la Universidad*”. Por supuesto, lo que quería Serra era, precisamente, dicho tamaño y dicha proximidad. *Sight Point* forma parte de una serie de obras a gran escala que emplean los principios de construcción basados en la fuerza de gravedad que ya había utilizado en otras obras tempranas. Pero debido a sus nuevas dimensiones y su situación en un ámbito público estas esculturas no empleaban ya tales principios con el fin exclusivo de oponerse a las

relaciones formales de la escultura moderna. Ahora entraban en conflicto con otra forma de construcción, la de la arquitectura de su entorno. En vez de jugar la función subsidiaria de adorno, foco o realce de los edificios cercanos, éstas pretenden hacer que el paseante relea críticamente el entorno de las esculturas. Al revelar su proceso de construcción únicamente a partir de la experiencia activa de una percepción secuencial, las esculturas de Serra están denunciando implícitamente la tendencia arquitectónica de reducir todo a una imagen fácilmente legible concentrada en la fachada. Era dicha reducción a la fachada, el producto pictórico de la mesa de dibujo de los arquitectos y el lugar de su maestría expresiva, aquello que el arquitecto de la Universidad Wesleyan quería proteger para el "edificio histórico del campus".

Cuando se le preguntó a Serra qué había perdido *Sight Point* al colocarse en el patio de atrás del Stedelijk Museum de Amsterdam, simplemente respondió: *"Lo que pasó con Sight Point fue que perdió toda su relación con un modelo de circulación que era un factor determinante en su localización originaria en la Wesleyan"*. Reconocía Serra que, recluido en un museo, el arte público tenía únicamente una función de realce estético, habiendo sido sustraído de los patrones de circulación normales y colocado en un metafórico pedestal ideológico:

"Normalmente se te conceden lugares dotados de connotaciones ideológicas, desde parques a edificios de grandes empresas, incluido el césped o la plaza en que éstos se expanden. Es difícil subvertir dichos contextos. Ésta es la razón de que haya tantos armatostes de empresa en la Sexta Avenida, tanto arte malo de plaza que apesta a IBM y da cuenta de su actitud hacia la cultura... No existe ningún lugar neutro. Todo contexto tiene su marco y sus connotaciones ideológicas. Es sólo cuestión de grado; únicamente exijo una condición, y es que haya densidad de tráfico humano".

Era tal densidad de flujo humano lo que Serra encontró en *Terminal* (1977), erigida en el centro mismo de la ciudad alemana de Bochum en el nudo central del tráfico urbano. *"Los coches no se topan con él sólo por un pie y medio"*. *Terminal* es una construcción compuesta de cuatro planchas trapezoidales idénticas de acero, de cuarenta y un pies de altura. Las planchas fueron realizadas en la acerería Thyssen en la ciudad vecina de Hattingen, en el distrito industrial del Ruhr del que Bochum es una de las ciudades más importantes. Aunque *Terminal* fue construido inicialmente para la Documenta 6 de Kassel, Serra hizo la obra para su destino definitivo, en parte porque quería que se localizara en el centro del distrito acerero donde se habían producido las planchas. Esta especificidad social del lugar, causaría un gran furor contra *Terminal*.

Al principio, la obra produjo una respuesta bastante común en la escultura de Serra: grafflitis que la identificaban como un water o advirtiendo sobre la presencia de ratas, cartas a los directores de los periódicos locales deplorando el gran gasto que había supuesto para las arcas de la ciudad y manifestando lo feo e inapropiado de la obra. Al crecer la controversia y acercarse las elecciones, el Partido Demócrata-Cristiano (CDU) se apropió

del tema para su campaña política contra los firmemente atrincherados socialdemócratas que habían optado por adquirir la obra para la ciudad. Compitiendo por los votos de los trabajadores del acero, que constituían un gran bloque del electorado, el CDU imprimió carteles electorales que mostraban una fotografía de *Terminal* montada sobre la de una acerería. El eslogan decía: *"No puede ser siempre así, CDU para Bochum"*. En las objeciones a *Terminal* expuestas por los demócratas cristianos encontramos muchos de los temas que van a detonar las esculturas públicas de Richard Serra en el futuro, sobre todo en tanto en cuanto su vocabulario abstracto intersecta con circunstancias sociales y materiales concretas. Merece la pena, en este sentido, citar la nota de prensa difundida por el CDU declarando su posición respecto a *Terminal*.

"Quienes apoyan Terminal aluden a su gran valor simbólico para el distrito del Rhur en general y para Bochum en particular, zonas carboneras y acereras por excelencia. Nosotros creemos, sin embargo, que esta escultura carece de las cualidades esenciales que permitirían que funcionase realmente como un símbolo. El acero es un material especial cuya producción requiere gran habilidad y preparación tanto profesional como técnica. Virtualmente, este material tiene posibilidades ilimitadas para el tratamiento diferenciado tanto de los objetos más pequeños como de los más grandes, tanto de las formas más simples como de las más expresivas y artísticas. Creemos que esta escultura no expresa nada de esto, ya que parece una viga torpe y medio acabada. Ningún trabajador del acero la reconocería positivamente y con orgullo".

"El uso del acero implica valentía y elegancia en todo tipo de construcciones y no monumentalidad monstruosa. La escultura causa terror porque su torpe masividad no está compensada por otras cualidades. El acero es también un material que significa, en gran medida, durabilidad y resistencia a la oxidación y ello es especialmente cierto en el acero producido en Bochum. Sin embargo, esta escultura, hecha sólo de acero simple, tiene ya una apariencia herrumbrosa y cochambrosa. El acero es un material altamente cualificado derivado del hierro y no una materia prima. Sin embargo, esta escultura da la impresión de esto último... como si fuera extraído directamente de la tierra sin ningún tratamiento especial."

"Si, como proclaman sus defensores, la escultura simboliza el carbón y el acero, debe favorecer la posibilidad de una identificación positiva a aquellos a quienes afecta: a los ciudadanos de esta zona y, especialmente, a los trabajadores del acero. Creemos que ninguna de las características mencionadas favorece un desafío o una identificación positivos. Nos tememos que ocurrirá justamente lo contrario y que el rechazo y la burla no harán sino intensificarse con el tiempo. Ello no sólo sería un lastre para esta escultura, sino también para todo el arte moderno. Tal no puede ser la meta de una política cultural responsable".

No es necesario hacer mención de la hipocresía de los demócratas cristianos al pretender representar los intereses de los trabajadores del acero, en un momento en el que la clase obrera alemana estaba sufriendo la política brutal de este partido. Los acereros no se dejaron engañar y los socialdemócratas mantuvieron el poder en esta región. Lo que nos importa aquí, sin embargo, es que se apelara a que el arte público debe dotar a los trabajadores de símbolos a los que referirse con orgullo y con los que identificarse positivamente. Detrás de esta demanda se esconde el requisito de que el artista reconcilie simbólicamente al obrero del acero con las condiciones brutales de trabajo a las que está sujeto. El acero, el material con que trabajan diariamente los ciudadanos del Ruhr, debe ser utilizado por el artista sólo para significar valentía y elegancia, resistencia y durabilidad y la ilimitada capacidad del acero para ser objeto de un tratamiento sutil y adquirir una forma expresiva. En pocas palabras, debe ser enmascarado hasta llegar a ser irreconocible por quienes lo producen. La obra de Serra rechaza de plano encarnar este simbolismo implícitamente autoritario, que transformaría el acero de materia prima, aunque procesado el acero es aún una materia prima dentro de la estructura económica capitalista, en un símbolo de lo invencible. Por el contrario, Serra presenta a los obreros del acero el producto mismo de su trabajo alienado, sin enmascararlo con ningún simbolismo. Si *Terminal* repele a los obreros y se burlan de ella, es porque han sido ya alienados de su trabajo. Aunque produjeron las planchas con que está hecho u otras similares, nunca las han poseído. Los trabajadores no tienen por tanto ninguna razón para enorgullecerse o identificarse con ningún producto del acero. Al pedir al artista que diera a los obreros un símbolo positivo, el CDU le estaba pidiendo realmente que creara una forma simbólica de consumo, ya que el CDU en ningún caso desea pensar en el obrero como tal, sino como un consumidor, la meta de una "política cultural responsable" que, según el CDU de Bochum, no lastrará las "obras de arte moderno", coincide con la política oficial de los Estados Unidos respecto al arte público durante los últimos veinte años. Al partir de la asunción de que el arte es exclusivamente un modo de expresión individual, tales políticas sólo se interesan por el modo de transferir tal arte al ámbito público sin ofender la sensibilidad de la gente.

En un ensayo que lleva el sugerente título "*la sensibilidad personal en el espacio público*", John Beardsley, quien trabajaba para el programa *Arte en lugares públicos* y a quien se le había encargado que escribiera un libro sobre el tema, nos explica cómo puede hacerse para que las preocupaciones privadas del artista sean del gusto de la gente:

"Una obra de arte puede cobrar significado para el público si incorpora un contenido que interese a la gente del lugar o si asume una función identificable. También puede favorecerse la asimilación si se incluye la obra dentro de un programa más amplio de mejoras. En el primer caso, el que tenga un contenido o función reconocibles, permite que la gente se relacione con la obra aunque su estilo no les sea familiar. En el segundo caso, la identidad de la obra queda subsumida en una función pública más amplia que ayuda a asegurar su validez. En ambos casos, la sensibilidad individual del artista se debe presentar de manera

que se estimule la empatía del público".

Uno de los primeros ejemplos aludidos por Beardsley de empatía conseguida a través de un contenido reconocible implica a un público muy parecido al de *Terminal*:

*"George Segal consiguió un encargo de la concejalía de arte de la zona de Youngstown. Visitó la ciudad y sus acerías quedando profundamente impresionado por las chimeneas de los altos hornos. Decidió que el tema de su escultura fuera el de unos trabajadores en los altos hornos, utilizando como modelos a Wayman Paramore y a Peter Kolby, dos hombres seleccionados por el sindicato entre sus miembros. El encargo coincidió con una severa crisis económica en Youngstown durante la cual se cerraron un gran número de factorías que dejaron sin trabajo a unos diez mil trabajadores. Sin embargo, la realización de la escultura se convirtió en una cuestión de orgullo cívico. Donaron dinero muchos comercios y fundaciones locales, y una de las compañías acereras prestó una caldera en desuso. Los sindicatos ayudaron a la fabricación e instalación de la obra. Nadie puede dudar que la calidad del tema fue la causa de este flujo de apoyo público. La gente de Youngstown deseaba un monumento a su industria principal, incluso aunque ésta estuviera derrumbándose ante ellos. La obra *Steelmakers* (Los productores de acero) de Segal es un tributo a su tenacidad".*

Es verdaderamente una política artística cínica aquella que salva un monumento que mistifica el trabajo en los altos hornos cuando la circunstancia real de los obreros es la de pasar a engrosar las filas del paro. ¿Qué tenacidad es esa a la que se rinde tributo? ¿A la de los trabajadores que intentan desesperadamente mantener su dignidad frente al desempleo? ¿O a la de la sociedad incluyendo los comerciantes, las compañías del acero y los sindicatos cuya generosidad contribuyó a la obra que irá adonde sea necesario con tal de asegurarse que los trabajadores nunca reconozcan la naturaleza de las fuerzas económicas que se alían contra ellos? Tal vez el CDU de Bochum tampoco encontraría en los *Steelmakers* de Segal un símbolo adecuado de la valentía y elegancia del acero -la obra, después de todo, es de bronce-, pero se puede decir sin temor a equivocarse que cumple su requerimiento principal: que la escultura reconcilie a los obreros con las brutales condiciones de su trabajo dándoles algo con lo que identificarse. La manipulación de dicha identificación y el hecho de que el orgullo de los trabajadores sólo sea un medio para hacer más tolerable su esclavitud, es precisamente lo que pretende la política cultural. Ni que decir tiene que tal política cultural, ya sea la de la derecha alemana o la de las instituciones artísticas de los Estados Unidos, encuentra muchos más problemas en las esculturas públicas de Richard Serra. Los conservadores estadounidenses, que luchan contra las subvenciones públicas a la cultura, se oponen categóricamente a la obra de Serra, seguros de que cuando todos los encargos artísticos provengan del sector privado ya no existirá espacio para tales "objetos malignos" (el *Tilted Arc* de Serra recibe este apelativo en un artículo). Los burócratas culturales pretenden parecer, sin embargo, más tolerantes, esperando que "la escultura de Serra gane finalmente un mayor

grado de aceptación entre su comunidad.

Entre las defensas más comunes de las que se escucharon en la audiencia pública de marzo de 1985, estaba la de que una obra de arte difícil necesita tiempo para integrarse en su público. Se convirtieron en un *leit motif* las alusiones a precedentes históricos de obras actualmente canónicas que causaron escándalo en su época. Pero tal apelación al juicio de la historia suponía de hecho un rechazo a la misma, una negación al momento histórico en que *Tilted Arc* se enfrentaba a su público en toda su especificidad, a la vez que una negación del rechazo intransigente de la naturaleza universal del arte por parte de Serra, ya que decir que *Tilted Arc* resistiría el juicio del tiempo significaba reclamar una posición idealista. La importancia genuina de *Tilted Arc* debe entenderse por el contrario analizando la crisis que precipitó dentro de la política cultural establecida.

Tilted Arc se construyó en un lugar público muy particular. Se encontraba en una plaza flanqueada por un edificio oficial del gobierno que alberga oficinas y por el Tribunal Estadounidense de Comercio Internacional. La plaza es adyacente a Foley Square, sede de los tribunales federal y estatal de Nueva York. *Tilted Arc* se situaba, por tanto, en el centro mismo de los mecanismos del poder estatal. El edificio federal Jacob K. Javits y su plaza son verdaderas pesadillas del desarrollismo urbano: oficiales, anónimos e inhumanos. La plaza es un área vacía y desierta cuya única función es proyectar tráfico humano dentro y fuera de los edificios. Hay una fuente en una esquina pero no puede utilizarse ya que la corriente de aire producida por el efecto túnel de los edificios inundaría la plaza de agua. La escultura de Serra, un muro de acero de doce pies de alto, 120 de largo e inclinado ligeramente hacia el edificio de oficinas y el tribunal de comercio, barre el centro de la plaza dividiéndola en dos parcelas distintas. Al emplear un material y una forma que contrasta radicalmente con el estilo internacional vulgarizado de los edificios federales y el diseño *beaux arts* de los viejos tribunales de Foley Square, la escultura imponía su absoluta diferencia en el conglomerado de la arquitectura cívica del entorno. Proponía al paseante una experiencia espacial totalmente nueva que se contraponía a la eficiencia sosa establecida por los arquitectos de la plaza. Aunque *Tilted Arc* no interrumpía el tráfico normal -los caminos más cortos entre los edificios y la calle quedaban libres- se implantaba contundentemente dentro del campo público de la visión. Al reclamar e incluso imponer atención sobre sí, los trabajadores y los otros peatones debían abandonar su ajetreada carrera para seguir una ruta diferente e involucrarse en los planos curvos, los volúmenes y las líneas de perspectiva que determinaban el lugar como el lugar de la escultura.

Al reorientar el uso de la Federal Plaza que pasó de ser un espacio de control de tráfico humano a un sitio escultórico de nuevo Serra estaba utilizando la escultura para secuestrar un lugar, para insistir en la necesidad de que el arte realice sus propias funciones en vez de aquellas que le asignan las instituciones y los discursos que lo gobiernan. Por esta razón, *Tilted Arc* fue tildado de egoísta y agresivo, considerándose que Serra había antepuesto sus deseos y necesidades a los de la gente que había de vivir con su obra. Sin embargo, en tanto en cuanto nuestra sociedad se construye fundamentalmente sobre el egoísmo y sobre el principio de que las necesidades de cada uno entran en conflicto inevitablemente con las de los

demás, la obra de Serra no hacía sino hacernos presente la verdad de nuestra condición social. La política de consenso que asegura el buen funcionamiento de la sociedad se sustenta en la creencia de que, aunque cada individuo es único, todos podemos vivir en armonía si aceptamos el benefactor papel regulador del Estado. La función real del Estado, sin embargo, no es tanto la defensa del ciudadano en su individualidad, sino más bien la defensa de la propiedad privada, es decir, la defensa del conflicto mismo entre los individuos. Dentro de esta política de consenso se supone que el artista ha de jugar un papel distinguido, ofreciendo su "*sensibilidad privada y única*" convenientemente universalizada para reforzar el sentimiento general de armonía. La razón de que se acusara a Serra de egoísmo frente a otros artistas que sitúan armónicamente su "*sensibilidad privada en un lugar público*" reside, en primer lugar, en que su obra no parece reflejar su sensibilidad privada. Una vez más, cuando la obra de arte rehusa jugar el rol prescrito de reconciliar ilusoriamente las contradicciones, se convierte en objeto de escarnio. Un público que ha aprendido a aceptar socialmente la atomización de los individuos y la falsa dicotomía entre esfera pública y privada no puede enfrentarse directamente con la realidad de su situación. Cuando una obra de arte público rechaza los términos de la política de consenso auspiciada por el aparato de Estado, la reacción tiende a ser de censura. No es de extrañar que el poder coercitivo del Estado, disfrazado de procedimiento democrático, actuara con prontitud sobre *Tilted Arc*. En el juicio-espectáculo montado para justificar el desmontaje de la obra, las voces que más ferozmente se opusieron a *Tilted Arc* fueron las de los representantes del Estado, desde jueces a altos dignatarios de la administración federal cuyas oficinas se encuentran en el Federal Building .

Desde el momento en que *Tilted Arc* se instaló en la Federal Plaza en 1981, el alto juez del Tribunal Americano de Comercio Internacional, Edward D. Re inició una campaña para quitarla. Apelando ladinamente a la impotencia de la gente para controlar su degradado entorno social en una ciudad en que el poder está en manos de los propietarios del suelo, el juez Re hizo la promesa engañosa de futuras actividades sociales que no podrían tener lugar hasta que no se quitara de la plaza el muro de acero. Muchos oficinistas firmaron peticiones para la desinstalación de *Tilted Arc* con la acusación de que el elitista mundo del arte les había endosado uno de sus experimentos. Pero el juez y sus colegas funcionarios tenían una concepción del público bastante diferente a aquella imagen idílica en la que la gente se reuniría plácidamente para oír música durante su hora de la comida. Por un lado, el público consistía para ellos en un conjunto de individuos competitivos que podían ser manipulados para luchar entre sí por las migajas de una actividad social que se les ofrecía deshonestamente. Por otro, era un temible grupo de individuos ocultos al otro lado del muro, acechando en espera de que el juez dejara la protección de su despacho y se aventurara en el ámbito público. En una de sus cartas de queja al GSA, el juez Re exponía sus miedos explícitamente:

"No es en absoluto de importancia menor la pérdida de una vigilancia efectiva. El emplazamiento del muro que cruza la plaza oscurece la vista del personal de seguridad, de modo que no tienen modo de saber que ocurre al otro lado del mismo".

La actitud del juez Re hacia la gente se hizo más evidente durante la audiencia del GSA a través del testimonio de uno de esos vigilantes de seguridad. Su declaración merece ser citada ya que transmite claramente la escalofriante mirada que el Estado proyecta sobre sus ciudadanos:

“Mi intención principal aquí es presentarles los aspectos, desde el punto de vista de la seguridad, que afectan a la ejecución de nuestros deberes. El Arco es lo que yo llamaría un obstáculo o impedimento para la seguridad. El inconveniente mayor que le veo es que crea un efecto de pantalla de explosión... Tiene 120 pies de largo y doce de alto y está orientado hacia los edificios federales. La curvatura frontal tiene un diseño comparable a los ingenios que usan los expertos en bombas para reforzar la onda expansiva... Su función es la de dirigir las explosiones hacia arriba. El muro podría proyectar la explosión hacia arriba y hacia el ángulo que ocupan los dos edificios federales”.

“La mayoría de la gente expresa opiniones en nuestra contra violentamente o a través de graffiti. El muro -perdón, el Tilted Arc- es utilizado por los graffiteros mas que cualquier otro muro. Muchos de los graffiti están hechos en el otro lado de modo que no podemos verlos. El merodeo con fines delictivos es otro problema a añadir y tenemos problemas con traficantes de drogas que no podemos ver desde nuestro lado del edificio. Por cierto, a nosotros sólo nos concierne el ala federal del edificio”.

El mero hecho de que una escultura haya podido ser el detonante de una declaración tan explícita del desprecio que el Estado tiene por el público, le da una función histórica de importantes consecuencias. Nosotros hemos puesto públicamente por escrito, para todo quien quiera leerlo, el hecho de que el sector federal solo espera lo peor de nosotros, que todos somos merodeadores potenciales, *graffiteros* traficantes de drogas y terroristas. Desde el momento en que *Tilted Arc* puede convertirse bajo la mirada paranoica de un guardia de seguridad en una "pantalla de explosión" y desde el momento en que la estética radical de una escultura realizada para un lugar específico ha podido ser interpretada como lugar de acción política, podemos decir que la escultura pública ha alcanzado un nivel de éxito nuevo. Este éxito consiste en la redefinición del lugar de la obra de arte como lugar de lucha política. Decidido a "*ser vulnerable y negociar con la realidad de su situación vital*", Richard Serra se ha encontrado de nuevo enfrentado a las contradicciones de dicha realidad. Al negarse a encubrir tales contradicciones, Serra corre el riesgo de desvelar la verdadera especificidad del lugar, su especificidad política”.