Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2005)

Heft: 74: Collaborations Katharina Grosse, Richard Serra, Bernard Frize

Artikel: Richard Serra in Bilbao

Autor: Foster, Hal / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680353

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

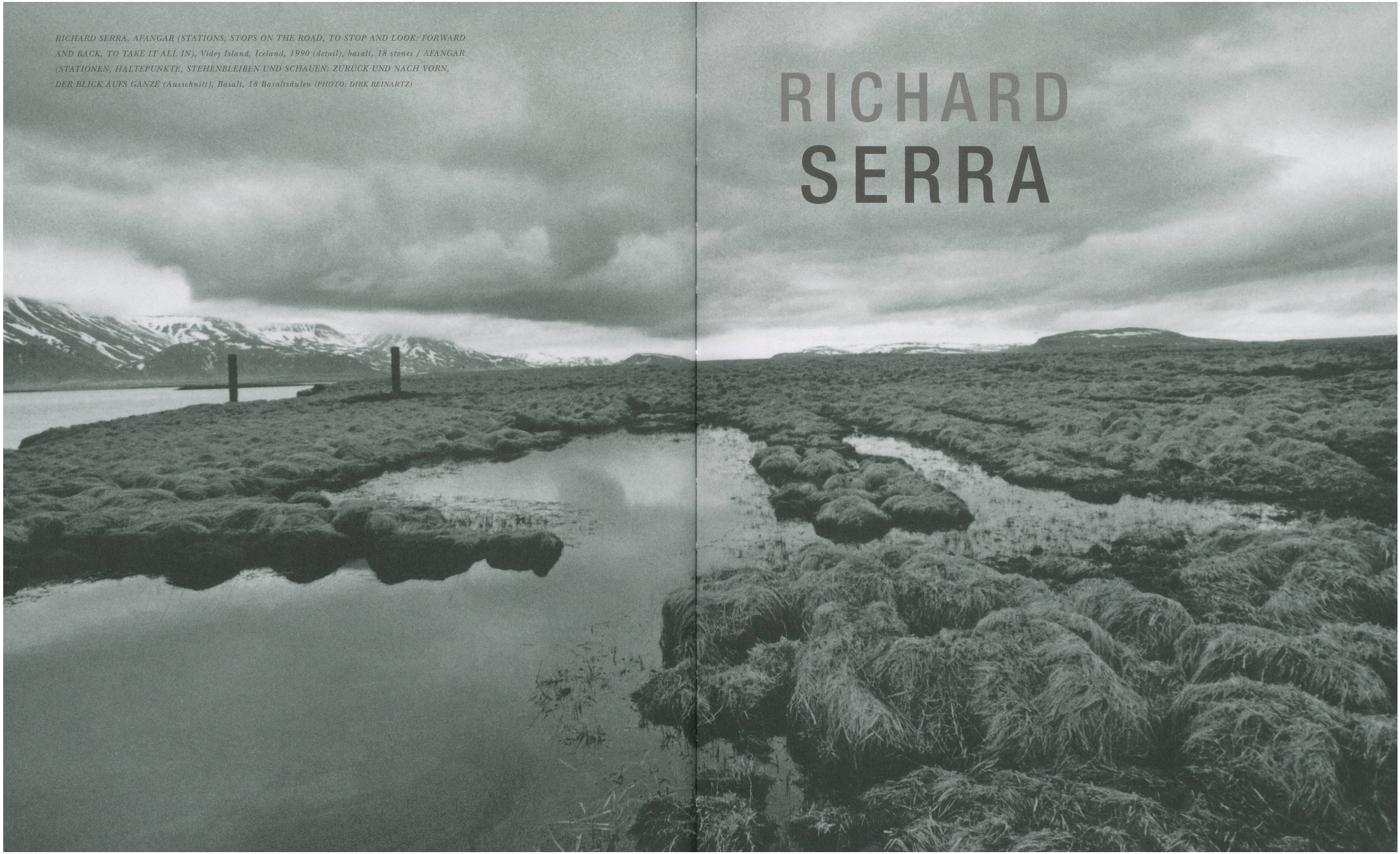
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch



RICHARD SERRA, AFANGAR (STATIONS, STOPS ON THE ROAD, TO STOP AND LOOK: FORWARD AND BACK, TO TAKE IT ALL IN), Videy Island, Iceland, 1990 (detail), basalt, 18 stones / AFANGAR (STATIONEN, HALTEPUNKTE, STEHENBLEIBEN UND SCHAUEN: ZURÜCK UND NACH VORN, DER BLICK AUFS GANZE (Ausschnitt), Basalt, 18 Basaltsäulen (PHOTO: DIRK REINARTZ)

RICHARD SERRA

Richard Serra *in Bilbao*

HAL FOSTER

Over his career Richard Serra has produced several works that open up new lines of investigation and new orders of experience. "They are certainly the most didactic in terms of the history of my evolution," Serra says of such pieces, which, after the art historian George Kubler, he calls "prime objects": "They present each problem in its greatest simplicity."[1] HOUSE OF CARDS (1969), four four-foot square sheets of lead that support one another, is a prime object for all "prop" pieces that rise from the floor; STRIKE (1969–1971), a single plate of steel, eight feet high, that juts out twenty-four feet from its bisected corner, is a prime object for all angles and arcs that cut boldly into space; and there are others as well. Yet, perhaps none is as rich as the first "torqued ellipse," the progenitor of a body of work that, inaugurated in 1996, continues to evolve in extraordinary fashion, at once rigorously logical and quite unexpected.

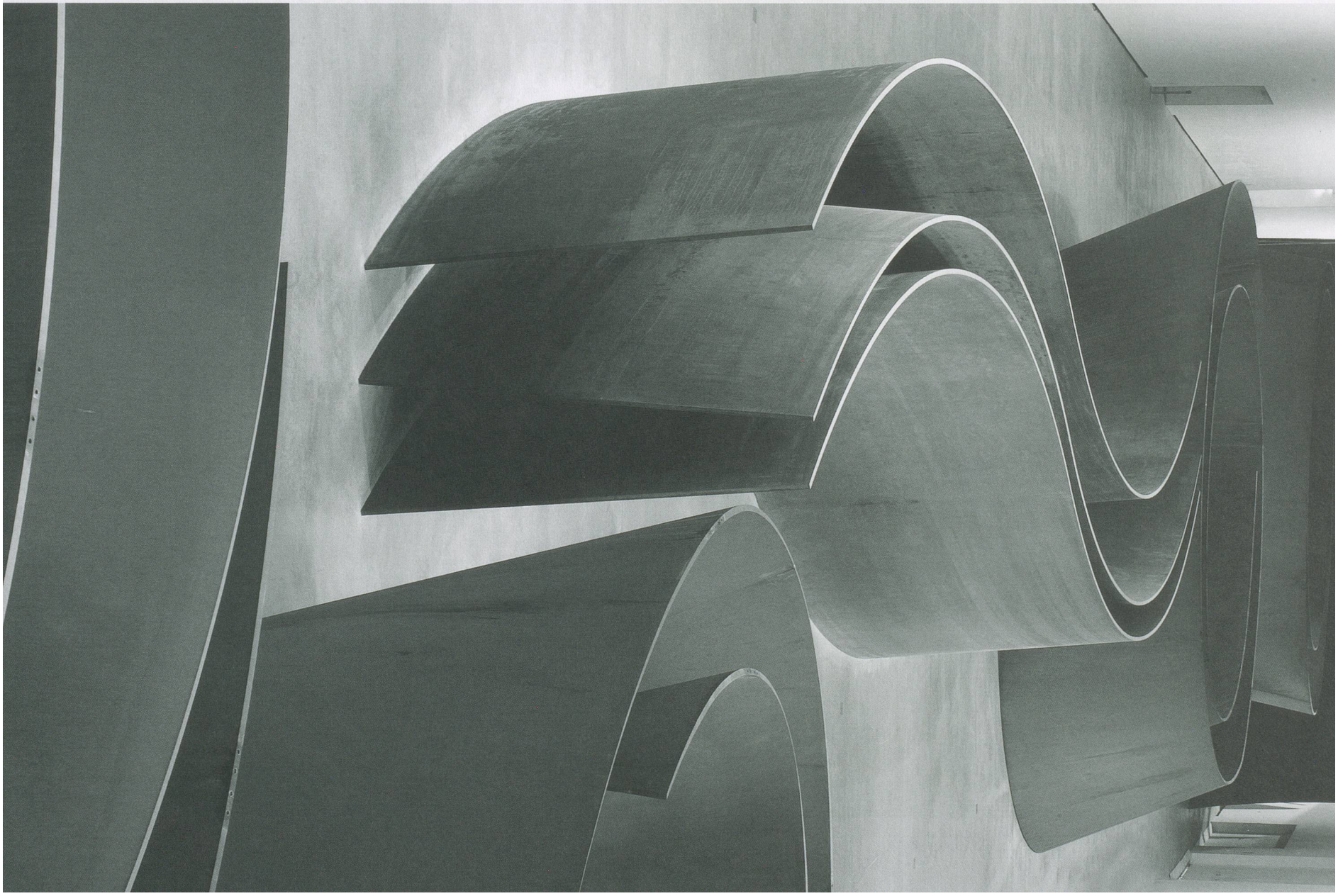
In part Serra refers his discovery of the form to a momentary misrecognition inside the San Carlo alle Quattro Fontane, the Baroque masterpiece by Borromini in Rome. One day in 1991, he entered the nave from the side and mistook the ellipses of the dome and the floor to be somehow offset in relation to one another. If you imagine a continuous surface made between two such turned ovals realized in steel (it was indeed difficult for Serra to find a machine that could bend plates in this way), you have the gist of a torqued ellipse, plus, of course, an opening for the viewer to pass through—though "viewer" is too limited a term for the experiential subject of these works.

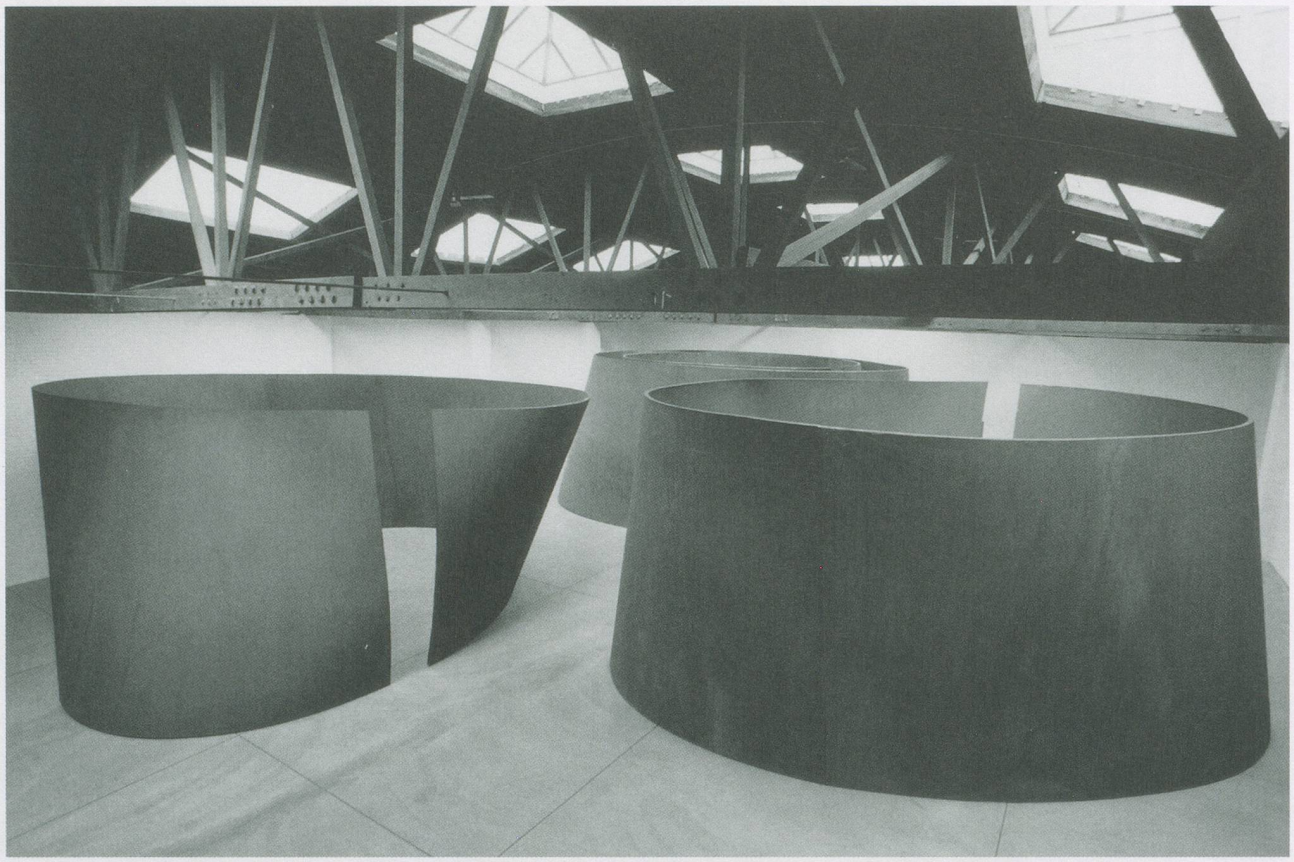
In 1999, within the vast "fish gallery" at the Guggenheim Bilbao, Serra presented five single torqued ellipses and three doubles (that is: one ellipse set within another), as well as a piece titled SNAKE (1996) whose three walls and two passages sway and undulate for one hundred and four feet. This last piece has remained in the middle of the gallery, and for his new installation (which is permanent), it is joined by seven other pieces, most fourteen feet high, all different in length. Five derive from the prime torqued ellipse: a single ellipse, a double, and three torqued spirals ("the spirals," Serra explains, "differ somewhat [from the ellipses] in that there is no center—the center drifts"). Especially with the spirals, the plates open and close, run parallel, and lean toward you and away from you as you walk through them. In fact, all the pieces change at every step, and so (it seems) does your gait, with the result that you never know quite what to expect, certainly not as far as the interior voids are

---

HAL FOSTER is Townsend Martin Professor at Princeton University and author, most recently, of *Prosthetic Gods* (MIT) and co-author of *Art Since 1900* (Thames & Hudson).

RICHARD SERRA, "The Matter of Time," Guggenheim Museum Bilbao, 2005, with (front to back) / mit (von vorn nach hinten): TORQUED SPIRAL (CLOSED OPEN CLOSED OPEN CLOSED), 2003; DOUBLE TORQUED ELLIPSE, 2003-2004; SNAKE, 1994-1997; TORQUED SPIRAL (RIGHT LEFT), 2003-2004; TORQUED SPIRAL (OPEN LEFT CLOSED RIGHTS), 2003-2004; BETWEEN THE TORUS AND THE SPHERE 2003-2005. (PHOTO: PEPPE AVALLONE)





RICHARD SERRA, TORQUED ELLIPSES INSTALLATION, Dia Center for the Arts, New York, September 25, 1997 - June 14, 1998 (PHOTO: DIRK REINARTZ)

concerned, which, even after repeated trips, come as a surprise. Here your memory is tested as much, and at the same time, as your anticipation.

The two final pieces in the installation derive from opposite sections of a single shape, a torus. Think, for the first section, of the inside of the doughnut and, for the second, the outside, which is also part of a sphere. Related as they are, the two sections can be joined, as they were in a 2001 piece titled UNION OF THE TORUS AND THE SPHERE (2001). But this union produced a closed object, which troubled Serra somewhat; so in the two new pieces, he opens up the sections and orients them in different ways. BETWEEN THE TORUS AND THE SPHERE (2005) has eight such sections—of a sphere, a torus, two spheres, a turned torus, a turned sphere, and finally two turned toruses—set in rows fifty feet long that create seven different corridors between them. "There is a lot of tension in the space of the passages," Serra remarks. "The way the steel is coiled puts a stress on the steel that you register as part of the form-making process; that wouldn't be true of any other material.... Matter imposes form on form." BLIND SPOT REVERSED (2003–2005), whose exterior wall and interior void are both pointed ovals, consists of six such sections, here linked in such a way as to produce a zigzag

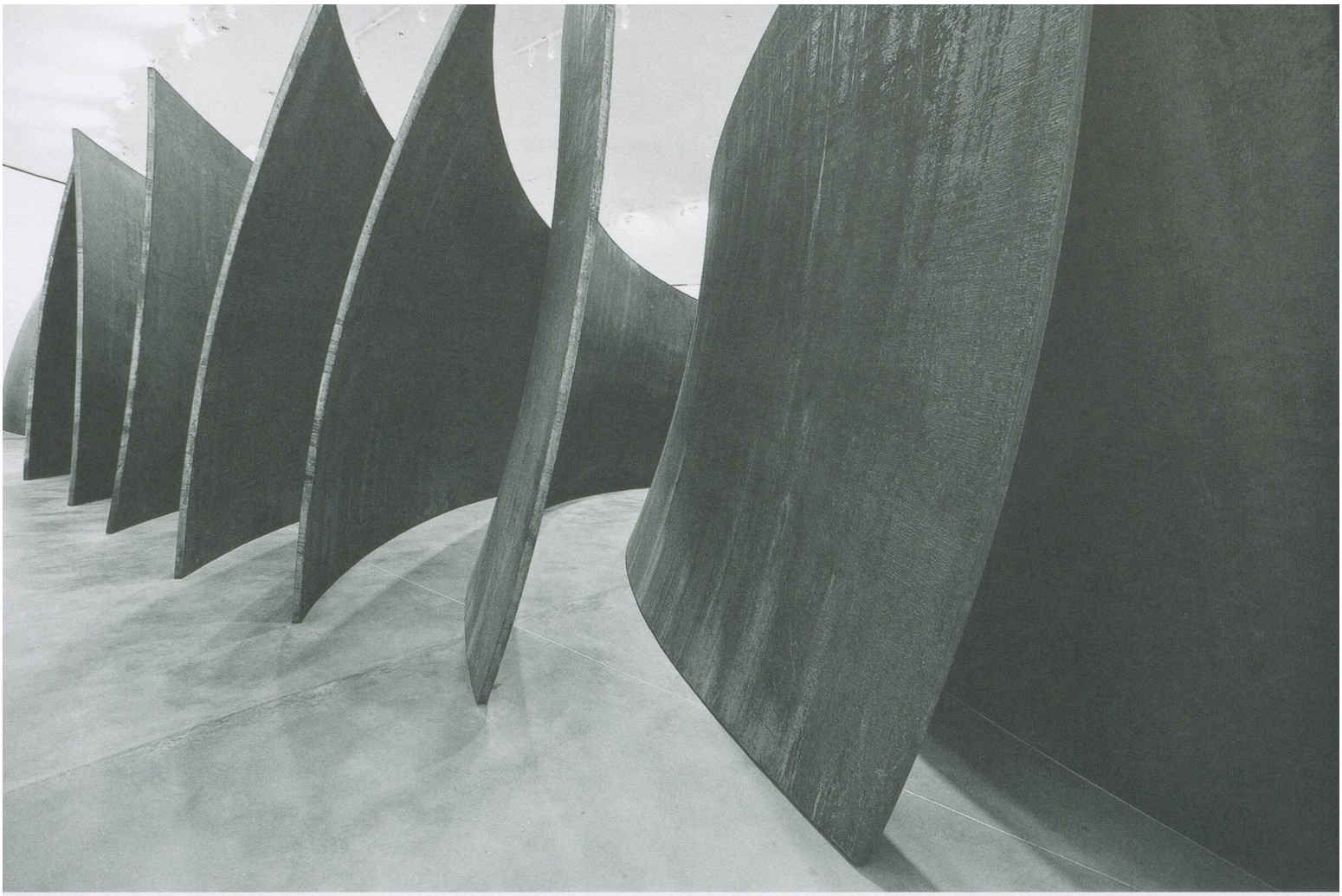
passage that leads you past four "blind spots" before you enter the tight inner sanctum. Once again, as in the other pieces, you cannot know what to expect, yet you always sense that each plate has its structural integrity, each interior its spatial necessity, each work its formal logic.

What you c a n expect is the installation to be thoroughly considered, and to invite your own thorough consideration: as is typical of Serra, experiential complexity is balanced by structural transparency. Although the eight pieces are various in shape and color (from rust orange to deep gray), they make a clear group in terms of formal language and spatial articulation, and a balcony above the gallery allows you to grasp this family resemblance readily. Yet, Serra cautions, "I am still not interested in image. When you look at the pieces from overhead you can read their plan and better understand their structure, but their elevation is always partially masked."

The installation begins with the longest of the torqued spirals (with seven plates, it makes one more turn than other spirals to date, which have five plates); the balcony allows you to gaze down almost directly into this piece and to gauge its complex structure. By contrast, a single ellipse appears to the left; simple but acute it stands as a touchstone for all the pieces. "From the balcony," Serra remarks, "you see that the oval delineated on the ground and the oval at the top are exactly the same. The oval is not twisted: it continuously turns as it rises; the radius never changes. The continuous turn makes the steel walls lean inward and outward and parallel. The form is constructed through the void. That hadn't been done before; it's not in nature and not in architecture." To the right of this paradigmatic single is a fine double, and together they establish for the present installation the language of this entire body of work.

SNAKE comes next and serves as an entr'acte: after the loops of the ellipses and the spiral, you move fast through its curvy passages that lead to the final three works, which, as the gallery narrows here, are presented one after the other. "The spirals are significantly different from one another," Serra comments. "One is simple: it leans all the way to the right until you get half way around, then it leans all the way to the left. This spiral creates a broad horizontal interior enclosure. The other spiral is more vertical, moving in and out, compressing you, turning you, releasing you. It's not as elongated, so your stride is not as quick, and the space changes more radically as it unfolds." From row to row, BETWEEN THE TORUS AND THE SPHERE wrings further variations on this theme of pressure and relief, gravity and grace. Yet, lest you be seduced by the lush sense of space often produced by the ellipses, spirals, and open torus-and-spheres, the installation concludes, smartly, with BLIND SPOT REVERSED, which, as a sequence of blinds, feels intractable: you seem at once lost in a labyrinth and compelled to follow a single path, as if Serra wanted to remind you that space (both as you live it and as you imagine it) can also be severe, even carceral, in its effects.

Serra titles the installation "The Matter of Time," which plays on "matter" both as "question" and as "substance": the question here, then, is how a substance—steel—can be manipulated to create not only different surfaces and spaces but also different rhythms and times. This concern runs back at least to his encounter, during a 1970 trip to Japan, with Zen gardens. "The gardens open up a perceptual field," Serra remarks. "Most important is the t i m e of the field and your movement through it: it's a p h y s i c a l time. It's compressed or protracted, but always articulated; sometimes it narrows to details, but you are always returned to the field in its entirety." And so it is in this installation. Serra again: "Everything on both sides of you—right and left, up and down—changes as you walk, and that either condenses the time or protracts it, making you anxious or relaxed, as you anticipate what will



RICHARD SERRA, BETWEEN THE TORUS AND THE SPHERE, 2003–2005 (detail), Guggenheim Museum Bilbao, weatherproof steel, 4 torus and 4 spherical sections, each section 14 x 50', overall 14 x 50 x 53' 11 3/8", plate thickness 2" / (Ausschnitt), wetterfester Stahl, 4 Tori und 4 sphärische Elemente, je 426,7 x 1524 cm; insgesamt 426,7 x 1524 x 1644,4 cm, Plattenstärke 5,1 cm. (PHOTO: PEPPE AVALLONE)

happen next or remember what just did." Just as matter can feel heavy (as the plates loom over you) or light (as they appear to run ahead of you), so too space—inside, outside, and around the pieces—seems to condense here and to expand there, with the result that time appears to slow and to quicken as well. As usual with Serra, these sculptures thus produce a phenomenological sensitivity in the viewer, but they also open onto a psychological dimension (the time in play, for example, is not "time on the clock, not literal time"). According to Serra, this dimension is present in all his mature work. Perhaps so, but it is more pronounced here than ever before.

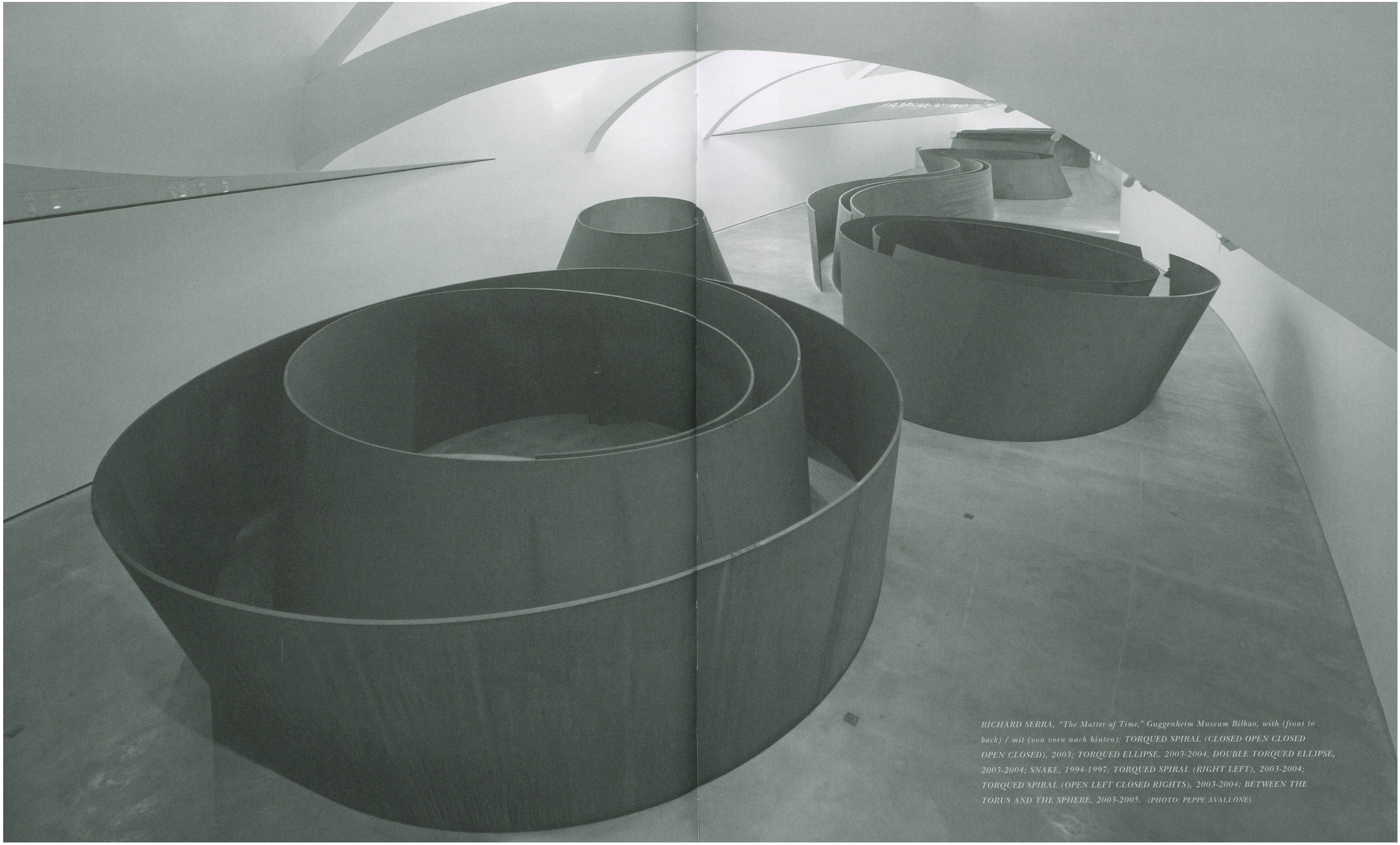
This body of work is a kind of *summa* for Serra, for it recalls and extends several key moves in his evolution. For example, the catalogue opens with two prime objects that are also drawn upon here: TO LIFT (1967), an important piece in process art in which this action, performed on a sheet of rubber, first raised the question of surface typology for Serra; and TO ENCIRCLE BASE PLATE HEXAGRAM, RIGHT ANGLES INVERTED (1970), a steel circle, twenty-

six feet in diameter, embedded in a derelict street in the Bronx, which first established physical site and social context as fundamental to his practice. Moreover, all the Bilbao pieces combine the tectonic self-sufficiency of the props with the spatial intervention of the angles and the arcs. So, too, they register a distinctive understanding of the relation of drawing to sculpture that Serra developed from Constantin Brancusi above all—"drawing has a lot to do with how a volume hits an edge, and how you scan the space as it configures: volume in relation to solid, in relation to context"—as well as an innovative notion of sculpture as a field vectored by movement in time that Serra elaborated from such disparate figures as Jackson Pollock, Henri Michaux, the psychoanalytic art critic Anton Ehrenzweig, Claes Oldenburg, Dan Flavin, and, again, the masters of Zen gardens. On both counts, his relation to his earthwork peers, Robert Smithson and Michael Heizer, is instructive: "For the most part," Serra comments, "earthworks are about a graphic idea of landscape, and I was more interested in a penetration into the land that would open the field and bring you into it bodily, and not just draw you into it visually. How do you make walking and looking the content?" All these concerns are evident in the Guggenheim installation, as are some of his catalytic encounters with architects, not only with Borromini in Rome but also with Le Corbusier at Ronchamp, which Serra visited in 1991. "The solid and the void really are one there," he remarks of this celebrated church. "You understand that the space is holding the walls and vice versa, that it's one field; you're in a volume unlike any you've been in before, and it affects you physiologically and psychologically in a way that nothing else has. I thought if architecture could do that, so could sculpture." And so it does in Bilbao.

"I'm still interested in the skin turning into the volume, in the skin returning you to the space of the void," Serra says of his current work. "I want to hold the field by using the speed of the skin. I still want to have the weight, but not as the first manifestation of the piece." He pauses, then sums up: "You can say that's a return to an old notion of the Baroque; but whatever it is, it takes you into the field, into the interstices between the pieces, and allows for flow and movement, and it doesn't reduce to any imagistic awareness or gestalt; you never know the configuration. That's where I am now." There is much more to say about this "where I am now"—about its critical relation to the Frank Gehry building, with its arbitrary shapes and disconnected skins, as well as about its sympathetic relation to the old city of Bilbao, with its industrial past and touristic present. But words and photographs can only do so much; you must go there to experience this great work.

RICHARD SERRA, UNION OF THE TORUS AND THE SPHERE, 2001, weatherproof steel, one torus section 11' 10" x 37' 6", one spherical section 11' 10" x 37' 9", overall 11' 10" x 37' 9" x 10' 5", plate thickness 2" / wetterfester Stahl, ein Toruselement 361 x 1143 cm, ein sphärisches Element 361 x 1151 cm, insgesamt 361 x 1151 x 317,5cm, Plattenstärke 5,1 cm. (PHOTO: DIRK REINARTZ)

1) All quotations are from: Hal Foster, "Richard Serra in Conversation with Hal Foster," Carmen Gimenez, ed., *The Matter of Time* (New York: Guggenheim Museum, 2005). For additional critical texts see Hal Foster, ed., *Richard Serra* (Cambridge: MIT Press, 2000).



RICHARD SERRA, "The Matter of Time," Guggenheim Museum Bilbao, with (front to back) / mit (von vorn nach hinten): TORQUED SPIRAL (CLOSED OPEN CLOSED OPEN CLOSED), 2003; TORQUED ELLIPSE, 2003-2004, DOUBLE TORQUED ELLIPSE, 2003-2004; SNAKE, 1994-1997; TORQUED SPIRAL (RIGHT LEFT), 2003-2004; TORQUED SPIRAL (OPEN LEFT CLOSED RIGHTS), 2003-2004; BETWEEN THE TORUS AND THE SPHERE, 2003-2005. (PHOTO: PEPPE AVALLONE)

Richard Serra *in Bilbao*

HAL FOSTER

Im Laufe seiner Karriere hat Richard Serra immer wieder Werke geschaffen, die neue Fragestellungen und neue Formen der Erfahrung ermöglichten. «Es sind sicher die didaktischsten Arbeiten mit Blick auf meine eigene Entwicklungsgeschichte», sagt Serra von diesen, die er nach dem Kunsthistoriker George Kubler «Primärobjekte» nennt; «Sie stellen jedes Problem in seiner einfachsten Form dar.»[1] HOUSE OF CARDS (Kartenhaus, 1969), vier quadratische Bleiplatten von 1,2 Meter Seitenlänge, die einander gegenseitig stützen, ist solch ein «Primärobjekt» für alle seine szenischen Arbeiten, die sich vom Boden erheben; STRIKE (Schlag, 1969–1971), eine einzelne, knapp 2,5 Meter hohe Stahlplatte, die über sieben Meter weit aus ihrer zweigeteilten Raumecke hervorragt, ist das «Primärobjekt» für alle Winkel und Bögen, die kühn in den Raum vorstossen; und es gibt noch weitere. Aber vielleicht ist keines so ergiebig wie die erste TORQUED ELLIPSE (Verdrehte Ellipse), die Vorläuferin eines Werkkomplexes, der 1996 seinen Anfang nahm und sich noch immer unerhört lebendig weiterentwickelt, streng logisch und zugleich vollkommen überraschend.

Zum Teil führt Serra seine Entdeckung dieser Form zurück auf einen ersten, falsch gewonnen, Eindruck in San Carlo alle Quattro Fontane, Borrominis barockem Meisterwerk in Rom: Eines Tages 1991 betrat er das Kirchenschiff von der Seite her und glaubte, die Ellipsen der Kuppel und des Bodens seien im Verhältnis zueinander irgendwie verschoben. Stellt man sich eine unendliche Fläche zwischen zwei solchen verdrehten Ovalen in Stahl umgesetzt vor (tatsächlich hatte Serra einige Schwierigkeiten, eine Maschine zu finden, die Stahlplatten derart zu verbiegen vermochte), so hat man im Wesentlichen eine «verdrehte Ellipse» und natürlich eine Öffnung, durch die der Betrachter gehen kann – obwohl «Betrachter» ein allzu begrenzter Ausdruck ist, um das erfahrende Subjekt dieser Arbeiten zu beschreiben.

1999 präsentierte Serra in der grossen *Fish Gallery* des Guggenheim Museums in Bilbao fünf einzelne verdrehte Ellipsen und drei doppelte (also eine Ellipse jeweils innerhalb einer anderen) sowie eine Arbeit mit dem Titel SNAKE (Schlange, 1996), deren drei Wände und zwei Gänge sich über fast 32 Meter schwankend dahinschlängeln. Letztere blieb in der Mitte des Ausstellungsraums stehen, und für seine neue, permanente Installation kamen sieben weitere Arbeiten hinzu, die meisten gut vier Meter hoch und alle unterschiedlich lang. Fünf sind von der primären verdrehten Ellipse abgeleitet: eine einzelne Ellipse, eine doppelte und drei verdrehte Spiralen. («Spiralen», erläutert Serra, «sind etwas anders [als Ellipsen],

---

HAL FOSTER ist Townsend-Martin-Professor an der Princeton University und Autor des kürzlich erschienenen *Prosthetic Gods* (MIT) und Co-Autor von *Art Since 1900* (Thames & Hudson).

RICHARD SERRA, TO ENCIRCLE BASE PLATE HEXAGRAM, RIGHT ANGLES INVERTED, 1970, steel, rim, 1 x 8" x 26' diameter, installed 1970-72 at 183rd Street and Webster Avenue, the Bronx, New York / Stahlband 2,5 x 20,3 x 792 cm (Durchmesser). (PHOTO: GIANFRANCO GORGONI)

Richard Serra, amid / inmitten, "The Matter of Time," 2005, Guggenheim Museum Bilbao. (PHOTO: PEPPE AVALLONE)

da sie keinen festen Mittelpunkt haben – der Mittelpunkt driftet.») Besonders im Fall der Spiralen öffnen und schliessen sich die Platten laufend, sie verlaufen parallel, neigen sich, während man durch sie hindurch wandert, einmal zu einem hin, dann wieder von einem weg. Tatsächlich verändern sich alle Arbeiten mit jedem Schritt, und dasselbe gilt für unsere Gangart; deshalb weiss man nie genau, was einem bevorsteht, ganz sicher nicht, was die inneren Hohlräume betrifft, die einen selbst nach mehrmaligem Durchgehen immer wieder überraschen. Dabei wird unser Erinnerungsvermögen ebenso einer Prüfung unterworfen wie unsere Fähigkeit zu antizipieren – und zwar beides gleichzeitig.

Die beiden letzten Arbeiten der Installation sind von gegenüberliegenden Abschnitten ein und derselben Form abgeleitet: von einem Torus. Man denke für den ersten Abschnitt an die Innenseite eines Doughnut und für den zweiten an die Aussenseite, die auch Teil einer Kugel ist. Da sie miteinander verwandt sind, können die beiden Teile zusammengefügt werden, wie das in einer Arbeit aus dem Jahr 2001 der Fall war: THE UNION OF THE TORUS AND THE SPHERE (Die Vereinigung von Torus und Kugel). Doch diese Vereinigung brachte ein geschlossenes Objekt hervor, was Serra etwas beunruhigte; also öffnet er in den beiden neuen Arbeiten die Form und richtet die beiden Teilformen unterschiedlich aus. In BETWEEN THE TORUS AND THE SPHERE (Zwischen dem Torus und der Kugel, 2005) gibt es acht solche Teilformen – von einer Kugel, einem Torus, zwei Kugeln, einem umgedrehten Torus, einer umgedrehten Kugel und schliesslich zwei umgedrehten Tori –, die in gut fünfzehn Meter langen Reihen angeordnet sind, zwischen denen sieben verschiedene Durchgänge entstehen. «Im Raum der Durchgänge entstehen zahlreiche Spannungen», bemerkt

Serra. «Die Art, wie der Stahl gebogen wird, übt einen Druck auf das Material aus, den man als Teil des Formungsprozesses wahrnimmt; das wäre bei jedem anderen Material nicht so … Die Materie zwingt der Form ihre Form auf.» BLIND SPOT REVERSED (Umgekehrter toter Winkel, 2003–2005), bei dem sowohl äussere Wand wie Innenraum zugespitzte Ovale sind, besteht aus sechs Teilformen, die so miteinander verbunden sind, dass ein zickzackförmiger Gang entsteht, der einen über vier «tote Winkel» schliesslich zum engen innersten Heiligtum führt. Wie schon bei den anderen Arbeiten weiss man auch hier nicht, was einen erwartet, aber man spürt unentwegt, dass jede Stahlplatte sicher auf dem Boden steht, dass jeder Innenraum einer räumlichen Notwendigkeit gehorcht und dass jede Arbeit ihre eigenen formalen Gesetze hat.

Was man dagegen erwarten k a n n , ist, dass jede Installation wohl durchdacht ist und uns selbst zum gründlichen Nachdenken herausfordert: Dabei ist es typisch für Serra, dass die Komplexität der Erfahrung durch die strukturelle Transparenz aufgefangen wird. Obwohl die acht Arbeiten in Form und Farbe verschieden sind (von Rostorange bis Dunkelgrau), bilden sie eindeutig eine Gruppe, was Formensprache und Raumgliederung angeht, und eine Galerie über dem Ausstellungsraum erlaubt dem Betrachter auch diese Familienähnlichkeit ohne weiteres zu erkennen. Doch Serra warnt: «Ich interessiere mich nach wie vor nicht für das Bild. Betrachtet man die Arbeiten von oben, so kann man zwar ihren Grundriss erkennen und ihre Struktur besser verstehen, aber der Aufriss bleibt immer ein Stück weit verborgen.»

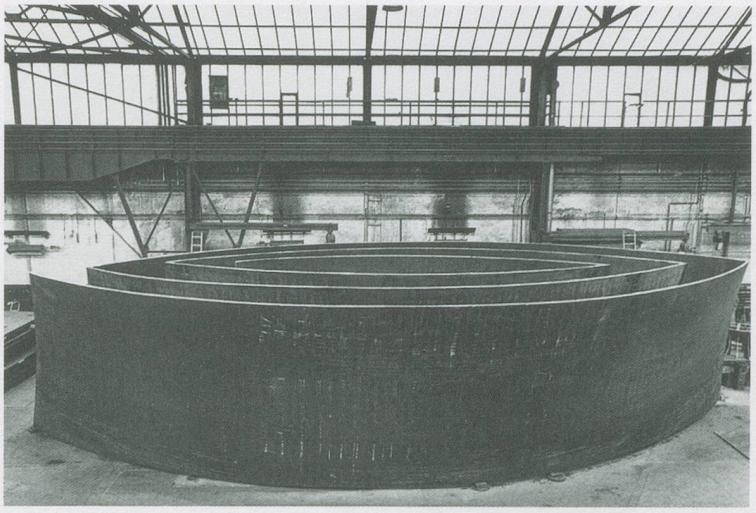
Die Installation beginnt mit der längsten der verdrehten Spiralen (mit sieben Platten macht sie eine Windung mehr als die bisherigen Spiralen, die aus fünf Platten bestehen); die Galerie erlaubt einem, fast genau senkrecht hinunter in die Arbeit hineinzuschauen und ihre komplexe Struktur zu ermessen. In starkem Kontrast dazu sieht man links davon eine einfache Ellipse – einfach aber intensiv: Sie wird zum Prüfstein für alle anderen Arbeiten. «Von der Galerie aus», bemerkt Serra, «sieht man, dass das Oval, das sich am Boden abzeichnet, identisch ist mit dem Oval am oberen Rand. Das Oval ist nicht verdreht: Es dreht kontinuierlich im Aufstieg; der Radius bleibt sich immer gleich. Die fortwährende Drehung bewirkt, dass die Stahlwände sich neigen, nach innen, nach aussen und parallel. Die Form ergibt sich aus dem leeren Raum. Das hat man vorher noch nie gemacht; das gibt es weder in der Natur noch in der Architektur.» Rechts von dieser beispielhaften Einzelform befindet sich eine schöne Doppelform, und zusammen legen sie die Sprache für den gesamten Werkkomplex dieser Installation fest.

SNAKE kommt als nächstes Werk, es dient als Zwischenspiel: Nach den Schlaufen der Ellipsen und der Spirale bewegt man sich rasch durch seine geschwungenen Gänge, die zu den letzten drei Arbeiten führen, die, der Ausstellungsraum ist hier enger, nacheinander präsentiert werden. «Die Spiralen sind vollkommen verschieden voneinander», meint Serra dazu. «Eine ist einfach: Sie neigt sich die ganze Zeit nach rechts, bis man halb durch ist, danach ist sie nach links geneigt. Sie erzeugt einen weiten horizontalen Innenraum. Die andere Spirale ist eher vertikal, sie bewegt sich nach innen und nach aussen, sie engt ein, führt uns durch Windungen und lässt uns wieder frei. Sie ist nicht so lang, also geht man nicht so schnell, aber der Raum verändert sich umso radikaler.» Von Reihe zu Reihe nötigt BETWEEN THE TORUS AND THE SPHERE diesem Thema von Druck und Loslassen, Gravität und Anmut neue Variationen ab. Und doch, damit man sich von dem grossartigen Raumgefühl nicht verführen lässt, welches die Ellipsen, Spiralen und offenen Torus-Kugel-Kombinationen immer wieder erzeugen, schliesst die Installation elegant mit BLIND SPOT REVERSED, das sich durch

die Aneinanderreihung von toten Winkeln beziehungsweise Sackgassen als eher widerspenstig erweist: Man scheint sich zugleich in einem Labyrinth verirrt zu haben und kann doch nur einem einzigen Weg folgen, als ob Serra uns daran erinnern wollte, dass der Raum (sowohl als erlebter wie als vorgestellter) auch streng wie ein Kerker sein kann.

Serra nennt die Installation «The Matter of Time» und spielt dabei mit den verschiedenen Bedeutungen von *matter*, nämlich «Frage» und «Stoff, Substanz, Material»: Die Frage ist hier also, wie ein Material, Stahl, so bearbeitet werden kann, dass nicht nur verschiedene Oberflächen und Räume entstehen, sondern auch verschiedene Rhythmen und Zeiten. Dieses Interesse reicht weit zurück, mindestens bis zu seiner Begegnung mit den Zen-Gärten auf einer Japanreise im Jahr 1970. «Die Gärten eröffnen ein Feld der Wahrnehmung», sagt Serra. «Entscheidend ist die Zeit dieses Feldes und unsere Bewegung durch es hindurch: Es ist eine physische Zeit. Sie ist verdichtet oder verlängert, aber immer gegliedert; manchmal verengt sie sich auf Einzelheiten, aber man wird immer wieder in das Feld als Ganzes entlassen.» Und so ist es auch in dieser Installation. Dazu wiederum Serra: «Alles auf beiden Seiten von uns – rechts und links, oben und unten – verändert sich beim Gehen, und dies verdichtet entweder die Zeit oder dehnt sie, es beunruhigt oder entspannt uns, während wir erahnen, was als Nächstes geschehen wird, oder uns erinnern, was eben geschah.» Genauso wie das Material sich schwer anfühlen kann (wenn etwa die Platten einen drohend überragen) oder leicht (wenn sie uns vorauszueilen scheinen), so scheint auch der Raum – im Innern und ausserhalb der Arbeiten oder um sie herum – sich einmal zu verdichten, dann wieder auszudehnen, mit dem Resultat, dass die Zeit sich ebenfalls zu verlangsamen und zu beschleunigen scheint. Wie wir es von Serra gewohnt sind, erzeugen diese Skulpturen eine phänomenologische Sensibilität im Betrachter, eröffnen aber auch eine psychologische Dimension (so ist die Zeit beim Spielen beispielsweise nicht gleich der «mit der Uhr gemessenen Zeit», ist «nicht buchstäbliche Zeit»). Laut Serra ist diese Dimension in all seinen reifen Werken gegenwärtig. Das mag zutreffen, aber hier wird es deutlicher als je zuvor.

Der Werkkomplex stellt eine Art Summe von Serras Schaffen dar, denn er ruft einige entscheidende Schritte in seiner Entwicklung in Erinnerung und führt diese weiter. So beginnt der Katalog mit zwei Primärobjekten, auf die bei diesen Arbeiten ebenfalls zurückgegriffen wurde: TO LIFT (In die Höhe heben, 1967), ein wichtiges Beispiel der Prozesskunst, eine Aktion, ausgeführt auf einem Gummituch, bei der sich für Serra zum ersten Mal die Frage nach einer Typologie der Oberflächen stellte; und TO ENCIRCLE BASE PLATE HEXAGRAM, RIGHT ANGLES INVERTED (Grundplattenhexagramm umschreiben, rechte Winkel verkehrt, 1970), einem Stahlkreis mit knapp acht Metern Durchmesser, der in einer heruntergekommenen Strasse in der Bronx eingelassen war und bei welchem sich zum ersten Mal zeigte, wie grundlegend physischer Ort und sozialer Kontext für Serras Praxis werden sollten. Ausserdem vereinen sämtliche Arbeiten in Bilbao die tektonische Eigenständigkeit der verwendeten Elemente mit der räumlichen Intervention der Winkel und Bögen. Also halten sie auch eine besondere Auffassung des Verhältnisses von Zeichnung und Skulptur fest, das Serra vor allem ausgehend von Constantin Brancusi entwickelt hat – «Zeichnen hat eine Menge damit zu tun, wie ein Volumen auf eine Kante trifft und wie man den Raum liest, während er entsteht: das Volumen im Verhältnis zum festen Körper, im Verhältnis zum Kontext» –, und ebenso eine neue Auffassung der Skulptur als vektorielles Feld, das von Bewegungen in der Zeit durchmessen wird, und zu welcher Serra ausgehend von so unterschiedlichen Figuren wie Jackson Pollock, Henri Michaux, dem psychoanalytischen Kunstkritiker Anton Ehrenzweig, Claes Oldenburg, Dan Flavin und – auch hier wieder – den Meistern der Zen-Gärten



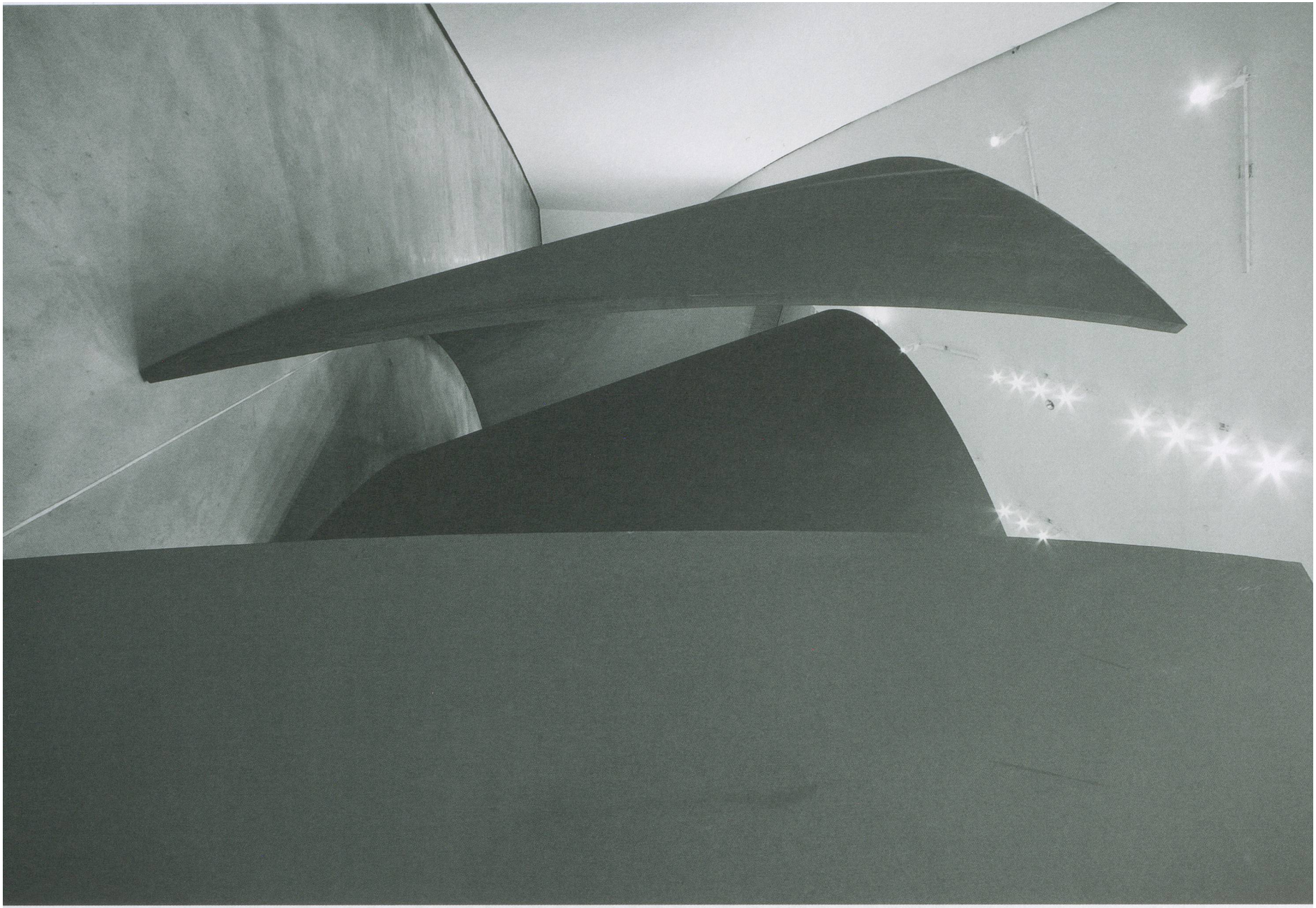
RICHARD SERRA, BLINDSPOT, 2002 - 2003, weather-proof steel, 3 torus plates, 3 spherical plates, overall 13' 1 1/2" x 60' x 29 3/4' plate thickness 2" / wetterfester Stahl, 3 Torusselemente, 3 sphärische Elemente, insgesamt 400 x 1904 x 907 cm, Plattenstärke 5,1 cm. (PHOTO: DIRK REINARTZ)

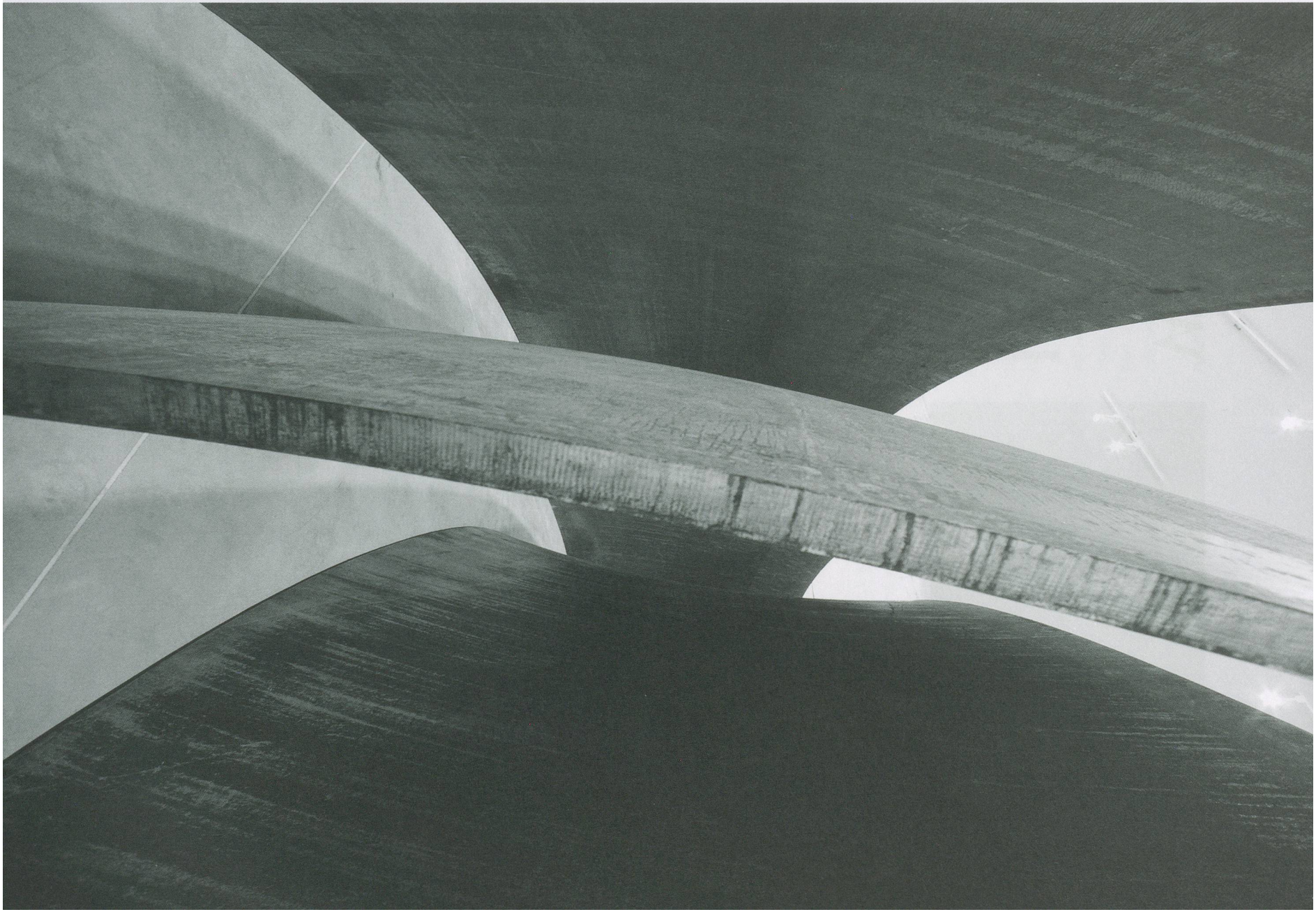
gelangte. Für beides ist Serras Beziehung zu seinen Vorläufern im Bereich der Land-Art, Robert Smithson und Michael Heizer, aufschlussreich: «Meistens», so Serra, «geht es in den *Earthworks* um eine graphische Vorstellung der Landschaft, mich interessierte aber mehr ein Eindringen in die Landschaft, welches das Feld öffnen und einen körperlich hineinversetzt, statt einen nur visuell hineinzuziehen … Wie macht man das Gehen und Schauen zum Inhalt?» All diese Fragen liegen in der Guggenheim-Installation offen zutage, ebenso wie einige seiner entscheidenden Begegnungen mit Architekten, nicht nur mit Borromini in Rom, sondern auch mit Le Corbusier in Ronchamp, das Serra 1991 besuchte. «Das Feste und der Raum sind dort wirklich eins», sagt Serra von diesem berühmten Sakralbau. «Man begreift, dass der Raum die Wände hält und umgekehrt, dass es ein einziger Bereich ist; man ist in einem Raumvolumen, wie man noch keines gekannt hat, und es berührt einen physisch und psychisch wie nichts anderes je zuvor. Ich dachte, wenn die Architektur das schaffe, könne die Skulptur das auch.» Und Bilbao liefert den besten Beweis dafür.

«Ich interessiere mich noch immer für die Verwandlung der Haut in Volumen, dafür, dass die Haut einen auf den leeren Raum zurückwirft», sagt Serra über seine aktuelle Arbeit. «Ich will ein Feld offen halten, indem ich die Geschwindigkeit der Haut einsetze. Ich will noch immer das Gewicht, aber nicht als erste Manifestation eines Werks.» Er hält inne und meint dann zusammenfassend: «Man könnte sagen, dies sei die Rückkehr zu einer alten Idee des Barock; aber was immer es ist, es bringt einen in den entscheidenden Bereich hinein, in die Zwischenräume zwischen den Arbeiten, es sorgt für Fluss und Bewegung und es reduziert nichts auf irgendeinen Bild- oder Gestaltbegriff; es ist nie so, dass man die Struktur kennt. Da stehe ich jetzt.» Es gäbe noch viel mehr zu sagen über dieses «wo ich jetzt stehe»: über sein kritisches Verhältnis zum Bau von Frank O. Gehry mit seinen willkürlichen Formen und abgehobenen Häuten, oder auch über die Sympathie zur Altstadt von Bilbao mit ihrer industriellen Vergangenheit und touristischen Gegenwart. Doch Worte und Photographien vermögen nicht alles; man muss selbst hingehen und dieses grossartige Werk erleben.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Alle Zitate stammen aus Hal Foster, «Richard Serra in Conversation with Hal Foster», in: *Richard Serra: The Matter of Time*, hg. v. Carmen Gimenez, Guggenheim Museum, New York 2005. Für weiterführende kritische Texte vgl. auch Hal Foster (Hg.), *Richard Serra*, MIT Press, Cambridge/MA 2000.



RICHARD SERRA, DOUBLE TORQUED ELLIPSE, 2003-2004, Guggenheim Museum Bilbao, weatherproof steel, outer ellipse, 14' x 37' 5" x 40', inner ellipse, 14' x 20'4" x 32' plate thickness 2"/ wetterfester Stahl, äussere Ellipse, 426,7 x 1140,7 x 1219 cm, innere Ellipse 426,7 x 619,8 x 975,4 cm, Plattenstärke 5,1 cm. (PHOTO: PEPPE AVALLONE)

RICHARD SERRA, BETWEEN THE TORUS AND THE SPHERE, 2003–2005 (detail), Guggenheim Museum Bilbao, weatherproof steel, 4 torus and 4 spherical sections, each section 14 x 50', overall 14 x 50 x 53' 11$^{3}/_{8}$", plate thickness 2" / (Ausschnitt), wetterfester Stahl, 4 Tori und 4 sphärische Elemente, je 426,7 x 1524 cm; insgesamt 426,7 x 1524 x 1644,4 cm, Plattenstärke 5,1 cm. (PHOTO: PEPPE AVALLONE)