

DESPLAZAMIENTO. *Richard Serra*

Traducción: Juan Alcántara

Localizamos Duffering Road, que, desde el Este, es el acceso más cercano al sitio según un mapa de estudio topológico (lote 2, concesión 3, demarcación de King, municipalidad de York, escala de una pulgada por cada 400 pies). Se trata de un campo de cultivo formado por dos colinas separadas por un pliegue, y rodeado por árboles y pantanos en tres de sus lados. En el verano de 1970, Joan (Jonas) y yo pasamos cinco días caminando por el lugar. Descubrimos que dos personas que caminen una hacia la otra a lo largo de la extensión del sitio, tratando de conservarse a la vista a pesar de la curvatura del terreno, podrían determinar conjuntamente una definición topológica del espacio. Los límites de la obra se convirtieron en la máxima distancia a la que dos personas pueden estar sin perderse de vista. El horizonte de la obra fue establecido por las posibilidades de mantener conjuntamente este punto de observación. Desde los límites extremos de la obra, una configuración total puede siempre discernirse. En cuanto los niveles de observación fueron alineados —a lo largo de la extensión del campo— las elevaciones fueron localizadas. La extensión del valle, a diferencia de las dos colinas, era plana.

Lo que yo quería era una dialéctica entre la propia percepción del lugar como totalidad, y la relación que tiene uno con el campo mientras se camina en él. El resultado es una forma de medirse uno mismo en oposición a la indeterminación del terreno. No estoy interesado en contemplar esculturas que estén definidas exclusivamente por sus relaciones internas. Cuando haces botar una pelota en un terreno irregular, ésta no regresa a tu mano. Dos meses fueron utilizados en colocar estacas según varias opciones que el campo ofrecía. En la obra hay dos conjuntos de muros escalonados, con tres elementos en cada conjunto. Los

muros se extienden a lo largo de dos colinas que están, en su parte más alta, separadas unos 1500 pies. Cada elemento surge del suelo y se extiende justo la distancia que le toma al suelo descender cinco pies. La dirección está determinada por la inclinación más pronunciada del terreno. De tal manera que la longitud, la dirección y la forma de cada elemento está dada por las variaciones en la curvatura y el perfil de las colinas. Para una medición exacta, el contorno del terreno fue reexaminado en intervalos de un pie.

Lo que la obra pretende es una toma de conciencia de la corporeidad en el tiempo, el espacio y el movimiento. De pie en lo más alto de la colina del Este, uno ve los primeros tres elementos en una configuración linear parecida a una Z. La curvatura del terreno sólo se percibe parcialmente desde este punto, ya que la configuración comprime el espacio.

No es sino hasta que uno camina dentro del espacio de la pieza, que puede verse la elevación, a medida que la colina desciende hacia su segundo y tercer desnivel de cinco pies. Esto, una vez más, es porque la inclinación del terreno no va de acuerdo con sus desniveles.

Las colinas fueron excavadas, los moldes puestos en su sitio, se colocaron refuerzos de acero en las bases, y el cemento fue vertido. Los descubiertos límites verticales de cinco pies de cada muro fueron puestos en ángulo de tal manera que se alinearán a sí mismos en la trayectoria del muro subsecuente. Esto fue hecho por dos razones: a) para permitir que el descenso escalonado de los muros fuera continuo a medida que cada uno cambiara de dirección en relación con el anterior; y b) principalmente para que el ángulo de la orilla vertical del muro hiciera que el ojo regresara a la topología del terreno antes que a las relaciones planas del muro mismo.

La obra establece una medida: la propia relación con la obra y con el terreno. Uno desciende la colina dentro de la pieza. A

medida que esto ocurre, los elementos comienzan a elevarse en relación con el descenso del nivel de los ojos. El primer descenso termina con la parte alta del muro a la altura de los ojos: cinco pies. Este ir surgiendo de cada plano vertical parece colocar al elemento como un tipo de línea de horizonte —articulando la propia relación con la anchura del terreno. En efecto, la línea del borde superior de la pieza traza un corte transversal en la elevación, mientras que la orilla de la base define la curvatura específica del suelo en el punto en el que uno se encuentra. El plano mismo no actúa en ningún sentido como obstáculo a la percepción. A medida que, dentro del campo, uno sigue adelante recorriendo la obra, se ve forzado a desviarse, a virar con ella y a mirar hacia atrás a través del desnivel. En la medida en que las elevaciones escalonadas funcionan como horizontes que cortan (y se extienden hacia) el horizonte verdadero, se perciben como rectángulos según los términos de un sistema de perspectiva destinado a la medición. El mecanismo del espacio renacentista depende de mediciones que permanecen fijas e inalterables. Estos escalonamientos están relacionados con un horizonte que se desplaza continuamente, de manera que, como mediciones, son totalmente transitivos: elevan, hunden, extienden, reducen, contraen, comprimen y voltean. La línea como elemento visual, escalón por escalón, deviene un verbo transitivo.

El procedimiento y el método —la disposición de los elementos de acuerdo a los desniveles de cinco pies— son exactamente iguales en los dos conjuntos de muros. Sin embargo, debido a la disparidad en la forma de las colinas, la longitud, el perfil y la dirección de cada muro es diferente. La colina del Oeste es más abrupta —una pendiente pronunciada delinea los tres elementos en una más obvia relación de escalonamiento. El primer conjunto de tres muros puede verse como una subdivisión lineal continua; los otros tres se presentan como configurados por la estructura de la colina misma. Los escalonamientos super-

puestos que se levantan por encima del nivel de los ojos coronan la colina y delinear el cielo. Hay una sucesiva sustitución del horizonte natural a medida que uno asciende la colina.

Desde arriba, volviéndonos a mirar a través del valle, sólo recordamos las imágenes y los pensamientos que fueron motivados por la conciencia de haberlos experimentado. Es la diferencia entre el pensamiento abstracto y el pensamiento que se da en la experiencia. El tiempo de esta experiencia es acumulativo — lento en su evolución. Uno experimenta un nuevo tipo de condensación. El terreno es percibido más como un volumen que como un plano que se aleja, ya que desde este punto de observación el valle ha sido comprimido. Por primera vez la alineación de los escalonamientos se hace patente. Esta alineación contrae los intervalos del espacio —no como dibujo (o configuración linear) sino como volumen (como espacio contenido).

El espacio situado entre los dos conjuntos de muros —un plano abierto de aproximadamente 120 pies— sugiere un centro para la obra. Este centro coincidiría lo mismo con el centro exacto del campo mensurado, como con el centro topológico o gravitacional de la extensión de tierra. Sin embargo, éste no es el centro de la obra. La obra no tiene que ver con un centro concebido de esa manera. La disposición de la obra hace posible que uno perciba y localice una multiplicidad de centros.

En un campo abierto de superficie plana, elevaciones similares —elevaciones de la misma altura—, se desplazan tanto horizontal como verticalmente en relación con el propio movimiento. Debido a esto, el centro, o el problema de centrar, queda más allá del centro físico de la obra y puede hallarse, más bien, como centro móvil. Descúbrete, Galileo.