

DISCURSO DE "LAUDATIO" DE FRANCISCO CALVO SERRALLER EN EL ACTO DE INVESTIDURA DE RICHARD SERRA COMO DOCTOR "HONORIS CAUSA" DE LA UNIVERSIDAD PÚBLICA DE NAVARRA EL DÍA 24 DE ABRIL- DE 2009.

Rector Magnífico de la Universidad Pública de Navarra, Excmo. Sr. Presidente del Gobierno de Navarra, Excmas. e Ilmas. Autoridades, Miembros de la Comunidad Universitaria, Señoras y Señores:

En este solemne acto académico de investidura como Doctor Honoris Causa del escultor estadounidense Richard Serra, quiero, en primer término, felicitar al claustro y a las autoridades de la Universidad Pública de Navarra por una tan justa, sabia y oportuna decisión y, asimismo, agradecerles que me hayan confiado la honrosa tarea de pronunciar su pública alabanza. Richard Serra es, sin duda, uno de los artistas más importantes de nuestra revolucionaria época contemporánea, así como ciertamente el más relevante escultor de vanguardia en activo a escala internacional. Pero, antes de proceder al comentario de los muchos méritos que así lo acreditan, tras una dilatada e intensa trayectoria que ya se remonta casi a medio siglo, no puedo dejar de subrayar el sentido y la coherencia de que este nombramiento haya partido de la Universidad Pública de Navarra y de una Comunidad Foral, bajo cuyo patrocinio se albergan la Cátedra y el Museo Jorge Oteiza, uno de los mejores escultores de nuestro país en el siglo XX y con el que Richard Serra ha manifestado pública sintonía. Oteiza nació en la localidad guipuzcoana de Orío en 1908 y Richard Serra en ciudad californiana de San Francisco en 1939; es decir: llegaron a encontrarse, salvando distancias espaciales y temporales no precisamente pequeñas, aunque semejante encuentro fuera algo muy apropiado para lo que ha constituido el horizonte vital dominante de ambos: la escultura. En cualquier caso, vagando por su radical soledad, es propio de los artistas encontrarse y desencontrarse a través del espacio y el tiempo. En el 2003, año de la muerte de Oteiza, Serra escribió que había tres obras del escultor vasco que le seguían inquietando, porque "manifiestan" -transcribo literalmente- "la distancia, el vacío, la soledad intensa". Se refería Serra en concreto a las esculturas tituladas Homenaje al Padre Donosti (1957), Caja metafísica por conjunción de dos triedros (1958-59) y Homenaje al estilema vacío del cubismo (1959), a las que calificó como "avanzadas" en

relación con los parámetros históricos del momento de su realización, añadiendo que "el espacio logrado en estos trabajos no tiene precedente. Le confieren la vastedad del todo a lo meramente individual. No plantean soluciones cerradas sino que tratan problemas tan fundamentales en el proceso de invención que han impulsado a otros escultores a repetir o extender esta sintaxis. Oteiza ha descubierto un lenguaje incontrovertible que ha podido ser aplicado de maneras formalmente impredecibles".

He aquí un retazo de la íntima conversación entre dos escultores, de cuyo diálogo nosotros no estamos, sin embargo, excluidos. Y, aunque como sus seguidores, vayamos por fuerza detrás suyo, ,orientan nuestro camino mediante la cartografía de su obra. La responsabilidad de las instituciones consiste, por su parte, en propiciar estos avances y facilitar estos seguimientos, porque de esta manera darán un fundamento real a lo que justifica toda labor política, que no tiene otra misión que la de estimular la libertad por la que el hombre ha sido y es lo que es: un creador. En el sentido más puro de esta acepción, los pensadores y los artistas tensan creativamente los límites de esta libertad al máximo, emplazándose necesariamente más allá de lo que se considera "políticamente correcto", pero, aunque su conducta, por tanto, no pocas veces sorprenda o incomode a la sociedad, es un bien que ha de ser institucionalmente protegido por ser imprescindible para la supervivencia de ésta. Por todo ello, me congratula que esta Comunidad Foral no sólo acabara siendo la elegida por Jorge Oteiza como la principal destinataria de su legado, sino que, en correspondencia, aquí se haya creado el Museo y la Cátedra como sostén de la memoria del artista, pero, asimismo, como validación y cauce institucionales de las búsquedas e interrogaciones de éste y de las de otros colega que vinieron y vendrán tras él. En este sentido, estoy convencido de que Jorge Oteiza estaría feliz y orgulloso del solemne acto académico que hoy nos reúne para celebrar la labor de quien, continuando su empeño, puede ser considerado, en efecto, como el escultor actual en activo más relevante a escala internacional.

Esta tajante calificación personal que acabo de pronunciar merece desde luego una explicación. La más fácil, aunque también la más superficial, es la que se apoya en los hechos sociales que la corroboran: la obra pública realizada por Richard Serra a lo largo de más de cuatro décadas ha recibido no en balde la sanción de la crítica

internacional más exigente, como puede comprobarse a través de un aluvión de datos al respecto concluyentes. No obstante, sin desmerecerlos, prefiero aquí darlos por consabidos, para intentar penetrar en su significación más profunda, aunque esa tarea sea conceptualmente mucho más ardua y comprometida en la medida en que nos obliga a emplazar críticamente la obra de Richard Serra en el contexto del revolucionario arte de nuestra época, uno de cuyos episodios más radicales, polémicos e innovadores lo ha protagonizado eso que seguimos llamando escultura.

Paradigma del cánón artístico del clasicismo, la escultura se convirtió en el principal objeto de descalificación crítica por parte del revolucionario arte de nuestra época, que la atacó con saña prácticamente desde el principio. La lista de improperios estéticos y artísticos pronunciados contra ella es, durante gran parte del siglo XIX, abrumadora e interminable. Contribuyó a este recelo un conjunto de razones de muy diversa índole, aunque todas cortadas en el fondo por la de considerar que la escultura era comparativamente más refractaria al proceso modernizador emprendido desde entonces en todos los órdenes. Lo explicó muy bien el poeta y teórico del arte moderno Charles Baudelaire mediante una campaña demoledora contra la escultura precisamente por su condición de "estatua", término etimológicamente derivado del latino stare, que, por cierto, significa "estar en pie, firme o inmóvil". Esta permanencia en lo inmóvil es el insoportable cariz anti-moderno que condenaba a la estatua, la que Baudelaire describe como "fantasma de piedra", pues pretende intimidar, desde su alzado pedestal, al desprevenido paseante urbano "en nombre del pasado, a pensar en cosas que no son de este mundo". "Tal es" -concluye con sarcasmo- "el papel divino de la escultura". Por si fuera poco, Baudelaire quiere rematar la faena con una letal puntilla irónica, y, justo tras afirmar que ya no hay en nuestro mundo dioses a los que adorar colocándolos en un pedestal, añade que, en escultura, lo que "no sean dioses, serán bibelots", o, como lo tradujo al castellano nuestro Eugenio D' Ors, "lo que no sean dioses, serán cachivaches"; o sea: que a la escultura no le daban o no le quedaba ninguna salida moderna.

Pero, entre otras agudas descalificaciones contra la escultura como estatua -"primitiva", demasiado "natural", poco "ilusionística" o casi nada "espiritual"-, la más esencial y

estigmatizante que se le ocurrió a Baudelaire fue la de acusarla de ser "aburrida", que es lo peor que cabe decir desde una perspectiva moderna. El verbo castellano "aburrirse" etimológicamente procede del latino "abhorreere", que significa "tener aversión a algo", pero hasta el punto físico de que el consiguiente desagrado logre que a alguien se le erice la piel o el pelo; en suma: que aburrirse en castellano hasta nuestra época se usaba como sinónimo de "aborrecer". Sin embargo, y esto es importante, cuando Baudelaire emplea el término de aburrida para definir la escultura incorpora una nueva significación específicamente moderna, que es la de aludir a esa tediosa melancolía que abruma al secularizado hombre contemporáneo ante lo que no se somete al dictado de la ley de los cambios; en suma: a lo que se presenta como inmóvil o inalterable. Es éste nuestro uso actual del término "aburrirse": el que empleamos cuando, sin perspectivas de variación o novedad, no logramos divertirnos; esto es: nos encontramos frente algo cerradamente monótono, previsible, igual a sí mismo; justo, diríamos, lo que representa la estática estatua, que es lo que fue y de una vez para siempre. Ante semejante identidad monstruosamente fijada en ese, en efecto, "fantasma de piedra", intemporal y acusador, no cabe sino salir corriendo, o, aún mejor, dedicarse al revolucionario deporte de "derribar estatuas", para lo cual en nuestra época hay mil razones políticas y estéticas.

Como es sabido, desde la Revolución Francesa hasta hoy, no ha habido algarada o revuelta populares que no haya participado en el liberador festival de echar por tierra a cualquiera de estos ídolos de piedra. En el terreno artístico, le correspondió este gesto destructivo de la estatua a Rodin, el cual no sólo le arrebató el pedestal, sino que fragmentó la figura en mil trozos luminosos. A partir de este momento, cuando no quedó de la estatua sino sus esquirlas, no hubo más remedio que reinventar la escultura, una operación que se inició a comienzos del siglo XX y continúa hoy. En cualquier caso, en esta compleja operación de reinventarse la escultura al margen de la estatua, una operación que abrió las espaldas de una extrema movilidad, hubo un momento histórico crítico hacia aproximadamente la década de 1960, cuando triunfó el movimiento del llamado arte minimal, responsable de haber llevado a la escultura a lo que parecía su completa entropía o grado cero. Antes de abordar lo que significó el minimalismo creo que cabe sintéticamente recapitular sobre lo acaecido durante todo

este proceso de modernización de la escultura o, si se quiere, de temporalización de lo espacial, que tuvo, a mi juicio, dos etapas. La primera, producida a lo largo del siglo XIX hasta llegar a Rodin, convirtió la estatua en un despojo; la segunda, ya en el siglo XX, a partir, sobre todo, del cubismo y el constructivismo, reinventa la escultura por completo, tal y como lo definió Naum Gabo, para el que "en lugar de esculpir o conformar una estatua a partir de un fragmento, la hemos construido como lo haría un ingeniero que crea una construcción, a partir de nuestra imaginación, integrándola en el espacio". De esta manera, se rompía el límite clásico que separaba el exterior del interior de una escultura. Duchamp, por su parte, con sus ready made hizo del signo artístico algo infinitamente maleable, con lo que la estrategia y el método se impusieron sobre la realidad del objeto en sí, importando desde entonces relativamente poco su materialidad, su convencionalidad simbólica o su hipotética utilidad. Esta revolucionaria transformación en relación con el precedente estatuario, quedaría más tarde reflejada muy bien en la definición que Joseph Beuys hizo de su propia escultura, a la que denominó "social": "Mis objetos deben de ser considerados como estimuladores para la transformación de la idea de escultura o del arte en general. Deben suscitar reflexiones sobre lo que puede ser la escultura, y sobre la manera en que la noción de esculpir puede ser extendida a materiales invisibles utilizados por todo el mundo... Es por eso por lo que la naturaleza de mi escultura no es inmutable y definitiva. Se desencadenan operaciones en la mayoría de ellas: reacciones químicas, fermentaciones, cambios de color, degradaciones, desecamientos. Todo está en estado de cambio".

Tras esta reductora y abrupta síntesis de la historia de la escultura durante la primera mitad del siglo XX y sus consecuencias, que obviamente ha dejado fuera apasionantes episodios de la misma, vuelvo a ese punto crítico del minimalismo, no sólo porque este movimiento replanteó por completo el destino de la escultura, sino porque a partir de él y frente a él generó su propio mundo Richard Serra. Recogiendo en un haz apretado todas las divagaciones a las que había sometido a la escultura los artistas de la vanguardia de la primera mitad del siglo XX y depurándolas de una manera crítica, el Minimal Art, llevó la escultura a una, en principio, expansión ilimitada mediante una impersonal repetición modular, cuyo grado de entropía fue definido por la

crítica estadounidense Rosalind Krauss como "sintaxis del doble negativo", por la cual la experimentación abstracta del espacio y la ubicación excéntrica de la pieza en relación con el espectador consumaron el proceso de total desorden anti-estatuario o anti-estático. Si la estatua, remontada en su pedestal, se había convertido en un eje visual vertical que definía las perspectivas estratégicas de la urbe o de la naturaleza urbanizada, el minimalismo transformó sus despojos en una calzada modular que se incursionaba rodando por los parajes más recónditos. Si la estatua era el paradigma de una verticalidad centrípeta, el minimalismo centrifugó horizontalmente la escultura hasta sólo poder ser abarcada a vista de pájaro.

Sea como sea, como apuntó Rosalind Krauss a la altura de la década de 1970, "en los últimos diez años una serie de cosas bastante sorprendentes ha recibido el nombre de esculturas: estrechos pasillos con monitores de televisión en los extremos; grandes fotografías documentando excursiones campestres; espejos situados en ángulos extraños de habitaciones ordinarias; líneas efímeras trazadas en el suelo del desierto. Parece como si nada pudiera reclamar la categoría de escultura, sea cual sea el significado de ésta. A menos, claro está, que esta categoría pueda llegar a ser infinitamente maleable".

Sin dejar de adentrarse por muchos de estos caminos, pues no hay que olvidar que el joven Richard Serra experimentó con los materiales más diversos -el caucho, el plomo, la fibra de vidrio y naturalmente el acero-, así como con medios muy diferentes - las instalaciones, las performances el video, el cine-, no tardó en decidir que para él la escultura no podía ser cualquier cosa; o, si se quiere, que la supuesta maleabilidad de ésta no podía consistir en ser nada para servir de todo. Más aún: sin dejar de reconocer la extraordinaria importancia del Minimal-Art, lo consideró un sistema cerrado. En relación con lo primero, la de no considerar que la escultura era una categoría infinitamente maleable, declaró que no pensaba que ni el video, ni el cine, ni la performance tres medios en los que él había trabajado, entraban en lo que él entendía como escultura. Así, en una entrevista que concedió a Bemard Lamarche-Vadel, celebrada en Nueva York en 1980, y ante una pregunta de éste acerca de si sus producciones en estos medios era una extensión de la escultura, le replicó que se había involucrado con ellos "porque les reconocía capacidades diferentes en tanto que

materiales", añadiendo a continuación que "creer que el cine y el video pueden ser esculturas era absurdo". Pero tampoco aceptó Serra que esta extensión de la escultura fuese posible a través de la fotografía, un medio que resultó imprescindible para aquellas obras de carácter efímero o de ubicación inaccesible. En este caso, con motivo de una conversación posterior con Douglas Crimp, objetó que "si se reducía la escultura a un plano", en relación con las visiones fotográficas de las obras de Smithson, se las convertía en "en una especie de residuo de sus preocupaciones". "Se niega", añadió a continuación, "la experiencia temporal de la obra. No sólo se la reduce a una escala que no es la suya por razones de consumo, sino que se niega el contenido real de la obra. Para la mayor parte de las esculturas, resulta imposible experimentarlas si se las separa de su emplazamiento propio. Fuera de esta condición, toda experiencia de la obra resulta un engaño". Un poco más adelante, Serra dejó en el aire al respecto la siguiente interrogación: "Si se considera todo, desde la fotografía a la performance, como escultura, entonces ¿qué es lo que no lo es?".

Pero si me detengo en estas precisiones acerca de cómo Serra reaccionó frente a una interpretación indiscriminada de la maleabilidad escultórica como un signo artístico equívoco e intercambiable es porque, a mi juicio, resulta imprescindible para comprender lo que ha constituido hasta el momento su propia experiencia como escultor. También lo he hecho porque, si Serra no ha aceptado personalmente este tipo de apertura o ampliación de la escultura como signo artístico aleatorio, tampoco lo hizo frente al carácter sistemático y cerrado del minimalismo. ¿Que es, por consiguiente, lo que Serra piensa que es la escultura? De nuevo, es bueno recurrir a sus propias palabras, sobre todo, si, como es el presente caso, fueron dichas en una fecha tan temprana como 1976 y en respuesta a una pregunta de Liza Bear sobre lo que para él significaba en ese momento esculpir: "El compromiso de toda una vida" -contestó-. "Esto significa seguir la vía que he abierto por mí mismo en mi trabajo anterior, e intentar avanzar en ella lo más posible en la abstracción..." Aclarando a continuación que "lo que me interesa es revelar la estructura, el contenido y el carácter propio de un espacio y de un lugar, definiendo una estructura mediante elementos como los que utilizo... Recientemente, he utilizado el acero para crear espacios abiertos o cerrados,

en interiores o en exteriores" .

A esas alturas de aproximadamente el ecuador de 1970, ya tenía muy definido cuál era la orientación de su propio camino escultórico. La inspiración no le vino como caída del cielo, porque Serra, durante la explosiva década de 1960, no sólo cursó sus estudios en la Universidad de Yale, al principio pensando hacerse pintor, sino que después, ya decidido a dedicarse a la escultura, se afincó en París, donde meditó profundamente en el sentido de la obra de Brancusi, artista que había sido crucial para los minimalistas. y recorrió parte de Europa occidental, embebiéndose de lo que entonces aportaba la vanguardia europea más allá incluso de lo estrictamente escultórico. De todas formas, hay una experiencia que Serra ha definido como decisiva para orientar su posterior trayectoria: en 1970, viaja a Japón y se dedica obsesivamente a recorrer los jardines zen de Myoshin-Ji, Ryoan-Ji y Tokai-An en la mítica ciudad de Kyoto. Refiriéndose a esta experiencia, le confesó a Friedrich Teja Bach en 1975 lo siguiente: "Estos conjuntos siguen una disposición rigurosa. La primera característica de estos templos y de sus jardines de piedra es que las avenidas que los rodean y los atraviesan son circulares. La geometría de estos lugares obliga a avanzar siguiendo los arcos del círculo. Es precisa una mirada atenta y sostenida para apercibirse de la articulación de los elementos aislados en el terreno y para sentir verdaderamente el terreno en su conjunto. La necesidad de desplazarse para percibir es característica de Myoshin-ji. Incluso si implica movimientos circulares, este modo de percepción no es barroco, porque se está obligado a ver porciones de espacio delineadas y aisladas. Pasar seis semanas en el templo y los jardines plantea y deja abiertas las cuestiones de la percepción y de la experiencia, del espacio, del lugar, del tiempo, del movimiento. Hay que analizar la disposición abstracta de las piedras y percatarse de la complejidad sincrética del conjunto".

Si desde fines de los años sesenta, cuando comienza a usar placas de acero para buscar sutiles equilibrios en progresiva elevación vertical, que forman construcciones sin ninguna soldadura, la experiencia de la vivencia espacial del recorrido de los jardines zen de Kyoto constituye la otra revelación fundamental en la trayectoria artística de Richard Serra.

Ambas remiten a una misma experimentación directa y desnuda del espacio, aunque

ciertamente la interacción con la pieza sea diferente si ésta está en un interior, en un exterior urbano o en un paisaje. En cualquier caso, estén donde estén, las esculturas de Serra no son jamás un "adorno", ni un "complemento", ni siquiera algo que simplemente "dialoga" con el ámbito donde se ubica, sino, hay que decirlo con toda claridad, porque él mismo no se cansa de repetirlo, son una "perturbación"; esto es: cumplen su misión cuando a través de su presencia logran turbar al contemplador. .En castellano, el verbo "turbar" significa "alterar el ánimo de una persona dejándola desconcertada", o, lo que es lo mismo, producirle un cambio de actitud de tal manera que, prestando la debida atención profunda ante lo que se le presenta, no tenga más remedio que tomar viva conciencia física del espacio. Una simple provocación sensorial nos aturde, pero no nos perturba. Lo único capaz de perturbarnos es una experiencia verdaderamente reveladora. Y esto es precisamente lo que busca producir Serra con sus esculturas, sean como sean y estén donde estén.

Trabajador desde la adolescencia en acerías, aunque Serra experimentó, como ya se ha señalado, con varios materiales, como el caucho o el plomo, no cabe duda de que alcanzó la plenitud de su lenguaje personal a través del acero, cuyas características físicas y simbólicas plantean problemas radicales. A través de sus esculturas de acero Serra ha desafiado todos los límites estructurales, formales, perceptivos y psicológicos. Sus esculturas reclaman dramáticamente nuestra atención, pero no para que nos quedemos extasiados -parados- ante ellas, sino, justo lo contrario, para que nos movamos con ellas y para que este movimiento nos transforme. Nos requieren, nos interrogan, nos cuestionan, nos desconciertan. Nos muestran los "adentros" y los "afueras" del espacio, sus pliegues y recovecos, las fascinantes cualidades de sus cantidades; su, en definitiva, infinito potencial.

Hacia el ecuador del siglo XV, aproximadamente en la década de 1460, casi, por tanto, medio siglo antes del descubrimiento de América, L.B. Alberti escribió en latín su tratado de escultura, que significativamente tituló De Statua. En él hizo una fértil división del tipo de escultores en función del material que usaban, además de plantear el tema de la representación de la figura como un problema abstracto, meramente matemático, como se comprueba en los que estimó como elementos cruciales de la composición de una estatua: la dimensio y la finitio. Cinco siglos después, durante la década de 1960,

justo cuando el hombre caminó por la luna, un artista americano, Richard Serra, inició su formidable aventura de volver a reconstruir sobre nuevas bases la escultura. Él, a diferencia de lo que compendió en su momento Alberti, en vez del barro utilizó el caucho y el plomo; en vez de la piedra o el bronce, empleó el acero, el material basamental de la revolución industrial; en vez de hacer estatuas, que el arte moderno acabó convirtiendo en despojos, pensó el espacio desde las revolucionarias bases en que se asienta las matemáticas y la física contemporáneas, explorando formas, estructuras, dinámicas y equilibrios insólitamente audaces y renovadores. En cierta manera, se puede afirmar que Richard Serra ha vuelto a poner en pie la escultura. Lo ha hecho físicamente, porque le ha devuelto su verticalidad, aunque no en un sentido estático, sino dinámico; pero, sobre todo, le ha devuelto, si se me permite decirlo, su dignidad; es decir: su identidad singular. Como ya hemos comentado, Serra no cree que cualquier cosa pueda ser una escultura, pero, sobre todo, erige moralmente la dignidad de ésta en ser una construcción carente por completo de utilidad, en ser una producción sin fines espúreos. En cierto sentido, ésta es la actitud que se debería corresponder con cualquier proyecto intelectual auténticamente creador, pero no me resisto a citar a este respecto lo que apuntó Serra en cierta ocasión tratando de ubicar precisamente cuál era el lugar que le correspondía al lenguaje escultórico: "Cuando alguien empieza habituarse a la articulación del espacio, se apercibe, entre otras cosas, de que los sistemas espaciales son diferentes de los sistemas lingüísticos en la medida en que son no-descriptivos. He llegado a la conclusión de que la filosofía y la ciencia son disciplinas descriptivas mientras que el arte y la religión no lo son".

No se, en definitiva, qué más se puede decir y hacer sobre la escultura que lo que ha hecho y ha dicho el propio Serra acerca de su actividad como escultor. Lo uno y lo otro ciertamente dan tema para una conversación infinita, que aquí apenas hemos podido abordar de forma muy reductora y fragmentada. Aún así, espero haber podido transmitir en el presente discurso algo del espíritu que anima la extraordinaria obra de Richard Serra, que ahora estamos celebrando académicamente como se merece. No obstante, antes de concluir, deseo dejar constancia de una parte excepcional de Serra que directamente nos concierne. Aunque la relación de Serra con España empieza por su mismo apellido, que porta por haber sido hijo de un padre mallorquín, y se acredita

por otras muchas más anécdotas, se hizo pública a partir de comienzos de la década de 1980, cuando, por invitación de Carmen Giménez. empezó no sólo a exhibir su obra en nuestro país, sino a realizar algunas piezas memorables, como la célebre de Igual-Paralelo Guernica - Bengasi (1986), que hoy es luminosamente visible, tras su rocambolesca desaparición, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid, lugar para el que fue concebida y donde ha sido restituida gracias al generoso empeño del artista. Después, Serra realizó otras obras e intervenciones en diversos lugares de nuestra geografía. No obstante, he de destacar al respecto el formidable conjunto que, con el título general de La. materia del tiempo, instaló en 1999 en el Museo Guggenheim de Bilbao. Está compuesto este conjunto de nueve monumentales esculturas de acero: ocho torsiones elípticas que acompañan a la que allí mismo ya se exhibía antes, titulada Snake ("Serpiente"). Tan sólo diré al respecto que jamás ningún museo del mundo ha albergado una instalación de esta ambición y características, que hacen del Guggenheim un lugar de peregrinación obligado para cualquier amante de la obra de Serra y de la escultura contemporánea. Es un hito emocionante. Siguiendo este ejemplo, el gobierno francés invitó el pasado año a Serra para que, dentro del impresionante espacio vacío del Grand Palais, de París, hiciera allí algo semejante. El resultado fue la maravillosa instalación Promenade (2008), pero fue una instalación temporal. De manera que, hasta el día de hoy, podemos sentirnos orgullosos de que nuestro país posea un conjunto incomparable de piezas de Serra, ese trabajador, ese caminante y ese explorador infatigable; ese, en fin, mejor representante hoy en el mundo de lo que, gracias a él, seguimos llamando actualmente escultura. Pocas veces, me he sentido más orgulloso y feliz al participar en un solemne acto de reconocimiento académico. kongratulations Richard! Gaudeamus tecum!